



CARRERA DE  
**LICENCIATURA  
EN LENGUA Y  
LITERATURA**  
ESCUELA DE HUMANIDADES

**Escritura y Cuerpo: una lectura rizomática en *Hija de Perra* y el efecto estético de lo grotesco en “*Bracea*” de Malú Urriola**

Estudiantes: Alondra Andrews Sanhueza

Katherine Bustamante Hernández

Profesor Guía: Roberto Suazo Gómez

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura

## Índice

1. Portada
2. Resumen
3. Agradecimientos
4. Introducción
  - a. Contexto histórico y literario de Malú Urriola.
  - b. Relación entre poesía femenina, identidad y resistencia.
2. Marco Teórico
  - a. El concepto de rizoma (Deleuze y Guattari).
  - b. La noción de lo grotesco (Mijaíl Bajtín).
  - c. Patriarcado y construcción cultural del cuerpo femenino.
3. Metodología
  - a. Enfoque cualitativo e interpretativo.
  - b. Herramientas de análisis crítico.
  - c. Proceso de selección y análisis de fragmentos.
4. Análisis de Hija de Perra
  - a. El brazo y la lengua como símbolos de resistencia.
  - b. El grotesco y la subversión del cuerpo femenino.
  - c. Crítica a la institución literaria nacional.
  - d. Desdoblamiento y alteridad.
5. Análisis de Bracea
  - a. Representación del cuerpo grotesco y femenino.
  - b. Dualidad y siamesas como metáforas de resistencia.
  - c. Reflexiones sobre la feminidad no normativizada.

6. Conclusiones
  - a. Síntesis de hallazgos clave.
  - b. Implicaciones para los estudios de género y literatura.
7. Bibliografía
8. Anexos
  - a. Figuras e ilustraciones de referencia.

## RESUMEN

En esta investigación se analiza cómo la obra de Malú Urriola, particularmente los poemarios *Hija de Perra* (1998) y *Bracea* (2007), emplea la escritura y el cuerpo femenino para dismantelar las estructuras patriarcales y desestabilizar las nociones tradicionales de género e identidad. Se utiliza el concepto del rizoma, propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, junto con la noción de lo grotesco, desarrollada por Mijaíl Bajtín, para explorar cómo su poesía se convierte en un espacio de resistencia y transformación.

Se observa que Urriola presenta el cuerpo femenino como un territorio abierto y en constante cambio, caracterizado por imágenes viscerales y grotescas que desafían las normativas culturales. En *Hija de Perra*, por ejemplo, el "brazo" simboliza la conexión entre memoria, escritura y lucha, actuando como un agente de creación y resistencia frente al dolor y la alienación. En *Bracea*, los cuerpos grotescos y duales reflejan una feminidad que trasciende lo normativo, planteando nuevas formas de expresión y subjetividad.

Asimismo, se plantea que la obra de Urriola constituye un ejemplo de escritura rizomática, donde el lenguaje poético y el cuerpo se entrelazan para subvertir las estructuras tradicionales, proponiendo un espacio poético múltiple, diverso y en constante reinvención.

## AGRADECIMIENTOS

Al comenzar este proyecto, nunca imaginamos la magnitud del apoyo y las personas que serían fundamentales para su culminación. Por ello, queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a todas las personas que, de alguna manera, hicieron posible que esta tesina se llevara a cabo.

En primer lugar, agradecemos profundamente a nuestro profesor guía, Roberto Suazo Gómez, quien nos rescató cuando creíamos que todo estaba perdido. Su orientación, conocimientos y tranquilidad han sido pilares fundamentales en la realización de este trabajo. A lo largo de todo el proceso, sus valiosos consejos, siempre oportunos y acertados, nos han permitido afinar nuestras ideas. Ante nuestra inicial confusión, él nos dio las herramientas para que este barco no se hundiera y así poder enfocar mejor la investigación. Su compromiso y profesionalismo han sido una fuente de inspiración y aprendizaje constante.

De igual manera, extendemos nuestro agradecimiento a los demás profesores de la carrera, quienes, a través de sus consejos y sugerencias, nos ayudaron a enriquecer nuestra investigación. Su disposición para ofrecer su apoyo y orientar este proceso, en muchas ocasiones de manera desinteresada, ha sido invaluable. La calidad de sus enseñanzas ha sido un referente constante para la elaboración de esta tesis.

Un agradecimiento especial a Katherine Bustamante, quien, más allá de ser una compañera de trabajo, una amiga, ha demostrado un liderazgo excepcional en todo este proceso. Su capacidad para organizar y mantenernos enfocados ha sido esencial para que el trabajo se llevara a cabo de manera ordenada y eficaz. Sus ideas y su constante presión para que todo saliera bien fueron claves para el éxito de este proyecto. Sin su dedicación, visión y esfuerzo continuo, no habiésemos logrado culminar esta tesis de la manera que lo hicimos.

No queremos dejar de agradecer a la familia, en particular a la madre de Alondra Andrews, quien, aunque en muchas ocasiones no entendiera completamente el proceso de investigación en el que estaba su hija inmersa, siempre le brindó su apoyo incondicional. Su amor, paciencia y comprensión fueron fundamentales.

Finalmente, agradecer a los gatos de Alondra Andrews, a Chimichurri, Pimienta, Juan José, Juanita e Inez quienes estuvieron para ella, siempre a su lado en cada momento de lectura y reflexión sobre Malú Urriola. Aunque su apoyo no sea convencional y su presencia no siempre tranquila, pero si su constante compañía fueron un bálsamo durante las largas horas de trabajo. A veces, un simple ronroneo o la cercanía de ellos ofrecieron la paz necesaria para continuar adelante con el proyecto de su humana.

A todos ustedes, nuestro más sincero agradecimiento. Cada uno de ustedes contribuyó de manera única a la realización de este trabajo, y sin su apoyo, este proyecto no hubiera sido posible. Gracias por su confianza, por su ayuda y por acompañarnos en este proceso tan importante de nuestra vida académica.

## INTRODUCCIÓN

María de la Luz Urriola González (Santiago, 9 de junio de 1967 - Santiago, 21 de julio de 2023), más conocida como Malú Urriola, fue una destacada poeta, guionista y académica chilena, con un máster en guion por la Universidad de Madrid. Su obra poética se vincula estrechamente con la producción literaria de las mujeres chilenas que comenzaron a publicar en el período postdictadura en Chile.

Al igual que otras poetas de su generación, Urriola hizo visible su voz en dos ámbitos fundamentales: en el plano político, denunciando los crímenes y abusos cometidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, y en el ámbito de las reivindicaciones feministas, donde la voz de la mujer cobró fuerza en una sociedad chilena que, por motivos de género, clase y etnia, había sido excluida o marginada de las narrativas oficiales. Esta intersección entre poesía y reflexión sobre la identidad nacional demuestra que la poesía escrita por mujeres no solo crea nuevos lenguajes y estéticas, sino que también asume posturas críticas frente a los contextos en los que surge.

En Chile, especialmente a partir de los años ochenta, emerge un repliegue hacia la subjetividad, la pérdida de identidad o su desterritorialización, el naufragio urbano, el simulacro y la fantasmagoría del mundo real y sus habitantes. En el ámbito colectivo, el sujeto poético refleja la fragmentación social, la realidad de lo marginal y lo contracultural. La historia se reescribe, la memoria se recupera, y la identidad se fragmenta y desintegra, aunque se reconstruye continuamente.

Durante la dictadura en Chile, muchas mujeres escribieron poesía desde diversos espacios y contextos: en la clandestinidad, la precariedad, en grupos y talleres de poesía; en cárceles y en centros de tortura, secuestro y exterminio. Poetas, militantes, presas políticas, pobladoras organizadas, feministas; escribir poesía durante la dictadura fue una estrategia política para recuperar, en un mismo movimiento, el cuerpo y la palabra. Una generación de poetas nacidas a principios de los años cincuenta, que tenían entre 26 y 30 años durante la dictadura, se formó en este periodo. Estas poetas abordaron temas como la violencia política,

la violencia colonialista y la violencia contra las mujeres en sus escritos, utilizando diversos enfoques y recursos para cuestionar y poner en crisis la categoría de literatura femenina.

Cuando se habla de nueva poesía femenina, se reconocen características provenientes de las diversas voces que escribían durante la dictadura. La principal característica de esta escritura es su conexión con el movimiento de mujeres en Chile. Se trata de una ruptura con las formas tradicionales y canónicas de escritura, presentando un yo lírico femenino que representa las violencias experimentadas y una revalorización de espacios tradicionalmente asignados a las mujeres, como la cocina y la habitación, desde donde se produce una poesía intensa. Es importante destacar que estas poetisas tenían posiciones diversas y no formaban un grupo homogéneo, a pesar de los temas comunes en sus poemarios. Algunas escribían de manera independiente, mientras que otras lo hacían en grupos y talleres de poesía clandestinos, universitarios o "institucionales".

En este escenario, Urriola, una de las poetisas más asociadas al movimiento feminista durante la dictadura de Pinochet, denunció las desigualdades que vivió en los talleres literarios y resaltó la importancia de la militancia y el arte feminista. En sus propias palabras: "Hubo un tiempo largo en que yo cargué con todos los estigmas de ser poeta, feminista, lesbiana, pero la verdad es que nunca me ha importado" (Ruiz, S. I. G. (2019))

Un tema recurrente en la poesía de Urriola es la conexión entre la escritura de mujeres y el cuerpo femenino. En su obra, el cuerpo encarna en la palabra; el verbo se hace cuerpo abierto a través de la boca y la lengua de la mujer. Se trata, como veremos, de una voz crítica que constantemente desafía y fricciona la realidad patriarcal.

Esta investigación propone un análisis de una selección de fragmentos y poemas extraídos de dos obras fundamentales de Malú Urriola: *Hija de Perra* (1998) y *Braceca* (2007). Estas obras se prestan para ser analizadas mediante el concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la noción de grotesco explicada por Mijaíl Bajtín. Ambos conceptos se alinean con la propuesta ética y estética de Urriola en la medida en que ofrecen una visión dinámica, subversiva y no jerárquica que desafía las estructuras y normativas tradicionales.

En primer lugar, el grotesco bajtiniano, tal como se describe en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, se caracteriza por la representación de un cuerpo en constante transformación, exageración y apertura, destacando sus aspectos más materiales y terrenales como comer, excretar, nacer y morir. Bajtín plantea que esta estética permite subvertir las jerarquías de poder, cuestionando las normas sociales mediante la desintegración y deformación de las figuras idealizadas del cuerpo.

Por su parte, el rizoma de Deleuze y Guattari es una estructura abierta, horizontal y múltiple que no sigue un orden jerárquico o centralizado. El rizoma se expande de forma no lineal, conectándose en múltiples direcciones y permitiendo la coexistencia de diversas formas, discursos y significados. La territorialización y desterritorialización propias del rizoma generan un constante movimiento y devenir, que permite que las ideas, cuerpos y textos se reinventen continuamente.

Ambos conceptos se interceptan en su naturaleza de resistencia y transformación. El cuerpo grotesco de Bajtín puede interpretarse como un rizoma en su capacidad de abrirse, conectarse y multiplicarse, desestabilizando las estructuras fijas del poder y la normatividad social. Al igual que el rizoma, el cuerpo grotesco no es estático ni cerrado, sino que está en un proceso constante de cambio, revelando una multiplicidad de formas y significados.

Como sostiene Soledad Bianchi, *Hija de Perra* se lee como “un extenso ‘monólogo’ donde la escritura se funde con el cuerpo y ... se combina con las apelaciones amorosas por su necesidad de cariño”, un cuerpo textual híbrido de poema y prosa, caracterizado por la visión crítica de la realidad circundante y “la constante atención al lenguaje que se vuelca sobre él mismo” (Bianchi, 2020: 244). En su continuo vaivén entre vulnerabilidad y desafío, la obra de Urriola utiliza el cuerpo de la mujer como un medio de resistencia contra el sistema patriarcal, explorando y transformando ese cuerpo en sus poemas. El cuerpo en *Hija de Perra* se presenta como un territorio rizomático, un espacio en constante cambio que desafía las categorías fijas impuestas por la sociedad patriarcal y la institución literaria. El desdoblamiento del hablante lírico, expresado, por ejemplo, en la ambivalencia de las bocas y las lenguas, se presenta como un tema recurrente:

"... cuando me miró llena de odio, yo me sonreí, era obvio por qué me sonreí, me acerqué hasta donde estaba sentada y la besé en la boca, pude sentir su boca abierta

dejándome ir, pues no fui yo quien se largó, sino ella que me dejó largar, perra y callejera que era me dejó largar y perra que soy, como sólo tengo una lengua y es para lamerme esta herida sobre el lomo que no se cierra, pues te lo he dicho tanto, y sabes que escribiendo miento y puedo decir lo que me venga en gana..." (Urriola, 2017: 61-62)

Es común en Urriola el empleo de imágenes ambivalentes, escurridizas, grotescas y viscerales, lo cual se revela desde el título del poemario: *Hija de Perra*, un título que remite a una madre perruna bestial, o, como sugiere Bianchi (2020: 245), un calificativo a la vez insultante y atenuante (empleado para no decir "Hijo de puta"). Tales imágenes son desplegadas para presentar la lucha y la subversión del cuerpo femenino y su lengua. El placer y el dolor, el amor y el odio, la vida y la muerte, la fiesta y la misa de difuntos, la celebración de la palabra poética y la inutilidad de la institución literaria, son solo algunos de los fragmentos de la experiencia dinámica que va tomando el cuerpo poético en continua metamorfosis. *Hija de Perra* es, entonces, un libro-rizoma, siempre anómalo, siempre inacabado y en perpetuo devenir. Es un libro-cuerpo abierto al mundo, que se apropia de su espacio, pero también se desapropia para continuar en movimiento, adaptándose, reinventándose, sin quedar atrapado en una identidad fija, subvirtiendo el estático campo cultural chileno heredado de la dictadura junto con la razón patriarcal. Como señala Juan Pablo Sutherland:

"Esta perra que soy". Voz más que identidad, estrategia más que esencialidad, así, la hablante animalizada de hija de perra se funda sobre la subjetividad agraviada de lo femenino, homologa-das a putas, perras, histéricas, toda la taxonomía que se organizó en la historia para controlar las subjetividades de las mujeres y de los indeseables para las culturas normativas. (Sutherland, 2015: 246)

Para Urriola, ser "otra" —distanciarse de los estándares tradicionales de belleza y comportamiento esperados de la mujer chilena— es un acto de resistencia frente a las imposiciones que configuran a la mujer "ideal". Este posicionamiento busca abrir espacio para la diversidad de cuerpos, pensamientos, saberes y formas de expresión que, en su poesía, encuentran un medio de reivindicación.

Precisamente, en *Bracea*, la noción del cuerpo femenino insumiso, excéntrico o no normativizado se lleva a un extremo plástico mediante los retratos poéticos y fotográficos de las hermanas siamesas y el vecindario monstruoso. En este poemario, la categoría de lo grotesco, según lo descrito por Bajtín, adquiere gran relevancia descriptiva y analítica. Lo grotesco se presenta aquí como una forma de subvertir las normas patriarcales a través de la representación de cuerpos femeninos en constante transformación: cuerpos que se desmembran, desdoblán y recomponen, desafiando la opresión. En los poemas incluidos en *Bracea*, esto se refleja en descripciones de cuerpos grotescos, abiertos y duales, como en el poema “Nuestra Madre”, donde se explora la dualidad entre sumisión y liberación en el cuerpo femenino convencionalmente fragmentado por la óptica patriarcal occidental. Creemos que *Bracea* no solo desafía las concepciones convencionales de feminidad, sino que también reivindica la figura de la poeta, cuya voz ha sido históricamente menospreciada y que ahora reclama ser amplificada.

Malú Urriola destaca la importancia de valorar tanto la palabra poética como la crítica literaria, subrayando el espacio que las mujeres han comenzado a conquistar en una cultura históricamente dominada por hombres, abriendo constantemente nuevos caminos. En esta investigación proponemos un análisis de sus poemarios *Hija de Perra* (1998) y *Bracea* a partir de las categorías del efecto estético grotesco (Bajtín) y el pensamiento rizomático, para examinar cómo ambas obras configuran un espacio poético múltiple y subversivo, tanto en términos discursivos como identitarios. Cuerpo y escritura se entrelazan aquí como soportes desestabilizadores de las normativas oficiales, generando nuevas significaciones corporeales.

En *Hija de Perra*, la escritura se presenta como un cuerpo femenino insumiso, que desafía y rompe con las representaciones tradicionales de lo femenino impuestas por el patriarcado. Por su parte, *Bracea* crea personajes dobles o siameses que cuestionan las categorías patriarcales de lo femenino, sugiriendo una multiplicidad de identidades y voces que se entretajan para desestabilizar las nociones de género y corporeidad. El análisis tiene como objetivo demostrar que tanto *Hija de Perra* como *Bracea* operan mediante una estructura rizomática, es decir, no jerárquica y ramificada, que fragmenta y reorganiza las normativas sociales y culturales. Asimismo, se examinan los elementos grotescos que

contribuyen a esta desestabilización, especialmente en la construcción de cuerpos y personajes que desbordan las categorías tradicionales de identidad y género. Así, como se mostrará a lo largo de esta investigación, el efecto estético grotesco y la estructura rizomática se consolidan como ejes fundamentales en la poética de Urriola.

## MARCO TEÓRICO

La poesía de Malú Urriola ofrece un espacio donde el cuerpo de la mujer se convierte en un campo de batalla simbólico, cuestionando las estructuras patriarcales que han condicionado históricamente su representación. En este contexto, la escritura no solo habla del cuerpo, sino que *es* el cuerpo, un cuerpo que no se somete a una definición fija, sino que se transforma constantemente, desafiando las normativas sociales y culturales. El cuerpo femenino, en la poesía de Urriola, se presenta como un escenario que propicia múltiples transformaciones, donde nociones como el género, la identidad, la literatura y el poder son constantemente puestas en tensión. Esta exploración corporal se despliega a través de un lenguaje que evade las estructuras convencionales y lineales, favoreciendo, en cambio, una estructura rizomática y desbordada, en la que los límites entre el sujeto y el texto, entre lo corporal y lo discursivo, se difuminan.

Justamente, proponemos que, para analizar este cuerpo poético y crítico, se puede aplicar la propuesta de lectura rizomática desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari,

quienes en su obra *Mil mesetas* (1980) presentan una alternativa radical a las estructuras jerárquicas tradicionales de pensamiento. La noción del rizoma, que toma su nombre del modelo botánico en el que los elementos crecen de manera horizontal, sin un centro fijo ni una raíz jerárquica, resulta fundamental para abordar la multiplicidad de sentidos y voces que aparecen en la obra de Urriola.

La poesía de Urriola no sigue una estructura convencional, lo que permite interpretarla como una expresión rizomática. En este modelo, las conexiones no son lineales ni jerárquicas, sino múltiples y abiertas a transformaciones constantes. El rizoma, según Deleuze y Guattari, no parte de un único punto de origen ni sigue un recorrido predefinido. Del mismo modo, el cuerpo en la poesía de Urriola no se presenta como una entidad cerrada, sino como una construcción compleja y en continuo devenir, un cuerpo que se expande y se conecta con otras dimensiones simbólicas. Esto es particularmente relevante para entender su resistencia frente al patriarcado, ya que la estructura rizomática permite desbordar las narrativas lineales y binarias que dominan las representaciones tradicionales de lo femenino.

## **1. Rizoma y Subversión Literaria**

La idea del "libro rizomático", que Deleuze y Guattari contraponen al "libro árbol", es clave para entender la obra de Urriola. Mientras que el "libro árbol" sigue una estructura jerárquica y fija, con un principio y un final claramente definidos, el "libro rizomático" es abierto y múltiple, sin un centro definido, y sus significados están en constante transformación. En este sentido, los poemarios *Hija de Perra* y *Bracea* de Urriola pueden ser entendidos como "libros rizomáticos", ya que su estructura carece de un centro y no sigue una narrativa lineal ni fija, sino que se despliega en múltiples direcciones, generando nuevas conexiones y significados. Asimismo, advertimos en Urriola la construcción de una voz lírica en constante cuestionamiento y metamorfosis. Como señalan Deleuze y Guattari:

“Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materia diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones [...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de descentricación.” (Deleuze y Guattari, 2002: 9-10).

Uno de los conceptos centrales de Deleuze y Guattari es el "agenciamiento", que se refiere a la capacidad de un texto o un cuerpo para conectarse con otros elementos y generar nuevas configuraciones. En un texto rizomático, los significados no están predeterminados, sino que emergen a través de las conexiones y los agenciamientos que se establecen entre los diferentes elementos del texto. En la poesía de Urriola, el cuerpo femenino se agencia con otras realidades y discursos, generando nuevas formas de resistencia y subversión frente a las estructuras patriarcales. Este agenciamiento es dinámico y abierto, lo que permite que el texto crezca y se transforme constantemente. En palabras de Deleuze y Guattari:

“En tanto que agenciamiento, [el libro] sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.” (Deleuze y Guattari, 2002: 10)

Así pues, la poética de Urriola se alinea con la idea del libro rizomático como “cuerpo sin órganos”, en un devenir constante, canceroso, que se enfrenta a los cuerpos llenos y jerarquizados del patriarcado, del capitalismo y del colonialismo. Por otra parte, Deleuze y Guattari nos dicen que el rizoma opera mediante un proceso de "territorialización" y "desterritorialización". En la poesía de Urriola, el cuerpo femenino se territorializa en ciertos momentos, por ejemplo, cuando se inserta dentro de los discursos patriarcales que intentan definirlo y controlarlo. Sin embargo, también se desterritorializa al liberarse de estas

definiciones, convirtiéndose en un cuerpo en devenir: un espacio de resistencia que desafía las identidades fijas y los significados estáticos.

Esta dinámica se aprecia, por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Hija de Perra*:

“Soy apenas el reflejo de una mujer a quien se le ha partido el corazón, y cuando las palabras dicen dolor, duele. No hice sino poner los ojos en un rostro que no lo merecía, ese rostro era mío, más sus facciones y gestos, de esta manera lo poseo enteramente, de esta manera lo desquicio, de esta manera lo corrompo, lo disloco y me lo apropio para mi pobre existencia. Era un rostro perro que mordió cuando hubo que morder, que lamió cuando hubo que lamer. Seguiré arrastrando este cuerpo sobre las piedras...” (Urriola, 2017: 25).

Aquí, el movimiento de territorialización y desterritorialización permite que el cuerpo femenino se presente como un territorio de resistencia frente a las estructuras de poder. La imagen del cuerpo "que desquicia", "corrompe" y "se disloca" se convierte en una metáfora de subversión, mostrando un yo lírico que rehúsa ser contenido por las categorías tradicionales de género y feminidad.

Deleuze y Guattari afirman:

“El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos.” (Deleuze y Guattari, 2002: 11).

La poesía de Malú Urriola puede ser entendida como un espacio donde el cuerpo femenino se convierte en un territorio de resistencia y subversión frente al patriarcado. Como veremos en los siguientes apartados, a través de la aplicación combinada de los conceptos de rizoma y del grotesco bajtiniano, resulta posible interpretar su obra como una crítica a las estructuras de poder que han condicionado la representación de las mujeres. El cuerpo femenino, en la obra de Urriola, no se presenta como un objeto pasivo, sino como un cuerpo

en devenir, un cuerpo rizomático que se transforma constantemente y que desafía las representaciones tradicionales de la feminidad.

## **2. Cuerpo y Rizoma: Un Lenguaje Vivo**

En la obra de Urriola, el cuerpo poético y carnal es presentado como una entidad viva y fluctuante. Así también, en el pensamiento de Deleuze y Guattari, el cuerpo y el pensamiento se articulan a través de un proceso de devenir. De acuerdo con su propuesta, no existe una identidad fija o unívoca; el sujeto no es un ente estático, sino que se construye a través de múltiples relaciones que se desdoblán en diversas direcciones. En este sentido, la escritura y el cuerpo de la mujer en la obra de Urriola pueden interpretarse como rizomas, es decir, estructuras abiertas, sin un centro fijo, que se expanden y conectan con múltiples realidades y discursos. Esto permite romper con la representación clásica de la mujer como objeto de deseo o subordinación y la coloca como sujeto activo, en constante transformación y creación.

En el rizoma todo es movimiento, todo está en devenir. Este concepto es clave para entender cómo en la poesía de Urriola el cuerpo femenino no está determinado por las normas patriarcales, sino que se convierte en un espacio de resistencia y transformación. La corporalidad en su obra no sigue las reglas del orden simbólico dominante; al contrario, lo subvierte, proponiendo nuevas formas de ser y estar en el mundo. A través de este cuerpo rizomático, Urriola construye una voz poética que desafía los límites impuestos a las mujeres, creando nuevas conexiones y significados. En este proceso, el lenguaje mismo es transformado, pues en el rizoma, el lenguaje no es una estructura fija o universal, sino un cuerpo en movimiento, un espacio de posibilidades infinitas.

“Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta.” (Deleuze y Guattari, 2002: 17)

La propuesta rizomática de Deleuze y Guattari también cuestiona las nociones tradicionales de representación, que se basan en una dualidad entre sujeto y objeto, donde el cuerpo femenino ha sido históricamente objetivado. En cambio, el rizoma propone una interacción múltiple, donde el sujeto es parte de una red compleja de relaciones, sin un centro de control. En este sentido, la poesía de Urriola rompe con la lógica patriarcal que coloca al cuerpo femenino como objeto pasivo y lo presenta como un cuerpo que se autoproduce, que se vuelve agente de su propio devenir. Este cuerpo rizomático no se limita a ser un reflejo de una identidad preexistente, sino que se transforma en un espacio donde se despliegan nuevas identidades y posibilidades.

### **3. Lo Grotesco: Subversión y Carnavalización del Cuerpo**

El concepto de lo grotesco, tal como lo desarrolla Mijaíl Bajtín en su clásico estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, es fundamental para analizar cómo en la poesía de Urriola el cuerpo femenino se vuelve un espacio de subversión. Según Bajtín, lo grotesco es una representación de un cuerpo que está en constante transformación, que se desborda, rompe sus límites y desafía las normas establecidas. En palabras de Bajtín:

“[...] el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste [...]” (Bajtín, 1987: 228)

El cuerpo grotesco se encuentra estrechamente relacionado con la cultura carnavalesca, entendido como un doble paródico y transformador de la cultura oficial. Bajtín (1987:7) describe el carnaval como un "estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación, en los que cada individuo participa." En el carnaval, "la vida misma juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios." Mientras el carnaval forma parte de la vida, la carnavalización constituye la transposición de las imágenes y formas del carnal a la literatura. Parte de la carnavalización literaria es lo que

Bajtín denomina “realismo grotesco”, de donde surgen imágenes corporales ambivalentes y transgresoras como las imágenes del cuerpo femenino que apreciamos en la obra de Urriola. De ahí que sostengamos que el grotesco es un elemento fundamental para apreciar el carácter subversivo de su poesía, una poesía femenina que pone palabra y cuerpo para desafiar las representaciones tradicionales del patriarcado. La carnavalización implica una inversión de las jerarquías, una ruptura con las normas establecidas, donde lo bajo se eleva y lo alto se degrada. En este proceso, el cuerpo grotesco adquiere una dimensión subversiva, al desafiar las estructuras de poder y proponer nuevas formas de entender la realidad.

Lo grotesco en la obra de Urriola funciona como una herramienta para subvertir las representaciones patriarcales de la literatura y la feminidad. En su poesía, los cuerpos femeninos no son idealizados ni presentados como sujetos homogéneos y cerrados, sino que se muestran en su materialidad, en su capacidad de descomposición y recomposición, en su mezcla de lo material-corporal y lo sublime. Así, por ejemplo, algunas apelaciones al cuerpo que vemos reiterarse insistentemente en *Hija de Perra* refieren a la boca y la lengua y también a esa extensión de esa voz de la poeta a través del brazo que “es mi lengua” que puede “decir lo que la lengua se calla” (referencia). Como se detallará en nuestro análisis, este tipo de imágenes pueden ser leídas en línea con la noción bajtiniana del cuerpo grotesco en constante inacabamiento y metamorfosis, un cuerpo que se desborda y transgrede las fronteras impuestas por la cultura. De esta manera, junto con la escritura como cuerpo y terreno rizomático en *Hija de Perra*, las imágenes grotescas también son empleadas por Urriola como una estrategia de resistencia frente a las normas patriarcales, desafiando las representaciones tradicionales del cuerpo femenino.

En palabras de Bajtín (1987:9), la carnavalización de lo grotesco se caracteriza por “la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.” Como se detallará más adelante en nuestro análisis, este principio carnalesco subyace en el poema “Nuestra Madre”, donde el cuerpo grotesco de una mujer siamesa aparece como la encarnación de una paradoja: una parte está sometida a las imposiciones patriarcales, mientras la otra sueña con una emancipación que trasciende los límites impuestos por los roles de género. La simultaneidad de la opresión y el deseo de libertad, encarnados en este

cuerpo grotesco y carnavalizado, refleja un proceso de resistencia frente a las estructuras tradicionales.

Al unir la estética de lo grotesco con la carnavalización, la poesía de Urriola crea un espacio de transformación y renovación que desafía las representaciones monolíticas del cuerpo femenino y propone una nueva cosmovisión, abierta al cambio y a la subversión de las normas establecidas.

Las imágenes del cuerpo grotesco en la poesía de Urriola dan vida a una entidad en constante devenir, una poesía rizomática, dilatada, intensa, que desafía los límites del lenguaje. No se trata de un cuerpo fijo o cerrado, sino de un cuerpo que se desdobra y se abre al cambio, que se transforma y se reconstituye en nuevas formas. Este proceso de transformación es clave para entender la subversión que Urriola propone en su obra. El cuerpo grotesco se convierte en un espacio de resistencia frente al poder patriarcal, un espacio donde las fronteras entre lo masculino y lo femenino, entre lo humano y lo animal, entre el cuerpo y el lenguaje, se desdibujan, creando nuevas posibilidades de existencia.

El cuerpo carnavalizado en la obra de Urriola no solo se transforma, sino que también se abre a la posibilidad de nuevas conexiones. Como en el rizoma, el cuerpo en la poesía de Urriola se despliega en múltiples direcciones, creando nuevas asociaciones y significados. Esta multiplicidad de conexiones permite que el cuerpo poético de Urriola se convierta en un espacio de resistencia y subversión, donde las jerarquías patriarcales son continuamente puestas en cuestión.

#### **4. Patriarcado, lenguaje y cuerpo: hacia una transformación histórica y cultural**

El modelo patriarcal ha dejado una profunda huella en la manera en que las mujeres han sido representadas y percibidas, tanto en la sociedad como en la literatura chilena. Las poetisas nacionales han enfrentado históricamente estructuras de poder que han minimizado sus voces y relegado sus contribuciones, enfrentándose a un doble desafío: crear una obra

literaria significativa y resistir la invisibilidad que este sistema les impone. Este contexto ha sido particularmente relevante en el ámbito de la poesía, donde las escritoras han utilizado su obra para confrontar y resistir las restricciones impuestas por la dominación masculina.

La poesía femenina en Chile ha sido un canal esencial de resistencia, dando voz a experiencias de marginalización, violencia de género y desigualdad. Poetas como Malú Urriola han adoptado una perspectiva feminista que no solo critica las estructuras patriarcales, sino que también celebra las voces femeninas como agentes fundamentales de cambio social. Urriola, además, entrelaza esta denuncia con reflexiones sobre las realidades de la dictadura chilena y las desigualdades sociales, fortaleciendo el carácter político de su obra.

A pesar de las barreras impuestas por el patriarcado, como la dificultad para acceder a plataformas de publicación o el reconocimiento en las historias literarias tradicionales, que históricamente han priorizado las voces masculinas, las poetisas chilenas han persistido. Su producción ha enriquecido significativamente la literatura nacional, al mismo tiempo que ha contribuido a dismantlar las estructuras culturales que intentaron silenciarlas. Este esfuerzo colectivo pone de manifiesto que, aunque el patriarcado es una construcción histórica de larga data, sus límites y jerarquías pueden ser continuamente desafiados y transformados desde los espacios creativos y de resistencia.

En esta investigación entenderemos el patriarcado como un modelo social y cultural que privilegia el dominio masculino y subordina a lo femenino tanto material como simbólicamente. La buena noticia es que, aunque tiene raíces profundas que se remontan a las primeras civilizaciones agrícolas del Neolítico, el patriarcado efectivamente puede ser destronado. Siguiendo las teorías de la arqueóloga lituana Marija Gimbutas, Riane Eisler, en su libro *El Cáliz y la Espada*, sostiene que el surgimiento del patriarcado está estrechamente vinculado al desarrollo de una cultura guerrera y a la consolidación de una jerarquía masculina en los ámbitos públicos, ya sean políticos o religiosos, mientras que a las mujeres se les relegaba al espacio doméstico y reproductivo. En este contexto, la apropiación, tanto concreta como simbólica, del cuerpo femenino ha sido uno de los pilares fundamentales de

la cultura patriarcal a lo largo de sus diversas fases. Sin embargo, investigaciones contemporáneas han demostrado que este modelo no fue siempre la norma. El patriarcado, como modelo de dominación, que privilegia la competitividad y la desconfianza, no es “naturaleza humana”, sino que una construcción histórica que emergió bajo circunstancias específicas.

Eisler argumenta que el giro cultural hacia un modelo patriarcal comenzó hace aproximadamente 5.000 años, con las migraciones de tribus de pastores semi-nómadas provenientes de las estepas de Eurasia. Estas tribus, organizadas bajo sistemas de jefatura y descendencia patrilineal, veneraban a deidades guerreras masculinas y celestiales. Instrumentos como el hacha, el puñal y la espada simbolizaban un poder divino asociado a la fuerza y la violencia. Al llegar a Europa del Este y Oriente Medio, estas tribus se encontraron con las llamadas culturas matrifocales, civilizaciones agrarias y culturalmente sofisticadas, cuya forma de vida representaba una alternativa al orden patriarcal de los invasores.

Estas culturas matrifocales, como las describen Gimbutas y Eisler, se organizaban según un modelo solidario (*partnership model*), caracterizado por la ausencia de jerarquías rígidas y una equidad en los roles de hombres y mujeres. Al diferenciar el modelo patriarcal del que regía estas sociedades, Eisler explica que:

“El primero, que denomino modelo dominador, es lo que generalmente se designa como patriarcado o matriarcado: La jerarquización de una mitad de la humanidad sobre la otra. El segundo, en el cual las relaciones sociales se basan primordialmente en el principio de vinculación antes que en el de jerarquización, puede describirse mejor como el modelo solidario.” (Eisler, 1987: xxv-xxvi)

En las culturas matrifocales o solidarias dominaba una cosmovisión centrada en la adoración de una Diosa Madre, simbolizando la tierra, la fertilidad y el ciclo interminable de la vida. Esta figura divina, sumamente material y corporal, representada frecuentemente en estado de preñez, en el acto de dar a luz o en una forma andrógina primordial, contrastaba

radicalmente con las figuras masculinas de poder que promovían las culturas invasoras. Resulta interesante advertir que, justamente, fueron este tipo de figurillas de las antiguas Diosas Madre inspiraron el concepto de cuerpo grotesco de Bajtin. En específico, este autor nos habla de la imagen de “la muerte encinta” o “muerte preñada”, concepto al que arribó tras observar unas figurillas de terracota desenterradas en Ucrania:

“Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan *ancianas embarazadas* cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas embarazadas ríen. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.” (Bajtin, 1987: 22-23)



*Ilustración 1: “La muerte preñada”, figura de terracota encontrada en Kertch*

*Ilustración 2 y 3: Figuras en terracota de la diosa Deméter*

*Ilustración 4: La diosa Hécate*

Estas diosas encarnaban simultáneamente el fin y el comienzo: la muerte que da a luz, con toda la ambivalencia del cuerpo grotesco femenino, abierto e inacabado. No obstante, la llegada de las tribus patriarcales supuso un cambio estructural profundo en el imaginario de las culturas ancestrales. La figura de la Diosa fue desplazada por la del Dios Padre, omnipotente, distante y celestial.

A pesar de ello, en la antigüedad grecolatina, las imágenes grotescas de la Diosa persistieron en los cultos agrarios. Un ejemplo notable es el culto a Deméter o Ceres, representada como una anciana embarazada o acunando a un recién nacido, simbolizando la conexión entre decadencia y renovación (Suazo, 2023: 74-80). Otro ejemplo es Hécate, la diosa lunar, cuya representación como una figura triple —doncella, madre y anciana— refleja los ciclos de la luna y la integración de las distintas etapas de la vida femenina. Asimismo, Bajtín vinculará estas imágenes a la literatura cómica medieval y renacentista que toma elementos del carnaval, en especial, a la obra de François Rabalais, *Gargantúa y Pantagruel*.

Como se argumentará más adelante, Malú Urriola también explotará el sentido subversivo del cuerpo grotesco femenino. Esto resulta especialmente evidente en *Bracea* donde la utilización de figuras femeninas duales o siamesas servirá al propósito de representar una feminidad trasgresora no sometida a las pautas y estereotipos patriarcales.

Ahora bien, como argumenta Eisler, la cosmovisión patriarcal se impuso sobre las antiguas culturas matrifocales o solidarias. La cultura oficial que se instaló desde entonces comenzó a glorificar la guerra y la violencia; se trata de un sistema cultural que persiste hasta nuestros días donde la jerarquía y la subordinación femenina se naturalizan. Como señala Eisler:

“El título *El Cáliz y la Espada* proviene de esta cataclísmica encrucijada de la prehistoria de la civilización occidental, en que el curso de nuestra evolución cultural prácticamente sufrió un vuelco. En esta bifurcación cardinal, se interrumpió la evolución cultural de las sociedades que adoraban a las fuerzas del universo

generadoras y mantenedoras de vida, simbolizadas en nuestro tiempo por el antiguo cáliz o grial.” (Eisler, 1987: 13)

Este cambio no solo afectó las dinámicas sociales, económicas y espirituales, sino que también transformó las narrativas míticas. Las antiguas deidades femeninas fueron degradadas a monstruos derrotados por dioses masculinos, como la Medusa decapitada por Perseo, la cual simboliza la sumisión y el silencio al que fue confinado lo femenino en los tiempos originales del mito. En la tradición judeocristiana, la mujer se convirtió en la responsable de la expulsión del paraíso, estableciendo una narrativa donde la feminidad se asociaba con la culpa, el pecado y la caída de la humanidad en un mundo material, degradado como un valle de lágrimas y un espacio de existencia limitada e imperfecta.

Sin embargo, desde una perspectiva construccionista social, sabemos que el patriarcado no es inherente a la biología humana, sino que se sostiene y reproduce a través de normas culturales y narrativas que perpetúan jerarquías de género como si fueran ineludibles. Precisamente, su carácter histórico y no esencial abre la posibilidad de desmantelarlo mediante la transformación de estas estructuras simbólicas y sociales. En los últimos siglos, este sistema, que ha configurado las dinámicas de poder y género en la vida cotidiana y las instituciones culturales, ha sido persistentemente desafiado por los movimientos feministas. Estos han trabajado para cambiar las estructuras patriarcales, subrayando la importancia de la equidad y la justicia de género como pilares de una sociedad más inclusiva.

En su prólogo a la obra de Eisler, el biólogo y pensador chileno Humberto Maturana también destaca la existencia de una alternativa al patriarcado: la cultura solidaria, basada en la biología del amor, que estaría en el origen mismo de lo humano, más concretamente, en el lenguaje como forma de cooperación y no dominación. Maturana describe este modelo de cooperación como un llamado a vivir la transformación desde un lenguaje más esencialmente humano, en contraste con las conversaciones patriarcales que presentan la solidaridad como una virtud excepcional o trascendente. En cambio, dice Maturana argumenta que la solidaridad es un fundamento natural de la condición humana, accesible si se elige vivir desde

este paradigma. Humberto Maturana refuerza esta idea al destacar que la solidaridad, lejos de ser una cualidad extraordinaria, constituye la base de una cultura que rechaza la alienación patriarcal.

## 5. Escribir el cuerpo

En este análisis sostenemos que una de las formas más potentes de desafiar las conversaciones patriarcales es mediante una nueva lengua, una voz propiamente femenina y alternativa como la que alienta la poesía de Malú Urriola. Mientras Eisler plantea la solidaridad como una respuesta al modelo jerárquico y competitivo, Urriola encarna esta idea en su cuerpo textual, desbordando los límites y desafiando las normas impuestas. Ambos enfoques convergen en la premisa de que el cambio no solo es posible, sino necesario, y que se gesta desde el lenguaje, el cuerpo y las narrativas que los sostienen.

Es en esta misión transformadora donde la poesía de Malú Urriola cobra relevancia, al oponerse a la autoridad y autoría masculina, social, cultural y literaria, impuestas por el patriarcado. En su ensayo *La risa de Medusa*, la filósofa Hélène Cixous refuerza esta perspectiva al declarar:

“Escribiendo, las mujeres entran en el lenguaje para transformarlo: Para que la historia cambie de sentido. Para ver a la Medusa de frente: y no es mortal. Es hermosa y ríe.” (Cixous, 1995: 20)

Urriola y Cixous coinciden en que la clave para transformar estas estructuras radica en el lenguaje, el cuerpo y la risa. Como afirma Cixous:

“La mujer debe escribir su cuerpo, debe inventar los gestos de su liberación. Así, con su cuerpo derribará los muros, rompió los códigos y trastornará las economías opresivas” (Cixous, 1995: 24)

El cuerpo grotesco femenino en la poesía de Urriola, el cuerpo comunitario solidario en las teorías de Eisler y el cuerpo liberado de la Medusa sonriente de Cixous comparten un objetivo común: subvertir las estructuras patriarcales que históricamente han definido el lugar de las mujeres en la sociedad. En este sentido, la poesía y la escritura emergen como territorios políticos y simbólicos que desafían la hegemonía patriarcal, proponiendo nuevas formas de imaginar y construir la humanidad desde la solidaridad y la equidad.

Una de las imágenes corporales más significativas de *Hija de Perra* es la del “brazo.” Esta imagen, que se analizará en profundidad más adelante, ofrece una poderosa ilustración del vínculo entre el cuerpo, la escritura y la identidad femenina en la poesía de Urriola. En el poemario de Urriola el motivo del "brazo" trasciende su dimensión física para convertirse en una metáfora que articula el proceso creativo, la lucha emocional, y la resistencia frente a las imposiciones patriarcales.

El brazo no es solo una extremidad, sino una extensión esencial del ser y del lenguaje de la poeta. Representa su medio para canalizar emociones reprimidas y transformarlas en palabras. Al declarar que "El brazo con el que escribo no se lo doy a nadie", la voz poética resalta la inseparabilidad de la escritura y su identidad. El brazo, en este sentido, se convierte en un símbolo vital: una herramienta para resistir y expresar el sufrimiento, una parte indivisible de su existencia.

Sin embargo, el acto de escribir no se presenta como algo sencillo o pasivo. Por el contrario, es una experiencia profundamente dolorosa y transformadora. El brazo, que a menudo actúa como un salvador, es también una fuente de aflicción. Es quien le “golpea el corazón para que ande” y “la arrastra hasta la orilla” cuando se siente ahogada por sus emociones. Este proceso revela que la escritura, al tiempo que libera, también exacerba las heridas internas, convirtiendo la creación artística en un acto catártico que intensifica el dolor mientras lo procesa.

El brazo también encarna una forma de resistencia frente a la pérdida y el agotamiento existencial. Mientras la poeta experimenta desgaste emocional, su brazo sigue adelante,

escribiendo, creando y sosteniéndola. Este contraste evidencia una separación simbólica entre el yo emocional y la capacidad creativa: mientras la poeta se tambalea, el brazo actúa con una autonomía que lo convierte en el motor de su supervivencia. Es como si el brazo poseyera una voluntad independiente que asegura la continuidad de la creación a pesar de las adversidades.

La relación entre la poeta, su brazo y el entorno opresivo que la rodea se intensifica en la descripción de la ciudad. Este espacio, representado como "inmutable" y lleno de aspiraciones vacías —"la ciudad quisiese ser rubia"—, refuerza el desencanto y la monotonía que sofocan a la poeta. Sin embargo, el brazo parece inmune a esta alienación urbana. La afirmación "mi brazo es ciego, mi brazo es sordo" aísla esta herramienta creativa de las influencias externas, concentrándola únicamente en la escritura. De este modo, el acto creativo emerge como una forma de resistencia frente a un entorno desalentador.

A lo largo del poema, la tensión en torno a la escritura se presenta como un conflicto constante entre salvación y condena. Aunque el brazo "dejaría cualquier cosa para calmarme", la poeta reconoce que escribir también le "daña a veces". Este dilema interno ilustra cómo el arte, mientras permite expresar y liberar el dolor, también lo intensifica. El brazo, al ser "el único capaz de librarme de mí", encarna esta dualidad: es simultáneamente un refugio y un instrumento de confrontación con el sufrimiento.

Finalmente, el poema enfatiza que la escritura es el único medio para procesar la pérdida y la ausencia. La afirmación de que el brazo es "quien te olvida, no yo" sugiere que el acto de escribir permite a la poeta transformar lo insoportable en algo manejable. La escritura no es solo una herramienta, sino una necesidad vital que impulsa a la poeta a seguir adelante. En este sentido, el brazo simboliza la resistencia y la creación: el único recurso que la conecta con el mundo y, al mismo tiempo, la salva de sí misma.

En síntesis, este marco teórico ha explorado cómo la poesía de Malú Urriola constituye un territorio subversivo que desafía las estructuras patriarcales. Su poesía puede interpretarse a la luz de postulados tan diversos como el rizoma deleuziano, el grotesco

bajtiniano y las nociones feministas contemporáneas. El cuerpo femenino, lejos de ser una entidad fija o pasiva, emerge como un espacio de resistencia y transformación, desdibujando los límites entre lo físico y lo simbólico. Urriola utiliza el lenguaje poético como una herramienta rizomática que permite una constante desterritorialización, generando nuevos significados y conexiones. Asimismo, a través del grotesco, la poeta reivindica la materialidad del cuerpo como un instrumento de subversión y ruptura con las jerarquías tradicionales. En este marco, su obra dialoga con una tradición literaria que combina la carnavalización del cuerpo y el devenir poético como ejes centrales para reconfigurar la representación de la feminidad, situándola en un lugar activo y emancipador que desafía las narrativas dominantes.

## METODOLOGÍA

El análisis de los poemarios *Hija de Perra* y *Bracea* de Malú Urriola se realiza desde un enfoque cualitativo e interpretativo, centrado en la construcción de significados y en la relación entre el texto, el contexto sociocultural y los conceptos teóricos seleccionados. A continuación, se desglosan los aspectos clave de esta metodología:

### 1. Enfoque cualitativo

El enfoque cualitativo permite una exploración profunda de los elementos simbólicos, discursivos y estéticos en la obra de Urriola. A través de este método:

- Se analiza cómo la autora emplea las nociones de grotesco y rizoma para construir un discurso subversivo.
- Se identifican patrones, metáforas y elementos recurrentes que configuran su poética.

- Se relacionan las imágenes y temas presentes en los poemarios con las dinámicas históricas y culturales de la dictadura y postdictadura chilena.

## 2. Análisis interpretativo

El análisis interpretativo implica una lectura hermenéutica que busca desentrañar los significados y las intenciones detrás de los textos. Este análisis incluye:

- Contextualización histórica y cultural: Los textos se interpretan a la luz de los acontecimientos históricos de la dictadura militar chilena y de las luchas feministas de la época, que influenciaron la escritura de Urriola.
- Diálogo teórico: Se emplean las teorías de Mijaíl Bajtín sobre el grotesco y de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el rizoma como marcos analíticos para comprender los elementos de resistencia, transformación, hibridez y multiplicidad en la obra.
- Relación texto-contexto: Se explora cómo los poemarios reflejan, cuestionan y resignifican las normas patriarcales y las narrativas culturales dominantes.

## 3. Etapas del análisis

### a. Lectura exhaustiva y análisis textual:

- Identificación de fragmentos representativos en *Hija de Perra* y *Bracea* que ejemplifiquen el uso de lo grotesco y el rizoma.
- Análisis del lenguaje, las imágenes y los temas clave relacionados con el cuerpo, la feminidad y la resistencia.

### b. Aplicación de categorías teóricas:

- Uso de la noción de grotesco para examinar la representación del cuerpo como un espacio de resistencia y transformación.

- Uso de la noción de rizoma para analizar la estructura abierta y descentralizada de los poemarios.
- c. Comparación y síntesis:
- Relación entre los elementos analizados y el contexto histórico-social de la postdictadura chilena.
  - Identificación de conexiones temáticas y simbólicas entre los poemarios analizados

#### 4. Instrumentos y técnicas

- Análisis crítico del discurso: Se examinan los textos desde una perspectiva crítica, enfatizando las estrategias discursivas utilizadas por Urriola para desafiar las estructuras patriarcales.
- Interpretación intertextual: Los textos se analizan en relación con otras obras literarias y teóricas para identificar influencias y diálogos implícitos.
- Exploración de imágenes y símbolos: Se estudian las imágenes poéticas (como el brazo, la lengua, los cuerpos grotescos y los personajes siameses) para comprender su papel en la construcción de significados.

#### 5. Justificación del enfoque

Este enfoque metodológico es adecuado porque permite abordar la complejidad estética y ética de la obra de Urriola. La combinación de análisis cualitativo e interpretativo proporciona herramientas para:

- Capturar la riqueza simbólica de los poemarios.

- Explorar cómo estos textos trascienden lo individual para articular reflexiones colectivas sobre género, poder y resistencia.
- Mostrar cómo las categorías de grotesco y rizoma operan en el ámbito literario como instrumentos para la subversión y la transformación cultural.

## ANÁLISIS DE *HIJA DE PERRA*

### 1. El brazo y la lengua

El poema *Hija de perra* es un escrito en prosa, visceral, donde la imagen de la “perra” es altamente ambivalente; por un lado, representa la degradación femenina en el mundo patriarcal; por otro, la experiencia marginal del vagabundaje urbano, de una identidad a la deriva recolectando palabras y discursos fragmentarios en su recorrido por la ciudad. Asimismo, en *Hija de perra* abundan las imágenes relacionadas con el cuerpo femenino como motor de la escritura. En particular, examinado desde la noción de rizoma de Deleuze y Guattari, las múltiples e insistentes alusiones al “brazo” en *Hija de perra* pueden interpretarse como el pivote, es decir aquel punto de conexión y transformación que sostiene la voz poética y canaliza sus pensamientos y emociones. Esta imagen, reflejo preciso de la actividad corporal y material del escribir, constituye el apoyo esencial desde donde se funda

y estructura una mirada femenina alternativa y de resistencia frente a la escritura tradicional patriarcal. Como dice Urriola:

"El brazo con el que escribo no se lo doy a nadie, si me deshiciera de este brazo moriría atragantada." (Urriola, 2017: 27)

El "brazo" articula las emociones, la creación y la lucha interna de la voz poética. Es el soporte que le permite a la hablante avanzar o "bracear" a lo largo del texto, al mismo tiempo que resiste y confronta tanto el dolor de la ausencia como la monotonía de la existencia. Este brazo representa un motor de cambio que canaliza y redirige las emociones, generando un espacio de transformación que mantiene a la poeta y su texto en constante movimiento, incluso cuando se enfrenta al estancamiento emocional.

"Este brazo es mi lengua, con este brazo puedo decir lo que la lengua se calla." (Urriola, 2027: 28)

Aquí se manifiesta la conexión dinámica entre diferentes partes del cuerpo (brazo, lengua) y sus funciones. El brazo, lejos de ser un simple miembro, se agencia como el puente que permite liberar lo que la lengua —es decir, el lenguaje oficial patriarcal— no le permite expresar.

Así, el brazo de Urriola trasciende su condición de simple extremidad física para convertirse en un agente que une emociones, memoria, lenguaje y resistencia. Esta interacción da lugar a algo nuevo: palabras que emergen como "trozos de carne que me atorán" (Urriola, 2017: 30). El brazo asume el control cuando otras partes de la poeta, como la lengua o los ojos, no pueden expresar o soportar lo que ella siente. En este contexto, se desdibuja la separación entre cuerpo y espíritu, creando una red de relaciones internas que se influyen y transforman mutuamente.

"Este brazo es mi memoria, este brazo es quien me saca a flote, quien jala de mí, quien me aturde para arrastrarme hasta la orilla." (Urriola, 2017: 28)

El brazo fija y organiza los elementos que constituyen la identidad de la poeta: memoria, resistencia, salvación. Este fragmento territorializa su lucha en el acto de escribir.

La territorialización se manifiesta en la forma en que el brazo se integra con la identidad de la poeta. Este brazo encarna su memoria, su resistencia y su herramienta esencial para construir su sentido de sí misma. A través del acto de escribir, el caos interno se organiza, transformando el dolor, la monotonía y la lucha personal en palabras. De este modo, el brazo crea una estructura que convierte el desorden emocional en un espacio definido, controlable y capaz de ser expresado.

