



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Bello, Javier
HACIA UNA POÉTICA DE SOLEDAD FARIÑA. PROTOTEXTO Y ESCRITURA CIFRADA EN LA
VOCAL DE LA TIERRA
Revista Chilena de Literatura, núm. 75, noviembre, 2009, pp. 47-67
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233410009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

HACIA UNA POÉTICA DE SOLEDAD FARIÑA. PROTOTEXTO Y ESCRITURA CIFRADA EN *LA VOCAL DE LA TIERRA*

Javier Bello

Universidad de Chile

jbello@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo pretende atender al carácter mitogenésico de la narración “Al alba”, perteneciente al libro *Otro cuento de pájaros* (Santiago: Las Dos Fridas, 1999) de Soledad Fariña, como prototexto y paralelo de la “escritura” del Libro que fragmentariamente –desde el cuestionamiento constante de los medios de representación y la capacidad perceptiva del poema– se realizará en la trilogía *La vocal de la tierra* (Santiago: Cuarto Propio, 1999), que incluye los poemarios *El Primer Libro* (Santiago: Amaranto, 1985), *Albricia* (Santiago: Archivo, 1988) y *En Amarillo Oscuro* (Santiago: Surada, 1994), constituyéndose como una nueva escritura sagrada -alternativa al libro judeocristiano patriarcal- de identificación prehispánica, de epicentro genérico femenino, que constituye a la sujeto en relación protolésbica con la Madre, ofrendante con respecto a la Diosa iniciadora, e integrante de la pareja de Amazonas amantes.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, Soledad Fariña, década de los 80, prototexto y poética, Gabriela Mistral.

This paper examines the mythogenesic character of the story “Al alba” from the book Otro cuento de pájaros (Santiago: Las Dos Fridas, 1999) by Soledad Fariña, seen as a prototext and a parallel to the “writing” of the Book that in a fragmentary way –under the constant questioning of the means of representation and the perceptive capacity to be found in this poem– is realized in the trilogy entitled La vocal de la tierra (Santiago: Cuarto Propio, 1999), a book that includes the collections of poems El Primer Libro (Santiago: Amaranto, 1985), Albricia (Santiago: Archivo, 1988) and En amarillo oscuro (Santiago: Surada, 1994); the trilogy thus becomes a new Holy Scripture –an alternative to the judeo-christian and patriarchal Book– which can be identified with the prehispanic culture and is focused in the female gender that constitutes the subject in a protolesbic relation with the Mother, as an offering to the initiating Goddess, and as a member of the couple of Amazon lovers.

KEY WORDS: *Chilean poetry, Soledad Fariña, decade of the eighties, prototext and poetics, Gabriela Mistral.*

para Eliana Ortega

*he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los nombres y ninguno,
eres todas las horas y ninguna.*

Octavio Paz

La vocal de la tierra, trilogía poética de Soledad Fariña, publicada en 1999, encarna el centro y epicentro de una escritura que durante el periodo de Dictadura y Postdictadura, a lo largo ya de tres décadas, se ha presentado como una de las más coherentes de la literatura nacional. Una obra cuya unidad y cohesión parecen residir en la presencia subterránea de un constitutivo latente del texto, de carácter fundacional, cuya función de secreto, que se manifiesta en una superficie textual en clave, es susceptible de ser descifrada tras este código propio en su significación anasémica y al parecer autosuficiente. El aparente hermetismo de esta obra –además de presentarse como un prejuicio posible en algunas lecturas– oculta y revela la creación constante de un Libro primero escondido, que circula por los textos como una presencia fantasma y que es metaforizado referencialmente por su cercanía al libro sagrado del *Popol Vuh*. Esta asociación con el libro maya-quiché, que podríamos calificar tan solo como un nivel en una formación geológica constantemente abierta, superpuesta con otros procesos imaginarios enmascarados, le pone momentánea y superficialmente un nombre a una competencia soterrada con el logos patriarcal de Occidente, en tanto representa una disputa con respecto al mito genésico de la Ley escrita y Narración sagrada de la *Torá* y el *Antiguo Testamento* cristiano, y un primer texto oral transcrito, que podría llamarse, más allá de la antedicha cita, de muchas maneras: desde el título de la primera publicación de la autora, *El primer libro*¹.

¹ En este trabajo citaremos los poemarios de Soledad Fariña, *El primer libro*, *Albricia* y *En amarillo oscuro* a partir de su edición conjunta bajo el título *La vocal de la tierra*. En ella

Me voy a referir a momentos de la trilogía, particularmente a los dos primeros libros. Cada uno de éstos fue publicado separadamente, en 1985, 1988 y 1994. En este trabajo intentaré reconstruir el vínculo que creo los une desde el trasfondo imaginario del contexto de producción, centrando mi interés en un texto que nos aportará ciertas pistas alrededor de la aparente clausura de sentido de esta obra y que puede proyectarse en los distintos caminos de la red de fragmentos y niveles que la constituyen. Se trata de la narración perteneciente al libro de relatos de 1999, *Otro cuento de pájaros*, titulada “Al alba” (Fariña, *Otro* 7-17). Una pista de esta relación la entrega Diana Bellessi en el prólogo a *La vocal de la tierra* cuando se refiere a *Albricia*, el segundo libro de la trilogía: “No es casual que a este libro le siga, en orden cronológico de producción, un bellissimo relato llamado ‘Al alba’, donde el tiempo comparece en la duración, es decir, a diferencia del ‘recorrido’ de sus libros anteriores, extiende aquí una narrativa, un verdadero viaje, con principio y final...” (Bellessi, “Prólogo” 10). Más adelante, en el mismo texto, Bellessi califica este final como abierto, lo que atentaría contra el carácter cerrado de la narración que antes enuncia, y lo considera un signo de interrogación que sume en una gran pregunta la obra de Fariña desde su apertura.

Por su parte, María Teresa Adriazola en su artículo sobre *El primer libro*, titulado “Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación”, lo define como un “libro consumado, al que no se le puede pedir apéndices o costillas que lo completen” (Adriazola 7), haciendo una mención irónica a la creación secundaria y subalterna del género femenino en el Génesis, a partir de la costilla de Adán. Adriazola va a situar el libro entre los libros genésicos, estableciendo así el contexto de su asociación con el *Popol Vuh* y el origen latinoamericano en la oralidad y la pictografía.

¿Qué representa ese signo de interrogación inicial y qué alcances tiene en el resto de esta obra de Fariña? A primera vista, resulta contradictoria la visión reiterada entre las lectoras de la trilogía de una obra completa en sí misma, una escritura autorreferente y un mundo autosuficiente, y al mismo tiempo portadora de una capacidad de ambigüación tan penetrante que desarticula cualquier sentido, que ya no puede postularse como único y absoluto, sino solamente como cerrado. El poder de lo abierto en la obra poética de Fariña es arrollador, no solo su metaforización constante de la

Abertura, la (in)definición de lo femenino en la cultura patriarcal, sino en el mismo establecimiento de la conducta del texto, el comportamiento de los distintos fragmentos y su discurso de sí. Sospecho que una de las principales causas de este fenómeno fundamental en la obra poética de Fariña, que podríamos calificar como una fuerte ambigüedad transformada en proceso constitutivo, reside en el uso del vocabulario, no solo en su escogencia, sino en el proceso de anasemia radical al que estas palabras son sometidas: basta con revisar el amplio uso de los vocablos que designan —en un primer nivel de significación— a los colores, al espectro cromático, para sorprenderse de la capacidad de resignificación que esta poesía posee, y de cómo esos nuevos significados provienen y permanecen, hacia y en diversas lecturas, múltiples y cambiantes. Creo que la capacidad anasémica de la poesía de Fariña es el fundamento y a la vez un paralelo de su constante cuestionamiento del talante representacional y la capacidad perceptiva del poema, proceso crítico que inauguran las dos generaciones posteriores a los fundadores de la poesía chilena contemporánea, y se extiende tanto a la promoción de poetas de la generación del sesenta y con diversas particularidades a la poesía del periodo de Dictadura.

El poema que inicia *El primer libro* establece una escena tan autorreferente como abierta que enuncia al mismo tiempo que realiza su primer acercamiento a la escritura del Libro Nuevo y Propio. Su apertura podría calificarse, como afirma Raquel Olea en su prólogo a la edición argentina del libro antes citado, como una fuga hacia lo primario. Ya el título “Todo tranquilo, inmóvil” presenta el contexto imaginario en que se llevará a cabo este momento fundacional: supone, tanto en la lectura de Adriazola como de Olea y la posterior de Bellessi, lo que yo llamaría una metaironía con respecto a la censura y la represión en el contexto discursivo vigente durante la Dictadura militar, por medio de la figura masculina de los choroyes, verdaderos espías y antagonistas autoritarios de la “Escritura” de la sujeto femenino, representantes de la Ley escrita del Padre. Cito a Bellessi: “Topografía permanentemente vigilada por los choroyes —portadores de la Ley—, unos pájaros de alas verdes vistos sobre las planicies del continente” (Bellessi, “Prólogo” 9). Dice Adriazola: “Movimiento íntimo femenino destinado a la creación del mundo a romper el statu-quo de la no creación: la inmovilidad (...) Movimiento de incitación frenado a cada momento por el coro parlante y fálico de los pájaros-choroyes” (Adriazola 9). Este movimiento de la “presencia femenina, activa e incitante” define, según la autora, un “mundo en estado de creación”, por lo tanto no “creado”, acabado, coincidente pero de

valoración contrapuesta a lo expresado por Bellessi en su prólogo a *La vocal de la tierra*. Mientras Adriazola define la obra como un todo acabado en su permanente inacabado creacional, Bellessi postula que la poética iniciada en *El primer libro* no se realizará en tanto escritura sino hasta la publicación de *Albricia*, en 1988: “Censura y autocensura, generadas por el patriarcado y por las dictaduras o el nuevo orden del hambre, vuelven arduo el trabajo de esta agrimensora. La exploración no termina de resolverse en escritura, sino en la tensión de la misma, es decir: pregunta y anuncio” (Bellessi, “Prólogo” 9). La duda y la pregunta que manifiestan los primeros versos del poema: “Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer” (Fariña, *La vocal* 19), desestabilizan no solo los medios de representación de la Escritura sino también su Soporte: el Libro como metáfora preferente de la ordenación del mundo y la codificación lingüística como sostén de lo simbólico.

Sin embargo, me gustaría proponer que la censura y la autocensura que advierte Bellessi en *El primer libro*, entre los diversos modos de enciframiento con el que las poéticas chilenas durante la Dictadura se defendieron del código dominador que intentó desactivarlas políticamente, como propone Eugenia Brito en su libro *Campos minados* (Brito, “Introducción” 11-22); la insistencia en los rasgos propios de la oralidad, entendidos como una doble filiación indígena y femenil, y la constante alusión a la pictografía, ambos sustratos prehispánicos en contraposición a la escritura otorgada en la fundación imaginaria de un Nuevo Mundo, ocultan y reproducen el nacimiento de la primera Escritura en un estrato arcaico de la imaginación, en que la especie humana se constituye como tal en tanto *especie escriturante*, por medio de este acto congelado que la obra de Fariña actualiza en su reedición constante de sí mismo. La tensión hacia lo primario, primitivo, oral, arcaico y bestial se encuentra relacionada por la poesía de Fariña con los procesos de lectura y escritura, reproduciendo una y otra vez ese gesto inaugural, pero también polemizando sobre su univocidad y centralidad, abriendo en ese mismo acto otras posibilidades de realización, al volver ambiguos los medios de la Escritura, que podría llamarse entonces Pictografía, Habla, Partitura, Tejido, Tallado, