

Cuerpo y universo: acercamientos poshumanistas a la materialidad  
en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña

by

Vera Coleman

A Thesis Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

Approved April 2013 by the  
Graduate Supervisory Committee:

Cynthia Tompkins, Chair  
Carmen Urioste-Azcorra  
Manuel de Jesús Hernández-G.

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2013

## ABSTRACT

Since the Enlightenment, humanist philosophy has understood materiality as an inert and determinate world categorically separate from the sphere of consciousness and language. However, after evolving significantly during the 20<sup>th</sup> century, the natural sciences now recognize the complexity, indeterminacy and agency of matter. A parallel transformation can be observed in contemporary Spanish and Latin American literature and is exemplified in the works of Cristina Peri Rossi and Cecilia Vicuña. Drawing on knowledge which emerges from the natural sciences, the humanities and personal experience, these poets explore multiple dimensions of materiality from the microscopic world of subatomic particles and DNA molecules to the macroscopic world of the body and the structure of the universe.

The theoretical orientation of this study emerges from posthumanism, which critiques the epistemological foundations of humanist thought and reconfigures reductionist concepts of matter, discourse, the subject, and agency which are grounded in dualistic ontology. Material feminist theorists explore materiality through interdisciplinary approaches which establish a dialogue between posthumanism, feminist theory and the natural sciences. The material feminist Karen Barad proposes an agential realist ontology which constitutes the principal theoretical framework of this thesis. According to Barad, phenomena are not exclusively social or material but rather material-discursive practices, and the concept of agency is reconfigured as the product of the dynamics of intra-action rather than as an attribute restricted to the human sphere. Furthermore, this thesis utilizes diverse materials from the areas of literary criticism and

scientific research in order to achieve an authentically interdisciplinary interpretation of materiality in the poetry.

Peri Rossi and Vicuña express a profound questioning of the fundamental assumptions of humanism and offer perspectives which take into account matter's agency and dynamism. Their poetry presents materiality as a constant process of creation and as an active participant in the unfolding of reality, thereby opening up new horizons of investigation. By interpreting the works of Peri Rossi and Vicuña through the lens of posthumanist theory, this study contributes to a growing body of interdisciplinary approaches to contemporary Spanish and Latin American literature.

## RESUMEN

Desde la Ilustración, la filosofía humanista ha interpretado la materialidad como un mundo inerte, determinado y categóricamente separado de la esfera de la conciencia y del lenguaje. Sin embargo, tras una evolución considerable durante el siglo XX, el panorama científico contemporáneo reconoce la complejidad, la indeterminación y la agencialidad de la materia. En la literatura hispana contemporánea se observa una transformación paralela ejemplificada en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña. A partir del conocimiento proveniente de la ciencia, de las humanidades y de su experiencia personal, estas poetas exploran la materialidad a través de múltiples dimensiones desde el mundo microscópico de las partículas subatómicas y las moléculas de ADN hasta el nivel macroscópico del cuerpo y la estructura del universo.

La orientación teórica de este estudio surge del poshumanismo, el cual critica la base epistemológica del humanismo y reconfigura los conceptos reduccionistas de materia, discurso, sujeto y agencialidad fundamentados en la ontología dualista. Las teóricas del feminismo material exploran la materialidad mediante aproximaciones interdisciplinarias que establecen un diálogo entre el poshumanismo, el feminismo y las ciencias naturales. La feminista material Karen Barad elabora la ontología del realismo agencial, el cual constituye el marco teórico principal de esta tesis. Según Barad, los fenómenos no son exclusivamente sociales o materiales sino prácticas materiales-discursivas, y el concepto de la agencialidad se reconfigura como el resultado de la dinámica de la intra-acción en lugar de un atributo limitado a la esfera humana. Además, esta tesis utiliza diversos enfoques de la crítica literaria y de las investigaciones

científicas a fin de interpretar la materialidad en las obras poéticas de manera auténticamente interdisciplinaria.

En conclusión, Peri Rossi y Vicuña expresan un cuestionamiento profundo de los postulados fundacionales del humanismo y ofrecen perspectivas que toman en cuenta el dinamismo y la agencialidad de la materia. Su poesía presenta la materialidad como un proceso constante de creación que participa activamente en el desdoblamiento de la realidad y, por lo tanto, abre nuevos horizontes de investigación. Este estudio contribuye a un conjunto creciente de acercamientos poshumanistas e interdisciplinarios a la literatura contemporánea hispana.

## AGRADECIMIENTOS

Con respeto y admiración, agradezco a los miembros del comité por su paciencia, apoyo y gran labor educativa. Al Dr. Manuel Hernández le agradezco por su tiempo, su lectura acuciosa y por la sugerencia de materiales críticos que enriquecieron la presente investigación. Expreso mi agradecimiento a la Dra. Carmen de Urioste por compartir su conocimiento amplio de la teoría feminista y la literatura hispana contemporánea y por su apoyo entusiasta y comentarios pertinentes en todas fases del proyecto. A la Dra. Cynthia Tompkins le agradezco sinceramente por sus excepcionales enseñanzas sobre la teoría feminista y la literatura y cultura hispanoamericanas y su agudo sentido del análisis, así como su constante apoyo e inspiración a lo largo de la investigación. Agradezco a los tres por haber aceptado guiarme en la realización del presente trabajo y por su dedicación y compromiso durante el transcurso del mismo. Agradezco también a la Dra. Joni Adamson del Departamento de Inglés por su generosidad al compartir sus ideas y su gran conocimiento sobre la teoría poshumanista.

Infinitas gracias a mis padres y a mi hermano por transmitirme su interés por la cultura y la literatura, así como por su constante apoyo y ánimo durante el transcurso de mis estudios de maestría. Gracias por ser modelos excepcionales de la dedicación, la creatividad y el optimismo en todos aspectos de la vida.

Expreso mi eterno agradecimiento a mi esposo y mejor amigo Robert por su paciencia, devoción, apoyo moral y amor incondicional durante estos años de mi carrera. Gracias por siempre creer en mí.

## TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
1 INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO.....	1
El poshumanismo y el cuestionamiento de límites.....	4
Bacon, Descartes y el legado del humanismo.....	8
Críticas feministas del humanismo.....	10
La ontología del realismo agencial de Karen Barad.....	16
Humanidades y ciencias: ¿las dos culturas?.....	21
Poesía y ciencia: hacia una tercera cultura.....	24
Visión general de la tesis.....	29
2 “TE AMAN MIS JUGOS INTERIORES”: LA CORPORALIDAD POSHUMANISTA EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI.....	31
Corporalidades humanistas y poshumanistas.....	32
El incardinamiento.....	39
La corporalidad en la poesía de Peri Rossi.....	45
El cuerpo deseante.....	48
El cuerpo inestable.....	58
Conclusión.....	68
3 EL HUSO EN EL CENTRO DEL UNIVERSO: EL ENTRELAZAMIENTO CUÁNTICO EN LA POESÍA DE CECILIA VICUÑA.....	69
El entrelazamiento cuántico y la ontología del realismo agencial.....	70
El entrelazamiento en la producción cultural de Vicuña.....	77
El concreto-visualismo y la estética de la precariedad.....	82

CAPÍTULO	Página
Las relaciones generativas.....	97
Conclusión.....	106
4 CONCLUSIONES.....	107
NOTAS.....	113
OBRAS CITADAS.....	119

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

Este estudio analiza la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña desde una aproximación interdisciplinaria y poshumanista que considera la corporalidad humana, la agencialidad de la materia y la relación interna entre materia y discurso. Estas autoras contemporáneas establecen un diálogo entre las humanidades y varios campos científicos tales como la biología, la química y la física. A partir de sus diversos hibridismos y contextos geopolíticos (Uruguay, España, Chile y los Estados Unidos), las poetas exploran los conceptos principales del poshumanismo al mismo tiempo que emprenden una reconfiguración de la materialidad desde distintas perspectivas. Cristina Peri Rossi (n. 1941) explora la corporalidad y la identidad sexual mediante la incorporación de perspectivas culturales y biológicas, y Cecilia Vicuña (n. 1948) combina grafemas, líneas curvas y círculos en su poesía visual al indagar el origen del lenguaje y del universo. Estas poetas reconceptualizan la naturaleza de la materialidad, la relación entre materia y significado y el impacto de la materia en la subjetividad y la experiencia humanas. Por su parte, este trabajo argumenta que la consideración de la materialidad es crucial para un análisis completo de la poesía de Peri Rossi y Vicuña; y que la teoría poshumanista, y específicamente el campo emergente del feminismo material, ofrece un marco teórico sumamente válido para caracterizar la función de la materialidad en sus obras. Como objetivo, este estudio revela nuevas dimensiones de la creación poética de estas autoras en particular y, posiblemente, del panorama contemporáneo de la poesía hispana en general.

Salvo escasas excepciones, hasta ahora no se han realizado aproximaciones críticas a la producción cultural hispana que incorporen una perspectiva poshumanista.<sup>1</sup> El estado de la crítica no concuerda con el panorama literario de finales del siglo XX y principios del XXI, el cual incorpora la influencia de aspectos del paradigma cultural actual tales como la proliferación de la tecnología, la digitalización de la literatura y de la vida diaria y la infiltración de las perspectivas científicas en la realidad cotidiana. La producción literaria contemporánea del mundo hispano ha abierto nuevos espacios de investigación para ser abordados por la crítica literaria. Mientras que la teoría poshumanista ha cobrado bastante prestigio e importancia en los departamentos de literatura inglesa, especialmente en los campos de la crítica literaria feminista y de la ecológica, el poshumanismo ha pasado casi desapercibido por la crítica de la literatura hispana. Esta investigación responde a dichas observaciones y demuestra las ventajas de aplicar la teoría poshumanista en el ámbito de las letras hispanas.

En este capítulo introductorio, primero se presenta el campo de la teoría poshumanista y sus principios fundamentales con referencia a las definiciones propuestas por Karen Barad y Cary Wolfe. Para clarificar la relación crítica del poshumanismo con la tradición del humanismo liberal, se realiza una genealogía del pensamiento humanista con un enfoque especial en los modelos de materialidad elaborados por Francis Bacon y René Descartes durante la Ilustración. A continuación, se discute la relación ambivalente entre feminismo y humanismo así como la problemática confusión humanista de las categorías mujer y materia. A fin de combatir los esencialismos biológicos, el feminismo del siglo XX ha adoptado como paradigma teórico y metodológico la desarticulación del sexo biológico y del género como categorías discretas y ha asumido una postura

antibiologista y antimaterialista. Sin embargo, se revelará que tal dualismo en realidad está profundamente arraigado en el pensamiento humanista, limita de manera paradójica el alcance teórico del feminismo y refuerza antiguas dicotomías problemáticas tales como cultura/naturaleza, discurso/materia y masculino/femenino. Stacy Alaimo y Susan Hekman explican las contribuciones del grupo teórico emergente que constituye el campo del feminismo material y que establece un diálogo productivo entre el poshumanismo, la teoría feminista y las ciencias naturales. Por consiguiente, se presentará el eje teórico de este estudio, la *ontología del realismo agencial* de Karen Barad, que además de reconceptualizar la materialidad al explicar su dinamismo agencial y su relación interna con el discurso, ofrece también un marco epistemológico óptimo para analizar dimensiones materiales que el feminismo posmoderno no ha considerado.

En el siguiente apartado, el hilo de la introducción se reorientará hacia una discusión de la interdisciplinariedad a partir del concepto de *dos culturas* descrito por C. P. Snow y el fenómeno del *sabio-ignorante* señalado por José Ortega y Gasset. Frente al efecto de la sobreespecialización y la incomunicación de las disciplinas, los estudios interdisciplinarios pueden revitalizar los campos académicos. Los proyectos poshumanistas en particular abren un espacio de intercambio intelectual y revelan la importancia de la crítica interdisciplinaria como el verdadero paradigma intelectual del siglo XXI. Luego se explorará la relación cambiante entre las ciencias naturales y la creación literaria que, pese a su aparente antagonismo, han probado ser semejantes debido a los valores de creatividad, intuición e imaginación.

## **El poshumanismo y el cuestionamiento de límites**

El enfoque teórico principal de este estudio surge del campo emergente del poshumanismo, un conjunto diverso de proyectos que ha tomado forma en las últimas dos décadas. En el sentido más amplio, el poshumanismo interroga la categoría de lo humano así como sus límites y cuestiona las contingencias históricas e ideológicas que dieron lugar a las bases epistemológicas y ontológicas del humanismo liberal. Según el crítico literario Cary Wolfe en su influyente obra *What is Posthumanism?* (2010), la teoría poshumanista rechaza lo que sus partidarios consideran el dogma antropológico fundamental del humanismo: “that ‘the human’ is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether” (xiv). En su mayoría, los teóricos poshumanistas sostienen que la epistemología occidental, construida sobre los fundamentos filosóficos establecidos por el humanismo, da por hecho la posición privilegiada del ser humano en el mundo. Como explica Wolfe en la introducción a la prolífica serie *Posthumanities* de la cual es editor, “the blunt theoretical instrument of humanism, which divides the world of the living along the axis of ‘the human’ and *everything* else, actively prevents our understanding” de las relaciones complejas y multivalentes entre el ser humano y el mundo y revela que las interpretaciones teóricas y éticas del humanismo ya no son adecuadas (Wolfe, *Posthumanities*). La postura poshumanista no es una superación teleológica del humanismo, sino más bien un proyecto de investigación e interrogación de la base epistemológica del humanismo con el objetivo de revelar las maneras en las cuales los valores y las suposiciones humanistas “are undercut or short-circuited by the

philosophical and theoretical frameworks from which they have arisen: frameworks that are, of course, historically contingent and quite ideologically specific” (Wolfe, *Posthumanities*).

El pensamiento humanista ha determinado no solamente la elaboración del sujeto humano en la epistemología occidental, sino también las ontologías según las cuales la cultura occidental interpreta el universo y su composición. En *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007), la física teórica y filósofa feminista Karen Barad ofrece una de las definiciones mejores articuladas del poshumanismo en su vertiente ontológica:

Posthumanism eschews both humanist and structuralist accounts of the subject that position the human as either pure cause or pure effect, and the body as the natural and fixed dividing line between interiority and exteriority. *Posthumanism doesn't presume the separateness of any “-thing,”* let alone the alleged spatial, ontological, and epistemological distinction that sets humans apart. (136; énfasis añadido)

De manera similar a Wolfe, Barad sugiere que el *post-* del término *posthumanism* indica una postura crítica hacia la base epistemológica del humanismo liberal y una reconfiguración de sus suposiciones fundamentales, las cuales incluyen principalmente el antropocentrismo (la cosmovisión que dicta que el ser humano se sitúa en el centro del universo y posee el derecho exclusivo a interpretar el mundo según sus valores y experiencias) y los conceptos reduccionistas del sujeto en relación con la materialidad.<sup>2</sup> No obstante, la definición de Barad caracteriza también el poshumanismo como un cuestionamiento teórico profundo de la ontología dualista que es fundacional para el pensamiento humanista y occidental y que descansa sobre la premisa de que la separación es una cualidad inherente en el carácter del universo. Como explica Jacques Derrida, desde sus orígenes la cultura occidental ha afirmado la existencia de unas distinciones

fundamentales y supuestamente innegables, tales como cultura/naturaleza, masculino/femenino, inteligencia/cuerpo, sujeto/objeto, agencialidad/pasividad, en las cuales el primer término está inherentemente separado del segundo. Dichas oposiciones filosóficas clásicas no coexisten armoniosamente, sino que forman jerarquías violentas: “we are not dealing with the peaceful coexistence of a vis-à-vis, but rather with a violent hierarchy. One of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the upper hand” (“Positions” 42). Tan pronto como las oposiciones dualistas se establecen, se instaura una relación jerárquica según la cual un concepto está violentamente subordinado al otro. Valiéndose de la deconstrucción derrideana, Hélène Cixous señala que el meollo de la estructura binaria del pensamiento occidental es el patriarcado ya que todas las oposiciones binarias corresponden a la oposición fundamental subyacente entre masculino y femenino: “Philosophy is constructed on the premise of woman’s abasement. Subordination of the feminine to the masculine order, which gives the appearance of being the condition for the machinery’s functioning [*sic*]” (65). La lógica dualista patriarcal establece la base filosófica del pensamiento humanista, y la elaboración del sujeto según el humanismo liberal deriva del concepto de la separación violenta entre conciencia y cuerpo, y entre ser humano y el “otro” no-humano.

Como sugiere tanto la definición de Wolfe como la de Barad, la distinción dualista principal que interroga la teoría poshumanista es la separación ontológica entre materialidad y conciencia (junto a todas las funciones derivadas tales como cognición, percepción, lenguaje, discurso, etc.) que se solidificó durante la Ilustración y perdura en la cultura occidental contemporánea. La teórica feminista Stacy Alaimo explica que el poshumanismo “refuses to delineate the human, the cultural, or the linguistic against a

background of mute matter. ... Word, flesh and dirt are no longer discrete” (*Bodily* 14).

Como se verá a continuación, Karen Barad se vale de la física cuántica—rama de la física que investiga los fenómenos a nivel de las partículas—como punto de partida teórico para proponer una *ontología del realismo agencial* que problematiza la lógica dualista, específicamente la distinción entre discurso y materia, al negar la separación como requisito de la existencia.

Es importante establecer una distinción entre el término poshumanismo y la filosofía poshumana. En *How We Became Posthuman* (1999) la crítica literaria N. Katherine Hayles explora la manera en la que los avances tecnológicos del siglo XXI, tales como la nanotecnología, la realidad virtual, la vida e inteligencia artificiales y la cibernética, redefinen el concepto de lo humano: “the overlay between the enacted and represented bodies is ... a contingent production, mediated by a technology that has become so entwined with the production of identity that it can no longer meaningfully be separated from the human subject” (xiii). Aunque Hayles acepta la idea poshumana de que la subjetividad humana sea co-producida con las tecnologías de la información, critica algunas interpretaciones de lo poshumano que pronostican que gracias a los avances científicos y tecnológicos la humanidad va a ceder el paso a un nuevo tipo de ser humano “by downloading human consciousness into a computer ... [so that] machines can become the repository of human consciousness” (xii). Mientras que tanto el poshumanismo como lo poshumano cuestionan la definición de la humanidad imperante en el humanismo liberal, lo poshumano conceptualiza la información como fundamentalmente distinta y separable del cuerpo material mientras que el poshumanismo problematiza ese binarismo y cualquier ontología de separación.

## **Bacon, Descartes y el legado del humanismo**

Antes de profundizar en las interpretaciones poshumanistas de la materialidad y las teorías de Barad en particular, es importante desenterrar los orígenes del pensamiento humanista e interrogar su postura específica hacia la materialidad con sus varias contingencias históricas, políticas e ideológicas. Aunque la genealogía de la filosofía humanista se remonta a la Antigua Grecia, el dogma humanista se consolidó durante la Ilustración en los siglos XVII y XVIII y especialmente con la revolución científica, cuyos protagonistas principales fueron el científico inglés Francis Bacon (1561-1626) y el matemático francés René Descartes (1596-1650). A diferencia de la filosofía medieval, que reconocía la continuidad e interrelación entre la esfera humana y la física, la ciencia de la Ilustración dictaba que la materia fuera inerte, pasiva y completamente distinta de la conciencia humana. Como explica la ecofeminista e historiadora de las ciencias Carolyn Merchant, la atomización y la cosificación de la materia bajo la mirada de las ciencias en la Ilustración se inauguraron principalmente con el modelo mecanicista de la materia ideado por Bacon: “Mechanism divided nature into atomic particles, which [...] were passive and inert. Motion and change were externally caused” (185-6).<sup>3</sup> El reduccionismo mecanicista separa el mundo en componentes individualizados, y toda materia, incluso el cuerpo humano, funciona como una máquina bien aceiteada y sometida a leyes determinadas. La representación mecanicista de la materia como entidad pasiva, que permanece inerte esperando la intervención e interpretación de algún ser humano, posibilitó el método científico empírico de Bacon que conllevaba la manipulación sistemática del objeto de estudio para producir resultados fiables y consistentes (Merchant 102). Por su parte, el método científico deductivo elaborado por Descartes en

*Discours de la méthode* (1637), el cual cristalizó el marco operativo de la investigación científica moderna, “is founded on the distinction between subject and object”, y tal dualismo radica en el concepto del objeto material como un una entidad estable con propiedades determinadas (Bordo 98; énfasis en el original). El modelo mecanicista de la materia se generalizó durante la Ilustración y llegó a ser el producto intelectual más significativo y con el mayor alcance de la revolución científica (Merchant 125).

Mientras que la interpretación mecanicista de la materialidad distingue entre sujeto (humano) y objeto (material) como entidades absolutamente discretas, la teoría ilustrada que más cristaliza la distinción fundamental entre conciencia y materia es el conocido dualismo cartesiano presentado en *Meditationes de Prima Philosophia* (1642).<sup>4</sup>

Como explica la filósofa feminista Susan Bordo, según el dualismo cartesiano

the purity of the intellect is guaranteed through its ability to transcend the body. ... This mutual exclusion of *res cogitans* and *res extensa* made possible the conceptualization of complete intellectual independence from the body, *res extensa* of the human being and chief impediment to human objectivity. (99)

La dicotomía entre conciencia y cuerpo propuesta por Descartes dio lugar a la elaboración humanista del sujeto que llegó a permear la filosofía occidental. El cartesianismo completó el proyecto de la Ilustración que separó al ser humano del mundo material, y la oposición binaria entre conciencia y materia desplazó el significado al “ontologically closed domain of consciousness, reason, reflection, and so on” (Wolfe xxv). Mientras que la inteligencia humana, con todas sus funciones “únicas” (notablemente, la capacidad lingüística), adquiere pureza y trascendencia, la materialidad que constituye el universo se relega al ámbito de la pasividad inerte, despojada de toda posibilidad discursiva. Aunque tanto Bacon como Descartes prepararon el terreno para las ciencias modernas y sus contribuciones científicas y filosóficas son innegables, sus

teorías fomentaron el paradigma filosófico humanista que sigue negando la inmersión de lo humano en la materialidad dentro de la cultura y la vida intelectual occidentales contemporáneas.

Hay diversos proyectos intelectuales que critican los discursos de dominación y subyugación implícitos en la elaboración humanista liberal del sujeto. Como lo demuestra el ecocrítico Jonathan Bate en *Song of the Earth* (2000), los conceptos claves implicados en las filosofías cartesianas y baconianas son dominio y posesión (99). En el poema “Magnalia Naturae”, Bacon exalta la nueva ciencia que le otorgaría al ser humano la capacidad de crear nuevas especies, determinar el clima, alterar el cuerpo propio y ajeno y crear instrumentos de destrucción (415). Por su parte, Descartes propuso la aplicación de las ciencias para convertir al ser humano en el dueño absoluto de la materia (Merchant 188). Hayles nota que el sujeto humanista liberal es el objeto de una crítica convincente por parte de los teóricos poscolonialistas, que cuestionan no sólo la universalidad del sujeto liberal *européo* sino también la misma idea de una identidad unificada o consistente, de los teóricos posmodernistas, que identifican sus vínculos con el capitalismo y con el mantenimiento de otras metanarrativas, y de las teóricas feministas, que arguyen que la construcción masculina universalizada del sujeto humanista ha servido para subyugar y silenciar las voces femeninas (4).<sup>5</sup>

### **Críticas feministas del humanismo**

Varias teóricas feministas ofrecen unas críticas especialmente contundentes del discurso androcéntrico del humanismo. En *The Death of Nature* (1980) Carolyn Merchant arguye que la confusión esencialista de los conceptos de materialidad y

feminidad en la filosofía científica de la Ilustración ha servido para justificar la dominación tanto de la mujer como de la naturaleza dentro de la sociedad patriarcal del Occidente. Al analizar la retórica empleada por Bacon en sus tratados sobre los métodos de experimentación científica, Merchant descubre una feminización tan extensiva de la materia que sobrepasa la adjetivación hasta permear las metáforas, las cuales connotan violación, tortura y dominación por parte del investigador masculino (168). Bordo demuestra que Descartes y sus coetáneos concibieron de la revolución científica del siglo XVII como el renacimiento de la conciencia masculina (el hijo) que requería la muerte de la naturaleza material (la madre) (101). La masculinización del pensamiento racional y la implícita feminización de la materialidad son inherentes al esquema cartesiano (Bordo 104). Queda claro que el dualismo de conciencia/materia que ganó preponderancia filosófica y cultural en el humanismo del siglo XVII inmediatamente adquirió connotaciones de género, y por ende, una estructura jerárquica. Es decir que se estableció una relación de dominación y subordinación entre los dos términos, la cual sirvió para justificar la opresión femenina en el Occidente.

Es evidente que el legado del humanismo, principalmente el concepto humanista liberal del sujeto sustentado por la oposición dualista entre conciencia (masculina) y materia (femenina), continúa perjudicando la situación de la mujer y es una de las preocupaciones principales de la teoría feminista. A lo largo de la historia occidental, el concepto de esencialismo y, en particular, el determinismo biológico se han aplicado para justificar la subordinación femenina. Por ejemplo, en su obra ensayística *La mujer del porvenir* del año 1869, la feminista gallega Concepción Arenal critica la afirmación del neuroanatomista alemán Franz Joseph Gall de que la mujer sea intelectualmente inferior

debido a que el volumen de su lóbulo frontal es menor (15). La feminista mexicana Marta Lamas explica que uno de los motores principales del feminismo en sus vertientes tanto activistas como teóricas consiste en luchar contra la concesión no equitativa de derechos y opciones a hombres y mujeres basada en la diferencia corporal (3). Es lógico entonces que el ámbito de la materialidad les haya producido considerable ansiedad a las teóricas feministas del siglo XX, cuya principal tarea radicó en anular las oposiciones binarias basadas en las connotaciones de género y en purgar el concepto de feminidad de todas sus “impurezas” materiales.

El ejemplo más emblemático del rechazo de la materialidad dentro de la teoría feminista es la distinción categórica entre género (la construcción puramente social de la identidad sexual) y sexo (la configuración anatómica del cuerpo), y tal dicotomía es una de las contribuciones teóricas más destacadas y trascendentales del feminismo del siglo XX. Como explica la neuróloga y teórica feminista Elizabeth A. Wilson, desde 1975 cuando Gayle Rubin publicó su ensayo canónico “The Traffic in Women” en el que abogó por la separación del sexo biológico del concepto de género, esa distinción categórica forma la base teórica del feminismo posmodernista (“Underbelly” 194). En una entrevista con Rubin, Judith Butler sostiene que dicho ensayo inauguró un cambio conceptual y determinó la metodología de los estudios feministas y *queer* posteriores (Rubin, “Sexual Traffic” 62). Dicha desarticulación del género social del sexo biológico se generalizó en la teoría feminista europea, estadounidense y latinoamericana. Como lo explica Lamas, “[I]a tendencia intelectual dominante [del feminismo] trabaja sobre la construcción social del cuerpo” (4). Aunque esa dicotomía y la crítica poshumanista hacia ella se discutirán en más detalle con relación a la corporalidad en el siguiente

capítulo, es importante notar en este momento las consecuencias metodológicas y teóricas de la distinción entre *género social* y *sexo material*. Según Wilson, el gesto político de Rubin hacia lo social y en rechazo de la materialidad se convirtió en una práctica automática de la crítica feminista; de hecho, la costumbre de declarar una postura antibiológica se entiende como manera de legitimar el propio argumento (“Underbelly” 196). Dicha metodología refleja “an anxiety about biology’s power to determine form and control politics”, y la ansiedad surge de la presunción de que “biological matter is sovereign, intransigent, bullying” (197). La evasión de la materialidad por parte de la teoría feminista se fundamenta en una interpretación muy específica e históricamente contingente del mundo material como determinista, intransigente y completamente despojado de complejidad y agencialidad, y dicha perspectiva se parece sospechosamente al mecanicismo baconiano y al dualismo cartesiano del siglo XVII.