"Porque escribir me daña a veces, mi brazo sabe que escribir daña porque es él quien escribe, cuando mi brazo escribe sabe que está doliendo, quemando." (Urriola, 2017:31)

El acto de escribir, aunque crea una estructura, desestabiliza y libera el dolor. La escritura no es un refugio seguro, sino un proceso de desterritorialización que descompone el orden interno. De ahí que podamos sostener que *Hija de Perra* también explora procesos de desterritorialización. Aunque el acto de escribir organiza el caos y crea un orden, al mismo tiempo lo desestabiliza, ya que, como dice la poeta, "escribir me daña". A través del brazo, las emociones reprimidas se descomponen y se liberan, generando un dolor inevitable.

Por otro lado, la ciudad sombría y repetitiva, que parece atrapada en su propia monotonía, representa un espacio territorializado en la inercia. Sin embargo, la resistencia del brazo desafía esta rigidez, negándose a sucumbir a su opresión y rompiendo con la pasividad del entorno.

"Este brazo se compadece de mí más que nadie, me saca el agua que he tragado, me golpea el corazón para que ande." (Urriola, 2017:31)

El brazo está en constante transformación, pasando de ser una extensión del cuerpo a un agente independiente, que actúa como salvador, memoria y herramienta creativa. Aquí se refleja el devenir, un proceso continuo de cambio y adaptación.

El devenir constituye el eje central del poema de Urriola. El brazo no es un elemento fijo, sino un ente en perpetua transformación que simboliza la lucha, la creación y el cambio. Representa el propio devenir de la poeta: "este brazo es mi lengua", "este brazo es mi memoria", "este brazo me saca a flote". En lugar de una identidad estable, el poema presenta una metamorfosis constante que permite enfrentar la ausencia, la rutina y el dolor. Es un proceso interminable, una mutación continua que sostiene a la poeta frente al desgaste emocional y la pérdida. Así, la identidad es un flujo y un acontecimiento en marcha, siempre inacabado, que depende de la posibilidad de bracear para hundirse y salir a flote, para no dejarse ahogar.

## **2. El desafío de la subalternidad en la institución literaria nacional**

Desde la perspectiva de Bajtín y su concepto de lo grotesco, el poemario *Hija de Perra* podría ser leído como una reflexión sobre la materialidad del cuerpo y la lucha por trascender los límites impuestos por el mismo. El "brazo" que se presenta en el poema no es una extensión idealizada, sino que se describe de forma cruda, como un órgano que está profundamente conectado a la fisicalidad del proceso creativo (de ahí su conexión con la garganta, la lengua, el vientre, el corazón). El acto de escribir es representado como algo visceral y corporal, en línea con la apertura del cuerpo y la liberación material que Bajtín atribuye a lo grotesco.

El poema de Malú Urriola es una poderosa alegoría sobre la escritura como una forma de resistencia emocional y existencial. El "brazo" funciona como símbolo central, representando tanto la capacidad de la autora para crear como el dolor inherente a ese proceso. La conexión entre el cuerpo, la creatividad y el sufrimiento destaca la complejidad

de la relación entre el acto de escribir y la experiencia humana, planteando la creación artística como un terreno ambiguo donde la salvación y el dolor están intrínsecamente ligados. Asimismo, en *Hija de perra* la escritura del cuerpo femenino se presenta como el espacio para criticar y dismantelar la lengua poética patriarcal. Como se aprecia en el siguiente fragmento sobre lo que dicen otros poetas en los “barcitos”:

“[...] esta mano que escribe sería capaz de matarme... me raja entera, no escribe sino para eso, para arrancarme de un cuerpo que es más de ella que mío, un cuerpo que me profiere dolores, una tortura de dolores que se intensifican, no soporto el dolor cuando me coge, caigo, torcida caigo, aprieto la boca y caigo, no gritaría ante él ni muerta, dejo a mi cuerpo caer al piso, dejo que el dolor haga lo suyo, luego me recojo, lo que queda de mí lo recojo, sé que dicen en los barcitos que esto no es poetry, da lo mismo, lo mismo, mientras sigan besándose el trasero para leerse un par de poemas, sabes que en este siglo los poetas y los vagos son la misma cosa, por eso cuando me pierda, no temas, conozco la calle.” (Urriola, 2017: 27-8)

Desde la perspectiva del grotesco bajtiniano, este fragmento revela una materialidad corporal que desafía las categorías cerradas y jerárquicas impuestas tanto por el patriarcado como por las normas de la creación poética tradicional. El cuerpo, desbordado y desgarrado, se convierte aquí en un espacio de contradicción y subversión, reflejando la ambivalencia fundamental del grotesco: la coexistencia de la destrucción y la regeneración, de lo bajo y lo alto, de la caída y el renacimiento.

En primer lugar, el acto de escribir se describe como profundamente corporal, incluso violento. Al igual que la imagen del brazo, la mano “que escribe” y “sería capaz de matarme” evoca la autonomía grotesca del cuerpo, que deja de ser una unidad cerrada y controlada para convertirse en un campo de fuerzas en conflicto. La mano, un órgano normalmente subordinado a la voluntad, se vuelve independiente, rebelde, y actúa como un agente que “raja” y dismantela a la persona que escribe. Esto remite al cuerpo grotesco de Bajtín, que no es estático ni acabado, sino siempre en un estado de apertura, flujo y transformación. La

escritura, en este caso, no es una actividad sublime y puramente intelectual, sino una experiencia visceral y profundamente material que atraviesa y redefine el cuerpo.

El dolor, central en este fragmento, refuerza la idea del cuerpo grotesco como un cuerpo expuesto, vulnerable, pero también resistente. Las expresiones "me raja entera", "me profiere dolores", "torcida caigo" y "dejo que el dolor haga lo suyo" muestran un cuerpo que no se cierra ni se protege, sino que se desborda y se enfrenta al sufrimiento de manera activa. Este cuerpo no es el cuerpo idealizado de la tradición poética clásica, sino uno que se descompone, se reconfigura y se recoge desde sus propios restos, un proceso que simboliza la capacidad regenerativa y transgresora del grotesco.

El rechazo explícito a las normas de lo que "es" o "no es" poesía en los "barcitos" de las juergas literatosas, y el desprecio explícito por los poetas que "se besan el trasero", posiciona este cuerpo y esta escritura como un acto de resistencia frente a las estructuras jerárquicas de la cultura literaria masculinista. Al igual que el grotesco carnavalesco de Bajtín, que invierte las jerarquías y degrada lo alto para exaltar lo bajo, el poema dismantela las pretensiones de superioridad de los poetas tradicionales, equiparándolos con los "vagos". En este contexto, la escritura no busca encajar en las normas de la "poesía" canónica, sino que emerge desde la calle, lo marginal y lo subalterno, desafiando las fronteras entre el arte y la vida cotidiana.

Finalmente, el grotesco aquí no solo implica una crítica, sino también una conexión vital con la resistencia. El cuerpo de la poeta, que "cae" y se "recoje" después del dolor, encarna la capacidad de renacer desde la propia destrucción. Esta dinámica de caída y regeneración, que es central en el grotesco bajtiniano, convierte el sufrimiento en una fuerza productiva que alimenta la creación artística y la resistencia cultural. La afirmación "cuando me pierda, no temas, conozco la calle" sugiere un conocimiento íntimo del dolor y de los espacios marginales como lugares de fortaleza y supervivencia, donde lo grotesco funciona como un motor de transformación y emancipación.

Más adelante, Urriola vuelve sobre esta crítica a la decadente y banal institución literaria nacional:

“[...] no me salgas con el mito vomitivo del poeta... la poesía no salva a nadie, mira cómo me ha dejado... Y este pobre tarado con una copa de tinto afirmado en la barra, me habla del misticismo de la poesía... mientras alguien lanza su libro y el presentador habla del escenario cultural ¿cuál?... y dos chicos se miran, hace rato que se miran, no saben que los miro, sólo tienen ojos para ellos, yo sólo tengo ojos para ellos, no veo a este pobre idiota... y se van al baño y pienso que mientras todo esto huele a muerte, ellos se estarán besando allá dentro, matando el tedio, sus manos estarán perdidas en traseros vivos [...]” (Urriola, 2017:57)

En este último fragmento, la poesía de Malú Urriola refuerza su vínculo con el grotesco bajtiniano al desmontar las idealizaciones y los discursos elevados que tradicionalmente han rodeado la creación poética. Aquí, lo grotesco no solo actúa en la representación del cuerpo, sino también en la crítica de un espacio literario marcado por la vacuidad y las jerarquías culturales. La poeta rechaza frontalmente el "mito vomitivo del poeta" y su supuesto misticismo, exponiendo la banalidad y el vacío de los escenarios donde se celebra la poesía como un acto trascendental. Este rechazo, cargado de ironía y desprecio, despoja a la poesía de su aura sacralizada y la sitúa en un espacio profundamente humano y material, marcado por el tedio, la muerte simbólica y la vida física.

La narración del ambiente, con el “pobre tarado” y su copa de vino, el “presentador” que habla de un escenario cultural que la poeta no reconoce, y los “dos chicos” que se pierden en la intimidad, encarna un contraste grotesco entre la pretensión de trascendencia de la poesía oficial y la vida cruda y palpable que late en los márgenes. Esta dicotomía entre lo elevado y lo bajo, entre lo espiritual y lo corporal, refuerza el carácter ambivalente del grotesco: por un lado, denuncia el artificio de la esfera cultural y, por otro, celebra la vitalidad que emerge de los cuerpos vivos, de las emociones físicas y de los gestos humanos más simples, como un beso o el deseo.

La imagen de los chicos besándose en el baño encapsula esta ambivalencia. Mientras el “escenario cultural” huele a muerte, con su lenguaje estéril y sus gestos vacíos, los cuerpos disidentes en el baño representan un espacio de resistencia al tedio y al vacío. Las “manos perdidas en traseros vivos” evocan el carácter grotesco del cuerpo abierto, inacabado y conectado con la materialidad del mundo, un cuerpo que resiste las imposiciones simbólicas y celebra su vitalidad. Este momento, aunque aparentemente marginal, se convierte en un acto de afirmación frente a la monotonía y la muerte simbólica que dominan el espacio literario.

En síntesis, en *Hija de perra* el grotesco bajtiniano opera en el nivel de la representación del cuerpo femenino y el acto material de escribir para vivir. Pero, asimismo, el grotesco le permite a Urriola articular una potente crítica a la cultura letrada patriarcal oficial:

“J. L. Martínez se murió soñando con ser el top... Y el único libro que encontrarás en una librería será de Neruda... ni la Mistral está, ni la Mistral... incierta y poco espectacular fama que no logro terminar de comprender— no como yo bruta que escribo para ti [...] hablo porque alguien inventó la nada y tuvo la necesidad de llenarla de palabras.” (Urriola, 2017: 57-8)

Al reivindicar la escritura como una tarea obsesiva y una necesidad vital, sin una meta en la fama y la posteridad, al desmantelar los mitos y las jerarquías de la poesía, y al reivindicar los gestos cotidianos y los cuerpos como espacios de resistencia, Urriola transforma el lenguaje poético en un terreno donde lo bajo y lo alto, la vida y la muerte, el tedio y la vitalidad, coexisten en una dialéctica subversiva. De este modo, la escritura se convierte no en un refugio trascendental, sino en una herramienta de confrontación, destrucción y reconstrucción, íntimamente ligada al cuerpo, al dolor y al deseo, en una poética grotesca que desborda los límites del lenguaje y de la cultura patriarcal.

### **3. Desdoblamiento y alteridad en el poemario *Hija de Perra***

En *Hija de Perra* el brazo no es meramente una parte del cuerpo, sino una figura que asume un papel de independencia y agencia, convirtiéndose en un "otro" dentro del propio "yo". Aunque el brazo pertenece esencialmente a la hablante, se le adjudican cualidades humanas: tiene memoria, fuerza, capacidad de lucha, sensibilidad, y, sobre todo, voluntad. Esto genera un desdoblamiento del "yo": mientras el cuerpo y la mente de la persona parecen ser frágiles, vencidos por la carencia y el dolor, el brazo emerge como un "otro" resistente, que guía, sostiene, escribe y, en última instancia., permite al "yo" existir a través de este brazo que cobra vida propia.

“[...] este brazo es quien me saca a flote, quien jala de mí, quien me aturde para arrastrarme hasta la orilla, este brazo se compadece de mí más que nadie, me saca el agua que he tragado, me golpea el corazón para que ande [...]” (Urriola, 2017: 31)

El acto de escribir, realizado por el brazo, intensifica la alteridad. Escribir no es un acto natural ni automático: el brazo "obliga" a la hablante a enfrentarse consigo misma y articular aquello que de otra forma permanecería mudo. En este sentido, el brazo es un mediador, una herramienta para comunicarse con el exterior y, al mismo tiempo, con su propio interior.

La escritura, sin embargo, no es solo un alivio, sino también una fuente de dolor. El brazo confronta al sujeto con lo que la lengua no puede expresar. Esto implica una relación ambivalente: el brazo es necesario para sobrevivir, pero al mismo tiempo se convierte en una alteridad que inflige sufrimiento al exponer las heridas internas. Así, el brazo es a la vez salvación y condena, aliado y antagonista.

“[...] me volvería manca para no volver a escribir, para que este brazo dejara de escribir como una puta [...]” (Urriola, 2017: 37)

Por otra parte, en *Hija de Perra* la ausencia del ser amado introduce otra dimensión de alteridad. La falta de esta figura externa deja al sujeto incompleto, como si le faltara una extremidad ("me faltas como si me faltara un brazo"). Sin embargo, la relación con este otro

externo es intermediada por el brazo, que escribe para resistir la ausencia y canalizar el recuerdo.

El "otro externo" (el ser amado o deseado) aparece en el texto más como un eco o una ausencia que como una presencia concreta. A medida que avanza el texto, este "otro" se diluye en un diálogo interno que dramatiza el conflicto de la hablante lírica con su mente, su cuerpo y su relación consigo misma. Fragmentos como el siguiente sugieren que el "otro" más significativo para la hablante no es necesariamente la figura amada, sino su propio alter ego: un desdoblamiento interno que simultáneamente le otorga vida y la consume, oscilando entre la vitalidad y la destrucción:

“[...] no llames, no quiero oírte, mi cabeza está sorda, no le hables, no quiere escuchar, mi cabeza no quiere escucharte, no tiene sentido, yo misma me la rajo, yo me la quito, no debe ser cosa difícil, yo misma le devolveré la vida porque todavía tiene una, sé que mi cabeza oye a veces, a veces la sorprende, a veces quisiera recuperar la memoria, a veces hasta lo hace, no importa que no la escuches, yo la escucho y eso es suficiente, tú tienes tu propia cabeza, escribe con la tuya, déjame la mía, no la llenes con tus trastos, ni con tus recuerdos, ni con esa pena que nadie te quita, porque mi cabeza es débil, parece fuerte pero es débil, que yo me la golpee no significa que tú puedas golpearla, sola se hizo sorda, porque no es tonta y sabe que si no se hacía sorda se me trizaba toda [...]” (Urriola, 2017: 33)

Por otra parte, advertimos que en *Hija de Perra*, el “tú” escurridizo y el desdoblamiento del yo poético se entrelazan profundamente con la experiencia de habitar una ciudad desgastante como Santiago. Por un lado, el “tú” representa tanto a los otros que comparten esta vivencia como a una presencia protectora que alivia la soledad del hablante lírico. Como señala el pasaje:

“[...] el abandono duele, le resta carne a la vida, tú sabes que la muerte es un verbo angosto, pronto amanecerá –me digo– mientras las luces del San Cristóbal se

encienden y apagan de rojo como los destellos de unos labios sangrantes [...]” (Urriola, 2017: 21).

Aquí, el "tú" actúa como un eco que acompaña al sujeto, no solo como testigo del desgaste urbano, sino también como una fuerza que contrasta con el caos y el abandono.

En suma, la alteridad no solo se manifiesta en el “tú” externo, sino también dentro de la propia subjetividad del hablante. Este desdoblamiento interno se refleja en la relación con el “brazo”, definido como "el único capaz de librarme de mí". El brazo simboliza una alteridad interna que sostiene y da voz al sujeto, enfrentando la monotonía y el dolor. Sin esta parte esencial, la hablante se siente "muda" y "postrada", incapaz de resistir. La alteridad, lejos de ser una amenaza, se convierte en una condición indispensable para la supervivencia.

La escritura, aunque descrita como un acto agotador, emerge también como un mecanismo de resistencia frente a la fragmentación del yo y de la ciudad. Esto se refleja en el siguiente pasaje:

“[...] no pensaba escribir, no tenía la menor intención, no tenía, estoy harta de escribir, escribir no tiene ningún otro sentido que espantar el tedio, no vale la pena, tú te crees que tengo todo el tiempo del mundo... No ves cómo se cae todo, cómo piden por las calles los pobres que no existen... Estás ciega, estás ciega que no ves cómo nos dejan a la orilla del camino... ya nadie, nadie lee, nadie... se cae a pedazos esta ciudad, se cae [...]” (Urriola, 2017: 47).

Aquí, la escritura se erige como un vehículo para confrontar el tedio y el deterioro, tanto interno como externo. Por consiguiente, en *Hija de Perra* la alteridad, ya sea representada por el “tú”, el brazo o la propia escritura, se convierte en una herramienta fundamental para enfrentar el caos, el abandono y la fragilidad del sujeto en una ciudad que parece devorar todo a su paso.

## ANÁLISIS DEL POEMARIO *BRACEA*

### 1. El Perro y las siamesas

El poemario *Bracea*, estructurado a la manera de un diario íntimo, nos narra la infancia de una sujeto cuya corporalidad es monstruosa y dual; a la voz de la niña siamesa que protagoniza el libro se unen las de los otros habitantes de un vecindario monstruoso donde cada sujeto aparece dotado de malformaciones físicas, creándose así una colección de identidades mutantes e inclasificables. Este libro de Urriola es inquietante y verdaderamente original. Una de las novedades más intrigantes es que los poemas, que nos narran la historia de la familia y el vecindario monstruoso, consiguen conectar lo verbal y lo visual al introducir imágenes tan diversas como la del dibujo animado japonés “La princesa caballero” —un personaje infantil aunque híbrido o “anormal” que representa el travestismo femenino—hasta

fotografías decimonónicas que retratan personajes excéntricos o monstruosos en referencia a aquellos que pueblan el poemario.

El poema titulado “*El Perro*” es el segundo del libro. Este poema, al igual que el resto de *Bracea*, se presta para ser interpretado desde la perspectiva del grotesco bajtiniano, es decir, desde una concepción del cuerpo y la existencia como un proceso abierto y en continuo devenir, en el que la vida y la muerte, lo alto y lo bajo, se entrelazan constantemente. El poema nos sitúa en un espacio marginal, junto a las vías ferroviarias, donde la hablante y su hermana contemplan cómo un perro es partido en dos mitades por un tren o, más bien, por el silencio que dejó a su paso:

“Cuando el tren se alejó llevándose el ruido.

El silencio violentamente había partido al perro en dos.” (Urriola, 2007:15)



*Ilustración 5: Imagen que precede al poema “El Perro”*

Como puede apreciarse, desde un principio el poema se centra en la materialidad del cuerpo, uno de los aspectos fundamentales del grotesco bajtiniano.

Este cuerpo desmembrado y expuesto refleja la esencia del grotesco según Bajtin. El perro callejero, lo mismo que en *Hija de perra*, representa la quintaescencia de la marginalidad, de lo terrenal y lo bajo corporal. Pero en este poema de Urriola se transforma, asimismo, en la viva imagen de la ambivalencia grotesca y la dinámica de muerte/renovación. Esto queda en evidencia en los siguientes versos:

“La parte delantera de nuestro perro  
me miraba como si quisiese salir corriendo de ese lugar donde  
el radiante sol del mediodía se le iban anocheciendo en mitad del cielo [...]  
Unos metros más allá las patas traseras aún obedecían con una  
lealtad sobrecogedora el ritmo de las patas delanteras.” (Urriola, 2007: 16-18)

Como puede apreciarse, desde un principio el poema se centra en la materialidad del cuerpo, uno de los aspectos fundamentales del grotesco. La ilustración que acompaña al poema es del siglo XIX y retrata a un Great Water Spaniel y fue tomada de la ‘Histoire Naturelle’ de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, un biólogo y naturalista francés, fiel representante de la Ilustración. Claramente, esto genera un marcado contraste irónico con la cruda realidad marginal que retrata el poema de Urriola.

En los versos de Urriola el cuerpo del perro no es idealizado ni cerrado; al contrario, se presenta abierto y en proceso de metamorfosis, de ese 1 que se convierte en 2 —en un

claro juego de espejos con la hablante y su hermana siamesa, 2 que son 1. A pesar de que el perro está partido, sus “tripas seguían latiendo sin haber derramado un milímetro”, mostrando una persistencia de la vida en la muerte, que resulta a un mismo tiempo inquietante y cómica. Este detalle visceral y concreto no solo subraya la brutalidad del accidente, sino que también refuerza la idea bajtiniana de que el cuerpo grotesco siempre está inacabado, en marcha, en transformación.

En este contexto, el poema explora la ambigüedad entre vida y muerte, una característica esencial del grotesco. El perro, aun estando fragmentado, se resiste a abandonar la vida: "Su parte delantera dio 3 saltos, 3 convulsiones, 3 estertores" (Urriola, 2007: 16). Estas acciones, aunque agónicas, revelan una pulsión de vida que desafía su inminente final. Lo grotesco, según Bajtín, no separa tajantemente la vida de la muerte, sino que las presenta como dos estados interconectados dentro de un mismo ciclo. En el caso del perro, su cuerpo se convierte en un símbolo de esta tensión, al mantener un movimiento que es tanto vital como terminal.

El vínculo entre lo grotesco, la tierra y lo material se manifiesta de manera poderosa en el poema "El Perro". Incluso en su estado fragmentado, el perro se aferra al suelo con un gesto visceral: “Afirmó como pudo las dos patas delanteras enterrándolas en las piedrecillas grises” (Urriola, 2007:19). Este acto de hundirse en la tierra no solo refuerza su conexión con el principio material de la existencia, sino que encapsula un rasgo esencial del grotesco bajtiniano: lo bajo corporal y telúrico como origen y fin. Sin embargo, esta conexión con la materialidad no lo reduce únicamente a lo terrenal; al contrario, se transforma en un espacio de lucha por trascender en el cambio a otra materialidad. Aunque su cuerpo permanece atado al suelo, el perro levanta la cabeza y dirige su mirada al cielo, mostrando un anhelo de superación que contrasta con su condición fragmentada y agonizante.

La tensión entre lo bajo y lo alto se amplifica en el momento de la sepultura. Al final, las hermanas recogen los fragmentos del cuerpo del perro y los entierran bajo un sauce, junto al canal donde días antes habían visto flotar el cadáver de una mujer desnuda. Este acto

funerario es profundamente simbólico, cargado de ambivalencia entre la destrucción y la renovación:

“Mi hermana tiró la primera paletada de tierra a los ojos  
que aún tenía fijos al cielo  
Yo miré y vi una nube marcharse con forma de perro.” (Urriola, 2007:21).

En esta imagen final, el poema convierte la muerte en un proceso de creación simbólica. La transformación del cuerpo del perro en una nube sugiere que, incluso en la fragmentación y la finitud, hay una forma de trascendencia en la transformación. La lucha del perro por "seguir siendo uno" es un eco de la dinámica grotesca, donde la destrucción puede dar paso a un sentido renovado, aunque ese sentido no sea el de una unidad física restaurada, sino el de una existencia más amplia, simbólica y universal.

Además, el grotesco en este poema opera no solo como una experiencia individual, sino también como una reflexión colectiva. El perro partido no es únicamente un animal en agonía; se convierte en un símbolo de la condición humana, de nuestra lucha por mantenernos íntegros frente a la fragmentación, el dolor y la inevitable pérdida. La resistencia del perro encarna el esfuerzo universal por encontrar sentido en la finitud y el caos. A través de su cuerpo dividido y su anhelo imposible, el poema nos confronta con la vulnerabilidad y el deseo humano de unidad, al tiempo que nos invita a aceptar nuestras propias limitaciones.

El poema "*El Perro*" y la experiencia de "la condena de ser dos" que vive la hablante al estar unida al cuerpo de su hermana siamesa dialogan profundamente desde la perspectiva del grotesco bajtiniano. El cuerpo, tanto del animal como de las hermanas, es presentado como un territorio de conflicto, fragmentación y ambivalencia, donde lo físico y lo simbólico se entrelazan en una lucha constante entre unidad y separación, individualidad y fusión.

“But  
El 1 se había convertido en 2  
Y 2 son 2” (Urriola, 2007:17)

La agonía del perro se conecta claramente con la "condena de ser dos" que sufre la protagonista, al tener que compartir su cuerpo con el de su hermana siamesa. En esta situación, la lucha no radica en la agónica búsqueda de la unidad perdida, sino en la imposibilidad de separación. La unión forzada de ambos cuerpos femeninos produce una tensión constante entre la identidad propia y la imposibilidad de autonomía, haciendo que la hablante viva su existencia como una lucha perpetua entre individualidad y fusión.

“Mi hermana y yo siempre estuvimos unidas  
Era lógico para mí estar a su lado  
Una era parte de la otra  
Jamás pensamos en separarnos hasta que mi hermana me dijo  
que le había escuchado a nuestro padre, entre sollozos, decir que éramos un  
monstruo.” (Urriola, 2007: 55)



*Ilustración 6: La protagonista de “Bracea”*

El pasaje anterior ejemplifica cómo Urriola entrelaza texto e imágenes para profundizar en los temas de desdoblamiento y alteridad. Las siamesas contemplan dos fotografías: una de “cuando estábamos por cumplir un año” y otra más reciente, tomada por el padre. Esta imagería dual, ambivalente y grotesca en *Bracea* representa, a nuestro juicio, una evolución del desdoblamiento y la alteridad ya explorados en *Hija de Perra*. En *Bracea* estos temas son llevados al extremo al presentarnos una protagonista que habita un cuerpo compartido con una contraparte que no solo es distinta, sino que encarna lo opuesto a ella: un reflejo invertido que intensifica el conflicto identitario y simbólico.

“Yo no creo en las cosas que cree mi hermana. Ella se evade de ser un monstruo. Yo no.” (Urriola, 2007:58)

Desde esta perspectiva, el cuerpo de las siamesas también es un cuerpo grotesco: inacabado, desbordado y sometido a la contradicción. La unión física no solo exacerba la sensación de condena, sino que también plantea preguntas sobre la posibilidad de coexistencia y la definición misma del yo.

Tanto en el autorretrato de la protagonista como en el pasaje del perro fragmentado es posible apreciar la lucha del cuerpo —ya sea por mantenerse íntegro en el caso del perro o por separarse en el caso de las hermanas siamesas. Ambos pasajes plantean una reflexión sobre los límites y posibilidades de la identidad. El grotesco, al exponer los cuerpos como abiertos, divididos o fusionados, desmantela las ideas de integridad y estabilidad, mostrando que la existencia es siempre un proceso en movimiento. En el caso del perro, la fragmentación lleva a una trascendencia simbólica, mientras que, en el caso de las hermanas, la fusión obliga a la hablante a redefinir su sentido del yo dentro de una dualidad ineludible.

*Bracea* es, sin lugar a duda, un libro-cuerpo y un libro sobre cuerpos grotescos. Los cuerpos de las hermanas condenadas a la unidad y del perro dividido en dos encuentran un

punto de conexión en la ambivalencia del proceso vital de destrucción y creación. Así como el cuerpo del perro fragmentado encuentra un eco en la nube que lo representa simbólicamente, las hermanas siamesas, en su dualidad, representan una nueva forma de existencia, donde lo colectivo y lo individual se negocian continuamente. Así, tanto en el poema *El Perro* como en la autodescripción de la hablante siamesa, Urriola recurre al grotesco para desafiar las narrativas tradicionales de identidad y unidad, indagando en los límites porosos del cuerpo y el yo como territorios de resistencia y transformación.

## 2. “Nuestra Madre”



*Ilustración 7: Imagen que precede al poema “Nuestra Madre”*

El poema “*Nuestra Madre*”, incluido en *Bracea*, nos presenta a la madre (o las madres) de la protagonista: una figura igualmente dual y grotesca que, como las siamesas, carga con su doble opuesto. A través de la mirada de la protagonista, el poema explora la vida de una madre atrapada entre los mandatos del patriarcado y sus silenciosos intentos de resistencia. Mediante una narrativa que alterna entre lo fragmentado y lo introspectivo, la madre se desdobra en dos polos: una faceta que asume con resignación los roles tradicionales impuestos, y otra que, desde su melancolía, sueña con liberarse de un mundo opresivo, un deseo frustrado por la limitación de su propio cuerpo compartido.

“Nuestra madre, como nosotras, tiene dos polos. Uno alegre y otro más depresivo.”  
(Urriola, 2007:87)

Esta dualidad no solo refleja el carácter grotesco bajtiniano del cuerpo inacabado y en conflicto, sino que también articula las contradicciones entre la sumisión y la fantasía de libertad que marcan la existencia de la madre. Una faceta de ella desea escapar de su destino, aunque sea en pensamientos.

“Nuestra madre cocina, lava, plancha. La otra lee, va a la peluquería y mientras le arreglan el pelo, se lo lavan, se lo peinan, cierra los ojos y se abandona a unas manos desconocidas, que de vez en cuando, por el trabajo que realizan, se confunden con una caricia [...] Nuestra madre va siempre a la misma peluquería porque tienen sillas Triumph de Barcelona... donde alguna vez, decía nuestra madre, ella se iría.” (Urriola, 2007: 87)

Este acto de sumisión al trabajo doméstico resalta cómo el patriarcado normaliza la renuncia de las mujeres a sus propios deseos y necesidades. Sin embargo, su otro "polo" — la parte depresiva y melancólica— es capaz de abstraerse en sus pensamientos y construir pequeños refugios en la fantasía. En la peluquería, mientras las manos de otros tocan su cabello, se confunde ese acto práctico con un gesto de afecto. Estas caricias fortuitas

representan una conexión emocional mínima que apenas logra atravesar el aislamiento de su vida cotidiana.

La noción de fragmentación, representada en el cuerpo de esta madre dividida, se profundiza al observar cómo los deseos y los gestos de resistencia de la parte introspectiva son constantemente contenidos por la realidad. La referencia a Barcelona como el lugar donde vive "el dueño de su corazón" se convierte en un símbolo poderoso de su anhelo de libertad:

“El dueño del corazón de nuestra madre tal vez vive en Barcelona. Y por eso ella quisiera irse allí.” (Urriola, 2007: 87)

Sin embargo, este deseo es un espejismo, una esperanza que sabe inalcanzable. Las viejas cartas que guarda y relee son tanto un intento de conectarse con algo perdido como un recordatorio doloroso de la imposibilidad de cambiar su situación. Este gesto nostálgico encapsula su fragmentación emocional: mientras una parte de ella permanece atada a su vida presente, la otra busca un escape, aunque sea a través de un recuerdo incompleto.

A pesar de sus fantasías, la madre sabe que su situación no cambiará. Es, entonces, cuando se presenta la poderosa figura del Padre impidiendo esta huida:

“Nuestra madre alberga la certeza que algún día nuestra madre abandone a nuestro padre... Aunque nuestra madre sabe que nada de eso ocurrirá, su extravagante fantasía la mantiene viva.” (Urriola, 2007: 88)

Este reconocimiento de la imposibilidad de escapar ilustra la naturaleza opresiva del sistema patriarcal, que no solo impone roles, sino que también limita las alternativas reales para quienes los encarnan. Así, sus deseos no son más que extravagantes fantasías que, paradójicamente, la mantienen viva.

El poema también retrata la alienación emocional de la madre, atrapada en un ciclo de silencio y desapego. "Nuestra madre habla en tonos bajos y pasivos." Su voz, relegada a un segundo plano, apenas se escucha, reflejando cómo el patriarcado invisibiliza las necesidades y pensamientos de las mujeres. Su único espacio verdaderamente suyo son sus pensamientos, un refugio interior al que se aferra como forma de preservar su identidad en medio del sacrificio constante.

La dualidad grotesca de esta madre alcanza su máximo dramatismo en su relación con la máquina de escribir Oliver, su "único y poderoso tesoro" (Urriola, 2007: 89). Esta máquina es más que un objeto; es su herramienta de resistencia, un medio para construir un espacio propio dentro del contexto opresivo que la rodea. Aunque las cartas que escribe nunca obtienen respuesta, el acto mismo de escribir se convierte en una afirmación de su existencia y su voz, por pequeña que sea.

Escribir es su forma de expresarse y resistir el silencio impuesto por el patriarcado. Aunque sus cartas no obtienen respuesta, el acto mismo de escribir es un pequeño triunfo, un espacio donde su voz puede existir, incluso si no encuentra eco. La máquina, cuidadosamente cubierta con una tela bordada con su nombre, simboliza su vínculo con este acto de creación y su intento de preservar algo exclusivamente suyo.

Sin embargo, la madre también está atrapada en una lógica de renuncia:

“Nuestra madre se sienta luego a pelar papas en silencio, mientras Nuestra madre escucha en la radio los desastres de la ciudad.” (Urriola, 2007:89)

La tarea de pelar papas se transforma en una metáfora de su vida: repetitiva, silenciosa y resignada. Mientras las noticias de la radio narran los "desastres de la ciudad", su resignación parece reflejar una percepción irónica del mundo, un lugar donde las mujeres como ella no tienen espacio para trascender más allá de las labores cotidianas que les han sido asignadas.

El desdoblamiento grotesco de la madre no solo articula su conflicto interno, sino que también refleja una condena mayor: la que imponen las estructuras patriarcales al construir cuerpos e identidades fragmentadas. La parte que sueña con Barcelona, que escribe cartas y cierra los ojos en la peluquería, se afirma en actos de resistencia que, aunque mínimos, mantienen viva la esperanza de fuga de la madre. Sin embargo, su lado sumiso, que encarna el rol doméstico con aparente docilidad, asegura la continuidad de su sacrificio.

En última instancia, el poema no se limita a denunciar la opresión patriarcal que pesa sobre esta figura materna, sino que también visibiliza su complejidad interna. La fragmentación de su cuerpo y mente no es solo una representación de su lucha, sino un reflejo de una condición humana más universal: la tensión entre lo que se es y lo que se desea ser. Aunque las pequeñas escapatorias de la madre —su máquina de escribir, sus fantasías de Barcelona, sus caricias en la peluquería— no logran emanciparla, revelan su capacidad para resistir, incluso en las circunstancias más limitantes. La madre grotesca no es simplemente un cuerpo atrapado, sino un testimonio de cómo, incluso en los márgenes de la opresión, hay gestos de vida, imaginación y humanidad.

### **3. El Padre ausente**

En *Bracea* de Malú Urriola, la figura del padre puede leerse como una encarnación del patriarcado: un sistema que fragmenta, controla y restringe los cuerpos femeninos. El padre es descrito como mujeriego y amante de la juerga, insatisfecho con su "familia monstruosa", aunque ocasionalmente muestre destellos de afecto. Su rechazo hacia las hijas y las madres siamesas se hace evidente en líneas como: "Mi hermana me dijo que nuestro padre nos odia porque somos monstruosas" (Urriola, 2007: 41). A pesar de ello, también manifiesta una clara preferencia por la hermana de la protagonista, quien encarna una imagen más aceptable dentro de sus estándares: "Mi padre decía que mi hermana es la dueña de nuestro corazón, porque es la que siempre sonríe en las fotografías" (Urriola, 2007: 55).

La relación entre el padre y la madre se caracteriza por la distancia y la violencia emocional. Mientras la faceta sumisa de la madre sufre por este desprecio, su otra cara, la

que escribe y fantasea, adopta un rol consolador. Este dualismo es representado en el siguiente fragmento:

“Hemos visto a nuestro padre sentarse en la cama, ponerse los zapatos, recoger el sombrero tirando los libros de mi madre al suelo. Lo hemos visto tomar su chaqueta, decir vida de mierda y hemos sentido el portazo en nuestros corazones. Hemos visto a nuestra madre llorar. Ya nuestra otra madre, consolarla”  
(Urriola, 2007: 28).

Aquí, el padre no solo representa un agente opresor, sino también un catalizador de las contradicciones internas de la madre y de las dinámicas que perpetúan el conflicto entre sumisión y resistencia en el espacio doméstico.

En el poema “Nuestro Padre”, alcanzamos un momento decisivo en la historia de la protagonista de *Bracea*: el instante en que el padre, siempre esquivo, toma la determinación de abandonar a su familia para siempre:

“Un buen día decidió que no quería terminar sus días a nuestro lado y se marchó. Nadie lo vio porque partió de noche, mientras dormíamos.” (Urriola, 2007:93)

Este abandono paterno deja una huella indeleble en las vidas de la protagonista y su madre. Mientras el rostro sumiso de la madre llora la ausencia, su lado insumiso se ve forzado a sacrificar sus propios sueños para cumplir un rol consolador:

“Nuestra madre guardó la Oliver y dedicó sus días a cuidar de nuestra madre.”  
(Urriola, 2007:98)

“Nuestra madre tuvo que renunciar a las sillas Triumph y a Barcelona, pues mi otra madre ya no quiso volver al pueblo. Y a replicar sobre la ausencia del padre. Así es que no volvieron a salir de la casa.” (Urriola, 2007:100).

La partida del padre confina a las madres en un espacio de resignación, mientras que, para la protagonista, la ausencia es percibida de forma ambivalente: como una pérdida, pero también como una puerta hacia lo desconocido. Mientras su hermana añora el eco de la palabra paterna —un símbolo del logos patriarcal hegemónico—, la protagonista contempla el vacío como una oportunidad para explorar nuevos significados:

“Lo que más extraña mi hermana es pronunciar la palabra padre. Yo extraño las palabras que no conozco.” (Urriola, 2007:101).

La transición de víctima a narradora es simbólica: el acto de escribir se convierte en un gesto de empoderamiento, una forma de apropiarse de la narrativa familiar y reconfigurar su significado. Este giro marca un momento clave en *Bracea*, al situarnos ante una insurrección contra el logos patriarcal: la irrupción de una voz femenina y alternativa que desafía el control hegemónico de la palabra.

Asimismo, el cuerpo de la protagonista, descrito como monstruoso y dual, se transforma en un espacio de posibilidad. Liberado del control paterno, su cuerpo ya no es un territorio de sumisión, sino uno de resistencia y emancipación. Este cuerpo dual no solo refleja la ruptura con las imposiciones tradicionales, sino que también encarna la capacidad de reconstruir una identidad independiente y autónoma, abierta a nuevos significados y experiencias. Es en este punto donde comienza la última sección del libro titulada “El viaje.”

La protagonista arrastra a su hermana hasta la costa, enfrentándose al inmenso océano. No solo se dirigen hacia el mar desconocido, sino que, sin saber bracear, arriesgan ahogarse en ese vasto cuerpo de agua descrito como las lágrimas de mujeres como su madre. Al final, la protagonista se funde con el océano, siempre cambiante, como el cuerpo grotesco:

“Cuando le digo al viento que deje de soplar, el viento deja de soplar y el mar se aquieta. Entonces nos quedamos flotando a la deriva. Imaginando que somos la cabeza bicéfala del mar cuyo cuerpo de agua infinita rebosa lejos de nuestros ojos

Nada -dice mi hermana.  
Y nado.” (Urriola, 2007:119)

Los cuerpos monstruosos en *Braceea* evocan las figuras grotescas descritas por Bajtín. Las siamesas, siendo dos y una a la vez, simbolizan la imposibilidad de encasillar el cuerpo femenino en una lógica binaria. Así, por ejemplo, estos cuerpos desafían las categorizaciones patriarcales, rechazando la obligación de ser definidos únicamente como la mujer aceptada o la rechazada por el orden, la madre o mujerzuela, reivindicando así el derecho femenino a la ambivalencia.

Asimismo, creemos que la imaginería de los cuerpos grotescos en *Braceea* resuena con figuras de divinidades antiguas que ofrecían alternativas a la cosmovisión patriarcal. La imagen de la muerte preñada, simultáneamente fin y comienzo, encarna fertilidad, caos y renacimiento. Estos cuerpos desbordados celebran una fuerza generadora que descompone el orden patriarcal y abre caminos hacia una feminidad autónoma y transformadora.

Siguiendo a Bajtín, el cuerpo grotesco se caracteriza por ser abierto, fragmentado y dinámico, en constante transformación. En *Braceea*, el cuerpo de las siamesas es un motivo central que Urriola emplea para cuestionar y desafiar las estructuras patriarcales. Estos cuerpos, en su desbordamiento y multiplicidad, evocan la memoria de una feminidad prepatriarcal, donde lo femenino era concebido como fuente de vida y renovación. Al transgredir los límites impuestos, las siamesas erosionan las jerarquías simbólicas del padre, generando un espacio de resistencia y renacimiento.

En última instancia, lo grotesco en *Braceea* se erige como una herramienta discursiva para explorar la resistencia de lo femenino frente al poder patriarcal. Las figuras de las siamesas, tanto como hijas y madres, encarnan la tensión inherente a este sistema, al tiempo que proponen una poética del desbordamiento. En su multiplicidad y constante transformación, el cuerpo grotesco se convierte en un acto de resistencia y posibilidad, un espacio donde lo femenino desafía las jerarquías y traza caminos hacia nuevas formas de existencia.

## CONCLUSIONES

Al finalizar esta investigación, nos quedamos con la sensación de que es imprescindible continuar analizando y visibilizando la obra de la destacada poeta Malú Urriola. Su particular forma de escribir abre una nueva manera de leer y sentir la poesía, no como algo grave y sublime, sino como una escritura que desafía los cánones de la lírica tradicional. Aunque su obra pertenece a la poesía contemporánea, Urriola es una figura adelantada a su tiempo, capaz de mostrarnos que la poesía es un medio donde se funden los sentimientos más profundos del ser humano de manera directa, incisiva y visceral.

Si nos centramos en el contexto en el que surgió la poesía de Urriola, podemos observar que su obra se enmarca en una generación de escritoras que alzaron la voz contra las injusticias del sistema patriarcal y las secuelas de la dictadura en Chile. Este grupo de autoras, entre las que se encuentran Carmen Berenguer, Diamela Eltit y Eugenia Brito, utiliza la escritura como herramienta de resistencia y transformación. A través de sus textos, abordan temas como la sensualidad, el erotismo, la marginalidad y la denuncia política, desafiando las estructuras tradicionales y visibilizando las desigualdades perpetuadas por el régimen autoritario y su legado.

La poética de Urriola, por tanto, no solo denuncia la desvalorización histórica de las mujeres, sino que también se convierte en un espacio de resistencia, donde el pasado y las tensiones de la sociedad postdictatorial se entrelazan. Su escritura es visceral, comprometida, y constituye un acto de memoria y transformación, que invita a repensar las estructuras sociales y literarias dominantes.

A pesar de su importancia, resulta paradójico que a una poeta de la magnitud de Malú Urriola no se le otorgue la relevancia que merece, ni siquiera en la institución académica a la que perteneció, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, donde no solo fue docente durante varios años, sino también una de las artífices de la incorporación de la carrera de Licenciatura en Lengua y Literatura. Lamentablemente, Malú falleció en julio de 2023 a causa de un cáncer terminal. Es esencial incluir su poesía en los programas académicos, reconociendo el valioso aporte que hizo a la cultura nacional e internacional, ya que sus obras han sido traducidas a varios idiomas. Entre los premios que recibió, sobresalen el Premio Municipal de Literatura de Santiago 2004, el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2004, el Premio Pablo Neruda 2006 y la Beca Guggenheim 2009. En 2015, presentó junto a Paz Errázuriz la obra fotográfica, poética y audiovisual *La luz que me ciega* en la Bienal de Venecia.

Uno de los aspectos más fascinantes de la obra de Malú Urriola es, precisamente, su confrontación con la falta de visibilidad de su particular concepción de la poesía en el contexto chileno. Si bien la poesía es un género literario esencial en nuestro país, Urriola es consciente de las marginaciones, vanidades y banalidades del medio cultural nacional. De ahí que en su poesía tanto el cuerpo como la palabra se erijan como potentes herramientas de crítica y resistencia, alzando la voz para reivindicar los derechos de las mujeres y las disidencias. La poética de Urriola encarna esta otredad: una perspectiva singular que interpela nuestra forma de ver el mundo y nos invita, ineludiblemente, a adentrarnos en ella.

A lo largo de nuestra investigación, nos servimos de la noción de escritura rizomática, propuesta por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, y del cuerpo grotesco propuesto por Bajtín. Lo rizomático, al igual que lo grotesco, está en constante transformación y movimiento. Bajtín nos habla de una continua muerte y renacimiento, mientras que Deleuze y Guattari proponen el rizoma como un modelo filosófico que desafía las jerarquías y la organización

tradicional de los elementos. Estos dos enfoques se pueden identificar claramente en los poemas de Urriola. Sin embargo, esta investigación se ha centrado solo en ciertos aspectos de estos conceptos tan abarcadores y complejos. De ahí que nos parezca necesario seguir indagando en ellos, pues estas herramientas conceptuales ofrecen vastas posibilidades de exploración tanto de la poética de Urriola como de la obra de otras escritoras de su generación.

El paralelismo entre las propuestas de Bajtín y Deleuze y Guattari resulta especialmente revelador. La estética de lo grotesco, que Bajtín asocia con la cultura del carnaval de la Edad Media y el mundo premoderno, alude a la resistencia, a la hibridez, a la desmesura, el cambio constante, la muerte y el renacimiento, al tiempo que se vincula con procesos de transformación social. Por su parte, el concepto de rizoma, desarrollado por Deleuze y Guattari en la década de 1970-80, ofrece una clave interpretativa para entender la poética de Malú Urriola como una escritura de vanguardia, donde literatura, filosofía y sociedad se entrelazan a través de su práctica literaria.

La obra de Urriola, como una voz latente y persistente, no puede ser silenciada. Su poética no solo expone la capacidad del ser humano para resistir sistemas con los que no concuerda, sino que lo hace desde una perspectiva filosófica, poética y social, proponiendo nuevas formas de habitar y transformar el mundo.

Los conceptos de rizoma y de lo grotesco no solo demuestran ser útiles para analizar la obra de Urriola, sino que también pueden aplicarse a la interpretación de otros textos fundamentales de la literatura femenina chilena y latinoamericana contemporánea. Ejemplo de ello es *Lumpérica* de Diamela Eltit. En esta novela, Eltit utiliza una estructura narrativa fragmentada y no lineal que recuerda la lógica rizomática. Así también, esta escritura femenina es otro ejemplo de cómo lo grotesco es empleado de manera innovadora en la representación de los cuerpos y las tensiones sociales, desafiando las normas establecidas. Al igual que Urriola, los cuerpos grotescos de Eltit dialogan con conceptos filosóficos para articular resistencias y explorar la complejidad del ser humano.

Los conceptos de rizoma y lo grotesco trascienden el ámbito estético-literario para encontrar resonancia en nuestra sociedad contemporánea, caracterizada por el flujo constante

de información, los cambios abruptos y la creciente demanda de representación y aceptación de otros cuerpos, formas de vivir la sexualidad e identidades de género. En este contexto, las jerarquías tradicionales se desdibujan y todo parece estar en movimiento continuo, al igual que lo grotesco, que se manifiesta a través de la disonancia y la confrontación con realidades que desafían nuestras expectativas. Las crisis sociales, los cuerpos politizados y los cambios culturales acelerados reflejan una humanidad en constante transformación, que resiste y se adapta al caos de las nuevas configuraciones del mundo contemporáneo.

Es fundamental continuar visibilizando la poética de Malú Urriola, no solo como una voz literaria de gran importancia en Chile, sino como un legado cultural que se conecta con problemáticas universales. Urriola rompió con los cánones tradicionales, abriendo caminos para nuevas formas de entender y sentir la poesía. Su obra, profundamente comprometida con los derechos de las mujeres y las tensiones de una sociedad postdictatorial, merece ser incluida en espacios académicos y culturales tanto nacionales como internacionales. Esto no solo permitirá reconocer su contribución, sino también inspirar a nuevas generaciones de escritores y lectores.

Finalmente, los conceptos de rizoma y lo grotesco, que hemos operativizado en esta investigación, abren un abanico de posibilidades para reinterpretar la obra de Urriola y otros textos contemporáneos. Estas nociones, al interrelacionarse con la poética, la filosofía y el contexto social, invitan a reflexionar sobre cómo el arte puede cuestionar y transformar las estructuras establecidas. Este análisis nos invita a seguir explorando las conexiones entre literatura, sociedad y filosofía, enriqueciendo el diálogo entre estas disciplinas.

Más allá de su valor literario, la obra de Malú Urriola resuena con las dinámicas y desafíos de la sociedad contemporánea. Su escritura nos invita a reflexionar sobre cómo las redes rizomáticas y la estética de lo grotesco están presentes en nuestra cotidianidad: en la disolución de jerarquías, la resistencia frente a sistemas opresivos y las transformaciones que definen nuestra humanidad. Profundizar en estas ideas nos permite comprender mejor las tensiones actuales y buscar nuevas formas de resistir y construir.

Esta investigación ha pretendido ofrecer una mirada crítica sobre la poética de Malú Urriola en un contexto académico donde escasean estudios exhaustivos sobre su obra. A pesar

de su importancia en la literatura contemporánea chilena, Urriola ha sido insuficientemente investigada y visibilizada, lo que ha dificultado una comprensión integral de su legado y contribución a la poesía. La carencia de estudios comparativos con otros autores latinoamericanos y de un análisis más amplio de las dinámicas sociales y políticas que marcaron su tiempo limita, asimismo, la apreciación de su impacto en la literatura y la cultura de Chile y del continente.

Lejos de ser una simple expresión artística, la obra de Malú Urriola constituye una profunda reflexión sobre la sociedad, la cultura y el ser humano. Su escritura emerge como una respuesta visceral a las estructuras opresoras, particularmente aquellas que afectan a las mujeres y a las disidencias. Al explorar su obra, el lector descubre una poesía de inmensa riqueza estética, pero también un testimonio potente de resistencia: un lenguaje que confronta la opresión y desafía los silencios impuestos.

Es fundamental seguir visibilizando su trabajo, no solo en el ámbito literario, sino también en los espacios educativos, donde su poética debe considerarse esencial para comprender las dinámicas de la literatura contemporánea en Chile y América Latina. Urriola nos invita, desde su mirada única, a cuestionar las formas tradicionales de entender la poesía y el arte, proponiendo una ruptura con los paradigmas establecidos.

A pesar de la falta de reconocimiento inicial y el limitado número de investigaciones previas, su obra sigue siendo un legado vivo que exige ser explorado, estudiado y difundido. Más que una expresión estética, la poesía de Urriola es un vehículo de resistencia y transformación, un llamado a encontrar nuevas formas de enfrentar un mundo que constantemente desafía nuestra capacidad de comprensión.

Creemos firmemente que al alzar la voz frente a las estructuras opresoras, cada uno, desde su lugar, puede contribuir al cambio. En el caso de Malú Urriola, su poesía nos brinda una perspectiva de justicia y equidad que trasciende su tiempo, consolidando su posición como una maestra de la palabra y una figura imprescindible en la literatura contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bianchi, S. (2020) *Libro de Lectura(s). Poesías. Poetas. Poéticas*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- Cixous, H. (1995) *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial PreTextos.
- Gimbutas, M. (1996). *El lenguaje de la diosa* ( J. M. Gómez-Tabanera y otros, Trad.). Madrid: Editorial Dove.
- Eisler, R. (1987) *El Cáliz y la Espada. Nuestra Historia, Nuestro Futuro*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- García, R. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar.” En: *Athenea digital*, vol.13, no. 2, pp .121-130.

- Oyarzún, K. (2023) “Malú Urriola: Hija del vacío.” Palabra pública. Revista digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/malu-urriola-hija-del-vacio/>
- Parra, I. (2018) “Entre la deshumanización y la animalización en Carne de perra e Hija de perra.” En: Critica.cl. Disponible en: <https://critica.cl/literatura-chilena/entre-la-deshumanizacion-y-la-animalizacion-en-carne-de-perra-e-hija-de-perra-un-analisis-de-la-metafora-conceptual-people-are-animals>
- Rojas, G. (2017) “Fugacidades e inanidades en Nada y Bracea de Malú Urriola.” En: Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, no. 8, pp. 33-46.
- Ruiz, S. I. G. (2019). Escribir en dictadura, poetas feministas chilenas. Hacia una genealogía. EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades,13(2019). <https://www.redalyc.org/journal/4559/455962140004/html/>
- Suazo, R. (2018) *Víboras, putas, brujas. Una historia de la demonización de la mujer desde Eva hasta la Quintrala*. Santiago de Chile: Planeta.
- Suazo, R. (2018) *La humorista de Eleusis. Una historia de la risa femenina desde la Antigüedad hasta la caza de brujas*. Santiago de Chile: Planeta.
- Sutherland, J. P. (2015) “Reseña. Malú Urriola. Las estrellas de Chile para ti.” En: Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, no 5, pp. 292-298.
- Urriola, M. (2007). *Bracea*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Urriola, M. (2017) *Hija de perra*. Ciudad de México, México: Proyecto Literal.