

NUEVOS ALCANCES PARA UNA POÉTICA DE SOLEDAD FARIÑA Y  
SUS PROYECCIONES EN *YLLU*

*NEW SCOPES FOR A POETIC BY SOLEDAD FARIÑA AND HER  
PROJECTIONS IN YLLU*

Javier Bello  
Universidad de Chile  
jbello@gmail.com

RESUMEN

Este artículo intenta –en parte como continuidad de un trabajo anterior (Bello 2009)– aportar a la formulación de una poética de Soledad Fariña, centrando esta vez su atención en el poema-novela o novela-poema *Yllu* (Fariña 2015), obra que pone en primer plano la cuestión de los géneros literarios por medio de la complejidad tanto narrativa como lírica de las principales voces/figuras/personajes del texto, que enmascaran y revelan la presencia de la sujeto en tanto escritora, como manifestación encarnada de una poética que insiste y profundiza en las claves mayores de la obra de la gran poeta chilena.

PALABRAS CLAVE: Soledad Fariña, poética y géneros literarios, poesía chilena contemporánea, poesía de mujeres, género.

ABSTRACT

This paper is an attempt, continuing a previous work (Bello 2009), contribute to the formulation of the poetics of Soledad Fariña. In this occasion, we turn our attention to the poem-novel or novel-poem *Yllu* (Fariña 2015), which foregrounds the matter of literary genres by developing, with both narrative and lyric complexity, the main voices/characters/figures present in the text. These figures disguise and reveal the presence of the subject as female writer, like an incarnated manifestation of a poetics that insists and delves into the major aspects of the work by this great Chilean poet.

KEY WORDS: *Soledad Fariña, poetics and literary genres, contemporary Chilean poetry, female poetry, gender.*

*Recibido: 1 de mayo de 2019.*

*Aceptado: 22 de agosto de 2019.*

“Había que pintar el primer libro”, reza el verso inicial del poemario que inaugura la obra de Soledad Fariña, literalmente titulado *El primer libro* (Fariña 1999a: 19)<sup>1</sup>; su énfasis, a partir del título, en la redundancia, representa la urgencia de comenzar a indagar en una escritura propia –femenil, como la llamaría Eliana Ortega (Ortega 1990)–; una escritura fundacional en el sentido de que su necesidad entrega unos atisbos de la persona poética que con ella intenta investirse, creándose a medida que va soltando voces para manifestarse, voces que luchan por emerger de quien las encarna, pero que lo hacen en un ámbito de siniestra vigilancia represiva, representada por la bandada verde de los choroyes, la que alude a la violencia de la dictadura y al mismo tiempo a la violencia patriarcal y reproduce –alterando la sintaxis, a veces hasta triturando el código mismo, otras desorbitando la espacialización de los vocablos en la página– las estrategias aprendidas de la censura y la autocensura, propias de la poesía chilena de la década del 70; libro inaugural, además, en nuestra lírica, escrito en la lengua de las mujeres, si es que algo como eso existe, pero que los versos de Fariña llegan a imaginar y quizá proponer; en lo simbólico se presenta como un desvarío profético que ofrece un génesis alternativo al imaginario bíblico y monoteísta, ausente la figura del Padre Creador, relacionado, aunque no modélicamente, con el *Popol Vuh*, como he dicho antes en otra parte (Bello 2009) y como ha dicho mucho mejor que yo Teresa Adriasola, alias de la poeta Elvira Hernández, en un artículo publicado apenas dos años después de la edición de nuestra autora: “Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación” (Adriasola 1987), quizá una de las referencias críticas más certeras sobre la obra de Fariña.

Desde entonces, la escritura de nuestra autora se manifiesta como un mundo creado, cerrado, aut centrado, autosostenido, con su propio Génesis y su propio Apocalipsis: un final suicida en y más allá de la anasemia y asignificación de las palabras; un mundo que dibuja figuras insistentes: los aparentemente dialogantes Ella y Él, y los castrenses choroyes antagonistas en *El primer libro* (Fariña 1999a: 13-40); las lésbicas amazonas de *Albricia* (Fariña 1999a: 41-71); los árboles leonardescos y el impasible Narciso de *Narciso y los árboles* (Fariña 2001); la hija y la Madre: sacerdotisa, diosa, amante y momia en la narración “Al alba” de *Otro cuento de pájaros* (Fariña 1999b: 7-17); el cerro y sus criaturas, la piedra andina y sus signos inefables, la modalidad de la miniatura y sus problemas de escala para una poética replegada del paisaje, como sucede en *En amarillo oscuro* (Fariña 1999a: 73-119). Fue Eliana Ortega, perspicaz lectora de Fariña, quien, ya en 1988 y 1994, en textos publicados posteriormente en su libro *Lo que se hereda no se hurta* (Ortega 1996), estableció vínculos necesarios

---

<sup>1</sup> *La vocal de la tierra* (1999) reúne los tres poemarios editados, a lo largo de casi una década, por Soledad Fariña: *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). Voy a citar a partir de la edición de 1999.

entre algunos de estos tropos y el imaginario andino (e indirectamente con la poética mistraliana). Se trata de una escritura que desde ese primer libro presenta y exhibe sus propias formas de decir, sus propias operaciones y estrategias: pintar, arañar, desflecar, escribir, socavar, desenterrar, diluir, esparcir, temblar, mugir, zumbar, son los verbos que la poeta nunca abandona; tampoco los materiales y soportes descubiertos para su trabajo: lienzo, paños, piedra, piel, tierra, pupila, pecho, lengua, palabras, guías de la vid, asfalto, y sobre todo los colores, sublevaciones plásticas ante la literalidad del signo.

Conversando hace un tiempo con el poeta Nicolás Labarca sobre la condición radical de la escritura de Fariña, me hizo notar algo que yo había ignorado hasta entonces: la similitud entre el primer verso de *El primer libro* y unas líneas de *Yllu*, revelándome la parte de esa oración que de tan permanente, de tan presente, yo tenía olvidada o menospreciada: “*Hay que* terminar este ciclo, volver al inicio y ver por fin qué mano, qué memoria, qué herencia ha trazado estas líneas. *Hay que* ceder la voz, otorgar, devolver la palabra, *hay que* escuchar, escuchar” (Fariña 2015: 93, las cursivas son mías). Nicolás tiene toda la razón: Había que/ Hay qué, desde el pintar al escuchar; aquello a lo que la sujeto se debe sin pedir explicación alguna, sin saber por qué, aquello que se ausenta siempre, fugándose, de todo lo que significa.

¿Por qué –me pregunto entonces– escribir/ pintar/ diluir/ desflecar/ arañar/ cavar/ socavar/ un primer libro? ¿O una primera novela? Lo que fue una novela, y después –¿o lo fue desde siempre?– un poema-novela o una novela-poema, como se me ocurrió calificar a este libro en su contraportada. ¿Cuál es el mandato que guía a Soledad Fariña a hacer todo esto? ¿Afirmar desvaríos?, ¿depositar algunas preguntas antes de la muerte del lenguaje y el apocalipsis de las palabras? ¿Acaso este mandato implica esta destrucción? y, después de la catástrofe, ¿habitar un más allá donde el lenguaje no es necesario? Se trata, creo yo, de un quiebre de todos los límites existentes y posibles de la escritura, un *Altazor* sin Altazor, un Huidobro *en* Fariña<sup>2</sup>; el Darío de “Yo era aquel que ayer no más decía” o de “Los cisnes” con todo el peso de su profecía americana a cuestas, su ocaso y su aurora deslumbrantes (Darío 1949: 684-8 y 708-12); el prisionero César Vallejo que entorna las puertas del poema “en la línea mortal del equilibrio” (Vallejo 2003: 43); un Mallarmé que no termina nunca de tirar sus dados<sup>3</sup>. Un salto que patalea, en su afán profético, hacia una época que todavía no

---

<sup>2</sup> Me refiero a la presencia central de la figura-personaje Altazor en la obra homónima de Vicente Huidobro (2003) y a su posible paralelo con los personajes de *Yllu* (Fariña 2015), que se esboza más adelante. Asimismo, a una posible intertextualidad estructural entre ambas obras, que daría pie a un trabajo centrado en esta comparación.

<sup>3</sup> A partir del poema que Mallarmé dejó inacabado, “Una jugada de dados nunca abolirá el azar” (Mallarmé 1993), buena parte de la poesía contemporánea ha elaborado la noción y ha creado la posibilidad de una obra infinitamente abierta en diversos niveles estructurales y

existe, hacia un mundo que no existe, un lenguaje que no hay, una nueva manera del decir que se despliega desde su centro en una escritura insospechada, balbuceante: “Alfa/ –le digo/ Alfa” “Fabla/ –le digo/ fabla”, reza un poema capital de *El primer libro*, el texto que lo cierra (Fariña 1999: 39-40). “Habla/ –le digo/ (se dobla)”, insiste el poema, y articulado de una vez el mandato, su objeto se repliega, se ensimisma, se escapa. Se trata de un mundo, una época, un lenguaje, una poesía –y he aquí su tragedia– que se exhiben acabándose y que quedan atrás, con toda su mortandad de letras en la conciencia y sus preguntas sin responder.

Lo que puedo afirmar con cierta precisión en estas líneas, es que las figuras que se hacen presentes en la escritura anterior de Fariña, se diferencian de las de *Yllu* (Fariña 2015), donde adquieren una narratividad más precisa y una posición determinada en el orden de la capitulación y los títulos; que se instalan como centros magnéticos y dialécticos de la escritura, y que así van encarnando el movimiento del texto, su fluidez resquebrajada, trizada, entre poema y narración, entre verso y prosa; figuras y voces que cuentan una historia, varias historias y las entretienen, de modo

---

formales, relación que sin duda ilumina la escritura de *Yllu* (Fariña 2015), cuyo final la propone, sin embargo, como una obra circular. Sobre todo, resulta productivo atender, desde lo propuesto por Mallarmé en el “Prefacio” de la misma, al uso del ritmo y la prosodia de la escritura, y la espacialización de los versos en esta obra de Fariña, asimismo observar la alternancia y simbiosis entre verso y prosa como formas de pensamiento poético: “El papel interviene cada vez que una imagen, de por sí, cesa o retorna, aceptando la sucesión de otras, y como no se trata, según la costumbre, de trazos sonoros regulares o versos, sino más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y lo que dura su concurso en alguna escenificación espiritual exacta, es en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que se impone el texto. La ventaja literaria, si tuviera derecho a decirlo, de esta distancia copiada que mentalmente separa los grupos de palabras, o las palabras entre sí, parece ya acelerar, ya amortiguar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo, además, según la visión simultánea de la Página: tomada esta como unidad tal, como por otra parte lo es el Verso o la línea perfecta. La ficción aflorará y se disipará, rápida, según la movilidad de lo escrito, en derredor de las pausas fragmentarias de una frase fundamental, introducida y continuada desde el título. En resumen, todo sucede en hipótesis; se evita la anécdota. Añádase que de este empleo desnudo del pensamiento con contracciones, fugas o su dibujo mismo, resulta, para quien quiere leer en voz alta, una partitura” (Mallarmé 1993: 131-3). En las líneas anteriores es posible encontrar claves para la lectura de este texto de Fariña, que cruza los órdenes de los géneros literarios y establece, lejos de la referencia o narración anecdótica, por medio de las tensiones provocadas por las estrategias textuales enunciadas por Mallarmé (y por medio de otras), una verosimilitud y una unidad que no se hace evidente pero parece sostener la fragmentariedad y la ambigüedad de la escritura, otorgándole valores que se asientan más allá del orden de lo lírico. Atender, además, al poder rítmico de la escritura de Fariña, evidente en su representación oral, propone el texto, tal como dice Mallarmé, como una partitura.

que este entretejerse las acerca de nuevo a la obra anterior de nuestra autora, otorgándoles cierta ambigüedad y vaguedad, ahora por medio de su condición fantasmal; así se presentan, casi como arcanos, precisas y a la vez indeterminadas; no tan solo alegóricas, también oscurecidas de descubrimientos que van más allá de lo simbólico, y concurren a la transparentación de la memoria exhibiendo su procedencia lírica, ya no solamente narrativa.

Primero aparece el Padre, lo voy a llamar Padre de los Minerales de Chile, Padre de la Cordillera, del Altiplano, del bolo de hojas de coca que en *Otro cuento de pájaros*, en el ya citado relato “Al alba”, se mantenía húmedo entre los dientes de la madre-momia. Esta figura hace suya la problemática de la extracción de la imaginación como primera tierra o como tierra nueva y de la clarificación de los materiales; su memoria luce los materiales en la confusión de la edad, pero no solo eso, si no en el fracaso de la intención, en el error y, por supuesto, los entrega como un regalo confuso para la hija. Por lo que también lo voy a llamar Padre de la Derrota. Pero la hija, la que escribe, también hace aquí un regalo. Es la primera vez que la poesía de Fariña delega la actividad de la extracción imaginaria en una figura masculina. Padre entonces del fracaso, mago Merlín degradado, decrepito, en decadencia; su discurso tiene que ver con la Alquimia y por lo tanto con la Transformación de lo común en lo precioso, áureo, pero vuelta hacia lo opaco, lo negativo, hacia la muerte: “decrepitud en cada uno de mis pasos, pienso en la muerte: la de la tierra es convertirse en agua, la del agua es transmutarse en aire, la del aire es hacerse fuego y, al contrario (¿en qué contrario estaré?)” (Fariña 2015: 16). Sí, el Padre es aquí lo contrario, lo opuesto, la contraposición del oxímoron encarnada sin embargo en la continuidad: “Faetón incrédulo”, ya apagado; es mineral y a la vez pájaro, es el subir y el bajar, pero es un volar y un hundirse en el tropiezo; se trata de un discurso que es una divagación, un comentario sobre la decepción que ocupa al ser.

Su excavación finalmente decanta en la mujer, en la procreación como magno error, que mezcla esta decepción con las tres edades de la Madre en Fuga, como voy a llamar a la segunda figura mayor de *Yllu*. La Madre es una sola con su caballo Chusco (como Amazona y Yegua en *Albricia*; pero ahora una unión ya no en el goce, sino en la fuga, en la pérdida), un solo fantasma de la ventolera, que huye; huye de los hijos que, como árboles pasmados, solos, miran la herida de su madre; por lo tanto, también la voy a llamar Madre sin Cobijo, que no lo da a sus criaturas. En las páginas dedicadas a su madurez, cuando la figura se rompe en fruto y en torrente, la humedad del semen, o sea la fecundación del Padre, transforma este abrirse en “la mesa que traga” (Fariña 2015: 26), imagen que vela y revela lo femenino no como ofrenda, como dádiva del alimento, como madre-productora, como sucede, a pesar de su ausencia, en *Trilce* de Vallejo (2003), sino la madre que se abre para devorar, la trampa, la madre-muerte que espera la caída de los hijos, como en las “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda (2005: 125-41), siguiendo la visión polifacética de ésta en “El motivo de la elección del cofre”

de Sigmund Freud (Freud 1986). Es una madre sin fe, descreída de las historias del Padre, que a su vez no quiere contar cuentos (para dormir) a sus hijos y que tiene que separarse, indefectiblemente, del Hijo que ha creado ¿para el Padre o para sí misma?

Entonces sobre el hijo recae este peso que lo precede, al que adviene. El hijo es el hermano en tanto es observado en la sala de espera del aeropuerto por las hermanas que en otro lugar aguardan su regreso; su regreso ¿a dónde?, me pregunto, ¿dónde están ellas?, ¿cuál es el destino de los hermanos? Al hermano que espera un vuelo entre pasajeros en tránsito, lo voy a llamar Hermano de la Ficción: aprendiz de los puntos de mira, premunido del zoom narrativo y de las perspectivas de los actos de habla, quiere entrar en materia –“penetrar en los hechos reales tal como penetra en la nariz un perfume” (Fariña 2015: 34)– pero encuentra solo donde perderse, indeciso, inestable, detenido. Su misión es alterar el tiempo, elaborar estrategias para cambiar el pasado, volver ambigua la frontera entre lo vivo y lo muerto, vinculándose dinámicamente a la memoria como fluir cambiante, lo que lo convierte no solo en testigo de este tiempo en suspensión que representa la espera del viaje, sino también en un fabulador de lo imposible, que puede inventar y reinventar los hechos, cree él. En tanto usurpador imaginario, lee un libro y habita como un intruso el jardín que reproduce la foto del autor en la contraportada. Su trabajo es dar testimonio del libro que se lee, pero también del que se escribe y leemos nosotros: “Trataremos, entonces, de contar este libro en sus hechos” (Fariña 2015: 34) y, por medio de un juego de escuchas, de miradas y suposiciones, su tarea es elaborar relatos a partir de la distracción de los pasajeros como a partir de la escritura de una carta, una carta que fabula a partir de un papel doblado que cae al suelo y es recogido por uno de sus vecinos momentáneos. Una nota escrita en el “antes” del tiempo fictivo de la escritura a la que asistimos, que la precede, y que puede ser una confesión amorosa, una declaración de arrepentimiento y la promesa de un lugar al que se puede regresar. El amor es aquí un sitio que no existe, un no-lugar, una alucinación que prefigura y encubre a la Madre Muerte que siempre espera, al final, por sus hijos; en la que ve reflejarse, como un espejismo, la amada o la propia madre perdida (Freud 1986).

El pensamiento del Hermano de la Ficción se propone como una alegoría del símil platónico de la caverna, y es también un intento de poética de *Yllu*. Uno de sus trabajos consiste en buscar la verdad a través de las apariencias: interpretar, develar el laberinto, escuchar en los otros la posibilidad de narrar o su fracaso, disquisición que en este momento del texto, como en otros, se encuentra volcada sobre la autora enmascarada en la voz de sus personajes.

En la siguiente cita, que corresponde a la sección de la primera hermana, más precisamente a la del subtítulo “Bajo el tamarindo”, y que representa uno de los momentos más intensos y complejos desde el punto de vista narrativo en *Yllu*, el ejercicio de la narración omnisciente –ahora emparentada y confundida con el discurso acotacional dramático y la voz del personaje que ensaya una partitura operática– hace participar a

la hablante –la hermana del teatro de muñecas–, confundido su decir con el discurso de un otro masculino –el que podría ser un reflejo del Hermano de la Ficción atraído, en tanto infante feminizado, hasta el espacio de las niñas y las muñecas–, al mismo tiempo del plano de la enunciación y de enunciado, no solo aislándola de aquellos a quienes crea, convoca y desea, sino también convirtiéndola en una *otra* permanente de sí misma, ajena y enajenada; la escritura en cursiva, que en un punto suponemos del narrador/dramaturgo/personaje/actor masculino, vuelve a recuperar la voz de una hablante femenil, producto quizá de la representación dramática en que lo incorporan las hermanas, lo que conlleva su feminización:

Estás imaginando –por ejemplo– una pareja que conversa al fondo de un salón. Ya has inventado la penumbra, las paredes, la alfombra, “ellos están ahí desde hace rato”, nos dices maquillado con una cicatriz que te cruza la frente, la mejilla la boca. Tu voz es de soprano cuando ensayas tus líneas:

no sé por qué  
me dieron señas falsas,

me dijeron que vendrían a otra hora,  
tampoco sé por qué me adelanté

y ahí están, inclinados sus rostros  
muy cerca uno del otro con sus silencios largos

–yo no debería estar aquí  
aunque habíamos acordado una cita los tres–

pero ellos no me ven, no me escuchan llegar  
y ahora no soy más que un testigo ocular

y qué veo veo dos seres cuchicheando  
nada más,

no es cierto, veo a dos seres que amo  
susurrándose

¡Ah! esta fatal función de narrador,  
me acercaré a ellos qué dicen, están asombrados,

saben que yo llegaré –a escribirlos– y no saben qué hacer  
con la violencia del deseo que hiere la palabra

el cuento, el guión que estoy urdiendo los ha puesto en contacto  
y ahora se desean,

no sé, no alcanzo a comprender,  
es que he quedado fuera,

ser omnisciente me ha dejado fuera y me niego a ser  
la narradora del deseo –de mi otro por mi otra–

pues esa narración, ese relato me excluye  
pero si ellos, (los que susurran) ensancharan su pecho

¿no habría lugar para mí, la omnisciente que los mira  
–los escribe– y que ahora soy yo?

pero mi órbita ocular está situada muy cerca  
y la visión se nubla

(Fariña 2015: 54-5).

Así como en el fragmento anterior la hablante se encuentra en un estado de aislamiento en la fictividad de su propia palabra, el Hermano de la Ficción se presenta y propone a sí mismo como un sujeto apresado, detenido –en una silla del aeropuerto–, cuya existencia es posible tan solo como azogues en aquellos que le sirven de espejo. De la misma manera que el infante de la cita recién reproducida, aparece desfigurado por una cicatriz que le atraviesa el rostro, el Hermano de la Ficción resulta un engendro de cruces narrativos, deforme en tanto su imagen se compone de aristas y perfiles ajenos, se propone como un Minotauro, un engendro indebido. Hijo de la no coincidencia de la dicotomía de Madre y Padre, en el esquema de la triangulación, debatiéndose entre ficción y realidad, entre lectura y escritura, entre amor y traición, introduce la Trinidad de las Hermanas.

La primera es la Hermana del Juego, que invita al teatro de muñecas; cito: “Te propongo un juego, caminemos hacia atrás sin mirarnos” (Fariña 2015: 49). Es caminando hacia atrás que se abre el telón del juego, su escenificación. En *Yllu* las muñecas son dobles de las hermanas que les permiten ensayar la crueldad de la infancia y desplegarse imaginariamente a partir del desencanto de ser niñas, de estar castradas, imbunchadas. Sus ojos de vidrio, sus miradas muertas, son el reducto desde donde se despliega una poética que avanza de los párpados hacia afuera, hacia el pecho, un primer reconocerse similar al que sucede en los poemas iniciales de *El primer libro*. Vista nublada, garganta muda –“hueco que da paso a la voz” (Fariña 2015: 55)– y pecho

inmóvil, mortuorio, sin respiración, son el nódulo en el que la hablante constata el vacío de sí y, a partir de allí, su expansión posible como sujeto. A través del movimiento, lo interior se hace exterior, como en la alquimia paterna. El teatro de muñecas representa un mundo de señas falsas, un espectáculo que engaña a la hablante. Las tres hermanas las abandonan en una acequia como ellas fueron abandonadas por la Madre en manos de la Maiga, la mama, al igual que la que escribe abandonará muy pronto las palabras. Las palabras caen en desgracia, en la insignificancia y la asignificancia. “¿Qué son las palabras? Nada” (Fariña 2015: 51), pregunta y se responde la hablante. No están vivas, igual que las muñecas; son la versión imbunchada de otro tiempo, anterior a los signos y a la escritura; la infancia, con su antes que la oscurece, como mito previo a la intervención del padre y a la separación de la madre. Las palabras presentan un doble cariz siniestro: en su ausencia, no hay ningún yo que se defina diferente de la madre; tras su imposición, la niña se percibe a sí misma como una irrealidad, pura ilusión ante la evidencia de lo fálico (Freud 1986b). En el juego las hermanas son actrices, muñecas actuando de sí mismas, tratando de sentirse y parecer reales: “eres *dicen* mi hermana” (Fariña 2015: 53, las cursivas son mías).

El segundo juego es el “veo veo” (Fariña 2015: 58 en adelante), que invierte este estado de las cosas: se trata de la borradura de la visualidad o, como lo llama el texto, el juego de la caída del brochazo negro –“Había que *borrar* el primer libro”, pienso yo– y la apertura de lo que se ve con los ojos cerrados, volviendo la mirada hacia adentro, donde se revela, de a poco, el Sol interior; y, con él, lo que la hablante llama “la palabra *otra*”. La oclusión visual deriva la visión interna hacia lo auditivo; del dorado caminamos hacia una palabra viva, que permite cantar, acercarse a la música, al pecho que ahora tiene ritmo: “estoy contigo, mi ritmo”, dice la hermana prefigurando y acercándose a la poeta que escribe el libro, no solo la poeta que la autora logra ser –apareciendo en el discurso ajeno– a través de la escritura prestada a sus personajes, sino también a la poeta que ésta será en la evolución del pensamiento (meta)poético permanente a lo largo del libro y su previsión o posterior evaluación de las diferentes prácticas de escritura. Estas palabras de la primera música, son flores que brotan, como notas en el vacío, son Altazor (“Estás perdido Altazor/ Solo en medio del universo/ Solo como una nota que florece en las alturas del vacío”, Huidobro 2003: 736), y son, a la vez, los nombres de esas flores: “*Amapola/ Abadol/ Abrótano/ Acedera (...)*” (Fariña 2015: 61). Si las páginas dedicadas al Hermano de la Ficción representan la posibilidad de la invención narrativa, las páginas dedicadas a las dos últimas hermanas articulan la representación poética como memoria de la infancia: a su vez búsqueda de libertad, contemplación y creación verdadera.

A la segunda hermana la sorprendemos bajo la luz rojiza del vitral de la iglesia, la luz crepuscular y sangrienta del Calvario; descuelga al Crucificado para liberarlo y lo arrastra afuera de la capilla del Internado hacia el paisaje montañoso, en una especie

de reposición infantil del “Nocturno del Descendimiento” de Gabriela Mistral<sup>4</sup>; libera a Cristo como quisiera liberarse a sí misma del encierro donde ha sido abandonada, tal como lo hace con el tordo atado de una pata, escena que reproduce otra de *Otro cuento de pájaros* de Fariña (“Un pequeño aleteo”, Fariña 1999b: 18-9); la elección del tordo es también una elección estética e ideológica: el plumaje negro y las tonalidades monocromas del paisaje nortino se oponen al plumaje multicolor del gallo y al colorido vitral del encierro esclesial. La acompañamos primero en un movimiento lírico-musical de ascensión por el Cerro, que cristaliza lo que quiero llamar *la palabra incrustada de las piedras* (Fariña 2015: 68-74) –cercana a la “palabra otra”– pero cuyo carácter creador es aquí dialógico y que vuelve secuencial a la escritura: reproduce la alternancia de su conversación no referencial con la bóveda del acantilado cordillerano; después, acompañada siempre de la alteración del habla de la piedra y de ese otro cuento de pájaros –que es aquí ya un emblema y un enigma–, la Hermana de las Ventanas que han dejado Abiertas, hija de la fuga, sostenida por los cánticos y los ofertorios angélicos, prosigue en el hundimiento en las profundidades marinas: un proyecto suicida –“¿Ha sido libre mi elección?”, se pregunta– que mediante el enfrentamiento del abismo semeja la escritura poética como una salida de sí misma y el cierre de un ciclo. Lejos ya del altar católico, es ella misma la que se entrega como ofrenda de cuerpo y duda: ahora quiere vestirse del plumaje el gallo antes enemigo, su ojo y el ojo de la escritura se ha vuelto el caleidoscopio de lo que Soledad Bianchi llamó, en el epílogo de *Narciso y los árboles*, “pupila insondable” (Fariña 2001: 69-74).

La tercera hermana, la voy a llamar Hermana del Internado, reproduce negativamente una de las escenas centrales del Génesis –la expulsión del paraíso– con el que Fariña sigue disputándose la posibilidad del origen incluso en estas páginas finales de *Yllu* (“veo a Dios extendiendo malignamente el índice” (Fariña 2015: 77), indicando la salida hacia la condena): la malignidad de Dios es destacada en paralelo –en cursivas– con otro fragmento que reproduce mediante la ékfrasis lo que parece ser una escena de decapitación de Caravaggio. La observación de estas imágenes comienza en el Libro con mayúsculas, camuflado aquí de libro escolar, otro “primer libro”, que establece la problemática de la escritura propia, la reproducción de la letra heredada y lo efímero de la posibilidad de la creación femenil: “Trazo líneas en el agua, toco la superficie con la punta del dedo para escuchar su música” (Fariña 2015: 77). Liberada de la vigilancia de la monja y su hábito negro, se entrega a la complicidad de la Maiga y a la amenaza

---

<sup>4</sup> “Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,/ peso divino, dolor que me entregan,/ ya que estoy sola en esta luz sesgada/ y lo que veo no hay otro que vea/ y lo que pasa tal vez cada noche/ no hay nadie que lo atine o que lo sepa,/ y esta caída, los que son tus hijos, como no te la ven no la sujetan, / y tu culpa de sangre no reciben,/ ¡de ser el cerro soledad entera/ y de ser la luz poca y tan sesgada/ en un cerro sin nombre de la Tierra!” (Mistral 1958: 397).

sexual de Segundo. La niña agazapada detrás de las ventanas cerradas observa también un pájaro –ahora un zorzal– y es rodeada por la constante insistencia fálica del viento y su posterior calma –la dialéctica generada por la fuerza sexual-natural de “Preciosa y el aire” del *Romancero gitano* de Federico García Lorca<sup>5</sup>–, calma que abre un tiempo contemplativo de la naturaleza en su quietud y en la detención de la conciencia: “Está todo tan quieto. Es el aire que se ha detenido a esta hora de tarde.” (Fariña 2015: 87), cita que recuerda también el título del primer poema de *El primer libro* y su último verso: “Todo tranquilo inmóvil transparente” (Fariña 1999: 19). Pensando en nuestra gran mística Teresa de Ávila, me pregunto: ¿se trata de una experiencia de éxtasis, una trasposición del deseo sexual o una fantasía de compensación?

A diferencia del personaje Altazor, que desaparece en los dos últimos cantos de la obra de Huidobro (Canto VI y Canto VII, Huidobro 2003: 802-8), las figuras de este retablo de Fariña persisten hasta el final de *Yllu*, en la sección “¿Será ya la salida del sol?”; Fariña no las deja tan solo convertirse en lenguaje; es “a la sombra de la muerte”, como reza la cita de Dokyo Etan (Fariña 2015: 91), donde la hablante despide finalmente a “nuestro padre”, un padre que sigue cavilando ante la necesidad de la/s hija/s de “cerrar el ciclo” (Fariña 2015: 93). El padre retoma la voz: contempla la escena de las hijas que lo lloran, mientras se pregunta por su resurrección en la “cauda pavonis”, la cola del pavo real del zoroastrismo, donde se unen los opuestos, a la vez veneno y cura de la existencia, a la hora plena del mediodía. En un amanecer posterior a la muerte, a la salida del sol, el Padre muerto se encuentra con el Príncipe de la Luz –Luzbel, estrella de la mañana– y la Madre que lo mira y conversa con su hijo; en el penúltimo poema del libro, titulado “Cuando la luz amaine” (Fariña 2015: 97), se produce la total simbiosis entre el vástago y su progenitora, de la que, sin embargo, quedará liberado al llegar el ocaso. No voy a profundizar aquí en el carácter simbólico de las estaciones solares a lo largo de esta jornada final mítica ni en la disputa que Fariña sigue sosteniendo, mediante distintas armas, con las religiones monoteístas, lo que es propio de la poesía de herencia romántica y de esta poderosa poética femenil, que se despide, en la voz del Padre, por medio de otro estado contemplativo, donde

---

<sup>5</sup> Cito un fragmento: “Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene./ Al verla se ha levantado/ el viento, que nunca duerme./ San Cristobalón desnudo,/ lleno de lenguas celestes,/ mira a la niña tocando/ una dulce gaita ausente.// Niña, deja que levante/ tu vestido para verte./ Abre en mis dedos antiguos/ la rosa azul de tu vientre.// Preciosa tira el pandero/ y corre sin detenerse./ El viento-hombrón la persigue/ con una espada caliente.// Frunce su rumor el mar./ Los olivos palidecen./ Cantan las flautas de umbría/ y el liso gong de la nieve.// ¡Preciosa, corre, Preciosa,/ que te coge el viento verde!// ¡Preciosa, corre, Preciosa!/ ¡Míralo por donde viene!// Sátiro de estrellas bajas/ con sus lenguas relucientes” (García Lorca 1996: 417).

el último aliento es el primero: una Nada que es Aire, el Soplo del Viento que parece alzar y dispersar este Libro, que se propone como primero y último:

Se ha consumido el incendio de mi mente. Ya no es fuego, no es brasa, mi mente es una lluvia de cenizas blancas que se esparcen, Y Yo, o aquello que era Yo, desprovisto de esencia y de nombre voy subiendo a esta Nada que es Aire, elemento ligero e invisible donde mi último aliento es el primer aliento

del Soplo  
del Viento

(Fariña 2015: 98).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adriazola, María Teresa. “Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación”. *Lar. Revista de Literatura* 11, Concepción (1987): 7-10.
- Bello, Javier. “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la Tierra*”. *Revista Chilena de Literatura*, 75, Santiago (2009): 47-67.
- Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Introducción y ensayo de una bibliografía del poeta por Federico Carlos Sainz de Robles. 6ª ed. Madrid: Aguilar, 1943.
- Fariña, Soledad. *El primer libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985.
- . *El primer libro*. Prólogo de Raquel Olea. 2ª ed. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- . *Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo, 1988.
- . *En amarillo oscuro*. Santiago: Surada, 1994.
- . *La vocal de la tierra*. Prólogo de Diana Bellessi. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999a.
- . *Otro cuento de pájaros*. Santiago: Las Dos Fridas, 1999b.
- . *Narciso y los árboles*. Epílogo de Soledad Bianchi. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- . *Yllu*. Santiago: Lom, 2015.
- Freud, Sigmund. “El motivo de la elección del cofre”. *Obras completas*, tomo 12. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986: 303-17.

- . “Sobre la sexualidad femenina”, *Obras completas*, tomo 21. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986b: 223-44.
- García Lorca, Federico. *Obras completas I. Poesía*. Edición de Miguel García-Posada. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición crítica. Cedomil Goic, coordinador; 1ª edición, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2003.
- Mallarmé, Stéphane. “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/ Una jugada de dados nunca abolirá el azar”. *Obra poética II*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. 2ª ed., bilingüe. Madrid: Hiperión, 1993: 129-73.
- Mistral, Gabriela. *Poesías completas*. Edición de Margaret Bates. Madrid: Ediciones Aguilar, 1958.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. Introducción de Hernán Loyola. 10ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Ortega, Eliana. “Viaje a la otra palabra: *Albricia* de Soledad Fariña (1988)” y “Fénix-Camaquén: el amarillo oscuro de Soledad Fariña (1994)”. *Lo que se hereda no se hurta*. Santiago: Cuarto Propio, 1996: 191-4 y 209-16.
- . “Amada Amante: discurso femenino de Gabriela Mistral”, en: Fariña, Soledad y Olea, Raquel (eds.). *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. 2ª ed., Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1990: 133-8.
- Vallejo, César. *Trilce*. Edición e introducción de Julio Ortega. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.