Aunque las ciencias naturales de hoy en día deben mucho a Bacon, Descartes y otras figuras de la Ilustración, el campo científico evolucionó de manera considerable durante el siglo XX, y las investigaciones presentan interpretaciones más sofisticadas de la materia como algo indeterminado, dinámico, complejo y hasta agencial, lo cual definitivamente anula los conceptos de materialidad articulados por Bacon y Descartes además de la idea del determinismo biológico tan detestada por las feministas. Joe Moran observa que “in many areas of current science, natural phenomena are seen to be governed by uncertainty and flux, and cannot always be readily determined through experimentation” (156). Aunque los ejemplos abundan, vale notar algunos de los más influyentes. La teoría del caos que maduró en los años noventa reconoce el desorden y la imprevisibilidad de la materia: demuestra matemáticamente que una intervención

pequeña en el medio ambiente en un lugar puede causar efectos masivos en otras partes del universo (Bate 100). La teoría de la relatividad formulada por Albert Einstein a principios del siglo XX sugiere que las dimensiones del mundo que se consideraban fijas, como el tiempo, son en realidad relativas, y la teoría cuántica demuestra que las partículas subatómicas no obedecen las leyes de la física clásica establecidas durante la Ilustración (Moran 156). El panorama científico contemporáneo, que reconoce la inmensa indeterminación y complejidad de la materia, demuestra que la asociación entre mujer “sumisa” y materia “inerte” que ha sido utilizada para legitimar la subyugación femenina en realidad está basada en una concepción equivocada y caduca de la materialidad.

A pesar de que dichos nuevos descubrimientos científicos estén revolucionando las interpretaciones tradicionales de la materia en el Occidente, la actitud antibiologista continúa caracterizando la mayor parte del feminismo posmoderno, el cual no ha logrado minimizar las ansiedades tocantes al supuesto determinismo de la materia. Es evidente que el tipo de materialidad presumido por el feminismo posmodernista representa una interpretación errada de las ciencias naturales en general y de la biología en particular: aunque la postura antibiologista parece garantizar la sofisticación teórica, dicha postura en realidad restringe y perjudica la crítica feminista (Wilson, “Underbelly” 200).

Entonces, ¿cómo se explica el continuo rechazo de la materialidad? En la introducción de la colección de ensayos *Material Feminisms* (2008), Stacy Alaimo y Susan Hekman arguyen que el constructivismo social, el paradigma metafísico fundamental de la teoría posmodernista, depende de la oposición absoluta entre lenguaje y materia (1-3). El hecho de que el constructivismo social sea una de las contribuciones más trascendentales y productivas de la teoría posmodernista es innegable. La orientación hacia las dimensiones

sociales y discursivas de la subjetividad ha nutrido análisis provechosos de las relaciones complejas entre poder, conocimiento, lenguaje y género. Sin embargo, aunque el proyecto intelectual del feminismo posmoderno radica en deconstruir los dualismos con connotaciones de género y en superar por completo la lógica binaria, las feministas contemporáneas acogen sin cuestionamiento la oposición fundamental entre discurso y materia: “Far from deconstructing the dichotomies of language/reality or nature/culture, they have rejected one side and embraced the other [... They] have focused almost entirely on the textual, linguistic, and discursive [and have] retreated from the material” (2-3). Tal negación de la materialidad constituye un punto ciego notorio del feminismo contemporáneo, y la interpretación de la materia como producto del discurso distorsiona el diálogo sobre la realidad material e impide el reconocimiento de la experiencia vivida, las prácticas corporales y la sustancia biológica con sus dimensiones políticas y éticas (3-4). Barad identifica el representacionalismo, o la creencia de que el lenguaje actúa de mediador entre sujeto y objeto, como el substrato metafísico que apoya el constructivismo social (133). Al procurar deshacerse de la lógica binaria, el representacionalismo paradójicamente ha construido un monismo lingüístico que considera el lenguaje como la sustancia de la realidad: “Language has been granted too much power. [...] Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn’t seem to matter anymore is matter” (132-33).

Frente al rechazo de la materialidad por parte del feminismo posmodernista, un grupo emergente y diverso de teóricas feministas explora directamente la cuestión de la materialidad mediante ciertas investigaciones interdisciplinarias que establecen un

diálogo entre el poshumanismo, la teoría feminista y las ciencias naturales. La publicación de *Material Feminisms* en 2008, que reúne ensayos de catorce teóricas, marca un hito en lo que Stacy Alaimo y Susan Hekman designan “the material turn” en la teoría feminista contemporánea.<sup>6</sup> En vez de inventar monismos o un tercer término en un intento por superar artificialmente la lógica binaria, las feministas materiales elaboran nuevas maneras de interpretar la relación entre discurso y materia que ni privilegia ni suprime ninguno de los dos términos. Las teóricas del feminismo material no se detienen en lamentar la pérdida de la materialidad en la teoría feminista, sino que trabajan para cambiar los paradigmas del posestructuralismo, del posmodernismo y de los estudios culturales al crear marcos teóricos que consideran más productivamente la agencialidad, la capacidad semiótica y el dinamismo de la materia con sus implicaciones ontológicas, epistemológicas, éticas y políticas (Alaimo y Hekman 7). Uno de los aspectos teóricos principales del feminismo material es explorar las imbricaciones de lo científico, tecnológico, político y humano, y por eso, en la inmensa mayoría, sus proyectos toman perspectivas interdisciplinarias que se valen del conocimiento de varios campos científicos y tecnológicos tales como la física, la química, la biología, la medicina y la cibernética además de la crítica literaria y los estudios culturales (8).

### **La *ontología del realismo agencial* de Karen Barad**

Como una de las teóricas más representativas del pensamiento poshumanista y del feminismo material, Karen Barad ofrece una reconceptualización especialmente convincente y sofisticada de la materialidad que explica su dinamismo agencial y su relación interna con el discurso. La influyente ontología del realismo agencial elaborada

por Barad en *Meeting the Universe Halfway* (2007) no sólo informa las interpretaciones poshumanistas de la materialidad, sino que también libera la materia de su órbita humanista. La interpretación realista agencial de la materia “allows matter its due as an active participant in the world’s becoming, its ongoing intra-activity. And furthermore it provides an understanding of *how* discursive practices matter” (136; énfasis en el original). Al explorar las implicaciones ontológicas y filosóficas de la teoría cuántica elaborada por el físico teórico danés Neils Bohr, Barad presenta una nueva ontología material-discursiva que incluye tres principios cruciales: 1) las unidades ontológicas primarias no son entidades independientes sino *intra-acciones*, neologismo que se definirá a continuación; 2) materia y discurso se forman mutuamente y carecen de distinción ontológica esencial; y 3) la agencialidad no es cuestión de sujeto versus objeto, sino el producto de las intra-acciones materiales-discursivas que componen el universo. En el presente apartado se examinarán con más detalle cada uno de dichos principios.

El primer principio de la ontología del realismo agencial cuestiona la idea de que la separación sea una característica inherente en la estructura del universo. Como se evidencia en la definición del poshumanismo articulada por Barad, la separación, una de las suposiciones ontológicas fundamentales del pensamiento occidental, forma la base de la lógica binaria y del pensamiento humanista, que coinciden en dar por hecho la separación absoluta entre humano/no humano, conciencia/cuerpo, discurso/materia, etc. Como explica Barad, Bohr inauguró un cambio epistemológico cuando elaboró la teoría cuántica en el primer cuarto del siglo XX, lo cual efectivamente anula la metafísica atomista que había regido la física clásica desde Demócrito (137-8). Frente al atomismo, teoría determinista según la cual el universo se construye por átomos que se consideran

entidades individuales con propiedades inherentes y estables, la teoría cuántica postula que los átomos y las partículas subatómicas no se comportan de manera determinada, y sus propiedades no son de ninguna manera estables (138).<sup>7</sup> Mediante su análisis de las implicaciones ontológicas de la física cuántica, Barad revela que la unidad ontológica primaria no son objetos independientes con propiedades y límites inherentes que interactúan posteriormente a su creación (139). Al contrario, las unidades ontológicas primarias son *fenómenos* creados por la dinámica de la *intra-acción*, neologismo acuñado por Barad para referirse al concepto de que los objetos no preexisten a sus relaciones sino que surgen de ellas (33). El neologismo es necesario porque, a diferencia de “interaction”, que supone la existencia anterior de entidades o “relata” independientes, la “intra-action” demuestra que no hay “relata” independientes, sino “relata-within-relations”; es decir, la *relación interna* de las entidades, su dependencia ontológica mutua, preexiste a las entidades diferenciadas (429).

La teoría de la intra-acción no niega la diferencia; al contrario, la diferenciación entre entidades surge de la dinámica de la intra-acción. Barad observa: “[i]t is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the components of the phenomena become determinate and that particular concepts (that is, particular material articulations of the world) become meaningful” (139). La reconfiguración de las unidades ontológicas como intra-acciones en vez de entes individuales invalida el concepto de que la separabilidad sea una característica inherente a la ontología de las cosas, y ofrece un marco teórico para deconstruir las categorías de materia y discurso.

En contraposición a la premisa humanista que sostiene que significado y materia son entidades categóricamente distintas, la ontología del realismo agencial explica que

los fenómenos no son exclusivamente ni sociales ni materiales, sino que palabra y materia se constituyen mutuamente dentro del mismo fenómeno intra-activo. Así como las unidades ontológicas primarias son fenómenos, las unidades semánticas primarias no son palabras sino prácticas materiales-discursivas dentro de las cuales se producen las diferenciaciones ontológicas y semánticas (Barad 141). La ontología del realismo agencial disuelve de una vez por todas la oposición binaria entre discurso y materia:

materiality is discursive (i.e., material phenomena are inseparable from the apparatuses of bodily production; matter emerges out of, and includes as part of its becoming, the ongoing reconfiguring of boundaries), just as discursive practices are always already material (i.e., they are ongoing material [re]configurings of the world). Discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other; rather, *the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity.* (151-2; énfasis en el original)

En otras palabras, ni las prácticas discursivas ni los fenómenos materiales son categorías ontológicamente separadas, y ninguno de los dos existe antes de o tiene preeminencia sobre el otro. Es importante notar que el concepto de las prácticas materiales-discursivas no implica que haya factores materiales además de discursivos, porque dicha interpretación mantiene la problemática distinción binaria que el poshumanismo busca deconstruir; al contrario, el objetivo es reconocer la unidad de la naturaleza material-discursiva de las diferencias, condiciones y prácticas (152). Como el lector verá en el siguiente capítulo, la relación íntima entre materia y discurso se plasma vívidamente en el espacio de la corporalidad humana.

De acuerdo al realismo agencial, el concepto de la agencialidad se reconfigura. Deja de ser una característica atribuible a sujetos u objetos para pasar a ser el resultado de la dinámica de la intra-acción que constituye el universo. Dicha concepción de agencialidad reconoce la materia como actividad, energía y devenir en lugar de un

conjunto de objetos aislados, inertes y pasivos. El dinamismo de la materia, el cual en cada momento posee la inherente capacidad de cambiar el futuro, constituye su agencialidad; por lo tanto, la materia es la acumulación de fenómenos intra-actuales y agenciales. “In an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, *matter is substance in its intra-active becoming—not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity*” (Barad 151, énfasis en el original). Esa nueva definición de agencialidad no solamente propone una nueva ontología de materialidad, que efectivamente anula el mecanicismo baconiano y el dualismo cartesiano que radican en la supuesta pasividad de la materia, sino que también libera la agencialidad de su órbita humanista; en vez de limitarse a la esfera de la subjetividad e intencionalidad humanas, el territorio de la agencialidad se expande para incluir a todos los fenómenos intra-actuales que producen el universo.

La ontología del realismo agencial elaborada por Karen Barad desautoriza las suposiciones fundamentales del humanismo que resultan más problemáticas para la teoría poshumanista: la separación como característica inherente en el universo, el mundo material como algo inerte y categóricamente distinto del discurso, y la agencialidad como atributo poseído exclusivamente por “sujetos” humanos. Además de su contribución al poshumanismo, el realismo agencial se ofrece como un marco epistemológico y ontológico propicio para analizar las dimensiones materiales decisivas hasta ahora no consideradas de manera adecuada por el feminismo posmoderno que sin embargo han ocupado la atención de parte de la teoría, el activismo y la política feministas (Barad 43). Por ejemplo, el realismo agencial cristaliza las dimensiones materiales de las dinámicas

de poder y las maneras en las cuales las prácticas materiales-discursivas se internalizan de manera concreta en los cuerpos humanos y no-humanos. Además, el realismo agencial permite interpretaciones de la subjetividad humana que consideren las dimensiones materiales-discursivas de la experiencia vivida. Gracias a la reconceptualización de la materialidad ofrecida en las teorías de Barad en particular y por el feminismo material en general, “it [is] possible to take the empirical world seriously once again” (152). En el presente estudio, la ontología del realismo agencial con todas sus implicaciones filosóficas y metodológicas ilumina aspectos inexplorados de la poesía hispana contemporánea.

### **Humanidades y ciencias: ¿las dos culturas?**

En “The Two Cultures”, la influyente conferencia de 1959, el químico y novelista inglés C. P. Snow lamentó el “gulf of mutual incomprehension” que separaba las ciencias naturales de las humanidades, representadas en sus puntos extremos por la física y la crítica literaria, respectivamente (88).<sup>8</sup> Dicha polarización significaba una pérdida no sólo para la productividad creativa e intelectual de la academia sino también para la sociedad occidental en general: “It is leading us to interpret the past wrongly, to misjudge the present, and to deny our hopes of the future. It is making it difficult or impossible for us to take good action” (204). Exactamente tres décadas antes, el filósofo español José Ortega y Gasset había publicado el ensayo “La barbarie del ‘especialismo’” en la colección *La rebelión de las masas* (1929), y su argumento revela muchas semejanzas con la conferencia de Snow. Ortega y Gasset lamenta la tendencia hacia la sobreespecialización la cual observa dentro de las disciplinas académicas y nota que, en

contraste al hombre “enciclopédico” característico del ámbito académico, desde comienzos del siglo XIX el panorama intelectual occidental ha producido investigadores cada vez más especializados (98). Aunque el nuevo letrado sea un experto en su campo específico, su especialización lo condena a una perspectiva miope: “el especialista ‘sabe’ muy bien su mínimo rincón de universo; pero ignora de raíz todo el resto” (99). Mientras que la especialización es hasta cierto punto necesaria para el progreso del conocimiento, en su manifestación extrema puede producir lo que Ortega y Gasset denomina el “sabio-ignorante” (99).

Como posible solución, Ortega y Gasset sostiene que cada disciplina “necesita de tiempo en tiempo, como orgánica regulación de su propio incremento, una labor de reconstitución, y [...] esto requiere un esfuerzo de unificación, cada vez más difícil, que cada vez complica regiones más vastas del saber total” (100). En otras palabras, hay momentos en el desarrollo de cada disciplina en que es necesario asumir otras perspectivas externas o híbridas para reflexionar críticamente sobre la propia labor intelectual. Aunque la crítica del filósofo español se refiera principalmente a las ciencias naturales en la década de los 20, su argumento se aplica a todas las disciplinas que existen hoy en día incluso en las humanidades. Como se ha notado anteriormente, la postura antibiologista y antimaterialista, que ha caracterizado a la teoría feminista desde su comienzo, refleja cierta miopía que, aunque a primera vista parece una ventaja o una marca de prestigio, en realidad constituye un obstáculo que limita las capacidades de la crítica. Al considerar otras disciplinas, específicamente las ciencias naturales, el feminismo material le ofrece a la teoría feminista las herramientas necesarias para asumir una postura autorreflexiva y emprender una “labor de reconstitución”.

Como arguye el crítico literario inglés Joe Moran en *Interdisciplinarity: The New Critical Idiom* (2002), la labor interdisciplinaria es el verdadero paradigma de la vida intelectual occidental actual. Moran define la interdisciplinaria como cualquier tipo de diálogo o interacción entre dos o más disciplinas que produce nuevas formas de conocimiento (16). La labor interdisciplinaria ofrece numerosas ventajas: desafía los sistemas de pensamiento tradicionales y las estructuras institucionales de poder que los mantienen, crea teorías y metodologías innovadoras que abren las disciplinas a nuevas perspectivas, y motiva a los teóricos a que reflexionen sobre la relación entre su propio campo y otros modos de pensar e investigar dentro y fuera de las universidades (182). Es importante advertir que la interdisciplinaria no es simplemente cuestión de interpretar los asuntos de otras disciplinas desde la perspectiva del propio campo (180), sino que la labor interdisciplinaria demanda *el cambio y la expansión* de la propia perspectiva, lo cual resulta transformativo para las disciplinas en cuestión. Además, la interdisciplinaria no debe confundirse con el monolitismo intelectual, pues las disciplinas diferenciadas son imprescindibles para la organización del conocimiento. Al contrario, “[i]nterdisciplinarity could therefore be seen as a way of living with the disciplines more critically and self-consciously, recognizing that their most basic assumptions can always be challenged or reinvigorated by new ways of thinking from elsewhere” (187).

Moran observa que la labor interdisciplinaria ha producido algunos de los proyectos intelectuales más interesantes de las últimas décadas (184). Mientras que han proliferado proyectos interdisciplinarios que incorporan las ciencias sociales, la antropología y las humanidades, pocos críticos literarios se han atrevido a saltar al otro

lado del abismo académico para considerar las nuevas perspectivas y posibilidades de análisis ofrecidas por las ciencias naturales (108). Como sugieren las teorías de Barad, el poshumanismo en general y el feminismo material en particular basan su teoría y su metodología en la interdisciplinariedad, y sus teóricos tratan explícitamente la relación entre la crítica literaria y cultural y las ciencias naturales. Es interesante observar que, mientras varias feministas materiales tienen preparación a nivel doctoral en las ciencias naturales (por ejemplo, Donna Haraway es bióloga, Elizabeth A. Wilson es neuróloga y Karen Barad es física teórica), en general no poseen una preparación formal sustancial en las ciencias naturales sino que emergen de los estudios literarios y culturales ingleses (por ejemplo, Stacy Alaimo, Susan Bordo y Elizabeth Grosz). Frente al aislamiento de las disciplinas y en particular del muro intelectual que se ha construido entre las humanidades y las ciencias naturales en perjuicio de ambos campos, los proyectos poshumanistas abren un espacio de intercambio intelectual y revelan la importancia de la crítica interdisciplinaria como el verdadero paradigma intelectual en los inicios del siglo XXI.

### **Poesía y ciencia: hacia una tercera cultura**

Como sugiere el concepto de las “dos culturas” identificadas por Snow, ciencia y poesía a primera vista parecen representar los puntos extremos del espectro de capacidades intelectuales humanas. Desde hace siglos se piensa que la actividad científica y la praxis poética operan bajo dos marcos epistemológicos categóricamente distintos: el empirismo, objetivismo y positivismo por un lado, y la intuición, imaginación y creatividad por el otro. Según explica el poeta e inmunólogo checo Miroslav Holub, el

antagonismo percibido entre la mente artística y la científica es principalmente producto del carácter epistemológico y metodológico de la *Segunda Ciencia* de los siglos XVII, XVIII y XIX:

The Second Science is metaphorically represented by the reality of scientific libraries bulging with wisdom, aspiring to contain the world per se and the world for man, ... and by the reality of scientific laboratories where uninvolved observers ask their questions and manipulate disparate objects, dissect them and rearrange them in chains of facts and abstractions. (49)

Desafortunadamente, tal descripción desmitificadora y desvitalizadora de las ciencias naturales como frías, analíticas y sin imaginación ha nutrido la impresión de que las prácticas científicas y artísticas son mutuamente indisolubles y se oponen categóricamente.<sup>9</sup>

Durante los tres siglos de historia occidental en que dicha interpretación de las prácticas científicas tuvo validez, el panorama epistemológico y metodológico de las ciencias naturales experimentó una profunda transformación acentuada en el siglo XX y que continúa hasta la actualidad. Como se mencionó anteriormente, los nuevos descubrimientos en la física cuántica, la teoría de la relatividad y la del caos llevaron a que el paradigma de la Segunda Ciencia cediera el paso a lo que Holub identifica como la Tercera Ciencia (51). Actualmente, muchos científicos se ven obligados a aceptar la indeterminación, el dinamismo y la imprevisibilidad del mundo material y el positivismo, el empirismo y la objetividad de la ciencia moderna abren paso a funciones interpretativas e intuitivas, que tradicionalmente habían sido atribuidas exclusivamente a la inteligencia artística. Moran nota que “[t]he recognition of the interpretive nature of science offers the potential for questioning the division between the sciences and humanities, which has been partly based on a policing of the distinction between

objective ‘facts’ and subjective ‘interpretations’” (155). En el paradigma contemporáneo de la Tercera Ciencia, la línea epistemológica entre la práctica científica y la creación artística se vuelve paulatinamente borrosa e imperceptible.

Miguel Rodríguez-Gaona sostiene que varias facultades del impulso artístico, principalmente la imaginación y la intuición, son recursos imprescindibles para el descubrimiento científico los cuales reflejan el importante vínculo entre la labor poética y la investigación científica. “En los últimos tiempos, la llamada ciencia performativa trabaja las aportaciones de la creatividad artística, tanto en la propia investigación como en la materialización simbólica que permite la percepción sensorial del contenido científico” (93). Los proyectos de investigación y experimentación científicas, aunque se motiven en prioridades pragmáticas y financieras institucionales, no se inician automáticamente; al contrario, requieren el planteamiento de hipótesis originales y creativas surgidas de la imaginación y los intereses individuales de unos científicos particulares. Otro aporte de la creatividad artística reside en el empleo imaginativo de esquemas y modelos para representar metafóricamente conceptos que escapan a la percepción humana. Por ejemplo, es necesario recurrir al lenguaje metafórico y a la representación pictórica para plasmar ideas abstractas tales como la estructura atómica o la formación de las galaxias.

Las contribuciones de la creatividad artística al ámbito de las ciencias naturales corresponden con el impacto recíproco de los descubrimientos científicos en el desarrollo de la literatura, particularmente en la actualidad. En su estudio de la poesía española contemporánea, Rodríguez-Gaona arguye que el quiebre epistemológico que resulta de la transición de ciencia moderna a ciencia posmoderna (conceptos análogos a la Segunda y

Tercera Ciencias explicados por Holub) tiene profundas implicaciones literarias en el mundo hispano actual. A diferencia de la mayor parte del siglo anterior, la creación literaria contemporánea en los países hispanos ha recibido influencia considerable de las ciencias naturales. Debido en parte al escaso apoyo que tuvieron la investigación y la difusión científicas en los países hispanos durante el siglo XX, no hay ningún autor hispano canónico caracterizado por construir una poética inspirada en las ciencias naturales, y es sintomático que a los poetas más reconocidos, tales como Federico García Lorca y Pablo Neruda, les hayan interesado muy poco los descubrimientos científicos de su época (Rodríguez-Gaona 90).<sup>10</sup> Sin embargo, mientras que las ciencias naturales juegan un papel modesto, en comparación con la política y la historia, en la literatura hispana de la modernidad, el panorama cambia de manera significativa a finales del siglo XX y a comienzos del XXI ya que “es en concreto el abaratamiento y la masificación de las nuevas tecnologías lo que ha producido que términos asociados a los recientes avances científicos se incorporen con naturalidad al imaginario poético” (92). La proliferación de aparatos tecnológicos y la creciente accesibilidad a los medios electrónicos de comunicación no sólo cambia la manera física en la cual se escribe poesía, sino que también pone a los poetas contemporáneos en contacto casi constante con la terminología científica y tecnológica que termina infiltrándose, consciente o inconscientemente, en su creación poética.

Sin embargo, la imbricación de la poesía contemporánea con los campos científicos va mucho más allá de la influencia terminológica o semántica. En un ensayo sobre el oficio de escribir poesía científica, la poeta estadounidense Kelly Cherry reflexiona sobre las posibilidades casi infinitas ofrecidas por el conocimiento científico a

la poesía contemporánea. Cherry celebra en particular la riqueza de las nuevas metáforas provenientes de los descubrimientos científicos las cuales revitalizan el lenguaje poético al crear “a new route into an otherwise familiar place, arguably even an overtrafficked place, in the land of poetic symbolism. It [gives us] a new take on an old problem” (29). No obstante, los aportes del conocimiento científico sobrepasan el nivel del lenguaje hasta prometer nuevas posibilidades epistemológicas y otras maneras de relacionarse con la realidad: “both kinds of knowing, literature and science, are vehicles that carry us out of our solipsistic selves and into the world. Both make it possible for us to recognize one another as real beings moving in a real world” (34). Una consideración de las ciencias naturales le ofrece al poeta otras formas de conocimiento que le permiten comprender, de manera más completa y polifacética, el yo, el otro y el mundo.

Las poetisas consideradas en el presente estudio representan un grupo creciente de autoras a ambos lados del Atlántico cuya obra revela la huella de una relación profunda entre las ciencias naturales y la poesía. Mediante su compromiso con las ciencias naturales, poetisas como Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña proponen nuevas interpretaciones de la corporalidad humana, la naturaleza de la materia y la relación entre materia y discurso a fin de lograr una mayor comprensión de la subjetividad humana y su inmersión en el mundo. Las dos poetisas incluidas en este estudio han expresado un interés particular en el campo científico, y han estudiado formal o informalmente la química, la biología o la física en algún momento. Por ejemplo, Peri Rossi centró sus estudios universitarios en literatura comparada y biología. Por su parte, Vicuña ha expresado su interés profundo en la física cuántica.<sup>11</sup> Las epistemologías científicas forman un componente intrínseco de su universo poético, y las poetisas recurren al conocimiento de

los campos de la biología, la química y la física para expresar experiencias referidas al cuerpo, al amor, al lenguaje y a todas las facetas de la realidad vivida. La polinización entre las ciencias y la obra poética de esas autoras demanda una aproximación crítica igualmente interdisciplinaria, y la teoría poshumanista es especialmente propicia para ofrecer esas nuevas perspectivas.

### **Visión general de la tesis**

En el Capítulo 2 se analiza la corporalidad humana en la poesía de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi con énfasis en los poemarios *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996) y *Estrategias del deseo* (2004) bajo la óptica de las interpretaciones poshumanistas del cuerpo humano y de la materia elaboradas por las feministas materiales Karen Barad, Vicki Kirby y Elizabeth A. Wilson. Después de resumir las tendencias generales de las teorías feministas en torno al cuerpo, se discute la crítica que hacen las feministas materiales sobre las representaciones constructivistas del cuerpo, y se argumentará que los modelos poshumanistas de la corporalidad ofrecen el marco teórico más adecuado para analizar la corporalidad en la poesía de Peri Rossi. Rompiendo con las concepciones tradicionales del cuerpo humano y de la materia que el feminismo establecido ha heredado del humanismo liberal, Peri Rossi aboga por una interpretación de la corporalidad que toma en cuenta la agencialidad de la materia biológica y deconstruye los binarismos de cuerpo/mente, materia/cultura y materia/lenguaje los cuales han sido tan perjudiciales para la mujer y el feminismo.

En el Capítulo 3 se trata la poesía experimental de la artista y escritora chilena Cecilia Vicuña a la luz del realismo agencial de Barad y, específicamente, el principio de

que las unidades ontológicas primarias no son objetos sino relaciones, tal como lo interpreta la física cuántica. El análisis se centra en *Instan* (2002) e *i tu* (2004), obras híbridas que combinan elementos verbales y visuales. A menudo, los poemas consisten en sílabas y letras individuales unidas por hilos que atraviesan la página. A pesar de la impresión caótica emitida por la poesía de Vicuña, el discurso fragmentado en realidad goza de unidad y continuidad al ser generado por un sistema bien elaborado de imágenes y metáforas y que gira en torno al concepto de la relación generativa, cuyas permutaciones incluyen la imagen de las fibras hiladas, la relación entre las estrellas en una constelación y la composición del código genético. Los temas centrales de los poemarios, además de la relación recíproca entre sus componentes retóricos y pictóricos, sugieren el concepto poshumanista de la relación inextricable entre materia y significado.

## CAPÍTULO 2

“TE AMAN MIS JUGOS INTERIORES”:

### LA CORPORALIDAD POSHUMANISTA EN LA POESÍA

DE CRISTINA PERI ROSSI

Un acercamiento crítico a la poesía de Cristina Peri Rossi (n. 1941) requiere una reconfiguración de la interpretación humanista del cuerpo humano como inerte, pasivo, apolítico, y biológicamente determinado. A lo largo de su poesía, especialmente a partir de la publicación del poemario *Otra vez Eros* en el año 1994, la materialidad corporal se presenta como un espacio radicalmente abierto que participa agencialmente en la realización de la subjetividad y en la continua renegociación del sujeto con el otro y con el mundo circundante. Valiéndose del conocimiento proveniente tanto de las humanidades como del campo científico, la poeta interpreta el cuerpo humano no como una página en blanco sobre la cual la cultura inscribe significado, sino como una fuerza dinámica, imprevisible y a veces inestable cuyas intra-acciones agenciales con las coordenadas sociales, políticas e históricas del sujeto co-constituyen una multitud de fenómenos, tales como, la exuberancia del deseo, la desilusión del desamor, y la inminencia de la muerte. La elaboración poshumanista del sujeto ofrece el marco teórico óptimo para caracterizar la corporalidad en la poesía de Peri Rossi. Rompiendo con las concepciones tradicionales del sujeto humano y de la materia corporal que el feminismo establecido ha heredado del humanismo liberal, Peri Rossi aboga por un modelo *poshumanista* de la corporalidad que toma en cuenta la agencialidad de la materia y que deconstruye los binarismos problemáticos de conciencia/cuerpo, cultura/naturaleza y lenguaje/materia que continúan firmemente arraigados en el pensamiento occidental.

Antes de analizar la corporalidad que aparece en los poemas de Peri Rossi, es importante matizar los modelos humanista y poshumanista de subjetividad humana y sus distintas maneras de tratar el cuerpo. Se identifican las ventajas y desventajas del modelo de corporalidad ofrecido por partidarios de la construcción social, paradigma teórico de la teoría feminista posmoderna y posestructuralista. Con referencia a la teórica feminista Rosi Braidotti así como a las feministas materiales, por ejemplo, Karen Barad, Elizabeth A. Wilson y Vicki Kirby, se explica la interpretación poshumanista de la subjetividad como *incardinamiento*, fijando así un marco teórico que luego se emplea a través del análisis de la corporalidad en la poesía de Peri Rossi. El propósito de este capítulo es revelar que una consideración atenta de la materialidad y el conocimiento científico por parte de autores y críticos feministas contribuye productivamente a la deconstrucción de los binarismos que continúan influenciando al feminismo occidental a la vez que permite interpretaciones más completas de la subjetividad humana tal como las presenta Peri Rossi en su poesía.

### **Corporalidades humanistas y poshumanistas**

Siguiendo a la filósofa Karina P. Trilles Calvo, en el presente trabajo se empleará el término *corporalidad* en vez de *corporeidad* ya que dichos términos representan dos visiones distintas del cuerpo. En su interpretación de la crítica de Mauricio Merleau-Ponty sobre la disolución de la *res cogitans* y la *res extensa* bajo el modelo cartesiano del sujeto, Trilles Calvo nota que la corporeidad se asocia a la forma corpórea exterior aprehendida desde fuera por la mirada del otro. Por otra parte, la corporalidad se asocia al interior y es experimentada y vivida en primera persona desde el interior (55). El

concepto de corporeidad resulta inconveniente porque enfatiza la representación principalmente a partir del contorno exterior, borra la interioridad dinámica del cuerpo, y refuerza el modelo humanista del cuerpo como una entidad autónoma. Al contrario, el concepto de corporalidad es ventajoso porque concibe el cuerpo como viviente no sólo en su interioridad sino también en su relación con el mundo exterior; la corporalidad está “arrojada en un mundo que la arroja y en el que se desarrolla ... [y] es captada globalmente cual obra de arte en la que resulta absurdo disgregar partes, colores, trazos de escoplo o pinceladas, a menos que pretenda su aniquilación” (Trilles Calvo 60). Mientras que la corporeidad se limita a concebir la forma corporal y su exterioridad, la corporalidad capta de manera global todo el espectro de experiencias corporales vividas en primera persona y las prácticas por las cuales el sujeto se relaciona con el mundo circundante.

Como se explicó en el capítulo anterior, el modelo humanista liberal del sujeto, que se afianzó durante la Ilustración del siglo XVII, descansa sobre la creencia de que el cuerpo humano no es sino el contenedor inerte y pasivo que alberga a la conciencia, la cual siempre mantiene su individualidad impermeable y su capacidad de trascender el cuerpo. Dicha distinción ontológica absoluta entre conciencia y cuerpo, conocida como el dualismo cartesiano, se considera como el dualismo primordial que instigó una proliferación de dualismos perniciosos que, a pesar de su carácter problemático, permanecen en el pensamiento occidental: lenguaje/materia, cultura/naturaleza, sujeto/objeto, agencial/pasivo. La feminista material Vicki Kirby señala que tales dicotomías adquirieron género y una relación jerárquica:

Although the Cartesian schema grants that man has a body, it is merely as an object that he grasps, penetrates, comprehends, and ultimately transcends. As

man's companion and complement, woman *is* the body. She remains stuck in the primeval ooze of nature's sticky immanence, a victim of the vagaries of her emotions, a creature who can't think straight as a consequence. (59)

El cuerpo biológico, inerte y determinista según el humanismo, se asocia a la feminidad mientras que la conciencia y sus productos (lenguaje, discurso, cultura), que se encuentran en oposición a la materia y por lo tanto superiores a ésta, se asocian a la masculinidad. En otras palabras, “[h]umanism might be glossed as the discourse of Man” (Kirby 67). Dichas dicotomías de género han sido empleadas para racionalizar la opresión de la mujer y han fomentado una actitud de desprecio hacia la materia en las humanidades y particularmente en la teoría feminista.

A pesar de la construcción problemática de la feminidad implícita en el modelo humanista liberal del sujeto, el feminismo posmodernista y posestructuralista mantiene vivos los vestigios del dualismo cartesiano en la forma del paradigma del puro constructivismo social, que dicta que la realidad material está construida por el lenguaje y por las prácticas discursivas, y todo acceso a la realidad es socialmente contingente y condicionado por una red de filtros sociales, políticos, culturales e ideológicos. Como se discutió en el capítulo anterior, el cuerpo como una construcción social se ha instalado hegemoníamente en el discurso del feminismo, y el gesto antibiológico se ha convertido en necesidad metodológica para asegurar la sofisticación teórica del argumento crítico. Aunque los paradigmas predominantes de la teoría feminista no niegan la existencia material del cuerpo, suelen centrarse exclusivamente en la manera en la cual los cuerpos se producen discursivamente y, por consiguiente, representan el cuerpo como materia pasiva, inerte y determinada (Alaimo, “Trans-Corporeal” 237). Según Elizabeth A. Wilson, “the body at the center of these projects is curiously abiological—its social,

cultural, experiential, or psychical construction have been posited against or beyond any putative biological claims” (*Neural Geographies* 15). Stacy Alaimo y Susan Hekman señalan que a pesar de la proliferación de atención crítica al cuerpo en las últimas dos décadas, casi todos los proyectos se restringen al análisis de discursos *sobre* el cuerpo (3).<sup>12</sup> El feminismo interpreta el cuerpo material como la página en blanco en la cual la cultura inscribe significado y lo presenta como una plataforma pasiva sobre la cual interactúan los verdaderos protagonistas—los factores sociales, culturales y políticos—cuya obra resultante es el sujeto.<sup>13</sup> El cuerpo material es el espacio determinado, determinista y políticamente neutro sobre el cual, y en ocasiones a pesar del cual, el sujeto forja su identidad.

El ejemplo más notable de la construcción social del cuerpo es la oposición binaria entre género y sexo, una pauta “which has been foundational to a good deal of feminist theory and gender analysis” (Barad 61). Siguiendo los pasos de Gayle Rubin más de tres décadas después de la publicación de “The Traffic in Women” (1975), Janet Halley define los términos de género y sexo de la siguiente manera: mientras que el sexo es “penis or vagina, testicles or ovaries, testosterone or estrogen and so forth”, el género es lo demás que diferencia la feminidad de la masculinidad y que abarca “a whole system of social meaning” (24). El concepto de género propuesto por Halley es mucho más amplio e implica considerablemente más complejidad e importancia política que el sexo, que al contrario es una categoría extremadamente limitada que reduce la corporalidad a un hecho, un monolito determinado y sin trascendencia política. Como señala Wilson, tal diferenciación entre sexo biológico y género inevitablemente engendra una paradoja que afecta la teoría feminista y *queer*: “biology is both a prerequisite and politically

irrelevant. It is peripheral to our political concerns, yet it bears down on them dangerously” (“Underbelly” 197). La contradicción inherente al modelo del puro constructivismo social radica en su interpretación del cuerpo material como substrato inerte que sirve de requisito *a priori* de las cuestiones políticas pero que resulta teórica y políticamente nimio; en otras palabras, se reconoce el cuerpo como punto de partida necesario para la negociación de la subjetividad, pero una vez que el monolito corporal se erige, éste pierde toda trascendencia política y relevancia teórica.

Otra dimensión del constructivismo social es la atribución de complejidad y agencialidad al ámbito social y sencillez y pasividad a la corporalidad material. Marta Lamas señala que hay “múltiples representaciones culturales de la constante biológica universal de la diferencia sexual” (6). La selección del sustantivo *constante* para referirse al sexo biológico implica rigidez, determinismo e inercia, mientras que el adjetivo *múltiples*, en referencia a la representación cultural de dicha realidad biológica, sugiere posibilidad, infinitud y libertad. En contraposición a las categorías supuestamente restrictivas y cerradas del sexo biológico, las categorías de género construidas discursivamente se representan como abiertas y dotadas de permutaciones casi infinitas. Mientras que la escisión binaria entre sexo (material) y género (discursivo) ha sido enormemente productiva para combatir los conceptos perniciosos del esencialismo y determinismo biológico, que dictan que las configuraciones corporales materiales predeterminan y limitan las posibilidades sociales y políticas del sujeto, dicha escisión reinstaura la misma lógica binaria violenta que la teoría posestructuralista pretende superar, y el rechazo completo del ámbito de la materialidad corporal limita el alcance teórico del feminismo. Es necesario repensar las dimensiones materiales de la

subjetividad y “confront feminisms’s anxieties in order to exorcise the somatophobia that underpins the legacy of phallocentrism’s mind/body split” (Kirby 73). Como señala Stacy Alaimo, “[o]nly by directly engaging with matter itself can feminism ... render biological determinism ‘nonsense’” (“Trans-Corporeal” 241).

No es necesario emprender una búsqueda exhaustiva por las investigaciones biológicas para encontrar ejemplos que sugieren que la materia, especialmente la orgánica, es cualquier cosa menos la base pasiva e inerte de esencialismos y determinismos. La fisióloga Lynda Birke enfatiza la necesidad de conceptualizar el cuerpo biológico como transformable y transformativo; las células de todos los órganos hasta el sistema esquelético se renuevan constantemente y los sistemas corporales cambian continuamente para mantener la homeostasis, e “implicit in these systems is *active* response to change and contingency, bodily interiors that constantly react to change inside or out, and act upon the world” (45; énfasis en el original). Una consideración de la fisiología revela que los organismos no son entidades pasivas o determinadas, sino agentes que protagonizan su propia organización y funcionamiento. En el ámbito de la sexualidad, el dimorfismo del sexo biológico como *constante* (término de Lamas) tiene poca validez cuando se examinan el cuerpo a nivel molecular y el comportamiento sexual de los organismos no-humanos. La teórica feminista Myra J. Hird, quien señala que la inmensa mayoría de las células que constituyen el cuerpo humano son intersexuales, nota que numerosas especies como el hongo *Schizophyllum* tienen hasta 28,000 distintas configuraciones sexuales, y que hay abundantes ejemplos de comportamiento *queer* en el reino animal (85-6). En resumidas cuentas, “[w]e may no longer be certain that it is nature that remains static and culture that evinces limitless

malleability” (88). Al contrario de la evaluación de Lamas, la materia corporal, en su inmensa diversidad y en su agencialidad transformativa, expone la rigidez de las categorías de género socialmente construidas. Como señala Kirby, está “increasingly clear that so-called natural prescriptions were actually political assignments, historical and cultural values that could be questioned and transformed” (2). Teóricas tales como Birke, Hird y las feministas materiales se valen del conocimiento científico para generar contradiscursos que subvierten la lógica binaria, ponen en evidencia las limitaciones de los modelos teóricos del puro constructivismo social, y transforman las categorías de género histórica y culturalmente designadas. La incorporación de los modelos y las explicaciones biológicas “will enable feminist research to move past its dependency on social constructionism and generate more vibrant, biologically attuned accounts of the body” (Wilson, *Psychosomatic* 14).

A la manera del uroboros, serpiente que engulle su propia cola, la teoría posestructuralista ha construido un círculo autorreferente que excluye todo lo que se encuentra fuera del sistema cerrado del discurso. Alaimo y Hekman sostienen que “the discursive realm is nearly always constituted so as to foreclose attention to lived, material bodies and evolving corporeal practices” (3). En el caso de las teorías de la corporalidad, Wilson señala que el rechazo de los modelos explicativos biológicos por parte de las feministas “impl[ies] that biological data lie beyond the confines of feminist analysis” (*Psychosomatic* 8). Sin embargo, mientras que las feministas materiales hacen hincapié en las desventajas de la reducción del constructivismo social y la consiguiente subordinación de la materialidad, no niegan el profundo impacto del lenguaje en la

percepción de la realidad y en la construcción del sujeto y consideran la crítica discursiva como crucial para la teoría y la política feministas:

None of these theorists deny the profound significance of culture, history, and discourse; yet, even as they take social construction seriously, by insisting that culture profoundly shapes what we experience, see, and know, they ask how nonhuman nature or the human body can ‘talk back’, resist, or otherwise affect its cultural construction. (Alaimo, “Trans-Corporeal” 242)

Como sostiene Susan Hekman, la crítica feminista no necesita una nueva teoría que ignore el lenguaje y ocasiona una regresión al modernismo; al contrario, requiere una teoría compleja, capaz de incorporar el análisis de lenguaje, la materialidad y la tecnología en el mismo diálogo sobre la subjetividad (92). El punto de partida de tal teoría es “to radically rethink materiality, the very ‘stuff’ of bodies and natures” (Alaimo, “Trans-Corporeal” 242).

### **El incardinamiento**

La manera principal en que las feministas materiales repiensen la materialidad del cuerpo y su relación con el sujeto es mediante el concepto de *incardinamiento*. Como traducción al castellano de la palabra inglesa *embodiment* propuesta por Gabriela Ventureira y María Luisa Femenias, las traductoras españolas de las obras de Braidotti, el término *incardinamiento* es conveniente porque carece de las connotaciones religiosas de *encarnación*.<sup>14</sup> Entendido globalmente, el concepto de incardinamiento es una manera de interpretar la relación intrínseca entre el sujeto, el cuerpo y el entorno espacio-temporal. En su elaboración de dicho concepto en *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (2002), Braidotti hace hincapié en dos aspectos principales del incardinamiento: primero, el sujeto se construye iterativamente a partir de las realidades

básicas del cuerpo sexuado y el deseo libidinal, y dicho sujeto incardinado está radicalmente inmanente en su entorno. Braidotti sostiene que las feministas “posit themselves as female subjects, that is to say not as disembodied entities but rather as corporeal and consequently sexed beings. The female feminist subject starts with the revaluation of the bodily roots of subjectivity” (*Metamorphoses* 22). Tal elaboración del sujeto como localizado dentro de un cuerpo se opone al esquema cartesiano, que mantiene la autonomía de la conciencia trascendente, y por lo tanto, dicho concepto de subjetividad incardinada “lays the grounds for a radical critique of power and for the dissolution of the humanist subject” (20). El segundo aspecto principal del incardinamiento braidottiano es la inmanencia radical que insiste en que el sujeto se ubica y deviene dentro de un contexto espacio-temporal específico: no es posible comprender el sujeto “disembodied from contextual, historical and geo-political concerns” (106). Al contrario, “the nomadic subject is radically immanent to [them]” (123). El incardinamiento propuesto por Braidotti ofrece un modelo propicio de la subjetividad que enfatiza la construcción social del sujeto sin negar la existencia del cuerpo material; el incardinamiento representa “a deeply embedded vision of the embodied subject” (63).

La elaboración del incardinamiento de Braidotti es revolucionaria y fructífera por varias razones: reconoce la estructura corporal de la subjetividad en lugar de imaginar al sujeto como una entidad abstracta y desarraigada del cuerpo sexuado, y considera el cuerpo como punto de intersección entre contextos históricos y geopolíticos. No obstante, la interpretación braidottiana del cuerpo últimamente reinstaura el esquema cartesiano (la escisión entre la esfera cognoscente y la materialidad corporal) que respalda la elaboración humanista liberal del sujeto: “[t]he embodiedness of the subject is a form of

bodily materiality, not of the natural, biological kind. I take the body as the complex interplay of highly constructed social and symbolic forces: it is not an essence, let alone a biological substance, but a play of forces, a surface of intensities, pure simulacra without originals” (*Metamorphoses* 20-1). Al negar la materialidad del espacio corporal y al interpretar el cuerpo como “pure simulacra” o pura construcción social, esa interpretación de la corporalidad, minada de contradicciones, ejemplifica el gesto antibiológico señalado por Wilson. El rechazo de la materialidad mantiene la oposición diametral entre los ámbitos sociales y los materiales en la cual las fuerzas discursivas y simbólicas adquieren prioridad en la realización del sujeto.

Sin perder de vista las ventajas del concepto de incardinamiento elaborado por Braidotti, las feministas materiales la reinterpretan y amplían a la luz de la teoría poshumanista. En lugar de interpretar el cuerpo biológico como la *raíz* determinada y pasiva de la subjetividad, resisten el dualismo cartesiano e interpretan el cuerpo como participante agencial en la continua realización del sujeto. Según la ontología del realismo agencial de Barad,

*[a]ll bodies, not merely ‘human’ bodies, come to matter through the world’s iterative intra-activity—its performativity. This is true not only of the surface or contours of the body but also of the body in the fullness of its physicality, including the very ‘atoms’ of its being. Bodies are not objects with inherent boundaries and properties; they are material-discursive phenomena. (152-3; énfasis en el original)*

Barad aclara que el incardinamiento del sujeto no es simplemente cuestión de identificación del sujeto con los contornos del propio cuerpo, es decir, la anatomía; al contrario, el cuerpo en su totalidad “exterior” e “interior”, macroscópica y microscópica, participa agencialmente en la co-constitución dinámica del sujeto incardinado. Al incorporar productivamente, en vez de silenciar, la plenitud de la materialidad corporal,

la ontología del realismo agencial es un marco teórico y analítico óptimo para abordar la corporalidad.

Por su parte, en *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body* (2004) Wilson se vale de las investigaciones neurocientíficas para explicar el devenir material-discursivo de la conciencia humana. Al examinar las complejas interfaces entre el sistema nervioso central (tradicionalmente considerado la sede de la cognición) y el sistema nervioso entérico (la red de nervios que se extiende por y controla el aparato digestivo), Wilson demuestra “the radically distributed and communicative nature of the body’s nervous systems” (41). En otras palabras, es imposible determinar de manera definitiva en qué punto termina el cuerpo y empieza la conciencia. Así como Barad y Wilson exponen la inseparabilidad del sujeto de la realidad material del cuerpo, la misma Peri Rossi, con base en una discusión sobre las dispares filosofías que motivan el tratamiento médico, critica la distinción artificial entre conciencia y cuerpo. En el artículo “Cuerpo de mujer” (2002), afirma que “no hay enfermedades somáticas: psiquis y cuerpo están inseparablemente unidos de modo que cualquier enfermedad del cuerpo tiene sus consecuencias psicológicas y viceversa” (75). En el artículo “Somatizaciones” (2003), Peri Rossi llega hasta cuestionar la “escisión escandalosa” entre las esferas corporales y las espirituales del sujeto: “soy un todo, una unidad, tengo cuerpo y alma, lo que le pasa a mi alma le pasa a mi cuerpo, lo que le pasa a mi cuerpo le pasa a mi alma” (112). La reducción de la subjetividad o a la psiquis o al soma es una forma de violencia hacia el sujeto; al contrario, es preciso captar la subjetividad en su totalidad.

Las teóricas del feminismo material reinterpretan también el concepto de inmanencia radical que forma parte de la elaboración del incardinamiento en Braidotti.

Lejos de negar la idea braidottiana de que el cuerpo ocupa un espacio de convergencia de una miríada de prácticas sociopolíticas y contextos históricos y geográficos, las feministas materiales amplían el concepto de inmanencia radical para incluir las prácticas y contextos materiales que co-constituyen el sujeto en su entorno. Desde una perspectiva poshumanista, las feministas materiales exponen la indeterminación inherente a los límites corporales. Barad explica que el incardinamiento “*is a matter not of being specifically situated in the world, but rather of being of the world in its dynamic specificity*” (377; énfasis en el original). Dicha aclaración es imprescindible: a diferencia de la interpretación de Braidotti, el sujeto incardinado no *está en* el mundo, sino que *es parte* del mundo y participa agencialmente en la continua realización del mundo. El concepto humanista liberal del cuerpo como una entidad cerrada y autónoma es errado ya que los límites corporales en realidad son una ilusión y no tienen solidez ontológica. Para ilustrar este concepto, Barad ofrece el ejemplo de una persona que está sosteniendo una taza de café en la mano: a primera vista, las fronteras exteriores de la taza y de la mano parecen definidas e indiscutibles (155). Sin embargo, la física posmoderna explica que, cuando se examina la interfaz entre la taza y la mano, es imposible determinar de manera absoluta cuáles átomos pertenecen a la taza y cuáles son parte de la mano (156). En otras palabras, si las unidades ontológicas primarias no son objetos independientes sino relaciones, la interfaz entre la taza y la mano no es reducible a una *inter*-acción entre entidades preexistentes; al contrario, dicha interfaz es un fenómeno que surge del proceso de la *intra*-acción. En lugar de ser ontológicamente determinados, los límites corporales visualmente percibidos en realidad se constituyen y reconstituyen en el proceso dinámico de la continua realización del mundo.

Así como Barad borra la separación ontológica entre el sujeto incardinado y el entorno material-discursivo, Stacy Alaimo se apoya en el realismo agencial a fin de elaborar la teoría de la trans-corporalidad según la cual el espacio corporal forma un contino espacial con la materialidad del medio ambiente: “[i]magining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlies the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from ‘the environment’” (*Bodily 2*). A fin de ilustrar dicha teoría, Alaimo se refiere a las transferencias de toxinas, productos farmacéuticos y otras sustancias químicas que ocurren constantemente a través de las membranas semipermeables de las células de la piel y otros órganos del cuerpo (11). La teoría de la trans-corporalidad revela que el cuerpo material es un espacio radicalmente abierto e inextricable del entorno en el cual el sujeto se encuentra.

El sujeto que emerge del poshumanismo es un sujeto incardinado en un cuerpo complejo, cambiante e inestable que participa de manera agencial en la generación iterativa de la subjetividad. El sujeto poshumanista es sumamente abierto y vulnerable, ya que su existencia está íntimamente implicada en las intra-acciones materiales-discursivas que atraviesan los límites corporales. Como se evidencia a continuación, el modelo poshumanista del incardinamiento el cual es articulado por Barad, Wilson y Alaimo es el marco teórico óptimo para caracterizar el tipo de subjetividad presentada en la poesía de Cristina Peri Rossi.

## **La corporalidad en la poesía de Peri Rossi**

Peri Rossi no comparte la actitud antibiológica que ha caracterizado al feminismo posmodernista; al contrario, acepta la biología como una manera propicia de conocerse a sí misma, al otro y al mundo. La escritora uruguaya, que vive en Barcelona desde su exilio forzoso en el año 1972, estudió literatura comparada y biología a nivel universitario (Peri Rossi, “Biografía”).<sup>15</sup> Como indican su blog y su página web oficial, la biología sigue siendo una parte importante de su vida; entre el fútbol, los días grises y vestirse de blanco, incluye la biología como una de sus aficiones (“Biografía”). La escritora expresa su compromiso con el conocimiento biológico en el artículo periodístico “El silencio del cuerpo de la mujer” (1987), donde identifica la ignorancia de la propia fisiología por parte de las mujeres como uno de los problemas graves de la sociedad occidental; mientras que casi todas las mujeres experimentan varios fenómenos fisiológicos cruciales, como la menstruación y la menopausia, “nada saben acerca de ella[s], si no es la relación oral, la experiencia transmitida en la peluquería o en el mercado” (62). La autora interpreta tal ignorancia como síntoma del silenciamiento sistemático del cuerpo femenino “real” dentro de la cultura occidental:

En este sentido, podríamos decir que la mayor parte de las sociedades tienen, con relación al cuerpo femenino, una actitud doble, esquizofrénica: exhibido, fotografiado, coloreado, objeto de deseo, sujeto de fantasías, símbolo de placer; y, por otro, un gran silencio en cuanto al cuerpo real, a su funcionamiento, a sus procesos. (62)

La prevalente actitud paradójica hacia el cuerpo femenino refleja no solamente el sexismo de la sociedad occidental y el poder simbólico del cuerpo normativo,<sup>16</sup> sino que también refuerza el concepto humanista liberal del sujeto humano que enfatiza los

límites, los contornos y la exterioridad del cuerpo humano mientras borra la interioridad y la experiencia corporal vivida del sujeto incardinado.

Frente al silenciamiento del cuerpo real (es decir, el cuerpo fisiológico, complejo, vivo y cambiante), Peri Rossi exige que el cuerpo real de las mujeres “hable sobre sí mismo, no a través de la fantasía, sino del conocimiento” (“El silencio” 63). Precisamente en el universo poético de Peri Rossi, el cuerpo real adquiere voz mediante el conocimiento biológico; la autora incorpora descripciones exactas de la anatomía y de los procesos fisiológicos, celulares y moleculares internos al cuerpo en numerosos poemas para explorar varios fenómenos como el deseo, las drogas, la enfermedad y el envejecimiento, empleando muy deliberadamente el lenguaje técnico de la biología y de la medicina. Tal consideración del conocimiento científico no es una mera técnica, sino que le permite a la autora presentar una realidad silenciada del sujeto, la interioridad corporal, en toda su complejidad, dinamismo, vitalidad y agencialidad. El sujeto que surge de la poesía de Peri Rossi es un individuo netamente incardinado e inseparable del cuerpo material y está íntimamente imbricado con el mundo circundante. Según esa concepción poshumanista del sujeto, el individuo experimenta el mundo, el otro y la propia subjetividad desde su posicionamiento dentro de un cuerpo agencial y polifacético; en un proceso continuo de cambio, el cuerpo puede participar en la plenitud del gozo, y en otros momentos, muestra un carácter más imprescindible e inestable. Es evidente que la subjetividad en la poesía de Peri Rossi no se construye de manera exclusivamente discursiva sobre un cuerpo inerte, determinado y pasivo; al contrario, el cuerpo material participa de manera activa y agencial en la formación y la expresión continuas del sujeto.

Aunque el cuerpo humano, especialmente el femenino, es uno de los ejes temáticos constantes de toda la obra poética de Peri Rossi, las representaciones de la corporalidad material evolucionan a lo largo de su obra.<sup>17</sup> Es posible identificar dos variantes principales, y los denominaremos la corporalidad atómica y la corporalidad fisiológica. En *Evohé* (1971), *Diáspora* (1976) y otros poemarios publicados en las décadas de los setenta y ochenta, los procesos fisiológicos del cuerpo están virtualmente ausentes, y cuando sí aparecen están representados principalmente mediante metáforas y símbolos. Por ejemplo, Christine Arkininstall observa que en el poemario *Diccionario de un naufragio* (1975) las emisiones fluidas del cuerpo femenino, como el sudor o las secreciones sexuales, se representan metafóricamente por medio de ciertas imágenes de la naturaleza, tales como, la humedad del rocío o las aguas agitadas del mar (37). El cuerpo humano suele representarse en detalle por su anatomía externa, y los motivos corporales que aparecen con más frecuencia (piel, pubis, labios, senos, piernas) enfatizan los contornos y límites exteriores de los cuerpos. Por ejemplo, en el poema “La bacante” de *Diáspora*, la voz poética construye una escena erótica a partir de los rasgos anatómicos de la amante:

se echa desnuda en el sofá,  
abre las piernas  
se palpa los senos de lengua húmeda  
mece las caderas  
golpea con las nalgas en el asiento  
ruge, en el espasmo. (*Poesía reunida* 223)

Cada verso encapsula una imagen anatómica diferente y conforme se desenrollan los versos el poema reconstruye los contornos exteriores del cuerpo. Aunque el último verso se refiere al orgasmo, un fenómeno fisiológico, la perspectiva de la voz poética permanece en el exterior y no explora los varios procesos interiores (por ejemplo, los

cambios en el ritmo del pulso, en la respiración y en los niveles hormonales). Hasta la representación de los orificios corporales, sugeridos levemente por imágenes tales como las piernas abiertas, la “lengua húmeda” y las nalgas, enfatiza la contención del cuerpo dentro límites nítidamente delineados. Aunque está cargado de vitalidad y energía, este cuerpo anatómico se presenta como un espacio netamente cerrado.

A partir de la publicación de *Otra vez Eros* en 1994, la corporalidad adquiere nuevas dimensiones y más complejidad biológica. La realidad fisiológica de órganos, células y moléculas no está desplazada bajo capas de significación simbólica y metafórica, sino que el espacio interior de los cuerpos se explora de manera más evidente y explícitamente fisiológica. En contraste con la corporalidad anatómica que caracteriza los poemarios anteriores, que se percibe desde fuera ya que es corporalidad ajena, en el presente período fisiológico la corporalidad propia predomina y está experimentada íntimamente por la voz poética. El cuerpo propio, radicalmente abierto y expuesto a la mirada interior, desborda sus límites virtualmente disueltos, revelando un cuerpo poshumanista radicalmente inmanente en el mundo circundante y agencialmente participativo en las experiencias del sujeto. El siguiente análisis se centrará en los poemas que mejor exhiben este último tipo de corporalidad tocante no sólo al erotismo y los impulsos creativos y jubilosos del deseo sexual, sino también al cuerpo inestable, desmoronado e incontrolable.

### **El cuerpo deseante**

Cristina Peri Rossi es verdadera pionera en el ámbito de las letras eróticas, y sus primeras obras rompieron viejos paradigmas de poesía amorosa en el mundo hispano.

Como explica Hugo J. Verani, según la estética tradicional imperante en Occidente y particularmente en América Latina, “se aludía al acto sexual mediante paráfrasis, circunloquios o eufemismos, con lenguaje elevado e imágenes suntuosas que cubrían o idealizaban las referencias corporales. ... Todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos era innominable” (11). Gabriela Mora observa la escasez general de escritura erótica en la literatura hispanoamericana, particularmente en la escrita por mujeres (132). Con referencia específica a las letras uruguayas, Graciela Mántaras Loedel nota que aunque hay un conjunto prolífico de poesía amorosa uruguaya, especialmente desde inicios del siglo XX, hay escasa poesía propiamente erótica (33). Es más, aunque en las primeras décadas del siglo XX el erotismo corporal pleno alcanza plenitud en la poesía de Delmira Agustini, sucede la poesía de Juana de Ibarbourou que exhibe un erotismo más relacionado con la naturaleza y que no transgrede los roles sexuales tradicionalmente asignados a las mujeres (Mántaras Loedel 32). Después de varias décadas de reflujo en la poesía erótica de Uruguay, la publicación de *Evohé*, el primer poemario de Peri Rossi, en un Montevideo de 1971, marca un hito en el reflorecimiento de la poesía plena y francamente erótica (Mántaras Loedel 33). Caracterizada por un erotismo rebosante de índole lésbica, en *Evohé* la corporalidad florece como verdadero eje de la estética erótica de Peri Rossi. Desde ese poemario en adelante, Verani señala que después del lirismo subjetivo de *Evohé*, la autora se inclina hacia un erotismo cada vez más imbuido de las circunstancias socio-históricas de su época en poemarios como *Descripción de un naufragio* (1974) y *Lingüística general* (1979) (12). Sin embargo, el cuerpo humano nunca se desplaza del centro del universo poético de Peri Rossi, y su erotismo

desbordado, liberador e iconoclasta continúa transformando el panorama de las letras panhispánicas.

Peri Rossi no es solamente partícipe crucial en el proceso de una renovación estética de las letras eróticas en el mundo hispano, sino que ha abierto también nuevos territorios del erotismo y ha posibilitado la poetización de las sexualidades anteriormente reprimidas y censuradas. Marta Lamas explica que, como síntoma violento de la construcción social del género dentro de la civilización occidental, “[s]e estigmatiza a las mujeres que tienen una conducta sexual activa y libre, o sea, similar a la masculina; y se reprime y discrimina a personas homosexuales que asumen abiertamente su deseo” (14). Frente al borrado de las formas de deseo que transgreden la heteronormatividad, en los textos de Peri Rossi las variantes tabúes del deseo, tales como, la conducta sexual femenina, las relaciones homosexuales y el incesto, estallan en la página y se exponen en plenitud exuberante. Las relaciones anticonvencionales suelen representarse en sus textos mediante tonos irónicos, y hasta lúdicos, y siempre sin indicios de culpa (Verani 13, 17), rompiendo más la cerrazón del canon literario y subvirtiendo los discursos patriarcales de manera iconoclasta. Nuria Ibáñez Quintana sostiene que Peri Rossi “rediscovers the female body as a fountain of pleasure in opposition to the passive role that Judeo-Christian traditions have imposed upon it” (98). Las mujeres en la poesía de Peri Rossi no son los objetos pasivos de la fantasía erótica masculina; al contrario, son casi exclusivamente los agentes del comportamiento sexual y determinan libremente la realización de sus propios deseos.

Además, el carácter singular del erotismo de Peri Rossi es revolucionario en otras maneras anteriormente no reconocidas por la crítica. Los poemas eróticos analizados a

continuación exploran el fenómeno de la atracción sexual vía el apropiarse del lenguaje explícitamente biológico y químico. En su discusión de las diferencias entre la pornografía y la poesía erótica, Mántaras Loedel señala que a pesar de que ambos modos de literatura se centran frecuentemente en el cuerpo humano, la pornografía mira el cuerpo “bajo especie biológica” y no tiene más remedio que “quedarse en los alrededores y las superficies del cuerpo y sus funciones”; al contrario, la poesía erótica suele presentar el cuerpo como una fuerza vital que compromete al sujeto entero y como “un cuerpo que goza, se exalta, se estremece, arde, sufre” (34-5). Dicha contraposición entre pornografía y erotismo en torno al biologismo sugiere que lo biológico y lo erótico se excluyen mutuamente. Sin embargo, Peri Rossi logra reconciliar esos dos polos al emplear el lenguaje biológico de manera singularmente lírica. A Kelly Cherry y otros autores de poesía científica, el conocimiento de las ciencias naturales les otorga “a new route into an otherwise familiar place, arguably even an overtrafficked place, in the land of poetic symbolism” (29). La incorporación de motivos biológicos le permite a Peri Rossi contribuir no sólo al desarrollo de su propia poética sino también a la renovación estética del erotismo en las letras hispanas al abrir los horizontes del discurso del amor corporal. El erotismo biológico singular que brilla en los poemas de Peri Rossi sugiere la posibilidad de que el arte y el conocimiento científico no se excluyan mutuamente, sino que beban de la misma fuente de creatividad e imaginación; de hecho, Kelly Cherry diría “[i]f it is clear that literature (and other art) is a kind of knowledge, it is equally clear that math and science are forms of beauty” (Cherry 31).

En la poesía erótica de Peri Rossi, el cuerpo femenino en toda su materialidad se representa como uno de los factores generativos del fenómeno material-discursivo del

deseo. En “Hipótesis científica” de *Otra vez Eros*, Peri Rossi presenta la realidad interior del cuerpo material y disuelve las distinciones entre conciencia/cuerpo y lenguaje/materia. La voz poética navega las epistemologías culturales y biológicas con fluidez para comprender el deseo que ella siente ante su destinataria:<sup>18</sup>

No tengo ningún inconveniente en admitir  
que te aman mis jugos interiores  
que tu ausencia me intoxica la sangre de negra bilis  
que al contemplarte  
sube la tasa de mi monóxido de carbono  
y los linfocitos se reproducen alocadamente.

Si me pongo lírica  
y se me traba la lengua  
¿cómo no reconocer que alteras mi metabolismo basal  
y entorpeces mis digestiones?

Mis narinas tiemblan  
aumenta la presión de la sangre  
enrojeczo y me altero  
o sudo y palidezco.

    Mi amor es gutural e instintivo ....  
Cualquier metáfora que erija  
como un vestido sobre la epidermis  
será artificio.  
...  
Sin embargo,  
                  cuando te hablo,  
evoco leyendas antiguas: ...  
Dido, la enamorada, y la indiferente Helena  
se amontonan en mi boca,  
viajan,  
en ríos blancos de saliva.

                  Hipótesis científica  
o cultura,  
lo mismo da:  
mis vísceras no distinguen,  
aman, sin preguntarse qué es el amor. (*Poesía reunida* 605)

Estas descripciones vívidas y detalladas de los procesos fisiológicos interiores al cuerpo estimulados por la presencia o la ausencia de su amante no concuerdan con el concepto humanista del cuerpo material como una entidad pasiva o como un contenedor inerte que alberga al sujeto. Al contrario, la voz poética reivindica el papel central del cuerpo biológico en la producción y expresión del deseo ya que explica los fenómenos fisiológicos asociados a la atracción amorosa. Todo sistema fisiológico, inclusive lo macroscópico (la lengua trabada, la digestión entorpecida, y las narinas temblorosas) y lo microscópico (la tasa metabólica, la división celular de los linfocitos), actúa agencialmente e influencia la experiencia erótica subjetiva. Aunque no parezca así a primera vista, la imagen de la tasa elevada de monóxido de carbono es una metáfora inesperadamente bella y netamente original: la intoxicación por monóxido de carbono (CO), en su forma más ligera, causa síntomas que imitan el estado de regocijo y desorientación del enamoramiento, y cuando las moléculas de CO se enlazan con la hemoglobina en la sangre, se inhibe el suministro de oxígeno en el cuerpo, produciendo sentimientos de vértigo y mareo (Goldstein 538-9). De esa manera, Peri Rossi utiliza el conocimiento biológico para imbuir su discurso erótico con nuevo significado, creando un efecto estético completamente espontáneo y original.

No obstante, la experiencia subjetiva del deseo no es reducible a su dimensión física, ni tampoco es transmitida exclusivamente por la tradición cultural; de hecho, el deseo vivido por el sujeto es incomprensible sin una consideración de su totalidad material-discursiva. La voz poética reconoce las limitaciones del lenguaje y de una interpretación puramente discursiva cuando describe la metáfora como artificio, como “un vestido sobre la epidermis”, sugiriendo que el cuerpo material sigue existiendo en

toda su vitalidad aunque ella no logre representarlo discursivamente. La voz poética enfatiza la inefabilidad de su experiencia de deseo cuando indica que “se [le] traba la lengua”; la intensa reacción fisiológica afecta su capacidad de expresarse lingüísticamente. La voz poética presenta la expresión lingüística del sujeto como un fenómeno material-discursivo cuando describe las “leyendas antiguas” que “viajan, / en ríos blancos de saliva”. Dicha imagen, que enfatiza la dimensión corporal de la producción lingüística, borra la oposición entre cultura y materia (representadas mediante las sinédoques de “leyendas” y “saliva”, respectivamente) y sugiere que el mismo acto de pronunciar una palabra es un acto incardinado; es decir, es a la vez material y discursivo. Diría Barad, “[d]iscursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other; rather, *the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity*” (151-2; énfasis en el original). La imagen de la leyenda deslizando como una molécula soluble por el líquido bucal sugiere que la materia y el discurso carecen de una distinción ontológica absoluta y transmite “the ‘sense’ that word and flesh are utterly implicated” (Kirby 126).

El poema titulado “Final”, también de *Otra vez Eros*, borra las distinciones entre las dimensiones sociales y las materiales de la experiencia humana y expone la materia como una entidad agencial que puede cambiar directamente la vida del individuo y el otro. La voz poética indaga los motivos por el desvanecimiento del amor entre ella y la destinataria:

Quizás no fue que se acabó el amor  
quizás fue que se te acabó la cocaína  
o te desequilibró el horóscopo del diario  
Quizás fallaron las hormonas  
o la irrigación del cerebro

Quizás tenías una depresión profesional  
o números rojos en el banco ... (*Poesía reunida* 615)

Peri Rossi reconoce que el fenómeno complejo del enamoramiento no es exclusivamente ni discursivo ni material, sino un fenómeno psicosomático producido por la intra-acción agencial de procesos fisiológicos y condiciones sociales. Por su parte, al reconceptualizar la materia como una acumulación de fenómenos intra-actantes en lugar de un conjunto de objetos aislados, inertes y pasivos, Barad propone una reconfiguración del concepto de agencialidad que coincide con la corporalidad presentada en este poema: “[m]aterial conditions matter, not because they ‘support’ particular discourses that are the actual generative factors in the formation of bodies, but because *matter comes to matter* through the iterative intra-activity of the world in its becoming” (152; énfasis en el original). Dentro de esa conceptualización, en el poema de Peri Rossi el cuerpo fisiológico no se presenta como el substrato pasivo sobre el cual los “protagonistas” socioeconómicos actúan en el proceso de desenamoramiento. Al contrario, la materialidad corporal, representada por las hormonas y el cerebro, y las sustancias químicas, en este caso la cocaína, son agentes que participan en el surgimiento y desarrollo de la experiencia subjetiva del desamor. Como fenómeno, el desamor no es reducible a una u otra esfera, sino el producto de la intra-acción iterativa que implica tanto la materialidad como el discurso.

Los dos poemas anteriormente analizados ponen en evidencia que, en el universo poético de Peri Rossi, la agencialidad de la materia corporal ejecuta una función crucial en la realidad del sujeto, y ese concepto se plasma con claridad en su caracterización molecular del fenómeno del deseo. En el poema “Invocación”, la intensa atracción que la voz poética experimenta por su amante penetra hasta la profundidad del núcleo celular:

Las partículas de mi Adn  
atraen a las partículas de tu Adn  
como claman por el agua  
los animalitos del desierto  
como la gravedad  
llama a la manzana  
como el imán atrae a los metales  
pero hay un cansancio de los metales  
como hay un espacio lunar  
donde la gravedad ya no existe

Amémonos  
antes de que el cansancio  
de mis metales y el ámbito de la luna  
destruyan para siempre  
mis partículas de Adn  
tus partículas de Adn. (“Invocación”<sup>19</sup>)

La atracción amorosa por su amante es tan elemental y visceral que lleva a la voz poética a interpretarla como una atracción entre su material genético y el de su amante.

Ejemplificando el recurso característico de recurrir al conocimiento científico, Peri Rossi emplea símiles prestados de la biología y de la física: el agua es una necesidad básica para la sobrevivencia de toda la biodiversidad, la ley de la gravedad newtoniana “llama la manzana”, y la ley del magnetismo gobierna el “imán [que] atrae a los metales”. Al valerse del método científico como esquema, estos símiles científicos tienen la función metafórica de elevar a esa atracción amorosa molecular del nivel preliminar de la hipótesis (como en el poema “Hipótesis científica”) al nivel más alto de la ley, es decir, a una teoría que se ha probado incontables veces sin encontrarse jamás una excepción.

El poema manifiesta una fuerte dimensión temporal en la cual se implica el cuerpo al nivel molecular. La ontología del realismo agencial ofrece un modelo explicativo que demuestra el incardinamiento del sujeto no sólo en su entorno espacial material, sino también en la progresión temporal del mundo. Karen Barad explica que el

universo como sistema espacio-temporal no se congela mientras los cuerpos se constituyen y reconstituyen, ni tampoco al revés (los cuerpos no permanecen inmóviles e inmutables mientras el tiempo marcha):

The relationship between space, time, and matter is much more intimate. Spacetime itself is iteratively reconfigured through the ongoing intra-activity of the world. The world is an ongoing intra-active engagement, and bodies are among the differential performances of the world's dynamic intra-activity, including those of spacetime. (376)

Es decir, así como los cuerpos no se ubican fuera del medio material-discursivo, tampoco se sitúan fuera de los parámetros del tiempo; los procesos de intra-acción agencial que producen los fenómenos generativos del universo nunca se detienen.

El tono celebratorio que inicia el poema “Invocación” se convierte en urgencia a partir del octavo verso en el cual el carácter desestabilizador de la materia, específicamente del ADN, se hace evidente. La estabilidad del cuerpo material no perdurará para siempre porque el cuerpo está en un constante proceso de desestabilización hacia el envejecimiento. Los versos octavo y noveno marcan el proceso de envejecimiento que empieza con “un cansancio de los metales” y que eventualmente termina en la muerte, concebida como un estado o espacio fuera de las leyes naturales “donde la gravedad ya no existe” (Peri Rossi, “Invocación”). La voz poética interpreta su propio envejecimiento desde una perspectiva biológica, específicamente tocante a los mecanismos moleculares. El modelo celular del envejecimiento más aceptado por la comunidad biológica global es “el desgaste que sufren los telómeros, es decir, los fragmentos de ADN que se encuentran en los extremos de los cromosomas” (Díaz). Cuando los telómeros se acortan demasiado, los cromosomas pierden su capacidad de dividirse y la célula no puede llevar a cabo sus funciones metabólicas y, por lo tanto,

muere (Gómez Rinesi 21). Aunque el proceso de envejecimiento tiene una considerable dimensión genética, el código molecular no es el único agente que impacta el proceso. Como indica el farmacéutico y gerontólogo Benjamin P. Best, “[t]here are more than 200,000 DNA damage events per mammalian cell per day due to oxidation, hydrolysis, alkylolation, radiation or toxic chemicals” (200). En otras palabras, varias condiciones ambientales, como el lugar de residencia, el estilo de vida y otras condiciones que están fuera del control del sujeto, interactúan con el código genético en un constante proceso de creación y destrucción.

Ante la realidad de la destrucción inevitable de la materia genética y de la propia existencia, la voz poética le suplica amor a su amante, “[a]mémonos”, antes de que la oportunidad se pierda (Peri Rossi, “Invocación”). De esta manera, Peri Rossi presenta una reinterpretación poshumanista de los antiguos temas del *tempus fugit* y del *carpe diem* que han permeado la tradición literaria hispana desde la poesía lírica de Garcilaso de la Vega (Read 8). Peri Rossi desafía el concepto humanista del determinismo biológico al presentar el ADN no como la supuesta fórmula pasiva que dicta el destino del sujeto, sino como un participante agencial en el devenir material-discursivo del individuo en el mundo. Las partículas de ADN contienen un espectro intrínseco de posibilidades creativas (en el amor) y destructivas (en la muerte) y están radicalmente abiertas a la dinámica especificidad espaciotemporal del mundo.

### **El cuerpo inestable**

Mientras que el deseo se puede celebrar fácilmente como una manifestación de la agencialidad creativa del cuerpo material, es importante abordar también las prácticas

corporales menos exuberantes tales como las enfermedades, las discapacidades, y las corporalidades contra-normativas. Karen Barad sostiene que la materialidad como un fenómeno intra-activo es inherentemente inestable, y dicha característica constituye, en parte, su agencialidad: “[i]n an agential realist account, ... [m]atter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity” (151; énfasis en el original). Como explica Stacy Alaimo, la agencialidad del cuerpo exige la aceptación de la naturaleza imprevisible e incognoscible de varios procesos y condiciones (“Trans-Corporeal” 250). En una discusión sobre las experiencias de individuos con discapacidades, enfermedades crónicas, particularmente las autoinmunes, y otros fenómenos corporales que no corresponden a las categorías normativas, Alaimo propone el concepto de agencialidad *negativa* “to account for a different sort of corporeal agency—bodies that resist the processes of normalization, or refuse to act, or act in ways that may be undesirable to those who inhabit them or to others” (“Trans-Corporeal” 249-50). A continuación, se analiza una selección de poemas de Peri Rossi que exploran las agencialidades negativas del cuerpo material que, aunque resistan la voluntad del sujeto, reafirman el incardinamiento inextricable del sujeto y la relación interna entre las prácticas materiales y las discursivas que constituyen la subjetividad.

La agencialidad negativa y la capacidad desestabilizadora de la materia biológica se presentan en varios poemas de Peri Rossi. En “Un virus llamado SIDA” de *Otra vez Eros*, la voz poética se enfrenta a esa enfermedad destructiva y recurre al conocimiento biológico como modelo explicativo de dicha enfermedad:

Cuando ya nadie moría por amor  
ni por cambiar el mundo  
(escépticos ante los estremecimientos de la piel  
y las abyecciones del poder)

este pequeño retrovirus  
de la familia de la varicela  
y de la gripe  
entrometido en la sangre  
como en las sábanas,  
mezclado con las lágrimas escasas  
y los sudores lentos  
parásito de los besos castos  
como de los perversos  
mudo y escondido

traicionero morador de nuestras células. (*Poesía reunida* 616)

La descripción del virus VIH a partir de la epistemología biológica funciona como un contradiscurso; al caracterizar el virus y al reconocer su actividad dinámica y agencial, la voz poética logra desarticular la confusión esencialista entre el sujeto enfermo y esa enfermedad tan estigmatizada, y así resiste el discurso dominante que quiere establecer vínculos esencialistas entre ciertas categorías de género y el VIH-SIDA. Según la lógica binaria favorecida por el humanismo, las sexualidades que adhieren a la heteronormatividad se consideran limpias y morales mientras que la homosexualidad se representa como sucia e inmoral. Según Jill S. Kuhnheim, el objetivo de Peri Rossi y de otros poetas es no sólo crear un nuevo lenguaje poético eficaz para hablar del VIH-SIDA, sino también generar contradiscursos que resistan y subviertan la lógica binaria de los discursos dominantes que marginalizan ciertos grupos cuando crean asociaciones, no basadas en hechos científicos sino en el miedo y el prejuicio, entre ciertas “comunidades contaminadas” y la propagación del VIH-SIDA (127). Por ejemplo, existe el estereotipo en muchos países de América Latina y Europa de que el SIDA es una “enfermedad gay”, y esta representación errada racionaliza la marginalización de los individuos homosexuales y los que han contraído el VIH (Kuhnheim 117). Peri Rossi crea una distinción entre la enfermedad y el sujeto enfermo principalmente al reconocer la

agencialidad del virus desde un punto de vista biológico; se refiere al virus mediante la nomenclatura biológica (perteneciente a la familia *Retroviridae*), describe las intra-acciones agenciales del virus con las células en las vísceras, y personifica al virus como un “traicionero morador” de las células. Al reconocer la identidad e historia particulares del virus, Peri Rossi demuestra que, sin importar la clase social, el género, la orientación sexual ni cualquier otra categoría que impacte la identidad del sujeto, tanto “los escépticos” como “los cómodos” y “los cautos” son vulnerables a este virus. La representación del SIDA como una enfermedad que puede infectar a cualquier persona es una subversión audaz de la lógica binaria humanista que se implementa para subyugar a ciertos grupos según su orientación sexual.

El poema revela no sólo la agencialidad del virus VIH y sus intra-acciones dinámicas dentro del espacio corporal, sino que también expone la fragilidad de los límites corporales. Al reconocer el espacio corporal como un espacio contiguo con el ambiente y otros cuerpos, la teoría de la trans-corporalidad “opens up a mobile space that acknowledges the often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors” (Alaimo, *Bodily 2*). El SIDA, es decir la enfermedad que suele afectar a los individuos que han sido afectados por el virus VIH, es un fenómeno producido por la intra-acción de varios agentes biológicos indeseados a través de todas las fronteras corporales: los contornos exteriores, la envoltura de los órganos, y hasta las membranas celulares.<sup>20</sup> La representación del cuerpo infectado en el poema de Peri Rossi plasma con singular claridad el concepto poshumanista del sujeto incardinado en un cuerpo radicalmente abierto: no sólo da la

exposición de sus procesos fisiológicos, sino también su vulnerabilidad frente a la infiltración de agentes no-humanos.

Peri Rossi demuestra que la realidad material del deseo, con sus posibles consecuencias indeseables e incontrolables, se convierte en una cuestión ética inextricable de las realidades políticas, sociales y económicas del sujeto. Diría Stacy Alaimo, “as the material self cannot be disentangled from networks that are simultaneously economic, political, cultural, scientific, and substantial”, el sujeto infectado por el VIH-SIDA se encuentra “caught in a swirling landscape of uncertainty where practices and actions that were once not even remotely ethical or political matters suddenly become the very stuff of the crises at hand” (*Bodily* 20). El cuerpo infectado, especialmente por un virus tan hiperrepresentado como el VIH-SIDA, cristaliza la dificultad de separar las prácticas materiales de las discursivas. Es imposible abordar el tema del VIH-SIDA sin reconocer la participación de los agentes materiales, ni tampoco se pueden descontar los complejos factores sociales, geográficos, económicos y culturales que impactan tanto a la representación e interpretación del virus y la del sujeto enfermo como a los procesos mediante los cuales la enfermedad literalmente se materializa y es experimentada por el sujeto.

La poesía de Peri Rossi demuestra que la agencialidad negativa se manifiesta no sólo en los cuerpos patológicos y dolientes; al contrario, la inestabilidad e indeterminación de la materia corporal se observa en el cuerpo sano y aparentemente “normal”. En “Oda al pene” del poemario *Aquella noche* (1996), la voz poética, dirigiéndose a su amigo Ticas en un tono irónico, deconstruye la dicotomía inteligencia

transcendente masculina vs. corporalidad material femenina por medio de contar la falta que tiene el hombre sobre su pene:

No es posible tener muy buena opinión de un órgano membranoso  
que se pliega y se despliega  
sin tener en cuenta  
la voluntad de su dueño.

Que no responde a la razón  
que hace el ridículo cuando menos lo esperas  
o se pone soberbio  
cuando habías decidido mostrarte tímido.

...

Sublímalo, Ticas,  
pinta cuadros  
escribe libros  
preséntate a diputado

...

compra acciones de la Bolsa:  
todo, para olvidar  
esa oprobiosa sumisión  
a un órgano que no puedes gobernar,  
que no controlas. (*Poesía reunida* 666)

La capacidad desestabilizadora de la materia está asaz presente en las descripciones del pene como un agente dinámico, impredecible, y hasta irreverente ante el sujeto. A menudo la materia corporal no obedece la voluntad del sujeto porque tiene su propia agencialidad y agenda; “the very obdurateness” del cuerpo incontrolable “itself insists upon a recognition of corporeal agency” (Alaimo, “Trans-Corporeal” 250). Además, la poeta confirma que el cuerpo humano, sea cual sea su configuración sexual, no es de ninguna manera pasivo o insignificante. En contraposición a la elaboración humanista liberal del sujeto, el cuerpo no es un instrumento mecánico para poseer y dominar, sino un participante activo y agencial en la continua realización de la subjetividad.

Empleando un tono irónico, la voz poética subvierte audazmente el patriarcado cuando afirma que éste se construyó en realidad para sublimar la sumisión del hombre a

un órgano fuera de su control. El sujeto masculino, interpretado en este poema a través de una lente poshumanista, no es de ninguna manera ni trascendente ni idealizado como conciencia pura; al contrario, dicho sujeto es completamente incardinado. Esta vez no es el sujeto femenino el que está “stuck in the primeval ooze of nature’s sticky immanence”, sino que ahora el sujeto masculino figura como “a victim of the vagaries of [his] emotions, a creature who can’t think straight as a consequence” (Kirby 59). Al desestabilizar el binarismo de mente masculina y cuerpo femenino, Peri Rossi deconstruye el dualismo cartesiano y la implícita jerarquía violenta de género.

Es importante notar que Peri Rossi no invierte dicha dicotomía y sus connotaciones de género simplemente intercambiando el lado femenino por el lado masculino y dejando intacta la misma oposición entre conciencia y materialidad. Al contrario, la poeta demuestra que todo ser humano es un sujeto incardinado en un cuerpo agencial y dinámico, y así se deshace de los binarismos esencialistas y deterministas. Como sostiene Alaimo, “all embodied beings experience corporeal agencies, be they positive, negative, or neutral” (“Trans-Corporeal” 250). En “Mi sexo” del poemario *Estrategias del deseo* (2004), la voz poética describe su sexo, interpretable vía la identidad sexual biológica o el espacio anatómico de los genitales, como una fuerza inteligente, agencial e imprevisible:

...  
Mi sexo sabe de mí cosas que yo no sé  
y tiene inclinaciones que me sorprenden,  
niña impúber que ha menstruado antes de tiempo.

Mi sexo me conduce a donde no quiero ir  
y habla un lenguaje mudo  
hechos de gestos y de impulsos  
que claman en la soledad de la noche  
como niños huérfanos.

Si conversara más a menudo con mi sexo  
posiblemente podríamos llegar a algún acuerdo:  
o yo lo mato a él  
o él me destruye a mí. (*Poesía reunida* 843)

Como en “Hipótesis científica”, en este poema el lenguaje y la materia se fusionan ontológicamente cuando la voz poética atribuye la capacidad de expresión simbólica, aunque no necesariamente lingüística, a su sexo que “habla un lenguaje mudo/ hechos de gestos y de impulsos” el cual la voz poética luego tiene que interpretar y negociar. Vicki Kirby explica que cuando se destapan las divisiones socialmente construidas tocante a la corporalidad, “we are confronted by the alien within—in the form of a very real possibility that the body of the world is articulate and uncannily thoughtful” (5). Las “inclinaciones” y el “lenguaje mudo” del sexo exigen la interpretación por parte del sujeto; sin embargo, dicha mudez se debe a la falta de marcos interpretativos por parte del receptor y no a la incapacidad expresiva del enunciador.

El sexo de la voz poética tiene agencialidad porque dichas “inclinaciones” a menudo se oponen a la voluntad del sujeto, así como lo hace el pene en el poema analizado anteriormente. La imagen de la “niña impúber que ha menstruado antes de tiempo” es un ejemplo especialmente claro de la capacidad desestabilizadora y de la agencialidad negativa de la corporalidad material. Peri Rossi explica en el artículo “Cuerpo de mujer” (2002) que la “complejidad del cuerpo femenino lo hace más frágil, más vulnerable” en comparación con el cuerpo masculino ya que su “sistema endócrino es extremadamente sensible, y un trastorno hormonal puede alterar su equilibrio psíquico o físico” (75). El cuerpo biológico en toda su asombrosa imprevisibilidad y complejidad

suele actuar de maneras que van en contra de las expectativas del género y del concepto normativo y socialmente construido del cuerpo.

La figura de la “niña impúber” también ofrece una interpretación *queer* de la corporalidad humana la cual rompe con las rígidas categorías socialmente construidas de género (*Poesía reunida* 843). La voz poética en “Mi sexo” y la poeta chicana Gloria Anzaldúa coinciden en la condición de la menstruación temprana. Como explica Anzaldúa en el cuento autobiográfico “La Prieta”, ella experimentó síntomas de desequilibrio hormonal desde niña: empezó a menstruar a los tres meses, a los siete años le estaban creciendo los pechos, y padecía de períodos horrendamente dolorosos (39). Joni Adamson sugiere la posibilidad de que la exposición a sustancias tóxicas, particularmente herbicidas y pesticidas que contienen arsénico y DDT y que contaminan el Valle del Río Grande en el que creció Anzaldúa, puede ser por lo menos parcialmente la causa de dicho desequilibrio hormonal (18). El arsénico, entendido como un potente interruptor endocrino cuyos efectos incluyen trastornos del desarrollo sexual, es uno de los contaminantes más comunes del agua potable y se encuentra tanto en zonas rurales como en las ciudades (Davey 75). Las perturbadoras y enajenantes experiencias de Anzaldúa contribuyeron al desarrollo de su identidad *queer* (Quiñones 51). Su autopercepción como diferente, única, e incapaz de encajar en la concepción tradicional de la mujer chicana desencadenó repercusiones importantes y productivas que se manifiestan tanto en sus obras literarias como en su activismo político. En reunidas cuentas, la “niña impúber”, cuyo desarrollo sexual subvierte las normas restrictivas de género, demuestra no sólo las capacidades negativas de la agencialidad material, sino

también sus posibilidades creativas y liberadoras así como la co-constitución material-discursiva de la identidad del sujeto.

La descripción ofrecida en “Mi sexo” del conocimiento que reside en el sexo de la voz poética, cuestiona la escisión entre conciencia trascendente y cuerpo material. Según la feminista material Catriona Mortimer-Sandilands, la memoria es un fenómeno incardinado: “Far from a reductionist account that would discard consciousness in favor of brain structure, this account is of a meeting between embodied mind and active world that must include not only physical experience but social relationships” (273). Dicha interpretación de la conciencia reconoce las dimensiones materiales y sociales de la memoria, que es la sede del conocimiento. La descripción del sexo cognoscente refleja lo que Mortimer-Sandilands denomina la memoria kinestésica, o la memoria muscular, generada por la repetición de acciones físicas; por eso, una mujer que tiene Alzheimer puede bailar perfectamente sin reconocer que baila con su esposo (272). Asimismo, la memoria kinestésica es mucho más estable y perdura por más tiempo que la memoria narrativa o discursiva normalmente privilegiada en Occidente (275). De manera semejante, el autoconocimiento de la voz poética sería incompleto sin una consideración de la memoria kinestésica, porque el conocimiento de sí misma también reside en el cuerpo material y no se limita al sistema nervioso central. Al descentralizar la memoria, liberándola de su órbita cerebral y distribuyéndola por el cuerpo, Peri Rossi propone un modelo poshumanista del sujeto consciente, rompiendo el dualismo cartesiano entre conciencia y cuerpo tan fundacional para la elaboración humanista del sujeto.

## **Conclusión**

La corporalidad poshumanista—compleja, agencial y dinámica—que aparece en la poesía de Cristina Peri Rossi exige reexaminar el concepto de corporalidad material y el modelo del sujeto heredados del humanismo, los cuales refuerzan los problemáticos binarismos de género. Las representaciones de la corporalidad en la poesía de Peri Rossi, que insisten en el incardinamiento del sujeto y en la agencialidad de la materia, demandan una reevaluación del muro ontológico que se ha construido tanto entre materia y discurso como entre las ciencias y las humanidades. Peri Rossi demuestra que varios fenómenos, como el amor, el desamor, la enfermedad y tantas otras experiencias, son prácticas materiales-discursivas complejas, y las esferas materiales así como sociales co-constituyen el universo mediante el proceso iterativo y dinámico de la intra-acción, produciendo una infinitud de experiencias y posibilidades.

### CAPÍTULO 3

#### EL HUSO EN EL CENTRO DEL UNIVERSO:

#### EL ENTRELAZAMIENTO CUÁNTICO EN LA POESÍA DE CECILIA VICUÑA

La exploración de las ramificaciones metafísicas y ontológicas de la física cuántica forma un componente intrínseco de la cosmovisión y el universo poético de Cecilia Vicuña (n. 1948). Aunque la poeta chilena ha expresado algunas veces su interés en la física cuántica,<sup>21</sup> hasta ahora ningún crítico literario ha considerado, al analizar la producción cultural de Vicuña, el conocimiento de la física sobre las partículas. Interpretada bajo la óptica de los conceptos claves de la teoría cuántica, principalmente la dualidad onda-partícula, la superposición y el entrelazamiento, la poesía más reciente de Vicuña revela una consideración sofisticada y perspicaz del carácter entrelazado y agencial de la materia y el lenguaje. Toda la producción cultural de Vicuña presenta la materialidad como un proceso creativo, que es a la vez dinámico, agencial y continuo, y cuyo ímpetu energético surge de las relaciones entrelazadas e intra-activas que constituyen todos los fenómenos del universo, incluso el lenguaje, el arte y la propia identidad. Para Vicuña, el objetivo primordial del arte radica en reivindicar y hacer tangible las relaciones subyacentes de los fenómenos materiales-discursivos así como reforzar los hilos que vinculan a los individuos con la energía generativa original y continua del universo. En los poemarios *Instan* (2002) e *i tu* (2004), que han recibido poca atención crítica a pesar de su riqueza expresiva y su alta concentración de valor simbólico, tanto la temática como el estilo concreto-visual de los poemas reflejan una interpretación poshumanista del universo material-discursivo.<sup>22</sup>

A fin de preparar el terreno para el análisis del concepto de entrelazamiento en la poesía contemporánea de Vicuña, se ofrece una visión general de los hitos en la historia de la física cuántica, particularmente los experimentos pioneros del físico danés Niels Bohr (1885-1962). La ontología del realismo agencial de Karen Barad, la cual ofrece una interpretación amplia de las implicaciones ontológicas, metafísicas y epistemológicas de la física cuántica, forma el marco teórico principal a través del cual se analiza la poesía concreto-visual de Vicuña. La tradición y las características del concreto-visualismo poético señaladas por Juan Carlos Fernández Serrato y Willard Bohn ayudan a contextualizar el estilo poético de Vicuña mientras evidencian la creatividad y singularidad de su poesía. Una visión general de la estética de la precariedad, la cual caracteriza casi todas las obras de arte plástica de Vicuña, informa la interpretación de los elementos visuales de *Instan e i tu*. El objetivo de este capítulo es demostrar que las perspectivas que surgen del conocimiento científico pueden contribuir eficazmente al análisis de la poesía posestructuralista así como permitir interpretaciones más completas de la materialidad tal como la presenta Vicuña temática y estilísticamente en su poesía.

### **El entrelazamiento cuántico y la ontología del realismo agencial**

El concepto de *entrelazamiento*, traducción de *Quantenverschränkung* en el alemán original y de *entanglement* en el inglés, es el fundamento tanto de la física cuántica, rama que investiga los fenómenos a nivel de las partículas, como de la ontología del realismo agencial de Karen Barad. El entrelazamiento cuántico se basa en el rechazo de la ontología del particularismo, principio de la física clásica que se originó con el atomismo de Demócrito y que se reelaboró en la metafísica newtoniana, y el

particularismo dicta que el universo se constituye por entidades individualmente determinadas con propiedades inherentes y estables (Barad 137). Mediante su análisis de las implicaciones filosóficas de la física cuántica, Barad revela que, en contraposición al particularismo, la unidad ontológica primaria no consta de objetos independientes con propiedades y límites inherentes que interactúan posteriormente a su creación, sino de *fenómenos* creados por la intra-actividad co-constitutiva de sus componentes:

In my agential realist elaboration, ... *phenomena are the ontological inseparability of intra-acting 'agencies.'* That is, *phenomena are ontological entanglements.* Significantly, in my account, phenomena are not mere laboratory contrivances. Phenomena are the basis for a new ontology. Phenomena are what are observed in laboratories, but they are more than that: they are the basic units of existence. (Barad 333)

Fundamentalmente, el entrelazamiento es una ontología relacional; es decir que el universo se compone por fenómenos o *relaciones* que no están producidas por la interacción de entidades preexistentes. Al contrario, la relación misma es lo que produce las “entidades” que adquieren propiedades diferenciadas mediante la dinámica de la intra-acción o la constitución mutua de entidades dentro de los fenómenos: “it is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the ‘components’ of phenomena become determinate and that particular material articulations of the world become meaningful” (333). El entrelazamiento, en lugar de la separación, es *la* característica inherente que define la estructura del universo.

Antes de aplicar el concepto de entrelazamiento en el análisis de la poesía de Vicuña, conviene rastrear las investigaciones en el ámbito de la física cuántica en el siglo XX que, al ocasionar una reconceptualización radical de la materialidad y un cambio de paradigma en la naturaleza del conocimiento científico, cuestionaron los fundamentos de la epistemología occidental. Como explica Barad, hasta las primeras décadas del siglo

XX todo fenómeno en el universo se clasificaba dentro de una de dos categorías mutuamente exclusivas, partículas y ondas, y cada componente de la realidad poseía una identidad distinta que determinaba la categoría a la que pertenecía (100). Mientras que las partículas (consideradas como los componentes propios de la materia) son objetos que ocupan un sitio específico y discreto en cada momento, las ondas (interpretadas como los componentes propios de la luz) demuestran un comportamiento opuesto: se extienden en el espacio y ocupan más de un sitio en el mismo momento y, especialmente, dos o más ondas pueden superponerse y ocupar el mismo sitio en el mismo momento, por ejemplo, dos olas concéntricas que se superponen en el agua (100). Dicho dualismo se presentaba como una oposición absoluta ya que se sostenía que la luz y la materia poseían características determinadas y mutuamente exclusivas: “The dual nature of light and matter presented a quandary of the first order: an object is either localized or extended; it can't be both” (100).

No obstante, los experimentos *gedanken* o mentales, realizados por Niels Bohr, Albert Einstein y otros físicos durante las primeras décadas del siglo XX, revelaron contradicciones inesperadas en las categorías supuestamente discretas. A diferencia de los experimentos en el laboratorio que prueban las hipótesis mediante la observación y la producción de datos medibles, los *gedanken* prueban las hipótesis mediante cálculos matemáticos y argumentos teóricos, y los resultados de dichos experimentos son predicciones de lo que ocurriría si los experimentos se pudieran realizar en el laboratorio (Barad 105). La mayoría de los *gedanken* diseñados para investigar la naturaleza de las partículas utilizó el experimento de la doble rendija el cual fue elaborado originalmente por Thomas Young en 1801 (Barad100). Generalmente, en dicho experimento las

partículas subatómicas de materia o fotones de luz pasan por dos agujeros microscópicos en el aparato hacia una pantalla de detección, y los patrones de difracción creados en la pantalla determinan si la sustancia es una partícula o una onda (Bohr 45). Si es una partícula, se espera que los puntos aparezcan directamente enfrente de las aberturas, y si es una onda, se debe encontrar una dispersión de puntos producida por la difracción y la superposición (Barad 97-9). Aunque Young originalmente realizó el experimento para confirmar la propiedad ondulatoria de la luz (Young 12), con algunas adaptaciones al aparato conceptual Bohr reveló que bajo ciertas circunstancias, las partículas, especialmente los electrones, manifiestan un comportamiento semejante al de las ondas ya que producen patrones de difracción; es decir que los puntos en la pantalla de detección no se concentran directamente frente a las dos rendijas, sino que se dispersan en diversas concentraciones a lo largo de la pantalla como si las partículas interfirieran (es decir, interactuaran) y pasaran por ambos agujeros a la vez (Barad 102).<sup>23</sup> Contra el dogma de la física clásica, esta observación sugiere que la materia se comporta como una partícula y como una onda; adicionalmente, otros experimentos han probado la teoría complementaria de que la luz demuestra tanto el comportamiento característico de las ondas como el de las partículas (83). En la década de los 90, los avances tecnológicos posibilitaron la realización de dichos experimentos *gedanken* en el laboratorio, confirmando las conclusiones de Bohr, Einstein y sus coetáneos mediante pruebas directas y concretas (105).

El *gedanken* de las dos rendijas de Bohr y sus pruebas en el laboratorio precipitaron una transformación radical en la interpretación de la naturaleza de la materia y requirieron una reelaboración de las suposiciones ontológicas fundamentales del

pensamiento occidental. Como explica Barad, siendo que los patrones de difracción prueban la existencia de superposiciones, una característica anteriormente atribuida exclusivamente al ámbito de las ondas, la conclusión más trascendente de dichos experimentos es la observación de patrones de difracción producidas por la materia (83). Es decir que la materia no está compuesta por partículas autónomas que ocupan sitios discretos, sino que dichas “partículas” *se superponen*: dos o más partículas pueden ocupar el mismo espacio en el mismo momento, y las propiedades y acciones de una partícula puede influenciar las propiedades de otra partícula alejada en el espacio y en el tiempo; es decir, las partículas están *entrelazadas*. El entrelazamiento no es más que la generalización de las superposiciones en el caso de más de dos partículas; en otras palabras, el entrelazamiento es el reconocimiento de que toda la materia se construye a partir de relaciones internas (270). Así como los conjuntos de círculos concéntricos que irradian de los sitios donde dos piedras cayeron en un estanque tranquilo, las partículas de la materia se superponen, se interfieren y se combinan, produciendo una cascada de difracciones y superposiciones que constituye la dinámica de la intra-acción. La física cuántica demuestra que “matter itself entails *entanglements*—that this is its very nature” (160; énfasis en el original). En resumidas cuentas, siendo una red de relaciones entrelazadas, la materialidad se presenta como una categoría sumamente más mutable, indeterminada y dinámica de lo que la física clásica pudo reconocer.

En la elaboración del realismo agencial de Barad, el concepto de entrelazamiento no se limita a la interpretación del comportamiento de la materialidad a nivel atómico, sino que se amplía para formar una ontología general que explica la naturaleza de todos los fenómenos materiales-discursivos que constituyen el universo. Según la interpretación

de Barad, el entrelazamiento no es reducible a una simple conexión: “[b]y ‘entanglement’ I don’t mean just any old kind of connection, interweaving, or enmeshment in a complicated situation” (160). La palabra “conexión” se define en el *Diccionario de la lengua española* (2001) como “[e]nlace, atadura, trabazón, concatenación de una cosa con otra”. En contraposición a dicha definición que supone la existencia previa de “cosas” autónomas, el entrelazamiento explica que las relaciones son las unidades ontológicas primordiales que forman el universo: “*phenomena are the ontological inseparability/entanglement of intra-acting ‘agencies.’* That is, phenomena are ontologically primitive relations—relations without preexisting relata” (Barad 139; énfasis en el original). Sin embargo, el concepto de entrelazamiento no descarta la existencia de diferencias ni tampoco interpreta el universo como una enorme entidad homogénea. Así como las partículas subatómicas superpuestas en el *gedanken* de Bohr, cada entidad adquiere propiedades y una identidad diferenciada dentro de su relación intra-activa con otras entidades. Barad explica que “relata do not preexist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions. Crucially, then, intra-actions enact *agential separability*—the condition of *exteriority-within-phenomena*” (140; énfasis en el original).<sup>24</sup> Al contrario de la separación cartesiana, según la cual existe una distinción inherente entre entidades, la separabilidad agencial “enacts a resolution *within* the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy” (333; énfasis en el original). Las diferenciaciones no son inherentes a las entidades o prácticas, sino que emergen *desde dentro de los fenómenos* mediante la dinámica de la intra-actividad agencial. Al imposibilitar las divisiones sólidas entre sujeto/objeto, discurso/material y cultura/naturaleza, el entrelazamiento como concepto

netamente poshumanista provoca que el principio de la separación, el cual respalda la lógica dualista del pensamiento humanista liberal, se vuelva obsoleto.

Barad sostiene que se requieren nuevos aparatos investigativos y marcos teóricos para abordar la naturaleza entrelazada no sólo del mundo material, sino también el de la epistemología y las prácticas metodológicas.<sup>25</sup> Así como dos o más partículas cuyas propiedades se constituyen mutuamente dentro del mismo fenómeno, es imposible delinear separaciones absolutas entre disciplinas o conceptos aunque a primera vista aparezcan discretos. Por ejemplo, para explicar la naturaleza entrelazada del campo de la física cuántica, Barad creó en colaboración con la artista Nicolle Rager Fuller un diagrama titulado “Entangled genealogies”, que intenta representar “this complex and lively manifold of entangled and changing practices and possibilities” del cual la física cuántica forma sólo una parte (Fuller y Barad 389). El diagrama contiene frases que indican una amplia variedad de conceptos y prácticas científicas, militares, económicas, médicas, políticas, sociales y culturales, y dichas frases flotan sobre una superficie amebiana compuesta por una masa de glóbulos, embudos y túneles. La ilustración debe interpretarse como “an ever-changing multidimensional topological manifold of spacetime matter”: los glóbulos sugieren que algunos conceptos y prácticas están en un proceso de materialización mientras que otros están disipándose, y los túneles y embudos entre dos o más prácticas que sólo parecen conceptualmente distantes revelan que el fenómeno entero de la física cuántica implica un gran conjunto de entrelazamientos cuya complejidad trasciende la capacidad representacional del diagrama (Barad 388). Dicha ilustración pone en evidencia que los asuntos, conceptos y prácticas que aparecen autónomas y no relacionadas (por ejemplo, las que se atribuyen o a las ciencias o a los

estudios sociales) no pueden en realidad ser separadas. Haciendo eco de los patrones de difracción observados en el experimento de las dos rendijas de Bohr, los cuales prueban el entrelazamiento de la materia, Barad elabora una metodología difractiva que toma en cuenta el entrelazamiento inherente en todos los campos, conceptos y prácticas materiales-discursivas.<sup>26</sup> Observa Barad:

What often appears as separate entities (and separate sets of concerns) with sharp edges does not actually entail a relation of absolute exteriority at all. Like the diffraction patterns illuminating the indefinite nature of boundaries—displaying shadows in ‘light’ regions and bright spots in ‘dark’ regions—the relation of the social and the scientific is a relation of ‘exteriority within’. (93)

Como se evidencia a continuación, la falta de distinciones absolutas entre disciplinas, conceptos y prácticas, así como las formas visuales que empujan los límites de la representación y que hacen obsoleta la lógica lineal, se destacan también en las obras de Cecilia Vicuña.

### **El entrelazamiento en la producción cultural de Vicuña**

Así como la interpretación del entrelazamiento ofrecida por Barad según la cual las relaciones son las unidades ontológicas primarias que constituyen el universo, la cosmovisión expresada en toda la producción cultural de la poeta chilena gira en torno a las relaciones.<sup>27</sup> En “What Art May Be” (2002), una conversación con el fotógrafo inglés Craigie Horsfield, los dos artistas critican el dogma de la separación que permea el pensamiento occidental, que respalda la elaboración humanista del sujeto como un individuo autónomo y que divide el universo en entidades separadas. Vicuña comenta que “the idea of privileging the necessity of separation in order to create the individual is an illusion. And it is a very destructive illusion that has brought the world to the present

state” (115). En contraposición a la filosofía occidental arraigada en la ontología de la separación, Vicuña y Horsfield ofrecen una interpretación de la identidad que considera la relación como la característica fundamental del universo. Sin embargo, el concepto de relación no es reducible a una red que conecta entidades separadas:

many would say OK, relation is a network; it is like lines between things. And it is a persuasive image. But in a sense it very much corresponds to society as it was. The problem with such a model of relation is that it is unidimensional. It exists in lines. Whereas for us relation is being. (114)

Así como la representación visual del campo de la física cuántica de Barad, Vicuña y Horsfield sostienen que la imagen de entidades autónomas conectadas por hilos en una red es insuficiente ya que dicha representación supone la existencia previa de sus partes. Al contrario, las relaciones mismas constituyen las unidades básicas de la existencia de los individuos; es decir que la existencia está inherentemente entrelazada. Sin embargo, dicha interpretación de la identidad no ignora las diferencias; como explica Vicuña, los individuos son “co-creators of absolutely every instant. ... [I]f we are simultaneously and at once our own individual and we are part of a larger whole it only makes for a more complex and for a continually dense co-creation” (“What Art” 114). De manera similar al concepto de la separabilidad agencial de Barad que interpreta las diferencias como cuestión de exterioridad dentro de los fenómenos, en la filosofía de Vicuña la identidad diferenciada nace de la relación entrelazada del individuo con el universo.

La teoría cuántica representa también una confirmación de las cosmovisiones indígenas que informan la visión del mundo y la producción cultural de la poeta chilena. En una entrevista con Tatiana Flores, Vicuña observa las afinidades entre las dos epistemologías: “I inherited an idealistic view, both from my European and my indigenous side, that art was a way of interacting with the life force. ... Now, through

quantum physics, you can see that the ancient view of the indigenous, and some European traditions, were grounded in an understanding now proven as completely real” (“In Conversation” 7-8). La física cuántica y varias cosmologías indígenas interpretan el universo como una red de relaciones dinámicas en lugar de un conjunto de objetos aislados e inertes. En *Signs, Songs, and Memory in the Andes* (1989), Regina Harrison explica que en la filosofía de varios pueblos quechuas de los países andinos, “things are not statically described but are seen as things in movement which recombine to make new wholes in meaningful juxtaposition. In the release of energy, a transference of forces, all things are acted upon and, in turn, all things act” (30). Como todos los individuos, objetos y fenómenos comparten la misma energía, la acción de una entidad repercute en el resto del universo, y la identidad de cada componente ni es estática ni determinada sino que está en un proceso de movimiento y transformación en su constante intra-acción con el universo. Vicuña sostiene que varias culturas indígenas, tales como, las de los pueblos quechuas valoran el conocimiento que surge de la experiencia eufórica, típica de los ritos colectivos, en los cuales “people are aware that they are larger than themselves”; los participantes son conscientes de ser a la vez individuos y miembros de una comunidad, “which involves not only the people who are there with [them] but also everybody who ever died, and everybody who ever lived, and this instant of complete communion is what art still drives at” (“What Art” 116-17). Considerados conjuntamente, las cosmologías indígenas y la física cuántica demuestran que el entrelazamiento es un fenómeno espiritual-material que se manifiesta en la profundidad del espíritu y en los mismos átomos de nuestro ser.

Como principio fundamental tanto de la física cuántica como de la filosofía indígena, la interpretación del ser como íntimamente entrelazado con el otro y con el universo se manifiesta en la producción cultural de Vicuña. La autora explica que su obra busca resaltar el carácter múltiple de la identidad y sumir a los espectadores en una red de relaciones entrelazadas: “[w]e are multiple beings. We are here, but at the same time we are attending to the environment around us, to what’s happening in the street. We are simultaneously in many places and in many states and conditions” (“In Conversation” 11). Así como los electrones que se superponen en el mismo sitio y parecen pasar por las dos rendijas a la vez, la identidad y la esfera de influencia de un individuo se irradian y se expanden para incluir al mundo material-discursivo. En el catálogo de la exhibición *Water Writing* (2009),<sup>28</sup> Vicuña explica simplemente, “[a]rt comes from not knowing, from allowing a deeper truth to come forth. Touching, sensing, playing with what arises *as a relationship unfolds*. Art is the witness, the testimony of *this exchange*” (13; énfasis añadido). Para Vicuña, la obra de arte representa el proceso de atestiguar y hacer tangible la naturaleza entrelazada del universo, y las prácticas artísticas deben disolver las ilusiones de separación entre sujeto y objeto, artista y espectador, arte y realidad, lenguaje y materia. M. Catherine de Zegher nota que “[e]verything in Vicuña’s work is about connecting, weaving, studying the relations of lines to points and references” (“Ouvrage” 25). Como se evidencia en el análisis a continuación, el entrelazamiento como manifestación de la intra-conectividad fundamental del universo se representa tanto temáticamente como visualmente en los poemarios de Vicuña. Temáticamente, el entrelazamiento se manifiesta mediante la acentuación de palabras provenientes de los campos semánticos de la creación y la relación, y se representa visualmente en una

cascada de imágenes permutacionales que evocan las fibras tejidas en una tela, la relación entre las estrellas en una constelación y la composición del código genético.

Para Vicuña el concepto de entrelazamiento informa también la interpretación de la naturaleza de la materialidad así como de la relación íntima entre materia y palabra. Vicuña reconoce la materialidad como un proceso continuo de creación y transformación de la realidad: “hay todo un universo combinatorio en que todo vibra” (“Entrevista personal”). La actividad vibrante atribuida a todo el universo reconoce la inherente energía, agencialidad y dinamismo de la materia, y el modificador *combinatorio* se hace eco de la cosmología entrelazada de la poeta chilena. Cuando Flores le pregunta a Vicuña acerca de su interpretación de la relación entre las palabras y los objetos, Vicuña contesta, “I have a sense that sound contains time and space. In other words, materiality and energy are each aspects of the other. So the difference between them is relative” (“In Conversation” 11). El mundo no se divide entre las categorías discretas de materia y lenguaje, sino que dichas esferas se constituyen mutuamente y adquieren sus diferencias por medio de la intra-acción dentro del mismo fenómeno material-discursivo. Julie Phillips Brown sostiene que “Vicuña understands the poetic and material worlds as continuous with one another, bleeding across a curious pocket of the ‘trans,’ or ‘between-ness’ [*sic*]” (221). El espacio intermedio entre el mundo de la materialidad y el de la representación poética no representa una separación absoluta sino un espacio compuesto por una infinitud de superposiciones. Para Vicuña, el universo es un constante y dinámico proceso de crear y recrear así como reconfigurar y relacionar, y tanto la materialidad como el lenguaje están implicados en dicho proceso.

## **El concreto-visualismo y la estética de la precariedad**

Antes de entrar en un análisis detallado de los poemas desde la óptica del entrelazamiento, conviene rastrear los elementos principales del universo poético de Vicuña y analizar globalmente las características estilísticas y temáticas de los dos poemarios incluidos en este estudio. En su texto sobre la poesía española experimental contemporánea, *¿Cómo se lee un poema visual?* (2003), Juan Carlos Fernández Serrato se inclina por el calificativo *concreto-visual* como el más apto para describir la complejidad y la amplia diversidad de la poesía experimental que otorga una mayor importancia estética a las características visuales de la composición y que reconoce como limitados los recursos de la poesía “discursiva” o “tradicional” (18, 31). Fernández Serrato define el concreto-visualismo como creación poética que explora varias opciones formales tales como

la ruptura del orden lógico de la frase, su sustitución por patrones permutacionales o aleatorios, el aislamiento de la letra y la eliminación de su función de mera transmisora de significados lingüísticos, la potenciación de los aspectos gráficos, tipográficos y espaciales del poema, la utilización de fotografías, dibujos, *collages*, figuras geométricas, señales icónicas, tachaduras, etc. Es decir, la búsqueda de la evocación y la sugerencia poéticas a través del uso de elementos visuales—aislados o en colaboración con palabras y frases en lengua natural—; la fusión, en suma, de la retórica literaria y pictórica. (31)

Al romper los límites entre discurso e imagen, la poesía concreto-visual como género híbrido ofrece una libertad estructural virtualmente infinita y representa un medio óptimo para explorar nuevos territorios expresivos.

El concreto-visualismo poético goza de una larga y prestigiosa tradición dentro de las letras chilenas. En *Reading Visual Poetry* (2011), Willard Bohn explica la importancia de la obra de Vicente Huidobro, considerado como el primer poeta hispanoamericano que experimentó con la poesía visual, cuyas innovaciones impactaron no sólo el movimiento

ultraísta en España sino también la experimentación visual en el mundo hispano desde la primera década del siglo XX (19, 49). Mientras que las innovaciones tipográficas de la mayoría de sus predecesores se limitaron a recursos bastante sencillos, tales como, la variación del tamaño de las letras, el desplazamiento de la sangría de la página y el uso creativo del espacio en blanco, Huidobro buscó utilizar los grafemas para representar pictóricamente los mismos objetos y escenas descritas en los poemas (Bohn 20). Sus poemas experimentales representaron ejemplos verdaderos de la fusión equilibrada entre retórica y representación gráfica: refiriéndose a “Paysage” (*Horizon carré*, 1917), uno de los primeros poemas de Huidobro que tuvo un amplio impacto en Europa, Bohn explica que la poesía concreto-visual huidobriana “depends primarily on its visual dimension for its sense. ... At the same time, since the [image] is highly stylized, the reader remains continually aware of its verbal foundation. Indeed, several images cannot be identified without resorting to verbal clues” (22). Alimentándose de la riquísima tradición de poesía experimental producida en América Latina y España, el concreto-visualismo continúa reinventándose y ha encontrado nueva vitalidad en la poesía contemporánea debido en parte, según Bohn, a su identidad como género híbrido capaz de asimilar una variedad de estilos, a la predominancia de la cultura visual en la sociedad actual y a la disponibilidad de tecnologías avanzadas que permiten nuevas experimentaciones en el ámbito de la poesía (14).

Aunque la obra de Vicuña demuestra continuidades con la larga tradición panhispanica de la poesía concreto-visual, comparte también elementos estilísticos característicos de la producción de poetas contemporáneas. Juan Villegas describe el discurso lírico de la mujer en el Chile contemporáneo como “un modelo de diversidad y

búsqueda de formas poéticas. ... La imagen general es la de una poesía rica, original, dinámica y en constante búsqueda de formas de expresión” (207). A lo largo de su obra, Vicuña ha desarrollado, por su parte, discursos y formas poéticas originales en torno a una variedad de recursos, principalmente la exploración de la posibilidad expresiva de la imagen visual. Además, en algún momento ha empleado casi todas las técnicas del concreto-visualismo señaladas por Fernández Serrato.<sup>29</sup> Su primer poemario *Saborami* (1973) contiene poemas escritos a máquina junto con fotografías de esculturas originales y cuadros pintados por la autora, y dicha estrategia del *collage*, originada al mezclar varios géneros artísticos en la misma obra, persiste en poemarios posteriores tales como *quipoem* (1997) y *cloud-net* (1999). Sin embargo, aunque sean estructuralmente complejos, los poemas en dichos poemarios generalmente suelen respetar los patrones gramaticales básicos, experimentan poco con los aspectos gráficos del texto escrito y mantienen la separación espacial entre texto gráfico e imagen.

Hay que esperar hasta la publicación de *Palabrarms* (1984) para encontrar una exploración directa de las posibilidades visuales del grafema. Por ejemplo, en un poema en “*PALABRARms*”, el título del segundo apartado del poemario, la poeta manipula el tamaño de las letras para revelar las raíces etimológicas y hacer resaltar las relaciones inesperadas entre palabras o frases:

**imagin en a c ción.** (47)

En este poema (que carece de título) Vicuña fractura la palabra “imaginación” e inserta otras letras para revelar una conexión inesperada entre los conceptos imaginar y actuar. Según Hugo Méndez-Ramírez, uno de los aspectos más importantes de la obra poética de Vicuña “is the process of the dissecting of language into semantic units, in an attempt to

give back to every word its archaic meaning, its power as an instrument for acquiring wisdom and knowledge” (63). Dicho proceso de disección para liberar los significados y asociaciones escondidos, una característica de la labor poética de Vicuña que continúa hasta sus poemarios más recientes, es acentuado por la manipulación sistemática de los aspectos tipográficos. A pesar de la evidente activación de los recursos visuales en *Palabraromas*, la función del grafema se limita a la transmisión lingüística y fonética y en general respeta la lógica lineal propia del lenguaje poético “tradicional”.

*Instan* (2002) e *i tu* (2004), los poemarios más recientes de Vicuña, marcan una transición en la evolución de su concreto-visualismo ya que la poeta abre el horizonte funcional del grafema para sobrepasar la simple transmisión de significados fonéticos y semánticos. En la nota final de *i tu*, la poeta explica que el libro “nace del *Instan* y el *Instan* empezó como una palabra ondeada, una ola que caía en mi cuaderno nocturno. Se abrió y me invitó a entrar. El libro es el viaje al interior del *instan*” (48).<sup>30</sup> Aquí la poeta explica el proyecto estilístico y temático de los dos poemarios así como establece la relación íntima entre ambos que piden ser leídos e interpretados como permutaciones de la misma visión poética.

Aunque “el viaje al interior” de la palabra realizado por la poeta a lo largo de los poemarios establece una continuidad con los experimentos etimológicos de *Palabraromas*, el carácter visual de *Instan* e *i tu* es sumamente más complejo. Los poemas concreto-visuales presentan combinaciones diversas de grafemas discursivos (letras, sílabas y palabras enteras) y no discursivos (líneas, curvas y puntos). Otra característica estructural sin precedentes en la obra poética de Vicuña es la íntima relación entre los elementos verbales y visuales. Mientras que en los poemarios anteriores, tales como, *Saborami*,

*quipoem* y *cloud-net* el texto y las fotografías se complementan sin superponerse y sin perder su autonomía en el espacio, en estos dos poemarios los componentes lingüísticos y no lingüísticos se superponen y dialogan directamente dentro de la misma composición. Es decir que palabra e imagen se funden ya que los grafemas discursivos y no discursivos se combinan para crear imágenes. Sin embargo, dichos artefactos visuales no son representaciones miméticas de la realidad. Tal como sugiere Willard Bohn respecto a los poemas concreto-visuales de Huidobro, “the images are essentially schematic. ... Huidobro is not interested in creating realistic portraits of the objects but rather, like Picasso before him, in reducing them to their geometric equivalents” (20). De modo comparativo, el valor expresivo de los recursos visuales en *Instan* e *i tu* no radica en su capacidad de imitar la realidad, sino en la infinitud de imágenes, símbolos y conceptos sugeridos por una amplia gama de formas geométricas.

De acuerdo con las subcategorías de la poesía concreto-visual elaboradas por Fernández Serrato, los poemas de *Instan* e *i tu* se caracterizan como *verbales-visuales* “que conjugan la palabra y la imagen en un diálogo presente ya en el propio enunciado textual del poema” (176). En contraposición a alguna imagen acompañada por un título o por una leyenda explicativa y en lugar de algún poema efrástico sobre una obra de arte, la poesía verbal-visual no se trata de que “una semiótica ilustre o explique lo dicho por otra, sino de que dos discursos disyuntos tomen sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales” (176). Es decir que los valores verbales y visuales de dicho tipo de composición poética son mutuamente dependientes e inextricables; ningún elemento es comprensible en aislamiento de la totalidad verbal-visual del poema.

Fernández Serrato resalta la dificultad de determinar la naturaleza de la relación entre los componentes visuales y los lingüísticos en los poemas verbales-visuales: “[e]n este tipo poemático es difícil establecer si las imágenes son el marco que vuelven significativo el discurso verbal—generalmente presentado tras la ruptura de un orden sintáctico lógico—o viceversa” (176). Es decir, ¿funcionan las imágenes como marco explicativo para el discurso verbal, o viceversa? La cuestión que Fernández Serrato plantea presupone la necesidad de que haya una relación jerárquica y desequilibrada entre lengua e imagen; sin embargo, es evidente en los poemas de Vicuña que dicha relación es una de reciprocidad ya que la intra-acción equitativa, no lineal y no mimética del discurso verbal con los elementos dibujados es lo que produce el significado de los poemas. Tanto en *Instan* como en *i tu*, el discurso verbal suele sugerir posibles maneras de descifrar las líneas y los garabatos mientras que la forma de dichos elementos dibujados permite una variedad de permutaciones interpretativas del discurso verbal y revela significados no necesariamente sugeridos por las palabras mismas. Además de las intra-acciones semánticas de los componentes verbales y no discursivos de los poemas, y dada la ruptura semántica y morfológica del discurso verbal de los poemas, los dibujos—las líneas, las espirales, las cruces y los puntos—facilitan de manera práctica la lectura ya que sugieren esquemas para ordenar y juntar los fragmentos verbales dispersos y así formar palabras, frases e ideas coherentes.

Una de las claves para la interpretación del estilo de la poesía concreto-visual de *Instan* e *i tu* surge de la estética de la precariedad. Como explica Lucy R. Lippard, la precariedad es el elemento que ha caracterizado consistentemente las obras de Vicuña desde 1966 (8).<sup>31</sup> Los *precarios*, tal como los designa la autora, son esculturas e

instalaciones pequeñas, hechas de objetos encontrados y montadas en el paisaje, en la calle o en museos (8-9). Presentados como poemas concretos, los *precarios* yuxtaponen elementos de la naturaleza (piedras, trozos de madera, plumas, etc.) con artefactos hechos por seres humanos (paños, hilos, desperdicio, etc.) a los que están montados o atados delicadamente (10). Vicuña creó su primer *precario* en 1966 en la playa de Concón donde el río Aconcagua desemboca en el océano Pacífico. La poeta recolectó objetos naturales, trozos de desperdicio que se habían acumulado en la zona y artefactos hechos en el estudio, y los amalgamó en una escultura precaria acompañada por líneas y espirales trazadas en la arena.<sup>32</sup> De Zegher explica que los *precarios* se componen de tal manera que cada componente sostenga al otro, y aunque carezca de simetría, la composición se mantiene en un frágil estado de equilibrio (“Ouvrage” 21). Siempre están a la merced de la intemperie; así es que el viento, las olas, la gravedad y los transeúntes amenazan la estructura de la obra sin destruirla, sino transformándola inesperadamente en otra composición. Según Lippard, “[t]heir ‘fastening’ is so loose, so flexible, that the parts seem to have blown together into a whole that might metamorphose at any moment into another” (10). La frágil unión de las precarias composiciones expresa tanto lo frágil, efímero e inestable de las cosas como el inherente dinamismo y la capacidad transformativa de la materia. El concepto de la precariedad evoca la ontología de Barad, quien sostiene que la materialidad como un fenómeno intra-activo es a la vez inestable y estabilizadora, y que dichas características constituyen la agencialidad de la materia: “[m]atter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity” (151; énfasis en el original).

Aunque dicha estética precaria se manifiesta originalmente en las obras de arte plástica de Vicuña, la precariedad ha permeado también sus obras poéticas. Por ejemplo, en su análisis de la tipografía del primer poema de *cloud-net*, un poemario híbrido compuesto por poemas escritos principalmente a máquina y fotografías de instalaciones textiles, Phillips Brown interpreta el encabalgamiento de las letras de “hanging” colgadas en un hilo vertical como una expresión de la precariedad (218). No obstante, la precariedad como estética poética alcanza su máxima expresión temática y formal en *Instan e i tu*. El título del primer poemario de la serie, *Instan*, además de ser la conjugación en tercera persona plural del verbo “instar” (insistir, urgir, rogar), también evoca asociaciones etimológicas con el sustantivo *instante* y con la conjugación en tercera persona plural del verbo *estar*; estas evocaciones sugieren la idea de una efímera y fugaz configuración de tiempo y espacio. De modo similar a las fotografías del primer *precario* en la playa de Concón, los poemas representan un momento instantáneo en la continua reconfiguración del universo.

La disposición tipográfica de los poemas en *Instan e i tu* evoca la estética de la precariedad nacida con la obra en la playa de Concón. En primer lugar, dichos poemarios son los únicos de Vicuña que contienen poemas completamente escritos a mano. Sin embargo, el primer poema de *quipoem* es una excepción, ya que contiene tres palabras escritas a mano mezcladas con versos escritos a máquina y con fotografías en la misma composición (q.8-11).<sup>33</sup> En contraste con la letra de a máquina, la escritura a mano sugiere intimidad ya que representa el contacto corporal directo de la autora con la página y hace evidente la precaria existencia del texto “original”.<sup>34</sup> En segundo lugar, mientras que anteriormente la autora opta por tinta en las palabras escritas a mano, los poemas

concreto-visuales de *Instan* e *i tu* están escritos exclusivamente con lápiz. Mientras que algunas líneas son oscuras y bien definidas, las otras parecen tenues, ligeras y casi translúcidas, especialmente en donde la presión de la mano fue tan ligera que el grafito apenas tocó la página. La fragilidad del medio de escritura elegido para estos poemarios se plasma también en el hecho de que las partículas de grafito se borran fácilmente mientras que la tinta mancha la hoja y suele perdurar; es decir que el grafito es un medio inherentemente efímero. Así como las esculturas precarias, cuya composición descansa sobre lazos flojos y flexibles entre objetos que corren el riesgo de ser dispersados por un soplo de viento o una ola del mar, los poemas de *Instan* e *i tu* representan la fragilidad y la temporalidad de la escritura y de la materia.

Junto al medio de escritura, la disposición gráfica de los elementos verbales y visuales cristaliza la estética de la precariedad tal como el concepto de entrelazamiento. En algunos poemas tales como “imagen / iman / del / gen”, las letras y sílabas aparecen suspendidas tenuemente en el espacio entre dos o más líneas que irradian de cada letra sin tocarlas (*Instan* 10).<sup>35</sup> En otros poemas tales como “madre del habla”, las letras no están suspendidas entre líneas sino que flotan en el espacio, siguiendo levemente la corriente de la espiral delineada por una delicada línea (8). Algunos poemas tales como “el signo no es sino / insinuación” prescinden de líneas pero la colocación de las letras y sílabas sugiere formas reconocibles, y en este caso es el símbolo de infinito acompañado por un signo de interrogación (*i tu* 7-8). En otros poemas cuyas letras forman una parte íntegra de las líneas, la curvatura sobre la que descansan los grafemas es en algunos casos casi imperceptible e indistinguible de las líneas mismas como si los poemas fueran tejidos o los hilos anudados de un *quipu* a punto de desenredarse.<sup>36</sup> Las formas preferidas en estos

poemarios, líneas, círculos y espirales, emulan el *precario* en Concón así como varias composiciones subsiguientes realizadas al aire libre que destacan las mismas formas trazadas efímeramente en la arena o en la tierra. Además, la precariedad expresada estructuralmente en los poemas se hace eco de la composición frágil e inestable de los *precarios*, pues las letras suspendidas tenuemente entre los puntos extremos de dos líneas o flotantes en superposición sobre las curvas de un espiral parecen a punto de dispersarse y transformarse en otra composición.

Aunque la disposición gráfica de los poemas expresa el estado frágil y efímero del universo, dicha precariedad sugiere también la inherente indeterminación así como la capacidad transformativa de los fenómenos materiales-discursivos. De acuerdo a la ontología del realismo agencial, “matter is agentive and intra-active. Matter is a dynamic intra-active becoming that never sits still—an ongoing reconfiguring that exceeds any linear conception of dynamics” (Barad 170). La ubicación de letras, sílabas, líneas y curvas en las páginas de *Instan* e *i tu* resiste la lógica lineal mientras evoca la energía, actividad y dinamismo del mundo material. Es decir, los componentes de los poemas concreto-visuales parecen estar vibrando y en constante movimiento, negociando y renegociando su relación con el espacio y con los otros elementos de la composición a través del tiempo. El tipo de espacio sugerido por la disposición gráfica de los poemas no sólo resiste la linealidad, sino también el mundo bidimensional representado por la superficie plana de la página. Aunque las imágenes dibujadas se extienden horizontal y verticalmente en la página, sus formas complejas parecen surgir de la página y adquirir tridimensionalidad en el espacio. Es decir que las líneas curvas y los círculos representados en dos dimensiones cobran profundidad y se convierten en hélices y esferas

que ocupan el espacio en tres dimensiones. Las letras sueltas suspendidas entre dos o más líneas reflejan las esculturas móviles cuyas partes colgadas giran impulsadas por la fuerza de las corrientes de aire y cuya forma dinámica se reconfigura con cada soplo. Así como el *precario* montado en la playa de Concón y la materia misma, los poemas de *Instan e i tu* piden ser interpretados como composiciones tridimensionales que se transforman constantemente a través del tiempo y del espacio.

Interpretada bajo la óptica del entrelazamiento cuántico, la combinación de grafemas discursivos y no discursivos en los poemas evoca la dualidad onda-partícula de la materia demostrada en los experimentos de Bohr. Así como todas las partículas atómicas y subatómicas que presentan propiedades de partícula pero cuyos patrones de difracción ponen en evidencia su comportamiento ondulatorio, los grafemas discursivos (evocadores de las partículas) se superponen a los grafemas no discursivos (representativos de las ondas). La representación más sobresaliente de dichas superposiciones son los poemas cuyos grafemas discursivos forman una parte integral de las líneas y curvas diseñadas en la página y acentúan el entrelazamiento, es decir, la relación interna, entre las marcas fonéticas y las no discursivas. En *Antropología de la escritura* (1994), Giorgio Raimondo Cardona sostiene que la identificación exclusiva del concepto de *grafema* con las letras del alfabeto fonético refleja el etnocentrismo occidental ya que otros idiomas, tales como, el chino entienden por grafemas todos los trazos básicos del pincel que se combinan para formar los caracteres; en otras palabras, cuando se consideran los trazos, en lugar de las letras, como las unidades básicas de la escritura, hay que ampliar la definición aceptada del grafema más allá de la mera representación de fonemas para incluir todo un repertorio de marcas y trazos que pueden

adquirir valor simbólico (29-32).<sup>37</sup> Puesto que el grafema es la unidad básica tanto de la escritura fonética como del dibujo, dicha ampliación del concepto de grafema resalta la ausencia de distinciones inherentes y determinadas entre los elementos verbales y visuales en la poesía de Vicuña.

A diferencia de los poemarios concreto-visuales anteriores en los cuales los elementos verbales y visuales *se mezclan* mientras mantienen su autonomía, en *Instan e i tu* la relación entre dichos elementos constituye una *superposición*. En su interpretación de los experimentos de Bohr, Barad explica que una mezcla se refiere a un conjunto de partículas, cada una de las cuales posee una variante determinada de la propiedad en cuestión; aunque sean desconocidas, la identidad y las propiedades de cada partícula ya están determinadas y sólo hace falta descubrirlas mediante la investigación (265). Por otro lado, “superpositions do *not* represent mixtures of particles with determinate properties. Rather, *superpositions represent ontologically indeterminate states*—states with no determinate fact of the matter concerning the property in question. ... [S]uperpositions embody quantum indeterminacy” (265; énfasis en el original). Así como las superposiciones revelan el entrelazamiento de la materia, las marcas verbales y visuales de los poemas de Vicuña carecen de propiedades inherentes predeterminadas ya que sus identidades diferenciadas surgen mediante la intra-acción del fenómeno material-discursivo del poema. Como explica Barad, la indeterminación de la propiedad de los fenómenos bajo investigación “is not due to our ignorance concerning a state with determinate values ... but rather because the values are themselves indeterminate before their measurement” (265). Por lo tanto, la indeterminación del significado de la composición poética no se debe a la ignorancia del lector, sino al hecho de que las

propiedades (es decir, los significados) de los elementos visuales y verbales están indeterminadas antes de su lectura e interpretación ya que “[a] phoneme or grapheme is necessarily always to some extent different each time that it is presented in an operation or a perception” (Derrida, “Différance” 10). Además, la relación específica entre las letras y los garabatos es indeterminada antes de que la intra-acción provoque la separabilidad agencial, es decir, la diferenciación desde dentro del fenómeno material-discursivo del poema (Barad 140).

El concepto de la exterioridad dentro de los fenómenos elaborado por Barad se aplica también a otros niveles de significación además de las letras y evoca la idea de la *différance* derrideana. Al interpretar el concepto de Ferdinand de Saussure de que el lenguaje es un sistema arbitrario y diferencial, Derrida explica que los signos no poseen referentes inherentes: “differences are themselves *effects*. They have not fallen from the sky fully formed” (“Différance” 64). Es decir que en lugar de tener propiedades independientes y estables, los signos adquieren identidad mediante el continuo proceso de diferenciación dentro del sistema del lenguaje:

The elements of signification function not through the compact force of their nuclei but rather through the network of oppositions that distinguishes them and then relates them one to another. ... [E]very concept is inscribed in a chain or in a system within which it refers to the other, to other concepts, by means of the systematic play of differences. (Derrida, “Différance” 63)

Además, dicho *play* o juego de diferencias, como connota la “a” activa en el neologismo *différance*, es un movimiento generativo que produce el lenguaje desde la indeterminación (Derrida, “Semiology” 27). En resumidas cuentas, la *différance* ofrece una interpretación del lenguaje como un sistema *relacional*, en el cual la diferenciación de cada componente surge de la intra-acción dinámica dentro del sistema y todos los

signos se superponen en su simultánea presencia/ausencia. La poesía concreto-visual de Cecilia Vicuña hace resaltar la indeterminación e inestabilidad inherente tanto a la materia como al lenguaje y presenta a ambos como fenómenos emergentes. Como explica Phillips Brown, “[l]ike a field that lies dormant under snow, or the unmarked blank of the page, Vicuña’s weaving of speech, earth, and paper describes a state of unrealized potential. It is the state that preexists emergence, before any actual condition comes into being, before the world as it is, in all its precarious danger and beauty, arrives” (212). Surgiendo de un estado de indeterminación, todos los componentes retóricos y pictóricos entrelazados intra-actúan para constituir la totalidad material-discursiva del poema.

Los elementos verbales y visuales de *Instan e i tu* se manifiestan en varios niveles de significación, y en cada nivel, dichos elementos se relacionan para generar interpretaciones multivalentes. Los componentes verbales de un poema se pueden organizar en tres niveles: las letras sueltas, las palabras compuestas por éstas y la frase que expresa una idea cohesiva. De manera similar, el carácter visual se manifiesta en varios niveles incluyendo los garabatos individuales, los conjuntos de garabatos que constituyen una forma y dos o más formas que se unen para crear la totalidad visual del poema. Sin embargo, lo verbal y lo visual no son categorías diacrónicamente opuestas ya que todos los elementos se superponen e intra-actúan dinámicamente en cada nivel para producir el poema entero, y la lectura exige la consideración dinámica de todas las características retóricas y pictóricas. Además, cada nivel de significación e intra-acción ofrece posibilidades virtualmente infinitas de interpretación. Wolfgang Iser sostiene que la lectura es un continuo proceso de creación y recreación el cual ocurre en la dimensión virtual del texto:

This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination. ... This whole process represents the fulfillment of the potential, unexpressed reality of the text, but it is to be seen only as a framework for a great variety of means by which the virtual dimension may be brought into being. (284)

A lo largo de la lectura, la dimensión virtual del texto se reconfigura constantemente ya que a medida que el lector se enfrenta a cada parte constitutiva, se abren nuevos horizontes de interpretación y se cierran otros, reduciendo gradualmente la indeterminación del texto (283). Cada obra ofrece varias interpretaciones en el sentido sincrónico (dos o más lectores pueden leer el texto de distintas maneras) y diacrónico (un lector puede tener diferentes impresiones del mismo texto en dos o más lecturas subsiguientes) (285). Sin embargo, en los poemas de Vicuña la variedad interpretativa se manifiesta *simultáneamente*. Es decir que en el mismo momento y bajo la mirada del mismo lector la composición mantiene su multiplicidad: un poema en realidad representa varios poemas superpuestos a la vez.

El valor interpretativo multivalente de los poemas de *Instan e i tu* evoca aspectos del quechua y vincula los poemarios con la cosmovisión indígena expresada por la autora. El idioma quechua tradicionalmente se divide entre varios dialectos jerárquicos, y el más prestigioso, conocido como el *hatunsimi*, se caracteriza por la elegancia y la exuberancia (Cotton y Sharp 114). Según la definición ofrecida por Vicuña en el poemario *La Wik'uña* (1990), el *hatunsimi* “usa palabras arcaicas de muchos significados, palíndromes [*sic*] y préstamos de otros idiomas” (85). Así como los palíndromos, palabras cuya naturaleza fonética y gráfica permite que sean pronunciadas o leídas igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, los poemas concreto-visuales de Vicuña pueden ser leídos en varias direcciones y por lo tanto liberan al lector

de las convenciones tradicionales de la lectura lineal. Refiriéndose a “Ceq’e”, un poema concreto-visual de *quipu*, Lynd explica que “[c]onventional reading practices, bent to conform to the shape of the poem on the page, come up against their limit here: since there is no one way to read the poem, multiple poems are created, all of which are valid” (1601). Debido a la disposición gráfica de los elementos verbales y visuales que ofrece varias maneras de leer e interpretar los poemas, *Instan e i tu* no sólo emulan el *hatunsimi*, sino que amplían dicho concepto para incluir no sólo las palabras con varios significados sino también las formas visuales que sugieren múltiples significaciones e interpretaciones.

### **Las relaciones generativas**

A partir del primer poema de *Instan*, Vicuña establece la creación del universo material-discursivo como el eje temático de la serie de poemarios. En “instan / saliva alba”, se representan la creación y el nacimiento mediante varias metáforas permutacionales que borran las oposiciones entre materia y discurso (*Instan 2*). La imagen del alba marca la salida del sol que señala el nacimiento de un nuevo día. Como nota la autora en el glosario, la palabra *alba* es también palíndroma de *habla* (76), y dicha asociación vincula la creación con el acto de enunciar, nombrar y comunicar con el otro y con el universo. La creación como fenómeno material-discursivo se plasma en la imagen de la saliva, que curiosamente evoca también la imagen de las leyendas antiguas que se deslizan por la saliva de la hablante en el poema “Hipótesis científica” de Cristina Peri Rossi (605). Aunque la imagen de la saliva en el poema de Vicuña carece de la dimensión erótica explícita que adquiere en el poema de Peri Rossi, tiene una función

semejante: al enfatizar la dimensión corporal de la producción lingüística, borra la oposición entre lenguaje y materia y sugiere que la misma enunciación de una palabra es un acto de creación material-discursiva. La saliva como metáfora del nacimiento se refuerza por la asociación de los líquidos bucales con los líquidos amnióticos que nutren y protegen al feto y con el caldo primordial en el cual se crearon las primeras células de la vida a partir de la combinación específica y espontánea de materia inorgánica hace casi cuatro mil millones de años. La relación íntima entre la saliva, como emblema de la creación biológica, y el palíndroma *alba/habla*, metáfora de la creación lingüística incardinada, se evidencia por el hecho de que en la estructura del poema las dos palabras comparten el mismo grafema: formando un círculo, la última letra de *saliva* sirve también como la última letra de *alba*, y dicho entrelazamiento gráfico representa la naturaleza entrelazada de la relación entre materia y discurso.

La estructura del poema, especialmente la disposición de los grafemas, enriquece su capacidad expresiva y refuerza el significado de sus componentes verbales mientras sugiere nuevas posibilidades de interpretación. La palabra *instan*, escrita en cursiva muy estilizada, aparece en el centro de un círculo formado por las letras que componen las palabras *alba* y *saliva*; de efecto complementario, mientras que *alba* se orienta en el sentido de las manecillas del reloj, *saliva* sigue el sentido inverso (*Instan 2*). Como una de las formas geométricas más básicas y el símbolo más primordial de todas las culturas y del mundo natural, el círculo ofrece infinitas permutaciones metafóricas, especialmente cuando se interpreta como una representación bidimensional de su equivalente tridimensional, la esfera. Leída conjunto con los elementos verbales del poema, la forma circular evoca la creación a nivel cósmico: la forma esférica de la Tierra, la órbita de los

planetas en el sistema solar y la rotación de las galaxias. A nivel microscópico, la esfera representa la forma de los primeros *coacervados*, o gotitas microscópicas encapsuladas en una membrana lipídica rudimentaria, que emergieron espontáneamente del caldo primordial y evolucionaron hasta transformarse en las células que componen la vida biológica actual (Oparin 150, 162). En otras palabras, la forma de la esfera representa la estrategia organizativa necesaria para el origen de la vida en el planeta.

Así como la vida biológica que sigue un proceso continuo de reproducción y evolución, el círculo representa la creación material-discursiva como un proceso que continúa en cada momento en lugar de un fenómeno finito y acabado. La disposición de los grafemas en un círculo exige una lectura que abandona la lógica lineal y que interpreta el poema como un proceso sin fin. Cecilia Vicuña le explica a Craigie Horsfield su interpretación del concepto del proceso: “when people speak of process they tend to think that process is something that has a beginning and an end, that process is something that you are not only doing, but somehow provoking. But the truth of the matter is that everything is process, continually” (“What Art” 113). Así como el círculo compuesto por una línea sin fin, la creación artística, la lectura del poema, la negociación de la identidad y la transformación de la materia orgánica e inorgánica son procesos continuos e iterativos que se alimentan de la energía creada por el impulso original de la creación. Como explica Karen Barad, “[t]here is a vitality to the liveliness of intra-activity, not in the sense of a new form of vitalism, but rather in terms of a new sense of aliveness. The world’s effervescence, its exuberant creativeness, can never be contained or suspended. Agency never ends; it can never ‘run out’” (177). Curiosamente, además de las definiciones y connotaciones de *instan* mencionadas anteriormente, el verbo *instar* en

inglés según el *Oxford English Dictionary* (1989) puede referirse a las etapas del proceso de metamorfosis de las larvas de varias especies de insectos y a cada fase entre las mudas sucesivas (o la renovación del exosqueleto) en el desarrollo de los artrópodos (insectos, arácnidos y crustáceos). Dicho significado, sugerido por la palabra *instan* en el centro del poema, refleja la idea del proceso interminable de la creación simbolizada por la forma circular del poema.

El universo como un constante proceso de creación se manifiesta también a nivel microscópico. El poema “entwine / the / betwixt / double / thread” de *Instan* contiene cinco líneas curvadas en forma de hélice orientadas verticalmente sobre las cuales flotan las letras de cada una de las cinco palabras del poema (5-6). La ubicación de las letras sigue ligeramente la curvatura de las líneas; en algunos casos, las letras y líneas se superponen mientras que, en otros casos, las letras quedan suspendidas en el espacio al lado de una curva. La relación entre los elementos visuales y verbales no es evidente a primera vista, y el lector necesita interpretar las pistas verbales bajo la óptica de los elementos visuales, y viceversa, en la dimensión virtual del texto. Hay una relación entrelazada entre las letras y las líneas ya que dichos elementos se reflejan y “[toman] sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales” (Fernández Serrato 176). El significado de cada elemento no es determinado independientemente, sino que surge de la intracción en el interior del fenómeno del poema en su conjunto. Dicho tipo de lectura entrelazada revela que la combinación del concepto del hilo doble enunciado en el texto verbal con la imagen de la hélice representada por las líneas, evoca la estructura tridimensional de la doble hélice del ADN. A primera vista, el hecho de que las cinco

líneas curvas aparezcan *individualmente* en lugar de enrolladas en parejas parece descartar dicha interpretación. Sin embargo, ese mismo hecho abre paso a una cascada de posibilidades expresivas más allá del significado denotativo de las palabras. Según la explicación aceptada dentro del campo de la biología celular, uno de los pasos preliminares del proceso de replicación de ADN ocurre cuando el enzima *helicasa* rompe los enlaces de hidrógeno entre los nucleótidos, desenreda el espiral y separa las dos hebras para que sirvan de plantilla para la síntesis de nuevas cadenas complementarias (Karp 554-58). Es decir que las cinco hélices singulares en el poema representan las hebras de ADN en un *instante* durante el acto de la creación, un proceso que se realiza constantemente en las células de todos los organismos. La acción giratoria y la tridimensionalidad evocadas por el verbo *entwine* recuerdan las hebras de ADN que se enrollan de nuevo después de que el proceso de replicación termine y la molécula singular se haya convertido en dos. Además de representar la creación constante a nivel celular, la metáfora de la replicación de ADN ilumina el significado de la relación entre los grafemas discursivos y los no discursivos del poema: las líneas curvadas representan las cadenas separadas de la molécula de ADN mientras que las letras que componen las palabras del poema representan los nucleótidos unidos por enlaces fosfodiéster.<sup>38</sup>

Además de representar la doble hélice de ADN desenrollada en el proceso de replicación, la acción de “entwine / ... the / double / thread”, como metáfora de la creación constante, sugiere la interpretación de la materialidad expresada por Vicuña: “[e]verything around us has this spinning energy in it, which probably originates in that first spiraling energy coming out of the big bang, spinning things out from a center” (“The Memory” 18). Así como la ontología del realismo agencial de Barad, la cual

considera la materia como la concentración de la intra-actividad agencial, según la cosmovisión de Vicuña, la energía giratoria producida por la gran explosión del Big Bang al comienzo del universo se manifiesta no sólo en la replicación de la materia genética, sino también en todos los fenómenos materiales-discursivos que constituyen el universo. Esta energía giratoria y vibratoria está *performed* o exhibida en la práctica milenaria del hilado de las fibras de lana para producir hilos. Como explica Phillips Brown, “[f]or Vicuña, this spindle at the center of the universe confirms her intuition that the twirling of the fingers in spinning wool echoes the spiraling genesis of the Big Bang” (219).

Además de representar un *performance* material y espiritual de la energía giratoria duradera del Big Bang y las moléculas espirales del ADN, el hilo es una metáfora del entrelazamiento del universo y de todos sus habitantes. En el poema “el / in / s / tan / te / es / la / cu / er / da / vital” de *Instan*, “el instante”, que hace eco del título del poemario y de la palabra *instan* al centro del círculo en el poema inaugural, sugiere no sólo el concepto de una coordenada espaciotemporal específica y efímera como se explicó anteriormente, sino que también evoca el instante volátil de la creación del universo en la forma del Big Bang (51-2). La imagen de la cuerda, que representa una línea tridimensional, alude al hilo así como al cordón umbilical de los mamíferos placentarios el cual permite el intercambio de sustancias nutritivas entre la madre y el feto. Si se interpretan metafóricamente los elementos verbales del poema, el instante (el Big Bang) es la cuerda vital (el cordón umbilical) que nutre al feto (el universo) mientras se intra-conecta con toda la creación.

Queda claro que dicha intra-conectividad no es meramente espiritual o afectiva, sino que constituye un entrelazamiento sustancial y material. Según la cosmología de la

física de astropartículas, la teoría de la nucleosíntesis primordial, propuesta originalmente por Ralph Alpher y George Gamow en 1948, sostiene que los elementos más ligeros, tales como el hidrógeno y el helio, se crearon en los primeros momentos después de ocurrir el Big Bang (803). Ya que *todos* los átomos de hidrógeno presentes en el universo se produjeron en dicho proceso, todos los átomos de hidrógeno en el agua que bebemos y en el ADN que contiene nuestra información genética se originaron en el estallido cósmico primordial (Tyson). Toda la materia del universo está entrelazada mediante un cordón umbilical atómico que se extiende a través de todos los fenómenos desde la formación del universo hace casi catorce mil millones de años hasta la actualidad. Como explica Barad, “phenomena cannot be located in space and time; rather, phenomena are material entanglements that ‘extend’ across different spaces and times” (383). Cada individuo que existe, que ha existido y que existirá en el futuro permanece entrelazado con el otro mediante su vínculo material mutuo con el origen giratorio del universo.

Los vestigios de la creación cósmica primordial, que cada entidad viva e inanimada lleva en sus moléculas, están reflejados en las constantes asociaciones entre el material genético y las estrellas en ambos poemarios. En *i tu*, uno de los últimos poemas del apartado “fábulas del comienzo y restos del origen” contiene el verso “[u]n cielo estrellado, una doble espiral”, que sugiere una relación de equivalencia entre la creación astral y la replicación genética (34). Así como los núcleos de las células, las estrellas son sitios donde se realizan procesos constantes y continuos de creación. La nucleosíntesis estelar, teoría desarrollada por E. Margaret Burbidge y sus compañeros en 1957, explica el origen de virtualmente todos los elementos más pesados que el hidrógeno los cuales ocurren naturalmente en el universo (Burbidge, et al. 550). Dichas partículas, que son

imprescindibles para la vida, se producen mediante la fusión nuclear dentro de las estrellas viejas y se dispersan por todo el universo mediante vientos estelares (Höfner 172). En otras palabras, no es posible interpretar la creación de la materia que compone el universo como un acontecimiento aislado y alejado en el tiempo ya que la creación de nuevas partículas ocurre constantemente en todas las estrellas. Vicuña acentúa dicha interpretación de la creación del universo al señalar la asociación entre “el instante” y las estrellas: en la nota final de *Instan*, la poeta explica que en inglés el verbo *instar* significa “to stud with stars” (76). Conviene notar que el aspecto visual del poema refleja la asociación entre las estrellas y la creación: cada morfema cuelga al final de una línea vertical, como si los morfemas fueran estrellas fugaces con colas iluminadas. En resumidas cuentas, Vicuña interpreta el universo como un proceso constante de creación en todas las dimensiones posibles: la celular y la cósmica, la molecular y la galáctica, la corporal y la poética.

De acuerdo con la cosmología del entrelazamiento expresada por Vicuña a lo largo de su producción cultural, en el centro de todos los procesos generativos radica la relación. En una serie que incluye poemas tanto de *Instan* como de *i tu*, la forma de las composiciones se parece al molinete: cada poema está compuesto por cuatro o más palabras cuyas letras forman líneas curvas que irradian de un punto central como aspas y giran en torno a un eje. El aspecto de una rueda giratoria de estos poemas es otra representación visual de la creación ya que hace eco de la interpretación de Vicuña del Big Bang como un gran huso cuya energía giratoria permea y hace vibrar todos los fenómenos que constituyen el universo en su creación continua. En el poema “com / plement /prehend / pel / panion / miserate” de *Instan*, el eje de la rueda se compone por

el prefijo *com-*, las letras de los otros morfemas irradian en líneas curvadas hacia el exterior del círculo y sus curvas siguen el sentido de las manecillas del reloj (42). Ya que cada una de las cinco palabras del poema comparte los mismos grafemas del prefijo central, el poema representa la relación etimológica de dichas palabras como una relación interna y entrelazada; así como las partículas subatómicas que pueden ocupar el mismo espacio en el mismo momento, las palabras se superponen en su mutua dependencia del mismo prefijo. El poema gemelo en *i tu*, “com / misera / pletar / enzar / paña”, tiene casi la misma disposición gráfica, y la única diferencia es que hay sólo cuatro palabras/aspas en lugar de cinco (11). Según la definición en el *Diccionario de la lengua española* (2001), el prefijo *con-* (que toma la forma *com-* ante las letras b o p) significa “‘reunión’, ‘cooperación’ o ‘agregación’”. En otras palabras, el prefijo *com-* plasma el concepto de la relación, y los poemas representan la relación como la unidad ontológica primaria así como el centro generativo de la energía giratoria de la creación del universo. Como explica Barad,

the primary ontological units are not ‘things’ but phenomena—dynamic topological reconfigurings/entanglements/relationalities/(re)articulations of the world. And the primary semantic units are not ‘words’ but material-discursive practices through which (ontic and semantic) boundaries are constituted. ... The universe is agencial intra-activity in its becoming. (141)

Los poemas sugieren el concepto de la separabilidad agencial, o la exterioridad dentro de los fenómenos, ya que la identidad diferenciada de cada palabra emerge como resultado de la intra-actividad dentro del fenómeno entrelazado del poema.

## Conclusión

Las representaciones de la creación en la poesía de Vicuña insisten en la intractividad, el dinamismo y el entrelazamiento de todos los fenómenos materiales-discursivos y sugieren una ontología relacional que reconoce las relaciones internas como el origen de toda la energía generativa que permea el universo en su constante transformación. La creación, interpretada como un gran estallido espontáneo en el comienzo del universo, cuya energía giratoria, vibratoria y generativa continúa en todas las coordenadas espaciotemporales, se manifiesta tanto en los componentes discursivos como en los elementos concreto-visuales de los poemas de *Instan e i tu*. En las palabras de Vicuña,

[e]l *uni* verso  
      desea  
          *con*  
                  versar. (*i tu* 34)

A través de las “conversaciones” verbales, visuales y materiales de la poeta chilena, la relación, el “*con*”, en el centro de todos los fenómenos se revela y se hace tangible igual que un gran huso cuyas fibras hiladas transmiten la energía giratoria de la creación por todo el universo.

## CAPÍTULO 4

### CONCLUSIONES

La materialidad, tal como se presenta en la obra de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña, es indeterminada, dinámica y agencial, y resiste los conceptos de materia imperantes en la filosofía humanista desde la Ilustración. En vez de interpretar la realidad como un conjunto de objetos determinados e inertes, estas poetisas representan la materia como el continuo proceso de una reconfiguración de la realidad en lugar de un conjunto de objetos determinados e inertes. A partir del conocimiento proveniente tanto de la ciencia como de las humanidades y de su experiencia personal, estas autoras exploran la materialidad a través de múltiples dimensiones desde el mundo microscópico de las partículas subatómicas, las moléculas de ADN y los procesos celulares hasta el nivel macroscópico del cuerpo enamorado, las fibras hiladas y la estructura del universo. Sin embargo, en ninguna de estas dimensiones se presenta la materialidad como un mundo muerto situado fuera del círculo autorreferencial de la significación ni como una esfera categóricamente separada del mundo de la conciencia, del lenguaje y del discurso. Al contrario, la materialidad está profundamente imbuida por la significación y desempeña un papel agencial e intra-activo en la formación de la subjetividad y en la constante negociación por parte del individuo con el otro y el mundo.

Ante el tipo de materialidad representado en la poesía de Peri Rossi y Vicuña, la filosofía humanista, profundamente arraigada en el dualismo cartesiano y en el mecanicismo baconiano, se revela como una orientación teórica insuficiente. Asimismo, a pesar de sus contribuciones a la crítica contemporánea, la teoría posestructuralista tampoco ofrece un marco teórico adecuado ya que el constructivismo social, el

paradigma fundamental de la teoría posestructuralista, continúa relegando la materialidad a la esfera de la determinación y la pasividad, lo cual limita su alcance. Frente a la aceptación persistente de la separación absoluta entre discurso y materia, la teoría poshumanista reconfigura dichas categorías y aborda de manera seria y sofisticada la materialidad en todas sus facetas. Al cuestionar los límites de lo humano y al rechazar toda ontología basada en la separación como requisito de la existencia, la teoría poshumanista intenta superar la lógica dualista que caracteriza el pensamiento occidental. Como lo explica la feminista material Stacy Alaimo, el poshumanismo “refuses to delineate the human, the cultural, or the linguistic against a background of mute matter. ... Word, flesh and dirt are no longer discrete” (*Bodily* 14).

En el ámbito de la crítica feminista, las distintas vertientes del feminismo material exploran la cuestión de la materialidad mediante aproximaciones interdisciplinarias que establecen un diálogo entre el poshumanismo, la teoría feminista y las ciencias naturales. Sin perder de vista las contribuciones del posestructuralismo, las feministas materiales no se detienen a lamentar el borramiento de la materialidad. Al contrario, intentan cambiar los paradigmas de la crítica contemporánea al generar unos marcos teóricos que consideran la agencialidad y la capacidad semiótica multidimensional de la materia y sus dimensiones ontológicas, epistemológicas, éticas y políticas (Alaimo y Hekman 7).

Como una de las teóricas poshumanistas y feministas materiales más representativas, Karen Barad ofrece una reconceptualización convincente de la materialidad la cual explica su agencialidad y su relación interna con el discurso. En *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007), Barad elabora la ontología del realismo agencial que constituye el

marco teórico principal de esta tesis. Según tal ontología relacional, las unidades ontológicas primarias no son entidades independientes sino relaciones intra-activas, y la materia y el discurso se constituyen mutuamente y carecen de distinción ontológica inherente. La agencialidad se libera de la esfera humana y es reconceptualizada como el producto de las intra-acciones materiales-discursivas que crean el universo. El realismo agencial, que revela la asombrosa complejidad del mundo material, “makes it possible to take the empirical world seriously once again” (Barad 152). Además del marco teórico del poshumanismo en general y del feminismo material en particular, esta tesis utiliza diversas teorías y materiales críticos que surgen de campos tales como la crítica literaria y las investigaciones biológicas, físicas y químicas a fin de interpretar la cuestión de la materialidad en la poesía de Peri Rossi y Vicuña de manera auténticamente interdisciplinaria.

Aunque ambas poetisas abordan la cuestión de la materialidad de manera compleja y perspicaz, sus temas y estilos representan sus perspectivas polifacéticas. Por un lado, Peri Rossi se vale principalmente del conocimiento biológico para explorar la dimensión corporal de la subjetividad humana, y presenta el individuo como un sujeto incardinado en un cuerpo cambiante, agencial y complejo. El sujeto poshumanista que emerge de su poesía a partir de *Otra vez Eros* (1994) está situado inextricablemente en un cuerpo radicalmente abierto que está imbricado en el entorno y cuya vitalidad e inestabilidad intra-actúan de manera agencial con la conciencia propia, otros cuerpos y el mundo circundante. Por el otro lado, en *Instan* (2002) e *i tu* (2004), Vicuña interpreta varios conceptos provenientes de la física cuántica y de la física de astropartículas para abordar la relación interna entre la materia y el discurso, y expresa una cosmovisión basada en el

entrelazamiento fundamental del universo. Al insistir en la relación, en lugar del objeto o el individuo, como la unidad ontológica primaria y el meollo de la existencia, su poesía evoca tanto la teoría del entrelazamiento cuántico como las cosmologías indígenas. En términos del estilo, la poesía de Vicuña explora los límites del discurso al superponer elementos retóricos y pictóricos en la misma composición, así como la relación entre materia y signo a través de varios niveles desde letras y garabatos aislados hasta frases y formas complejas. Aunque los poemas de Peri Rossi carecen de una dimensión evidentemente visual y tampoco insisten en la disposición tipográfica como instrumento de expresión, la exuberancia y la precisión de las descripciones fisiológicas representan una estética decididamente original en el ámbito de la poesía erótica hispana.

A pesar de las diferencias estilísticas y temáticas, las obras de ambas poetas confluyen en una corriente crucial: presentan la materialidad como un proceso constante de creación y como participante agencial en el desdoblamiento de la realidad a través del tiempo y del espacio. En el caso de Peri Rossi, el cuerpo en su plenitud fisiológica participa constantemente en la co-constitución y la transformación de la subjetividad. Por su parte, Vicuña presenta la relación como el origen generativo del universo y como el centro de la continua reconfiguración del mismo en el centro de las estrellas y en los núcleos de nuestras células.

Aunque el alcance de esta tesis se centra en las obras recientes de dos poetas nacidas en América del Sur en la década de los años 40 y quienes fueron exiliadas en los años 70,<sup>39</sup> no sugiere que las perspectivas poshumanistas en la producción cultural hispana se restrinjan a una generación, a una región geográfica particular o a unas circunstancias políticas específicas de la vida de las escritoras. Al contrario, los proyectos

de una generación novísima de poetas hispanas convergen en la misma dirección. La poesía de la madrileña Sofía Rhei, quien nació en 1978 y reside en Madrid hoy en día, presenta un caso pertinente al otro lado del Atlántico. En su segundo poemario titulado *Química* (2007), Rhei experimenta con la relación entre discursos poéticos y discursos científicos y con recursos visuales en poemas de índole amorosa. La incorporación de símbolos provenientes de la tabla periódica de elementos en los poemas problematiza la distinción humanista entre signo y materia y la supuesta brecha epistemológica entre las humanidades y las ciencias. El encadenamiento de símbolos químicos para crear palabras y frases evoca el proceso paralelo de la combinación y reacción de elementos que generan las moléculas que constituyen toda sustancia material. La poesía de Rhei evoca las correspondencias entre la naturaleza de la labor poética y la experimentación científica: la hoja y el laboratorio se confunden como espacios de creatividad y de creación.

La exploración poshumanista e interdisciplinaria de la materialidad no se limita ni al género de la poesía ni a la producción literaria en general. La obra de la pintora méxicoamericana Monica Aissa Martinez, nacida en 1962 en El Paso, Tejas y que reside actualmente en Phoenix, Arizona, evoca las representaciones anatómicamente exactas de Frida Kahlo en *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (1932) y *Las dos Fridas* (1939). En la serie *A Constant Vital Commotion* (2009) Aissa Martinez expresa el tema de la identidad mediante un lenguaje plenamente corporal y material. Los cuadros son *collages* caóticos de imágenes superpuestas de esqueletos, órganos, neuronas, redes de venas, bocas abiertas, cromosomas desenredados y otras formas representadas en colores vívidos y con precisión anatómica. El título de la serie es la respuesta de la artista a la

pregunta “What am I?”, y en los cuadros ella busca representar “a complex connection between body, mind, and spirit” (Aissa Martinez). La interpretación de la subjetividad como *connoción constante y vital* evoca la corporalidad dinámica y agencial representada en la poesía de Peri Rossi así como la continua creación intra-activa del universo entrelazado la cual es expresada en los poemas de Vicuña.

Aunque este estudio no pretende afirmar la existencia de una corriente transoceánica de escritoras y artistas poshumanistas, es evidente que a ambos lados del Atlántico hay una creciente producción cultural que refleja un cuestionamiento cada vez más profundo de los postulados fundacionales del humanismo y que emprende una búsqueda de otras epistemologías y perspectivas que tomen en cuenta la agencialidad, el dinamismo y la vitalidad de la materia. Dicha producción cultural ha abierto nuevos espacios de investigación. Aunque Cristina Peri Rossi, Cecilia Vicuña y otras autoras incorporan el conocimiento científico, particularmente el químico, el biológico y el físico, para inyectar nueva vitalidad en su discurso poético, las ciencias naturales ofrecen más que herramientas retóricas para renovar la estética poética al abordar viejos temas por medio de un lenguaje novedoso. Al contrario, las ciencias naturales ofrecen otras maneras de relacionarse con la realidad: “both kinds of knowing, literature and science, are vehicles that carry us out of our solipsistic selves and into the world. Both make it possible for us to recognize one another as real beings moving in a real world” (Cherry 34). De manera semejante, los acercamientos interdisciplinarios, tales como los ofrecidos por el poshumanismo y el feminismo material, ofrecen nuevos puntos de partida para interpretar de manera perspicaz y transformativa la producción cultural contemporánea del mundo hispano.

## NOTAS

1. En su disertación de 2012, Marta del Pozo Ortea analiza la obra de dos poetas novísimos peninsulares, Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno, la cual se basa en el concepto poshumanista de entrelazamiento ontológico. Del Pozo Ortea emplea las teorías de Karen Barad principalmente para demostrar la inseparabilidad de las prácticas culturales supuestamente distintas (las ciencias, las nuevas tecnologías y la proliferación de la cultura visual y digital) y la hipercomplejidad de la realidad contemporánea, pero no indaga de manera profunda sobre la cuestión de la materialidad, el componente fundamental del presente estudio. No obstante, la disertación de del Pozo Ortea representa un ejemplo exitoso e importante de la aplicación de la teoría poshumanista a la producción poética contemporánea en el mundo hispano.

2. Para una discusión detallada de antropocentrismo y ética, véase: Val Plumwood. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason* (1996). Plumwood analiza los vínculos entre antropocentrismo y androcentrismo en el ensayo “Androcentrism and Anthrocentrism: Parallels and Politics”.

3. Para formular la teoría mecanicista, Bacon se vale del atomismo elaborado por el filósofo griego Demócrito en el siglo V a.C. quien afirma que toda materia se reduce a partículas atómicas individuales e indivisibles, cada una de las cuales posee propiedades determinadas (Barad 428).

4. El traductor Desmond M. Clarke nota que *Discours de la méthode* y otros ensayos de Descartes publicados en 1637 fueron escritos originalmente en francés y luego traducidos al latín; al contrario, otras obras, tal como *Meditationes de Prima Philosophia*, fueron escritas originalmente en latín y luego traducidos al francés (xiii). En el presente trabajo opto por los títulos originales de dichas obras en la lengua particular.

5. El empleo de la forma femenina y plural del sustantivo *feministas* en el presente trabajo no pretende excluir a los hombres teóricos que practiquen la teoría feminista.

6. Es importante diferenciar entre el campo contemporáneo del feminismo material, que surgió a principios del siglo XXI, y el movimiento bajo el nombre de *feminismo materialista*, que empezó en el siglo XIX con el objetivo de examinar y mejorar las condiciones materiales, principalmente económicas, que impactan el género. El feminismo materialista tiene muchas intersecciones con el marxismo. Véase: Rosemary Hennessy y Chrys Ingraham, eds. *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives* (1997).

7. Por ejemplo, de acuerdo al modelo cuántico del átomo de Bohr, las partículas tienen propiedades aparentemente contradictorias; se comportan como partículas materiales y ondas de luz, categorías anteriormente consideradas ontológicamente separadas según la física clásica (Barad 123).

8. Snow dio esa conferencia en Cambridge, Inglaterra, el 7 de mayo de 1959. El texto fue publicado posteriormente como *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, y marcó el comienzo de un intenso debate a ambos lados del océano Atlántico que continúa hasta la actualidad.

9. “First Science” es el paradigma científico que se inició con la filosofía de la Antigüedad clásica y se desarrolló hasta finales del Renacimiento (Holub 49).

10. Se podrían exceptuar a algunos poetas de la vanguardia española e hispanoamericana; por ejemplo, la afición de Borges por las matemáticas se manifiesta en sus poemas y cuentos. Véase: Rodolfo Mata. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia* (2003).

11. Véase: Cristina Peri Rossi. “Biografía”. La información sobre Vicuña se obtuvo en una conversación personal con la autora durante la conferencia de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH) en Grand Rapids, Michigan el 10 de noviembre 2012. Vicuña también expresa ese interés en una entrevista con Tatiana Flores (“In Conversation” 7-8).

12. Por ejemplo, en *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body* (2004), Wilson se pregunta: “How many feminist accounts of the anorexic body pay serious attention to the biological functions of the stomach, the mouth, or the digestive system? How many feminist analyses of the anxious body are informed and illuminated by neurological data? How many feminist discussions of the sexual body have been articulated through biochemistry?” (8).

13. Por ejemplo, Karen Barad hace una crítica astuta de la obra *Bodies that Matter* (1993) de Judith Butler en *Meeting the Universe* (150-1).

14. Véase: Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2002). Otros críticos que escriben en castellano siguen el precedente sentado por Ventureira y Femenias; véase: Ángeles Cruzado Rodríguez. “Hacia una redefinición de lo femenino. Rosi Braidotti y la subjetividad nómada”.

15. Debido a sus actividades políticas disidentes en asociación a la coalición izquierdista “Frente Amplio”, el gobierno uruguayo despojó a Peri Rossi de su ciudadanía y ella se vio obligada a salir el país en 1972, menos de un año antes del golpe de Estado en junio de 1973 (Peri Rossi, “Encuentro” 59). La autora consiguió la ciudadanía española en el año 1975, pero en 1985 acabó oficialmente su exilio político y tuvo que casarse con un español para evitar la extradición forzosa, y en ese momento pudo reanudar la relación con su país natal mediante viajes periódicos (Mántaras Loedel 38). El tema del exilio en la obra de Peri Rossi ha sido discutido a fondo en la crítica. Véase: Claire Lindsay. *Locating Latin American Women Writers* (2003).

16. Como indica la autora, las librerías y bibliotecas contienen numerosos libros acerca de los trastornos padecidos por hombres, mientras que se encuentra una

bibliografía escasísima sobre los procesos particularmente femeninos (“Somatizaciones” 63).

17. Nacida en 1941 en Montevideo, Peri Rossi tiene una obra sumamente prolífica cuya trayectoria empieza con sus primeras publicaciones en los años 60 y continúa hasta hoy en día. Además de publicar más de doce poemarios, Peri Rossi es también autora de novelas, relatos y artículos periodísticos y ha traducido más de quince textos. Sus obras se han traducido a varios idiomas, incluso el inglés, el alemán, el francés, el italiano, el sueco, y el polaco. Es ganadora de numerosos premios, y los más recientes incluyen el Premio Don Quijote de poesía en 2004, el Premio internacional de poesía Fundación Lowe en 2009 y el Premio internacional Mario Vargas Llosa de narrativa en 2012.

18. La falta de marcas sexuadas permite ambigüedad en términos del género del (de la) destinatario(a). Ya que Peri Rossi tiene numerosos poemas de índole lésbica, en el presente trabajo se opta por las formas femeninas. Además, se sigue la iniciativa de la autora misma quien, en una entrevista con Psiche Hughes, emplea el pronombre femenino en inglés para referirse de manera general a los(las) escritores(as) (270).

19. El poema, que no se encuentra en ningún volumen publicado, aparece en una entrada del 7 de septiembre del año 2011 en el blog de Peri Rossi.

20. Según los modelos de fisiopatología más aceptados, para replicarse y dispersarse, el virus VIH penetra las células del cuerpo, enfocándose específicamente en los linfocitos del sistema inmunológico, replica su ADN, y destruye la célula mediante la lisis o la rotura de la membrana celular (Guss 377).

21. La información tocante al interés de Cecilia Vicuña por la física cuántica nació en una conversación personal con la autora durante la conferencia de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH) en Grand Rapids, Michigan el 10 de noviembre 2012. Vicuña también expresa ese interés en una entrevista con Tatiana Flores (“In Conversation” 7-8).

22. Como se explica a continuación, el modificador *concreto-visual* es empleado por el filólogo español Juan Carlos Fernández Serrato para referirse a la poesía experimental que otorga una mayor importancia estética a las características visuales de la composición (18).

23. Los físicos estadounidenses Clinton Davisson y Lester Germer confirmaron los resultados del *gedanken* de Bohr en 1927. Lanzaron electrones hacia partículas de níquel cristalino, y después de un mal funcionamiento en su aparato, encontraron patrones de difracción resultantes de la acción de los electrones, y de esta manera obtuvieron prueba directa del comportamiento ondulatorio de la materia. Véase: C. Davisson y L. H. Germer. “Diffraction of Electrons by a Crystal of Nickel” (1927).

24. *Relata* es la forma plural de la palabra latina, *relatum*. Según la *Oxford English Dictionary* (1989), en la filosofía y la lógica, *relatum* se refiere a “[e]ach of two or more terms, objects, or events between which a relation exists”.

25. Varias disciplinas se han apropiado del concepto de entrelazamiento y lo han aplicado a la interpretación de diversos fenómenos. Por ejemplo, el término *entrelazamiento cultural* (“cultural entanglement”) en el campo de la antropología se refiere a la interacción entre dos o más culturas en un territorio colonial. R. T. Alexander lo define como “a process whereby interaction with an expanding territorial state gradually results in change of indigenous patterns of production, exchange, and social relations” y como “a long-term, gradual, and non-direct process of interaction” (485). Kurt A. Jordan nota que las culturas implicadas en dicha interacción se influyen mutuamente y las dinámicas de poder entre ellas suelen ser ambiguas (es decir, las categorías de dominante y subordinado no se delimitan claramente), y por eso, dichas culturas se consideran *entrelazadas* (32). Sin embargo, dicha aplicación del concepto de entrelazamiento no logra salir de la ontología de la separación característica de la filosofía occidental, ya que el entrelazamiento cultural supone la existencia previa de grupos separados que interactúan posteriormente. La diferencia principal entre tales interpretaciones del entrelazamiento y la elaboración de Barad radica en el hecho de que la ontología del realismo agencial considera el entrelazamiento como una característica fundamental del universo y lo presenta como una ontología comprensiva que explica el comportamiento de todos los fenómenos materiales-discursivos en lugar de una manera de interpretar un fenómeno específico.

26. Aunque el adjetivo *difractivo(a)* no se encuentra en el *Diccionario de la lengua española* (2001), su uso es aceptado dentro del campo de la física en el mundo hispano. Por ejemplo, véase: J. Castro-Ramos, et al. “Óptica difractiva: una revisión al diseño y construcción de sistemas ópticos empleando lentes difractivas”.

27. Vicuña nació en Santiago de Chile en 1948. El golpe de estado de 1973, que derrotó la Unidad Popular y resultó en la muerte del presidente socialista Salvador Allende, sorprendió a la autora en Londres donde estudiaba arte. Debido a su apoyo explícito al gobierno de Allende, ella permaneció en exilio por casi dos décadas más, trasladándose primero a Bogotá en 1975 y finalmente a Nueva York en 1980. Sigue viviendo en los Estados Unidos, y después de la caída del régimen militar de Augusto Pinochet en 1990 ha realizado viajes ocasionales a su país de nacimiento. Para más información biográfica, véase: Zulema Moret. *Mujeres mirando al sur: antología de poetisas sudamericanas en USA*, 215.

28. Dicha exposición resumió cuatro décadas de producción artística de Vicuña e incluyó cuadros pintados de los años 60 y 70, poesía, documentación fotográfica de performances y otras obras anteriores, e instalaciones nuevas creadas *in situ*. La exposición se realizó en la galería de la biblioteca Mabel Smith Douglass de la Universidad de Rutgers en New Brunswick, NJ, como parte de la Mary H. Dana Women Artists Series del Institute for Women and Art. Como sugiere el catálogo de la exposición, la producción cultural de Vicuña a lo largo de su carrera abarca una variedad

impresionante de géneros, tales como, dibujo, pintura, arte plástica (escultura e instalaciones individuales y colaborativas), performance, fotografía, teatro, cine, canto, y poesía.

29. Vicuña ha publicado más de quince poemarios a lo largo de su carrera poética y sus premios incluyen el premio Fund for Poetry en 1996. Además de obras de poesía original publicadas en inglés, español y en ediciones bilingües, Vicuña es editora de varias antologías poéticas, inclusive *Ül, Four Mapuche Poets: A Bilingual Anthology* (1998) y *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009), una antología bilingüe que abarca 500 años de producción poética latinoamericana.

30. Ya que no existe numeración de páginas ni en *Instan* ni en *i tu*, los números incluidos en las citas vienen del contado de páginas de la autora de este trabajo.

31. Para una visión general de la producción cultural temprana de Vicuña durante sus años en Chile, Londres y Bogotá, véanse: Soledad Bianchi, “Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la ‘Tribu No’” (1988) y Magda Sepúlveda, “Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracanónica” (2000).

32. Para una documentación fotográfica del *precario* en Concón, véase: Vicuña. *quipodem* q.11-15.

33. *quipodem* es sólo la mitad del libro; cuando se le da la vuelta verticalmente, se encuentra *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (1997) editado por de Zegher. La numeración de las páginas del lado de *quipodem* se acompaña por “q.” para diferenciar las dos secciones del libro.

34. Aunque unos poemas de *Instan* e *i tu* están en su mayoría escritos a mano, vienen acompañados de poemas en verso escritos a máquina que se encuentran en las últimas páginas de los poemarios antes de la nota final y el glosario. Dichos poemas son generalmente reelaboraciones de los poemas concreto-visuales y de tal modo ayudan al lector a descifrar e interpretar los poemas estructuralmente más complejos que ocupan el espacio principal de los poemarios.

35. Tanto en *Instan* como en *i tu*, los poemas no llevan título, y por eso se citan en su totalidad en este trabajo.

36. Numerosos críticos han estudiado los motivos tocantes al tejido, a los hilos y al *quipu* incaico en la producción cultural de Vicuña. Por ejemplo, en “Warping the Word: The Technology of Weaving in the Poetry of Jorge Eduardo Eielson and Cecilia Vicuña” (2013) Meredith G. Clark analiza la relación entre los elementos textiles y el lenguaje en el poemario *Palabra e hilo* (1996); en “Hilos y palabras: diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)” (2002), Sharon Keefe Ugalde interpreta los motivos tejidos como una estrategia para rescatar y reivindicar las tradiciones artísticas femeninas e indígenas, y en “Precarious Resistance: Weaving

Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña” (2005) Juliet Lynd estudia en detalle la estética y la política del *quipu* en *quipoem* (1997).

37. En *Hacia una semiología de la escritura* (1992), Elisa Ruiz explica el hecho de que la primera actividad comunicativa escrita de los homínidos antiguos presenta un sistema de marcas cuyo significado fue reconocible por otros individuos en la misma comunidad: “[d]esde el momento en que se practica una muesca o una incisión con una intencionalidad informativa cabe la posibilidad teórica de conferirle un valor a la señal resultante. Esta operación mental comprende virtualmente el fenómeno que posteriormente recibirá el nombre de escritura” (29). Dicha “protoescritura” de líneas, puntos y curvas representa una parte de un continuo de actividad comunicativa gráfica que incluye lo que hoy en día se conoce propiamente como “escritura” (29).

38. Los nucleótidos adenina (A), guanina (G), citosina (C) y timina (T), cuya disposición constituye el “lenguaje” del código genético, se unen por enlaces de fosfodiéster para formar cada una de las dos hebras de la doble hélice (Karp 403).

39. Aunque la interpretación del tema del exilio en la poesía de Peri Rossi y Vicuña queda fuera del alcance de esta tesis, es importante notar que las dos poetisas coinciden biográficamente en el hecho de que se vieron obligadas a salir de su país de origen por razones políticas, como se explica anteriormente en las notas. Parizad Dejbord observa que la mayoría de los textos sobre el exilio interpreta el concepto de exilio de acuerdo a coordenadas espaciales o políticas y lo comprende como “un desplazamiento geográfico—ya sea voluntario, ya sea forzado” (238). Sin embargo, como sugiere Milena Rodríguez Gutiérrez, aunque el término *exiliada* se puede aplicar al caso de Peri Rossi, éste se revela como insuficiente ya que, cuando la poeta podía volver a Uruguay, decidió no hacerlo (119). El término alternativo propuesto por Rodríguez Gutiérrez, *ex-exiliada* (122), refleja de manera más adecuada la situación particular de Peri Rossi y la de Vicuña al tomar en cuenta la decisión de las mismas de no volver a vivir en su país de origen.

## OBRAS CITADAS

- Adamson, Joni. “‘¡Todos somos indios!’ Revolutionary Imagination, Alternative Modernity, and Transnational Organizing in the Work of Silko, Tamez, and Anzaldúa”. *Journal of Transnational American Studies* 4.1 (2012): 1-26.
- Aissa Martinez, Monica. “A Constant Vital Commotion”. *Monicaaissamartinez.com*. Monica Aissa Martínez, 2010. 24 marzo 2013. <<http://monicaaissamartinez.com/>>.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana UP, 2010.
- . “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature”. Alaimo y Hekman, *Material* 237-64.
- Alaimo, Stacy y Susan Hekman. “Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory”. Alaimo y Hekman, *Material* 1-19.
- , eds. *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Alexander, R. T. “Afterword: Toward an Archeological Theory of Culture Contact”. *Studies in Culture Contact: Interaction, Culture Change, and Archeology*. Ed. James G. Cusick. Carbondale, IL: Southern Illinois U Center for Archeological Investigations, 1998. 476-95.
- Alpher, Ralph A. y George Gamow. “The Origin of Chemical Elements”. *Physical Review* 73.7 (1948): 803-4.
- Anzaldúa, Gloria. “La Prieta”. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke UP, 2009. 38-50.
- Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Félix Perié, 1869.
- Arkininstall, Christine. “Desire and Difference in the Poetic Work of Cristina Peri Rossi”. *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Eds. Alun Kenwood y Juan Goytisolo. Melbourne: Voz Hispánica, 1992. 35-48.
- Bacon, Francis. “Magnalia Naturae”. *The Works of Francis Bacon*. Eds. y trads. James Spedding, Robert Leslie Ellis y Douglas Dennon Heath. Boston: Houghton & Mifflin, 1900. 415-16.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP, 2007.
- Bass, Alan, ed. y trad. *Positions*. 2ª ed. London: Continuum, 2002.

- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- Best, Benjamin P. "Nuclear DNA Damage as a Direct Cause of Aging". *Rejuvenation Research* 12.3 (2009): 199-208.
- Bianchi, Soledad. "Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la Tribu No". *Hispanica* 17.51 (1988): 87-94.
- Birke, Lynda. "Bodies and Biology". *Feminist theory and the Body: Reader*. Eds. Janet Price y Margrit Shildrick. New York: Routledge, 1999. 42-9.
- Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2011.
- Bohr, Niels. *Atomic Physics and Human Knowledge*. New York: John Wiley & Sons, 1958.
- Bordo, Susan. *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. Albany: State U of New York P, 1987.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity, 2002.
- . *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Ed. Amalia Fischer Pfeiffer. Trad. Gabriela Ventureira y María Luisa Femenias. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Brown, Kurt, ed. *The Measured Word: On Poetry and Science*. Athens, Georgia: Georgia UP, 2001.
- Burbidge, E. Margaret, et al. "Synthesis of the Elements in Stars". *Reviews of Modern Physics* 29.4 (1957): 547-654.
- Cardona, Giorgio Raimondo. *Antropología de la escritura*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Castro-Ramos, J., et al. "Óptica difractiva: una revisión al diseño y construcción de sistemas ópticos empleando lentes difractivas". *Revista mexicana de física* 52.6 (2006): 479-500.
- Cherry, Kelly. "The Two Cultures at the End of the Twentieth Century". *Brown* 24-37.
- Cixous, Hélène y Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Trad. Betsy Wing. London, I.B. Tauris, 1996.
- Clark, Meredith G. "Warping the Word: The Technology of Weaving in the Poetry of Jorge Eduardo Eielson and Cecilia Vicuña". *Textile* 10.3 (2012): 312-27.

Clarke, Desmond M. Introducción. *Discourse on Method and Related Writings*. René Descartes. Trad. Desmond M. Clarke. London: Penguin Books, 1999. xi-xxxii.

“Con-”. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2001.

“Conexión”. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2001.

Cosse, Rómulo, ed. *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1995.

Cotton, Eleanor Greet y John M. Sharp. *Spanish in the Americas*. Washington, D.C.: Georgetown UP, 2001.

Cruzado Rodríguez, Ángeles. “Hacia una redefinición de lo femenino. Rosi Braidotti y la subjetividad nómada”. *Escritoras y pensadoras europeas*. Ed. Mercedes Arriaga Flórez. Sevilla: Arcibel, 2007. 225-35.

Davey, Jennifer C., et al. “Arsenic as an Endocrine Disruptor: Effects of Arsenic on Estrogen Receptor-Mediated Gene Expression *In Vivo* and in Cell Culture”. *Toxicological Sciences* 98.1 (2007): 75-86.

Davisson, C. y L. H. Germer. “Diffraction of Electrons by a Crystal of Nickel”. *The Physical Review* 30.6 (1927): 705-40.

Del Pozo Ortea, Marta. “Hacia un reencantamiento posthumanista: poesía, ciencia y nuevas tecnologías”. Dis. University of Massachusetts-Amherst, 2012.

Dejbord, Parizad. “Nuevas configuraciones del exilio en ‘La nave de los locos’, ‘Solitario de amor’ y ‘Babel bárbara’ de Cristina Peri Rossi”. *Revista hispánica moderna* 50.2 (1997): 347-62.

Derrida, Jacques. “Différance”. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. New York: Columbia UP, 1991. 61-79.

---. “Positions: Interview with Jean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta”. Bass 34-78.

---. “Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva”. Bass 15-36.

De Zegher, M. Catherine. “Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots”. De Zegher, *Precarious* 17-45.

---, ed. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover, NH: UP of New England, 1997.

Díaz, Ángel. “Los mecanismos celulares del envejecimiento”. *El Mundo* 14 junio 2011. *ELMundo.es*. 8 diciembre 2011. <<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2011/06/14/biociencia/1308031389.html>>.

Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar, 2003.

Fuller, Nicolle Rager y Karen Barad. “Entangled Genealogies”. Barad 389.

Goldstein, Mark. “Carbon Monoxide Poisoning”. *Journal of Emergency Nursing* 34.6 (2008): 538-42.

Gómez Rinessi, Juan F., et al. “Envejecimiento”. *Revista de Posgrado de la VIª Cátedra de Medicina* 100.1 (2000): 21-23.

Guss, David A. “The Acquired Immune Deficiency Syndrome: An Overview for the Emergency Physician, Part 1”. *The Journal of Emergency Medicine* 12.3 (1994): 375-84.

Halley, Janet. *Split Decisions: How and Why to Take a Break from Feminism*. Princeton: Princeton UP, 2006.

Harrison, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture*. Austin: U of Texas P, 1989.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: U of Chicago P, 1999.

Hekman, Susan. “Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism”. Alaimo y Hekman, *Material* 85-119.

Hennessy, Rosemary y Chrys Ingraham, eds. *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women’s Lives*. New York: Routledge, 1997.

Hird, Myra J. “Naturally Queer”. *Feminist Theory* 5.1 (2004): 85-9.

Höfner, Susan. “Fresh Light on Stardust”. *Nature* 484 (2012): 172-3.

Holub, Miroslav. “Poetry and Science: The Science of Poetry/The Poetry of Science”. Brown 47-68.

Ibáñez Quintana, Nuria. “Returning to Eros: Body and Language in Cristina Peri Rossi’s Erotic Poetry”. *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*. Ed. Jorge Febles. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2006. 92-104.

“Instar”. *Oxford English Dictionary*. 2ª ed. 1989.

Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *New Literary History* 3.2 (1972): 279-99.

Jordan, Kurt A. "Colonies, Colonialism, and Cultural Entanglement: The Archeology of Postcolumbian Intercultural Relations". *International Handbook of Historical Archeology*. Eds. Teresita Majewski y David R. M. Gaimster. New York: Springer, 2009. 31-49.

Kahlo, Frida. *Las dos Fridas*. 1939. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.

---. *Henry Ford Hospital (La cama volando)*. 1932. Museo Dolores Olmedo, México, D.F.

Karp, Gerald. *Cell and Molecular Biology*. 4<sup>a</sup> ed. Hoboken, NJ: John Wiley, 2005.

Kirby, Vicki. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. New York: Routledge, 1997.

Kuhnheim, Jill S. "El mal del siglo veinte: Poesía y SIDA". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.58 (2003): 116-29.

Lamas, Marta. "Cuerpo: diferencia sexual y género". *Debate feminista* 5.10 (1994): 3-31.

Lindsay, Claire. *Locating Latin American Women Writers*. New York: Peter Lang, 2003.

Lippard, Lucy R. "Spinning the Common Thread". De Zegher, *Precarious* 7-16.

Lynd, Julia. "Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña". *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 120.5 (2005): 1588-1607.

Mántaras Loedel, Graciela. "La obra de Cristina Peri Rossi en la literatura erótica uruguaya". *Cosse* 31-45.

Mata, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*. México, D.F.: UNAM, 2003.

Méndez-Ramírez, Hugo. "Cryptic Weaving". De Zegher, *Precarious* 59-71.

Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row, 1980.

Mora, Gabriela. "Escritura erótica: Cristina Peri Rossi y Tununa Mercado". *Carnal Knowledge: Essays on the Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Film*. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh: Tres Ríos, 1993.

- Moran, Joe. *Interdisciplinarity*. New York: Routledge, 2002.
- Moret, Zulema. *Mujeres mirando al sur: antología de poetisas sudamericanas en USA*. Madrid: Torremozas, 2004.
- Mortimer-Sandilands, Catriona. "Landscape, Memory, and Forgetting: Thinking Through (My Mother's) Body and Place". Alaimo y Hekman, *Material* 265-87.
- Oparin, Aleksandr Ivanovich. *The Origin of Life*. 2ª ed. Trad. Sergius Morgulis. New York: Dover, 1953.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. 15ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Peri Rossi, Cristina. "Biografía". *Cristina Peri Rossi*. 2006. 22 noviembre 2011. <<http://www.cristinaperirossi.es/bio.htm>>.
- . "Cuerpo de mujer". Rowinsky 74-5.
- . "Encuentro con Cristina Peri Rossi". Entrevista por Ana María Moix. *Camp de l'Arpa* 82 (1980): 59.
- . "Interview with Cristina Peri Rossi". Por Psiche Hughes. *Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*. Ed. Mineke Schipper. London: Allison and Busby, 1985. 255-74.
- . "Invocación". *Cristina Peri Rossi*. Blogspot.com, 7 septiembre 2011. 22 noviembre 2011. <<http://perirossipoemasemana.blogspot.com/>>.
- . *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005.
- . "El silencio del cuerpo de la mujer". Rowinsky 61-3.
- . "Somatizaciones". Rowinsky 111-12.
- Phillips Brown, Julie. "'touch in transit': Manifestation / *Manifestación* in Cecilia Vicuña's *cloud-net*". *Contemporary Women's Writing* 5.3 (2011): 208-31.
- Plumwood, Val. "Androcentrism and Anthrocentrism: Parallels and Politics". *Ethics and the Environment* 1.2 (1996): 119-52.
- . *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London: Routledge, 2002.
- Quiñones, Naomi H. "Anzaldúa, Gloria (1942-2004)". *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Eds. Vicki L. Ruiz y Virginia Sánchez Korrol. Bloomington: Indiana UP, 2006. 51-2.

Read, Malcom K. *Visions in Exile: The Body in Spanish Literature and Linguistics, 1500-1800*. Philadelphia: J. Benjamins, 1990.

“Relatum”. *Oxford English Dictionary*. 2<sup>a</sup> ed. 1989.

Rhei, Sofía. *Química*. Almería: El Gaviero, 2007.

Rodríguez-Gaona, Martín. *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya, 2010

Rodríguez Gutiérrez, Milena. “Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero”. *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009): 111-33.

Rowinsky, Mercedes, ed. *El pulso del mundo: artículos periodísticos (1978-2002)*. Cristina Peri Rossi. Montevideo: Trilce, 2003.

Rubin, Gayle. “Sexual Traffic”. Entrevista con Judith Butler. *More Gender Trouble: Feminism Meets Queer Theory*. Edición especial de *differences* 6.2-3 (1994): 62-99.

---. “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”. *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna Reiter. New York: Monthly Review, 1975. 157-210.

Ruiz, Elisa. *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

Sepúlveda, Magda. “Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracanónica”. *Revista chilena de literatura* 57 (2000): 111-26.

Snow, C. P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge, England: Cambridge UP, 1998.

Trilles Calvo, Karina P. “El autómatas versus el prójimo: Merleau-Ponty, crítico de Descartes”. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica* 41 (2008): 33-63.

Tyson, Peter. “The Star in You”. *NOVA scienceNOW*. PBS, 2 diciembre 2010. 10 marzo 2013. <<http://www.pbs.org/wgbh/nova/space/star-in-you.html/>>.

Ugalde, Sharon Keefe. “Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)”. *Salina* 16 (2002): 219-26.

Verani, Hugo J. “La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)”. *Cosse* 9-21.

Vicuña, Cecilia. *cloud-net*. New York: Art In General, 1999.

- . Entrevista personal. 10 noviembre 2012.
- . "In Conversation with Cecilia Vicuña: An Interview by Tatiana Flores". Vicuña, *Water Writing* 4-12.
- . *Instan*. Berkeley: Kelsey St. Press, 2002.
- . *i tu*. Buenos Aires: Tsé=Tsé, 2004.
- . "The Memory of the Fingers: A Conversation between Cecilia Vicuña and David Levi Strauss". Vicuña, *cloud-net* 18-21.
- , ed. *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*. New York: Oxford UP, 2009.
- . *quipoem*. Trad. Esther Allen. Hanover: UP of New England, 1997.
- . *Ül, Four Mapuche Poets: An Anthology*. New York: Latin American Literary Review P, 1998.
- . *Water Writing: Anthological Exhibition 1966-2009*. New Brunswick: Institute for Women and Art, Rutgers U Libraries, 2009.
- . *La Wik'uña*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1990.
- Vicuña, Cecilia y Craigie Horsfield. "What Art May Be". *Chain* 9 (2002): 112-24.
- Villegas, Juan. "El discurso lírico de la posmodernidad en dos poetisas chilenas actuales". *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: ensayos críticos*. Eds. Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 197-207.
- Wilson, Elizabeth A. *Neural Geographies: Feminism and the Microstructure of Cognition*. New York: Routledge, 1998.
- . *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body*. Durham: Duke UP, 2004.
- . "Underbelly". *differences* 21.1 (2010): 194-208.
- Wolfe, Cary. "Posthumanities". *Cary Wolfe*. AHWDdesign, n. d. 18 enero 2013. <[http://www.carywolfe.com/post\\_about.html](http://www.carywolfe.com/post_about.html)>.
- . *What is Posthumanism?* Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.

Young, Thomas. "The Bakerian Lecture. Experiments and Calculations Relative to Physical Optics". *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 94 (1804): 1-16.