

## **Geografía de la nada. La poesía de Malú Urriola\*** Geography of Nothing. The Poetry of Malú Urriola

**Edson Faúndez V.**

Universidad de Concepción  
efaundez@udec.cl

**Claudia Salgado Roa**

Universidad de Concepción  
claudiasal@gmail.com

Este artículo analiza la escritura literaria de Malú Urriola, poeta chilena perteneciente a la llamada generación de 1990. Su valor, dentro del marco de los estudios dedicados a la lírica chilena actual, radica en la posibilidad de estudiar rigurosamente la relación profunda que se establece entre muerte y poesía. Para cumplir con lo anterior, examinamos la presencia obsesiva de los significantes "muerte" y "nada" en la escritura de Urriola. Los resultados de este examen contribuyen, entre otros aspectos, a la reflexión sobre los sentidos de la herencia y la hospitalidad en una escritura aparentemente regida por la imposibilidad del encuentro con el otro. La elaboración de este artículo requirió de la operacionalización de conceptualizaciones teóricas provenientes, fundamentalmente, del pensamiento filosófico contemporáneo; del diálogo con la crítica especializada; y del uso de una metodología centrada en el comentario del texto lírico, que permitiera establecer relaciones intertextuales y profundizar en los efectos políticos y éticos de la poesía de Malú Urriola.

**Palabras clave:** Poesía chilena, resistencia, hospitalidad.

This article analyzes the literary writing of Malú Urriola, a Chilean poet of the so-called generation of 1990. The value of her poetry, in the framework of studies dedicated to contemporary Chilean poetry, resides in the possibility of studying the profound relationship that is established between death and poetry. To accomplish this, we examine the obsessive presence of the signifiers "death" and "nothing" in Urriola's writing. The results of this analysis contribute, among other aspects, to a reflection on the meaning of inheritance and hospitality in a writing apparently structured by the impossibility of an encounter with the other. The elaboration of this article required the calling into operation theoretical conceptualizations coming, fundamentally, from contemporary philosophical thought; from the dialogue with specialized criticism; and the use of a methodology centered on the commentary of the poetic text, all of which permit us to establish intertextual relationships and study more profoundly the political and ethical effects of the poetry of Malú Urriola.

**Keywords:** Chilean Poetry, Resistance, Hospitality.

Recibido 12/3/2013  
Aprobado 14/05/2013

---

\* Este artículo se escribió dentro del marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1110921, "Poesía chilena del siglo XX: esbozo de una historia de las relaciones entre poesía y muerte".

## “Sabido tan poco como sé / sé que muero”

*Piedras rodantes* (1988), *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (1998), *Nada* (2003) y *Bracea* (2007) de Malú Urriola<sup>1</sup> incorporan en sus respectivos territorios poéticos, de manera más o menos evidente, el significante muerte. En *Piedras rodantes*, la seducción del “perfecto” significante muerte se encuentra cifrada en la visión de la muerte violenta del otro: un gatito que muere apretado en el hocico de una perra, la posibilidad de “una silueta de pájaro a pique” (1988 27), “los cadáveres de los gatos/ secos, sobre los techos” (1988 31); asimismo, “la muerte que pega trancadas” (2007 20) deja ante las (monstruosas) hermanas del libro *Bracea* el cadáver de un perro muerto y el saber sobre la fugacidad de la vida: “Todo acontecimiento es fugaz. Ni bien llega, ya se ha marchado...” (2007 91). La muerte de seres amados y el recuerdo de los asesinados desaparecidos, evidentes en el último libro, expresa la importancia de la poetización de la muerte (violenta) de los otros en la escritura de Urriola. Otro de los rasgos de *Piedras rodantes* es la transfiguración de la poeta en un gato vagabundo, en una piedrita (palabra) rodante cuyas alianzas con la ira parecieran solo quedar atenuadas por el encuentro con la alteridad animal, la música, los espectros de los poetas muertos y la certidumbre dolorosa de saber que “no tenemos quien nos abraza/ porque los gatos se retiran de noche” (1988 46).

La muerte se vincula fundamentalmente al desamparo<sup>2</sup> en *Dame tu sucio amor*. La huella que deja la pérdida del amor produce el despliegue de un lenguaje signado, otra vez, por el miedo y la iracundia: “y sin embargo siento un miedo, una furia terrible a la ausencia” (1994 63). La poeta, quien se asume como “la cabellera arrancada/ de la muerte” (1994 16)<sup>3</sup>, establece, a pesar de la desoladora experiencia de la pérdida, una resistencia contra la muerte: “no puedo más, empiezo a morir cada día y no acabo de sentirme parte de la muerte” (1994 30). La palabra poética deviene así en una

---

<sup>1</sup> Malú Urriola, poeta y guionista chilena que publica su primer libro a finales de la década de 1980, por lo que se ha situado su poesía dentro del marco de la posdictadura chilena. Malú Urriola escribe desde la resistencia al modelo neoliberal y proclama la poesía como una forma de expresar el rechazo al mercado, a la globalización y a una estética de la masividad. Se considera por ello autónoma, disidente de los centros de poder y rebelde, pues se niega a solidarizar con un modelo, instalado por la dictadura y legitimado por los gobiernos posteriores, que privilegia el mercado y el consumismo, antes que el arte y la memoria de un país. Es políticamente cercana a la izquierda y, como ella misma afirma, literariamente heredera de la poesía de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Nicanor Parra y sobre todo la poesía de mujeres chilenas de los ochenta, como la de Eugenia Brito. En el ámbito de su estética literaria, ella misma se declara “desrealista”, que no es un movimiento ni una ideología, sino una manera de pensar la vida y la poesía.

<sup>2</sup> En este sentido advertimos un diálogo con el libro anterior.

<sup>3</sup> Marina Arrate, en “El brazo y la cabellera, Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile” (2002), analiza el elemento metonímico de la cabellera como signo de la muerte en la poesía de Malú Urriola. En *Nada* encontramos los siguientes versos que tematizan el encuentro del poeta con la muerte: “Déjame escribirte mi mejor poema chino, / dijo el poeta, y la muerte que es ignorante / le quitó la pluma, you know, la vieja pugna / ah dime / cuántas veces crees que ha venido la muerte / estas últimas noches, y ha amanecido a nuestro lado, / tan sola”. (2003 62). Es posible advertir un bloque intenso entre el poeta y la muerte, quienes son presentados como verdaderos compañeros en la soledad.

posibilidad para enfrentar la negatividad de los signos de muerte que se introducen en el ámbito íntimo de una vida.

En *Hija de perra*, por otra parte, el acontecimiento de la muerte estalla en la imborrable imagen de los muertos insepultos que esperan inmóviles bajo la costra de la violenta tierra chilena, imagen que se conecta con la experiencia del frío, pues "pasar frío es como estar muerto" (2002 60), problema que ya se manifestaba en *Dame tu sucio amor*, donde la muerte evoca "el frío beso" (1994 49). Resulta significativo en *Hija de perra* un sentido de la muerte que se expresa con insistencia en la escritura de Urriola. Nos referimos a la percepción de la muerte como metáfora de la fatiga y del hastío, expresado elocuentemente en el siguiente fragmento: "la muerte es silenciosa y se diluye como el humo azuloso del cigarro, la muerte es el reducto del cansancio, la metáfora de la fatiga, sé que nada puedo hacer salvo dejarme morir aquí" (2002 38). La visión de esta forma particular de muerte es efecto de una lectura crítica y una evaluación negativa de la sociedad chilena, una sociedad de codifuntos como ya lo sugería *Dame tu sucio amor*: "Acabo esta cerveza tibia, en este lugar que ha sido la soledad del continente, las masas hambrientas, ignorantes, no se dan cuenta de nada y repletan las calles, solos, mestizos, es un camino gastado, Chilean" (1994 41).

*Nada*, el libro que examinaremos con más rigurosidad, intensifica esta figuración de la muerte. El espacio de la ciudad se encuentra regido por la muerte: "y la gente sube al autobús y enfila hacia la muerte./ Y la muerte se echa andar y se pierde al final de la calle" (2003 48), "Deslizas tu mano tibia sobre esta mano/ y avanzas en esta ciudad de muertos, hasta encontrarme" (2003 91). Otro rostro de la muerte resurge en la escritura de *Nada*. El olvido, la "nebulosa mancha de la muerte", ramera del tirano que "canta sobre las vísceras de la tierra" (2003 42), debilita su dominio con las "inútiles" palabras que buscan conservar aún con vida la trágica memoria de los sueños rotos, la violencia y el terror. Como lo expresamos al aludir a *Hija de perra*, la escritura poética continúa creando el territorio de la memoria y del duelo que no debe cesar. Conjurar a los asesinados por el tirano, que claman por justicia aún insepultos, pareciera constituirse en el deber ético de la poeta que no puede callar ante la muerte violenta de los otros. La poesía de Urriola se inscribe así en lo que podemos denominar una tradición poética de protesta contra la muerte del hombre por el hombre<sup>4</sup>. Esta tradición no es otra que la fundada por *La Araucana* de Ercilla. El poema del siglo XVI inaugura en clave trágica la relación entre muerte y poesía en el territorio llamado Chile: "Como los nuestros, hasta allí cristianos,/ que, los términos lícitos pasando,/ con crueles armas y actos inhumanos/ iban la gran victoria deslustrando;/ que ni al rendirse, puestas ya las manos,/ la obediencia y servicio protestando,/ bastaba a aquella gente desalmada/ a reprimir la furia de la espada.// Así el entendimiento y pluma mía,/ aunque usada al destrozo de la guerra,/ huye del grande estrago que este día/ hubo en los defensores de su tierra;/ la sangre, que en arroyos ya corría/ por las abiertas grietas de la sierra,/ las lástimas, las voces y gemidos/ de los míseros bárbaros rendidos"

<sup>4</sup> Un artículo aún en preparación, escrito dentro del marco del proyecto Fondecyt N° 1110921, se ocupa del estudio de esta tradición.

(1962 356). El poeta soldado dona al mundo, como Neruda lo recuerda en "Nosotros, los indios" de *Confieso que he vivido*, épica y humanismo. Urriola es heredera de ese legado de incalculable valor.

Jean Baudrillard señala que nuestras sociedades han dejado de considerar a los muertos como "compañeros dignos de intercambio [...] diferentes pero vivos y compañeros de los vivos en múltiples intercambios" (Baudrillard, 1992 145). El diálogo con los espectros del ayer pervive, sin embargo, en la literatura: espacio de resistencia contra la interrupción moderna y posmoderna del intercambio simbólico entre vivos y muertos. Urriola escribe: "Nadie cuidará el día de la nebulosa mancha de la muerte / ah, tanto hemos olvidado ya/ que cuando la luz se apaga, se apaga,/ y libélulas los ojos se vuelven" (2003 58). La lectura de estos versos puede suscitar diversas interpretaciones. Nos interesa destacar, en primer lugar, la responsabilidad ante los asesinados, que trae como correlato, así lo hemos sugerido, preservar aún con vida, a través de un duelo incesante, la memoria de los muertos; en segundo lugar, el acto de escribir para preservar en la memoria no puede vincularse únicamente con el pasado, sino también con aquello que está por venir. Las huellas inscritas en la memoria que se actualiza en el poema, desde esta perspectiva, siempre se presentan como venideras ("Nadie cuidará..."): vienen del futuro, donde se reitera el crimen y la responsabilidad y la justicia son lo revocado. Hay, sin embargo, algo aún más inquietante en los versos previamente citados. Jacques Derrida, en *Memorias para Paul de Man*, nos entrega una clave sin la cual sería imposible para nosotros pensar algo más sobre estos versos de Urriola. Derrida, pero también Paul de Man nos enseñan que no se puede separar la memoria orientada hacia el futuro de la emergencia de una promesa: "hay solo promesa y memoria, memoria como promesa" (2008 146). La promesa oculta en los versos anteriores parece tener relación, al menos en un nivel, con un compromiso ético-político que vincula a los vivos con los muertos: preservar viva la memoria de los difuntos, activar el diálogo simbólico con los muertos y recordar el acontecimiento de la muerte violenta de los otros. En un nivel distinto, el que precisamente iluminan Derrida y De Man, la promesa, esta promesa de Urriola, "solo tiene sentido y gravedad a condición de la muerte, cuando la persona viva está un día totalmente sola con su promesa. Una promesa tiene sentido y gravedad solo con la muerte del otro" (2008 150). La promesa cifrada en la escritura de Urriola es un acto que implica el reconocimiento de la propia mortalidad, de la muerte inscrita en el lenguaje mismo y de la muerte del otro. Promesa que se hace a los difuntos, pero también a quienes no han nacido todavía; promesa hecha, pues, en nombre del otro; promesa que pareciera decir también no debe repetirse "el día de la nebulosa mancha de la muerte" en el otro tiempo del futuro.

Las palabras, se lee en *Hija de perra*, "pesan como si durmiera bajo un muerto" (1998 39). Tal vez por esto "la muerte es un verbo angosto" (1998 13) que no cesa de conjurar las palabras que dicen, aunque lo hagan en silencio, "niebla, tierra, cuerpos, cavar, dicen" (1998 16). La experiencia del lenguaje inscribe así en su propio ámbito la negatividad de la muerte. Problema que se intensifica en *Nada*, específicamente en estos versos que advierten que "la escritura es una cosa muerta, lo sabes,/ huesos, cráneos, polvo,/ cráteres donde imágenes convulsas/ arden por nombrarse/ y el cielo

es líquido y el mar intangible,/ por eso las estrellas nadan y los peces brillan" (2003 91). Dos sentidos nos parecen significativos: el lenguaje porta las marcas de poder y de saber que producen las diversas formas de muerte en vida que se actualizan en la red social; el lenguaje, liberado de esas potencias, se despliega sobre la base de una presencia insoslayable: "La muerte ¿recuerdas?/ el sonido de la reja oxidada por donde habremos de cruzar/ una tarde entibiada por el sol" (2003 61). De esto deriva la conciencia de la finitud que se expresa en la certidumbre de la fugacidad de la vida: "la vida se marchaba fugaz,/ volátil, perecedera" (2003 12), "La vida pasa veloz" (2003 38). Importantes son los siguientes versos de *Nada* en los que se ficcionaliza el encuentro de la poeta con la muerte:

la muerte y yo, por citar al recuerdo,  
de vez en cuando arrojamos la ropa por el suelo,  
y mientras sus manos desabotonan mi camisa,  
yo acaricio los largos cabellos canos  
que cuelgan hasta sus caderas (2003 13).

La muerte sabe que todo gira, again,  
que todo vuelve,  
la pesadilla de la que salvo el cuero hoy,  
regresará mañana en los ojos de mi prole.  
Si aquietas la vista un rato,  
puedes ver a la muerte bailar borracha,  
enloquecida, escupiendo  
sobre estas frágiles certezas.  
Tan torpe soy frente a su rostro cadavérico.  
Cuando se calla la muerte, sobreviene el silencio (2003 18).

La ficción del encuentro de la poeta con la muerte amplifica polémicamente la serie de dichos encuentros en el contexto de la poesía chilena. Versos de Nicanor Parra, Óscar Hahn, Armando Uribe y Omar Lara, solo por citar algunos poetas que aportan a la configuración de esta serie, testimonian lo anterior: "A la casa del poeta/ llega la muerte borracha/ ábreme viejo que ando/ buscando una oveja guacha" (Parra, 1985 116); "La muerte me visita. Me dice: ¿qué te pasa?/ Te veo alicaído. ¿Quieres morir acaso?" (Uribe, 2004 110); "La muerte está sentada a los pies de mi cama./ Esta muerte empeñosa se calentó conmigo/ y quisiera dejarme más chupado que un higo" (Hahn, 2012 48); "Cuando ella vino/ y me abrazó y me besó efusivamente/ [...] /estuve a punto de espetarle el famoso poema/ de don Nicanor" (Lara, 2007 79). En la escritura de Urriola, al igual que en los poetas anteriores, la relación de la poeta con la muerte antropomorfizada está dominada por la seducción. Es una escena esta, sin embargo, en la que la erótica –que expulsa el humor presente en los textos de Parra, Uribe, Hahn, Lara– pareciera sugerir el encuentro homosexual, la posibilidad de vencer el abandono, la fusión que "es la pulsión de los que tememos la muerte" (2003 40). Así, la poeta establece con la muerte, siguiendo el pensamiento de Maurice Blanchot, "una relación de libertad" (2000 86). El segundo fragmento presenta a la muerte borracha, lo que nos recuerda "el famoso poema de don Nicanor", y enloquecida. Sus signos distintivos son la sabiduría y el acto de hablar. Esta muerte, que hace sentirse torpe a la poeta, pareciera ser aquella que

se inscribe en el lenguaje y que estalla con el advenimiento del poema. Por eso, cuando la muerte se calla sobreviene el silencio. La palabra poética, por consiguiente, es inseparable de una experiencia de la muerte. Escribir tiene que ver, entonces, con la impensable relación entre lenguaje y muerte, estudiada bella y profundamente por Giorgio Agamben, quien advierte que “la filosofía es ese diálogo del hombre –el *hablante* y el *mortal*– con su Voz, este valeroso recobrar la Voz –y con ella una memoria– frente a la muerte, asegurando así al lenguaje su lugar” (2003 153). No solo la filosofía afirmamos con María Zambrano, ya que, siguiendo las propuestas de *Filosofía y poesía* (2006), la poesía y la filosofía se anudan en la muerte. El filósofo resiste la certidumbre de la finitud, buscando las esencias de las cosas. El poeta, en cambio, sabe que todas las apariencias se desplazan vertiginosamente hacia la muerte. Su forma de resistencia consiste en su canto, que reúne la conciencia de la finitud y la imposibilidad de vencer la muerte. El poeta, pues, canta a la vida en el mismo instante en que reconoce que todo es apariencia, ilusión y muerte.

La otra Voz que irrumpe en la escritura de Urriola surge desde los territorios en donde “La muerte abre sus negras y ajadas alas de gasa” (2003 33); mediante el acto de reconocimiento de la negatividad que persiste siempre en el lenguaje portador de “huesos, cráneos, polvo”, se construye una lengua enloquecida que abre la posibilidad de exorcizar los obstáculos que amenazan la (im)posible promesa desplegada en el diálogo de la poeta con la Voz. La poeta que presiente su propia muerte, la que busca el diálogo proscrito con los muertos, la que se siente responsable por los muertos insepultos, la que acaricia “los largos cabellos canos” de la muerte, la que nos invita a pensar que la memoria del pasado es una experiencia de la promesa y, por consiguiente, del futuro, convierte el espacio literario en el espacio en donde lo incalculable del porvenir nos permite soñar con una patria sin desconsuelo, sin desesperanza... ¡este cansancio mortal! Esa es la patria que aún no existe o que existe solo en la poesía de escritores como Gabriela Mistral: “Vamos, por lo menos, en la montaña nos espera la Mistral/ a la sombra del pimiento, para sombrear esos viejos días/ que aún pesan en la espalda,/ cuando caminabas por los rieles del tren/ y el final del camino no se alcanzaba a presentir” (2003 67). Exige esta posibilidad de resistencia política, de responsabilidad ética y de triunfo ante el terror de la muerte no solo la aniquilación del lenguaje preparado para la melancolía y la injusticia, sino también la aniquilación del yo creado dentro del marco de las relaciones de poder de la red social. El examen de las características singularizadoras del viaje hacia la nada del penúltimo libro de Urriola permite profundizar en esta lectura.

### **De este lado... del otro lado**

El poema 01 de *Nada* delimita los espacios en los que se efectúan los trayectos y mutaciones del lenguaje y de la poeta. Este lado corresponde al espacio de los abandonos; el otro lado, al espacio que reúne los heterogéneos: “De este lado lo había abandonado,/ del otro, la nada o el principio de todo” (2003 12). Si suponemos que el primer poema del libro es este, podemos sostener que el segundo poema es el 02, ubicado en la página 100. Quedan ubicados en medio de estos poemas textos escritos y visuales. ¿Qué

movimientos, afectos y síntesis con lo heterogéneo ocurren en el espacio indeterminado que abren las palabras que se desposan con la nada en este libro que es "Un recuerdo que quiere salir interface/ [...] / un espejismo, un reflejo, / un pensamiento incoherente, / una silueta que me arranca del implacable día" (2003 13)?

## 01

La realidad es que sacó del bolsillo una hermosa daga  
y la puso contra su cuello.  
Sintió el acero frío cortar la garganta.  
Afuera la noche se rajaba de estrellas  
y  
la vida se marchaba fugaz,  
volátil, perecedera.

De este lado lo había abandonado,  
Del otro, la nada o el principio de todo.

Me ofreció

la locura, la lujuria, el sentido de lo vano,  
el cielo que es vacío y sin fin lo sabe.  
No seas light, muchacho, detrás de todo lo que ves,  
de lo que alcanzas a ver hay una vida entera,  
solo que te nublan los ojos tantas nubes  
que vienen y se van,  
vienen y se van,  
como las palabras (2003 12).

La poeta, junto con ser seducida por la poesía-muerte, demuestra tener conciencia del vacío al que ingresará y de la existencia de otros espacios distintos al de la ilusión que cubre la realidad con nubes que vienen y se van. Estas, al igual que las palabras, son escurridizas, inquietas, productoras de apariencias. Uno de los signos distintivos de la poesía de Urriola, como ya lo hemos planteado, es la relación profunda e inextricable que se establece entre lenguaje y muerte, lo que se evidencia a partir de la escena en que el/la (aparente) suicida despliega una incitación al viaje creador. Es altamente sugerente que los dos poemas límites del libro tengan por títulos dos números acompañados por el cero: "01" y "02". El cero podemos vincularlo con la imposible nada absoluta; no obstante, los ceros de los poemas están, como dijimos, conectados a los números 1 y 2. Conjeturamos, por una parte, que la muerte está indisolublemente unida a la poesía de Urriola, en la medida en que la introduce en clave numérica en los poemas límites; por otra parte, el 1 pareciera remitir al yo creador, a la singularidad de la poeta<sup>5</sup>. Al sumergirse

---

<sup>5</sup> Virgilio López Lemus escribe: "El Uno resulta número ninguno, solo existe como cantidad en cuanto relación, y como tal está en el comienzo, en el punto de partida, es el lugar prominente o punto inicial de una [probable] creación. Pero Uno es más que cero, que la nada, y la rige. La nada existe en tanto hay Uno. El cero es valor por influencia de la unidad. ¿Cuál nada puede haber sin algo que la contraste? La nada absoluta es un absurdo,

en la nada, el 1 deviene en 2, la singularidad en pluralidad. Virgilio López Lemus, en *Narciso, las aguas y el espejo*, ha reflexionado sobre este problema en su estudio de las constantes reescrituras del mito de Narciso: "En el agua parece que todo se ha de difuminar, comienza la pluralidad, el dos es el primer plural" (2007 108). La multiplicidad define, por consiguiente, la escritura poética de *Nada*.

El poema 02 se constituye como el anverso del 01: imagen donde los contrarios se enfrentan, creando el territorio donde la nada espera a la poeta fascinada por el azul del mar.

## 02

En realidad nunca saqué del bolsillo mi hermosa daga  
ni la puse contra mi cuello.  
Ni sentí el acero frío cortar la garganta.  
Afuera la tarde se urdía entera y  
la vida pasaba lenta,  
pegada al cuero, interminable.  
De este lado me espera la muerte,  
del otro, todo o el principio de la nada.  
Te ofrecí la muerte entera,  
el silencio entero,  
el sentido de lo abstracto,  
el cielo que es limitado y cargado de dioses lo sabe.  
No seas posmoderna muchacha,  
delante de todo lo que ves,  
de lo que alcanzas a ver  
hay una vida fugaz,  
solo que te nublan los ojos tantas nubes  
que nunca vienen ni se van,  
que nunca vienen ni se van,  
como las palabras (2002 100).

Los dos poemas del libro, "01" y "02", son los límites o los bordes del territorio poético entre los que el lenguaje y el sujeto poéticos adquieren toda su densidad significativa: reino de la transparencia donde nada es estable ni inmutable: patria de los devenires de la poeta<sup>6</sup>. El conector copulativo "y" reúne los contrarios y muestra cómo lingüísticamente se va configurando el espacio del entre. Así se advierte en estos cuatro versos que cifran, además de la dinámica de las zonas intermedias, la manera en que la copulativa "y" remite a la zona de intercambios que se actualiza entre los dualismos y define el espacio poético de *Nada*: "solo que te nublan los ojos tantas nubes /que vienen y se van, /vienen y se van, /como las palabras...".

---

no puede ser creado algo de la nada, el acto creativo implica el creador preexistente y la materia domada. De hecho, el yo no es una nada" (2007 106).

<sup>6</sup> Según Deleuze, "devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula" (1996 11-12).

Las "nubes", por otro lado, tienen la propiedad de nublar los ojos, de dejar al sujeto poético a la deriva, imposibilitado de ver, cautivo del movimiento que se parece al de las olas del mar que "vienen y se van", creando poéticamente el encuentro de la finitud y de la eternidad. Los irreductibles opuestos, constitutivos del orden occidental, siguiendo el pensamiento de Octavio Paz, encuentran (reconciliados) una forma de organización distinta: "Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar" (Paz, 1998 101). Es un espacio fugaz y eterno que obliga por sus incesantes turbulencias al sujeto poético a asirse como un náufrago de las palabras para construir el barco-lenguaje que le posibilite desplazarse entre los límites perforados de la ley de los dualismos.

El poema 02 niega las acciones mencionadas en el poema 01 a través del conector copulativo "ni": "En realidad nunca saqué del bolsillo mi hermosa daga/ ni la puse contra mi cuello./ Ni sentí el acero frío cortar la garganta...". Se constituye el movimiento, contradictorio y oscilante, de ir y venir en la dinámica de los nexos copulativos "y"/ "ni". La copulativa "y" reúne los contrarios, mientras que la copulativa "ni" los separa. Los tres últimos versos del poema "02" son el revés de los versos "01" previamente citados: "que nunca vienen ni se van,/ que nunca vienen ni se van,/ como las palabras". Entre ambos conectores se da una tensión fundamental que genera el movimiento que se establece entre los contrarios: creación de una línea delirante que une separando y separa uniendo este lado y el otro lado, el todo y la nada o, dicho de otra manera, los heterogéneos. El espacio poético, de este modo, enseña su inestable y mutante geografía: despliegue y repliegue del lenguaje, de las nubes, de las aguas, de la poeta y sus constantes mutaciones. Con relación a este último aspecto, la voz que es un yo-masculino en el poema "01" ("No seas Light, muchacho, detrás de todo lo que ves") deviene en un yo-femenino en el poema "02" ("No seas posmoderna muchacha").

Marina Arrate (2004) da cuenta del no saber de la poeta. Se trata de ese lugar indeterminado, esa dimensión del entre<sup>7</sup>, donde la poeta habita el lenguaje, pero sin ejercer ningún control sobre este: "Se abre una flor en el centro de la nada/ y camino por la ciudad de la nada/ leyendo sus luminosos de nada... No me preguntes dónde estamos, yo qué sé./ Saber, con certeza saber/ es un verbo tan extenso, que ni todas las vidas, ni todas". (92). La poeta, en la "ciudad de la nada", ingresa a una dimensión singularizada por la pérdida del control de sí misma. Entendemos de ese modo el no saber, "el yo qué sé", que invita a pensar en el "qué sé yo" vallejiano de "Los heraldos negros", textualizado en los versos anteriores. El espacio del poema se

---

<sup>7</sup> Este espacio del "entre" se percibe desde la portada a la contratapa del libro, que bien describe Marina Arrate en su artículo "Acercas de *Nada* o sobrenadando de Majú Urriola": "Las imágenes que aparecen en el texto, partiendo con la imagen del libro, un nadador moderno, en tonos azules, con gorro plástico y anteojos, con otro detrás, copia del primero, pero invertido, nos señala el segundo sentido, o el primero, ¿cómo saber?, que apunta Diamela Eltit en la contratapa: Nadar" (2004: s/p). Entre ambas imágenes de la portada encontramos el título del libro *Nada*, ubicado justamente en medio, lo que constituye un indicio que intensifica la lectura propuesta, es decir, el libro *Nada* se articula sobre la base de un espacio que se sitúa entre los dualismos.

caracteriza así por la síntesis de los contrarios, la pérdida del control sobre lo textualizado y la deriva del lenguaje.

Maurice Blanchot, en *El libro que vendrá*, sugiere que la nada deseada por Igitur ocupa un territorio, reflexión que contribuye a ingresar al estudio de las particularidades de la nada conjurada por Malú Urriola:

La nada como lugar en que nada tiene lugar. ¿Será entonces la eterna nada que Igitur procuraba alcanzar? ¿Una pura y definitiva vacancia? De ningún modo, sino una agitación infinita de ausencia, el "inferior chapoteo cualquiera", los "parajes de lo indeciso en que se disuelve toda realidad", sin que esta disolución pueda nunca disolver el movimiento de esta disolución, devenir incesantemente en devenir dentro de la profundidad del lugar (1992 266).

El espacio de la nada es el lugar donde nada tiene lugar y, sin embargo, todos los desplazamientos y encuentros son posibles. Espacio de lo indeciso y de la disolución que no paraliza "la agitación infinita de ausencia": lugar intermedio y mutante, donde el cielo y la tierra confluyen, donde el vacío todo lo traga: espacio de la fingida pasividad, pues dentro de él se desencadenan grandes movimientos<sup>8</sup>. El esplendor y la ruina de las palabras remite al oscilante movimiento de aparición y desaparición, de conexiones infinitas, que se relaciona con el libro-rizoma<sup>9</sup>, siempre anómalo y en perpetuo devenir<sup>10</sup>.

Elías Canetti sostiene que la búsqueda de la nada tiene como fin eludirla: "No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Solo buscarás la nada para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo" (1994 363). En el caso de la poesía de Urriola, la nada adquiere un sentido distinto a los propuestos por Canetti, salvo en los momentos en que la poeta vincula la nada con una lengua muerta y con las diversas formas de muerte que gobiernan en el entramado de la ciudad. Otro ejemplo de *Hija de perra* aclara aún más este problema referido en páginas anteriores: "cuando digo nada me refiero a una lengua muerta... puedes

---

<sup>8</sup> El sueño, que es recurrente en los poemas de Urriola, se constituye en un verdadero portal de entrada hacia el espacio contradictorio de la nada; cifra, asimismo, el complejo ámbito contradictorio de la creación, el lugar sin tiempo, sin espacio definido, allí donde el movimiento es eterno y transformador, aquello que Blanchot denomina "una nueva movilidad", sin tiempo, sin evolución, "siendo, pero imposible". De esta manera, los significantes: "sobrenadando", "desierto", "sueño", "cero", nos ponen sobre alerta de la probabilidad de caer en un vacío donde solo el movimiento nos permitirá luchar contra la muerte (la posibilidad de ahogarnos).

<sup>9</sup> El libro-rizoma implica que "siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo" (Deleuze y Guattari, 1997 29). El libro-rizoma es siempre un libro anómalo, en la medida en que "está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre" (Deleuze y Parnet, 1977 52). Este "entre", creado por una lengua que se distancia del influjo de los poderes y saberes dominantes, permite conectar la inmensidad del vacío con la poeta.

<sup>10</sup> Gonzalo Rojas Canouet (2007) ha estudiado la escritura poética de Malú Urriola a partir de un enfoque teórico-metodológico postestructuralista. Las propuestas teóricas de Deleuze y Guattari (1997) le han servido para mostrar el carácter rizomático de la poesía de Urriola.

seguir haciendo lo que estabas haciendo porque la muerte no es nada, la muerte es como Santiago y cuando digo Santiago sabes que hablo de la nada" (1998 65). La nada, en la poesía de Urriola, no es reductible solo al abismo de la muerte destructora, ya que también, como intentaremos demostrarlo, es generadora de espacios de positividad.

Giorgio Agamben, en su análisis de la lírica provenzal, específicamente la poesía del trovador Aimeric de Peguilhan, plantea una reflexión sobre la nada que contribuye notablemente a la comprensión de lo que hasta aquí se ha dicho sobre la escritura poética de Malú Urriola: "La nada es una especie de dimensión límite del lenguaje y de la significación, el punto donde el lenguaje cesa de significar las *res* sin convertirse, no obstante, en una simple cosa entre las cosas" (2003 119); y agrega:

Yo es siempre únicamente el que profiere el discurso y ve la propia cara reflejada en el agua, pero ni el reflejo ni el eco de la voz –que son otra cosa que una nada– pueden asirlo o garantizar su consistencia más allá de la singular instancia de discurso (esa propiamente es la tragedia de Narciso) [...] el acto de palabra se representa como un movimiento incesante que no va a ninguna parte y no está en ningún lugar (2003 120).

La nada, desde esta perspectiva, constituye el límite del lenguaje y de la significación, la frontera donde las oligarquías del sentido, del yo y de la interpretación pierden autoridad. El yo, al igual que Narciso, se extravía en el espejo de agua: espacio del trayecto y los devenires: reino de los reflejos –no de la repetición de lo idéntico–, de la multiplicación del yo y del encuentro con aquello que Baudrillard y Guillaume (2000) llaman las alteridades radicales, siempre inasimilables, incomprensibles e incluso impensables.

La poeta, "la hija del vacío, bastarda, odiada por padre y madre, rodando como una piedra que ha juntado su moho" como se lee en *Dame tu sucio amor* (1994 79), va construyendo y deconstruyendo un territorio a partir de las palabras; sin embargo, este mundo es solo un espejismo, algo que, como la poeta, late y se desvanece: "Este corazón es una ilusión, tal como yo lo soy./ Una ilusión es algo que pareciera que late,/ pero se desvanece,/ no importa cuánto tarde en desvanecerse,/ se desvanece./ Si dejo de escribir, nada soy" (2003 83). Es posible sostener que la alteridad con la que pareciera vincularse más fuertemente la poeta es la nada, entendida de la manera propuesta por María Zambrano en *El hombre y lo divino*: "La nada que no puede ser idea, pues es lo que devora, lo que más puede devorar: 'Lo otro' que amenaza a lo que el hombre tiene de ser; pura palpitación en las tinieblas" (2010 171). La poeta entra en alianza con la alteridad radical del significante nada. Perdida entre las tinieblas, la poeta irá experimentando el influjo de la nada: "Sombra de la conciencia enteramente desasida de cosa alguna y de aquello que la sostiene" (Zambrano 2010 177). La nada brota, según Zambrano, desde lo más hondo del interior del hombre, desde su infierno irreductible; une, como hemos venido planteándolo, los contrarios, sin que estos terminen fundiéndose del todo; se abrazan, comienzan a desplazarse en un puro fluido manso y vertiginoso. La nada y la poeta que la habita deben

pensarse como heterogéneos que entran en devenir, al punto que ya no es posible distinguir a la poeta de la nada y viceversa. El espacio de la nada, por otro lado, es el espacio literario mismo. Las palabras conjuradoras de la nada traen como correlato la aniquilación de todo el ser; la poeta fascinada por la nada sufre, con todo, su propia destrucción: la muerte del yo unívoco, fijo e inmutable, que es también la muerte del lenguaje portador de las consignas de poder y saber con las cuales se limita la vida del hombre: "Que nada digan las palabras,/ que no mientan más, que no sobornen,/ que no encubran./ Que no mienta el silencio que cuando calla miente,/ y esculpe la duda,/ de si anochece, o anochezco" (Urriola, 2003 79).

Disolverse en la nada no debe imaginarse solo en función del triunfo de la negatividad. La escritura de Urriola, insistimos, revela pasajes liberadores que nos permiten pensar de un modo distinto la relación de la poeta con la nada. Recurrimos, nuevamente, a los lúcidos planteamientos de María Zambrano:

Y todo parece indicar que al destruir el hombre toda resistencia en su mente, en su alma, la nada se le revela, no en calidad de contrario del ser, de sombra del ser, sino como algo sin límites dotado de actividad y que siendo la negación de todo aparece positivamente. Algo indeterminado, ambiguo, amenazador, y que al ser nombrado parece ceder. Pues sucede al contrario de cómo piensan quienes no la han sentido. La nada es de ese género de "cosas" que al ser nombradas producen un alivio como sucedió con los dioses demoniacos, devoradores insaciables del hombre; su solo nombre y su figura, por espantable que fuese, eran mejor que el no conocerlos. La nada se comporta como lo sagrado en el origen de nuestra historia (2010 178).

Sumergirse en la nada implica, en el caso de la obra poética de Urriola, la disolución de todo lo que limita a la poeta. El encuentro con la nada produce un "alivio", una liberación a partir de la irrupción de un cuerpo múltiple, heterogéneo y en constante devenir. El cuerpo-poema conjura la nada, que "no es muda y calla,/ el ojo que es nómada lo sabe y canta" (2003 33), instalando en la época de la globalización y la desmemoria la sombra de lo sagrado. Su poesía previa no es refractaria a lo sagrado. La irresistible sed que empuja a la poeta a liberar flujos lingüísticos de ira permite plantear, siguiendo a Peter Sloterdijk, que la sombra de lo sagrado reside en la emergencia de un "furor de estilo antiguo" (2010 23).

### **Nada soy y no tengo nada que ofrecerte**

La lengua de *Nada* remite no a "uno", sino a "otros"<sup>11</sup>, diluyéndose el rostro y la signatura que le atribuimos a su autora.

---

<sup>11</sup> Esta idea también fue desarrollada por Gonzalo Rojas Canouet en "Dos poetas de los noventa, Malú Urriola y Leonel Lienlaf, Escritura de mujer y transculturación" (2004).

Éste es un libro tartamudo porque tutú, y yoyo,  
no somos los mismos,  
nunca lo hemos sido,  
yoyo soy un extraño, que no sabe para dónde,  
dónde, por qué, qué fuerza hace llevar el yugo  
y trazar el arado de unos cuantos brotes de creatividad  
que dan tumbos contra paredes (2003 15).

Gilles Deleuze, en *Crítica y clínica*, señala que el escritor puede llegar a convertirse en un "tartamudo de la lengua: hace tartamudear la lengua como tal. Un lenguaje afectivo, y ya no una afección de aquel que habla" (1996 150-151); "Cuando la lengua está tan tensada que se pone a balbucir, o a susurrar, farfullar..., todo el lenguaje alcanza el límite que dibuja su exterior y se confronta al silencio. Cuando la lengua está tensada de este modo, el lenguaje soporta una presión que lo remite al silencio" (Deleuze, 1996 158). La poesía de Urriola, en efecto, es una poesía del tartamudeo (Rojas Canouet, 2007), del límite del lenguaje y, por lo tanto, del silencio. Palabra y silencio, así lo hemos sugerido, se anudan en el espacio del poema, donde la poeta (la nada) se transfigura en una multiplicidad: "Hey, Rimbaud,/ Yo no es otro, son miles". (2003 36)<sup>12</sup>.

Lo mío es lo pequeño, lo inexacto, lo turbado,  
Lo que apenas puedo ver es lo que la cabeza comprende,  
No escribo cosas extraordinarias,  
No tengo el tic del poeta nacional,  
Detrás de la flor, la humedad.  
No nacimos para nada grande (2003 35).

Esta nada es múltiple, por ello también puedo ser un árbol,  
una piedra, un guijarro del camino.  
Yo puedo ser el talón de tu pie y andar contigo sin que lo  
notaras. (2003 84).

Escribir es establecer alianzas con lo pequeño y lo heterogéneo, con lo más alejado de los poderes y saberes hegemónicos. Al afirmar que "esta nada es múltiple", se sugiere que la poeta, que se distancia del "tic del poeta nacional" y ha establecido una alianza con la nada, debe imaginarse también como una multiplicidad. Entonces, "¿Quién escribe?/ Quién habla desde el centro de la nada/ como una cenobita arrojada de las templadas puertas del infierno" (2003 57).

Marina Arrate (2004) se refiere a una mutación de la poeta, desde un "yo" hacia un "nadie", que sea quien fuere nada hacia lo indeterminado. Cuando se desvanece el yo de la poeta y tiende, al decir de Arrate, hacia un "nadie", estamos enfrentados a la aniquilación del yo, a la disolución de la identidad fija, estable e inmutable. El análisis requiere claridad en lo que podemos

---

<sup>12</sup> Este problema es uno de los ejes estructurantes de *Braceá*, libro que se inicia con un epígrafe de Mário de Sá-Carneiro. "Eu ñao sou eu nem sou outro. / Sou qualquer coisa de intermedio, / Piñar da ponte de tédio. / Que vai de mim para outro" (2007 s/p).

considerar los desplazamientos estéticos de la escritura de Urriola. Los dos primeros libros se caracterizan por una escritura en la que la irrupción de la ira ("furor de estilo antiguo") denota la presencia de la subjetividad individual; escritura que busca, como leemos en *Dame tu sucio amor*: "morder, maldecir, esta orfandad, esta furia irrevocable despegándose de mis labios" (1994 81). *Hija de perra* despliega una escritura del yo que se abre hacia la ilusión del diálogo con la otra: escritura del "tedio inmóvil" (1998 60) que domina el espacio de la ciudad y se vincula con la inmovilidad de la muerte singularizadora de la sociedad chilena: escritura de la destrucción del yo que solo deja una semilla de esperanza: "es como matar las palabras –me digo– que es apenas el gesto infructuoso de matar la esperanza, la esperanza que como un ácaro me carcome la piel" (1998 18). En *Nada* pareciera ser que la subjetividad individual termina por ceder sus dominios. El yo, al igual que el lenguaje, se convierte en un espacio vacío, portador de la nada, capaz de acoger todas las síntesis con lo heterogéneo. La poeta devenida espacio de la nada debe pensarse, pues, como una morada habitada por lo otro. La poeta se sumerge en las aguas profundas que cubren sus ojos y desaparece<sup>13</sup>, contagiada de lo otro. Los devenires "muchacho", "muchacha", "árbol", "piedra", "guijarro del camino", "talón de tu pie", solo por indicar algunos, que recorren la superficie del poema, expresan notoriamente el carácter múltiple y heterogéneo al que nos referimos.

La Voz de la poeta canta desde la soledad, lo que constituye, por una parte, una verdadera conquista metafísica<sup>14</sup> y, por otra, la exigencia misma de la obra<sup>15</sup>. La poesía es ese rayo de sol, esa palabra que brilla mientras llega la noche y volvemos a quedar solos. "Hay un lugar en el silencio

---

<sup>13</sup> La relación entre ceguera y oscuridad es recurrente en el texto de Malú Urriola. Ambos conceptos apuntan al vacío, al silencio que también puede conectarse con el olvido: "soy la nada, dice, el olvido soy yo" (2003 48). La ceguera puede comprenderse también como un efecto del vaciamiento, despojamiento o aniquilación del yo. Se vincula, por consiguiente, con la emergencia de un yo que habita en su propia desnudez reconfiguradora de la subjetividad. No obstante esto, y en el contexto de la dinámica propia de la escritura de Urriola, la ceguera y la oscuridad pueden comprenderse con relación a sus contrarios que corresponderían a la visión luminosa del rayo de luz que atraviesa el espacio de la nada. La ceguera es una condición de la poeta que le permite ver de un modo distinto, no precisamente a través de los sentidos con los que experimentamos el mundo, sino que con el deseo que le permite deambular entre las palabras. La poeta ciega se desplaza entre las palabras cambiantes en un espacio líquido y nebuloso. Solo así, mediante la irrupción de la ceguera y de la oscuridad, el espacio del poema puede ser posible. La poeta y el lenguaje se construyen y destruyen en este mundo siempre móvil, siempre mutante, donde las fugaces imágenes van y vienen como las olas y como las nubes.

<sup>14</sup> María Zambrano escribe: "Todo ver a otro es verse vivir en otro. En la vida humana no se está solo sino en instantes en que la soledad se hace, se crea. La soledad es una conquista metafísica, porque nadie está solo, sino que ha de llegar a hacer la soledad dentro de sí, en momentos en que es necesario para nuestro crecimiento. Los místicos hablan de la soledad como algo por lo que hay que pasar, punto de partida de la 'ascesis', es decir, de la muerte, de esa muerte que hay que morir, según ellos, antes de la otra, para verse, al fin, en otro espejo" (2010 264).

<sup>15</sup> Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, examina la relación que se establece entre Kafka y la obra literaria. Es la soledad una de las exigencias fundamentales: "escribir no es un llamado, la espera de la gracia o un oscuro cumplimiento profético, sino algo más simple, más inmediatamente apremiante, la esperanza de no hundirse, o, más exactamente, de hundirse más rápido en sí mismo y así rescatarse en el último momento" (2000 57).

iluminado de esta noche" (2003 59), escribe Urriola: es el territorio creado por las palabras: "Anoche la noche se extendió encima nuestro/ con sus miles de palabras" (2003 63). Hay algo distinto, no advertido por la crítica especializada, que atesora la poesía de la poeta que desde *Piedras rodantes* pareciera no cesar de conjurar las palabras del hastío, de la violencia, de la ironía, del cuestionamiento, del insulto y de la auto-denigración (Bianchi 1989, Valente 1989 y Sepúlveda, 1999). Tiene relación con el deseo irrefrenable de ir al encuentro con el otro ya textualizado en *Hija de perra*: "porque este brazo escribe rogando que desees mi brazo, que lo acaricies, acaríame este brazo que se me vuelve salvaje y se calla" (1998 38). Esa diferencia transforma el espacio literario de la poeta que, en *Dame tu sucio amor*, se "arrastró en la furia del desencanto" (1994 27) en un lugar habitable<sup>16</sup> y hospitalario. Los siguientes versos de *Nada* iluminan este rasgo extremadamente significativo de quien se desplaza en las tierras imaginarias que producen las palabras.

Nada soy y no tengo nada que ofrecerte,  
Salvo estas insulsas palabras que bien podrían no importar.  
Que son la luz y el ocaso de mis días (94).

Te ofrecí la muerte entera,  
el silencio entero,  
el sentido de lo abstracto,  
el cielo que es infinito lo sabe (2003 100).

El poema se ofrece como un regalo a la humanidad del otro, como un saludo, una ofrenda y una invitación hospitalaria, lo que nos permite insistir en que la disolución de la poeta en la nada no termina con el triunfo de la destrucción y de la muerte, sino más bien con una especie de viaje al alma misma de los otros, que considera el reconocimiento de la propia mortalidad y la mortalidad de los otros. La palabra, portadora de silencio, se transforma en un vehículo con el que la poeta realiza un viaje hacia la nada, reino de las mutaciones por excelencia. La palabra, que establece una alianza con las tinieblas, deja libre un hilo de luz; por ello, "La ceguera que es difusa a veces ve un hilo de luz" (2003 20). Ese hilo de luz convierte el territorio poético en un espacio diferente al construido en *Piedras rodantes*, donde la poesía se encuentra signada por la imposibilidad del encuentro con el otro humano: "no tenemos quien nos abrace" (1988 46); o la dolorosa e infructuosa búsqueda que rige el delirante flujo de escritura de *Hija de perra*: "necesito un cuerpo a mi lado" (16). La lengua delirante y tartamuda de la poeta que ha dormido con "la fealdad" (1994 66), que imaginó la "tremenda soledad" del "futuro" (1994 78), reúne y no separa, acoge y no expulsa, existe gracias

---

<sup>16</sup> Esta idea de "habitar la poesía" es aludida por Malú Urriola en una entrevista otorgada a la editorial Monte Ávila en 2010: "No creo que pudiera ver la vida ni vivirla de ninguna otra manera que no fuera poéticamente" ( <http://www.monteavila.gob.ve/mae/autor-mes/autor-mes-urriola.php>), *Artístoteles España* (2004), por otro lado, señala que Urriola propone el espacio de la nada como lugar de trabajo y vida, dentro y fuera del lenguaje. "La poesía no sirve para nada", sin embargo, la poeta ha decidido habitar ese espacio, el caos de la belleza, donde las palabras cobran sentido no solo en su plano semántico, sino también en su nivel fónico y sensorial.

al arribo de la incalculable alteridad. Esa es la hermosa mentira del poema ofrecido: la salvación por la literatura. Promesa que no escamotea el intercambio simbólico con los animales, con los espectros de los poetas muertos, con los asesinados que aún esperan bajo la costra de la tierra chilena, con la memoria avasallada por el país de los silencios y los olvidos.

La poesía, escribe Urriola, "es un ejercicio innecesario"<sup>17</sup>, "escribir no sirve para nada" (1998 34). La escritura que se asume como innecesaria e inútil se distancia críticamente de la coacción de lo necesario y lo útil que impera en la red social, de la organización de los deseos que defiende el sistema neoliberal y mercantilista que impera en la actualidad. Es imposible, sin embargo, prescindir de la poesía, pues, además de su capacidad de resistencia, proyecta deseos alternativos capaces de convocar los sueños transformacionales que proyectan el contenido de un país distinto.

La poesía es un animal prehistórico  
que viene a encabritar esta insensata alma  
trizando en cientos las estrellas,  
como esquirlas que aún resplandecen  
en el estómago de la noche (2003 93).

Los poemas son bombas que estallan, perforan y encabritan con sus esquirlas el alma de los hombres. Es el sueño del encuentro hospitalario con el otro, que invita a expulsar la violencia, la injusticia y el mal, aquello que nos seduce en una escritura que insinúa trayectos que pueden aproximarla aún más a los territorios de los poetas eminentes de la lírica chilena. Todo el poder ético-político de la estética literaria de Malú Urriola pareciera residir en este perturbador desplazamiento hacia la promesa del diálogo con la tradición del encuentro con las alteridades y con las fuerzas de la fragilidad que esperan y dirigen un llamado hospitalario, singularizador, por ejemplo, de la poesía mistraliana. *Nada* de Malú Urriola es, por consiguiente, un libro que, a partir de la creación de una dimensión intermedia y de la transfiguración del sujeto en un acontecimiento de lo otro, despliega una crítica y una resistencia a los poderes hegemónicos que gobiernan en el entramado social. El sueño del encuentro con el otro (la muerte, la nada) se constituye en la ofrenda literaria de Malú Urriola, el verdadero rayo de luz en medio de tanta oscuridad.

## Obras citadas

Agamben, Giorgio. 2003. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.

Arrate, Marina. 2004. "Acerca de *Nada* o sobrenadando de Malú Urriola", en *Cyber Humanitatis*, N° 30: (s/p). Disponible en: <http://www.>

---

<sup>17</sup> Esta aseveración no solo es proclamada en el libro *Nada* de Malú Urriola, sino por ella misma en el blog "La Infancia del Procedimiento": "Siempre he pensado que escribir es un ejercicio innecesario. Sin embargo, el placer barthiano puede más, la pulsión de la *littera* puede más que mi titubeante cabeza" (<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2007/03/malu-urriola.html>).

- cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\_simple2/0,1255,SCID%253D12518%2526ISID%253D494,00.html
- . 2002. "El brazo y la cabellera. Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile", en *Cyber Humanitatis*, N° 22: (s/p). Disponible en: [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D2017%2526ISID%253D165,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D2017%2526ISID%253D165,00.html)
- Baudrillard, Jean. 1992. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc. 2000. *Figuras de alteridad*. México, D.F.: Taurus.
- Bianchi, Soledad. 1989. "Pobres cuchos", en *La Época*, Santiago: Impasa (31 de diciembre) 7.
- Blanchot, Maurice. 2000. *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós.
- . 1992. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Canetti, Elías. 1994. *La conciencia de las palabras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1997. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. 1977. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 2008. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ercilla, Alonso de. 1962. *La Araucana*. Barcelona: Editorial Iberia.
- España, Aristóteles. 2004. "Malú Urriola, Poesía de la nada", Proyecto Patrimonio. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/mu270604.htm>.
- Hahn, Óscar. 2012. *Poesía completa*. Santiago: LOM Ediciones.
- Lara, Omar. 2007. *La nueva frontera*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Parra, Nicanor. 1985. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes.
- Paz, Octavio. 1998. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Canouet, Gonzalo. 2004. "Dos poetas de los noventa, Malú Urriola y Leonel Lienlaf. Escritura de mujer y transculturación", en *Cyber Humanitatis*, N° 30: (s/p). Disponible en: [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D12346%2526ISID%253D494,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12346%2526ISID%253D494,00.html)
- . 2007 "Malú Urriola. El despabilamiento en la palabra poética", en Tesis Doctoral, *El Paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales de siglo XX: Novela y Poesía*. Chile: Universidad de Chile.
- Sloterdijk, Peter. 2010. *Ira y tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sepúlveda, Magda. 1999. "Entre la resignificación de iconos nacionales y la búsqueda de voces singulares: las poéticas de Eugenia Brito y Malú Urriola", en *Cyber Humanitatis*, N° 11: (s/p). Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9227/9252>
- Uribe, Armando. 2004. *Obras reunidas (1951-1989)*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- Urriola, Malú. 1988. *Piedras rodantes*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- . 1994. *Dame tu sucio amor*. Santiago de Chile: Editorial Surada.
- . 1998. *Hija de perra*. Santiago de Chile: Editorial Surada.
- . 2003. *Nada*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- . 2007. *Bracea*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- . 2007. "Malú Urriola", en Blog *La Infancia del Procedimiento. Poesía Contemporánea*. Septiembre 2006 - febrero 2008. Disponible en:

<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2007/03/malurrriola.html>

Valente, Ignacio. 1989. "Tres bravas poetas", en *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio (27 de agosto) 4-5.

Zambrano, María. 2006. *Filosofía y Poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

———. 2010. *El hombre y lo divino*. Madrid: Pensar en Español: Fondo de Cultura Económica.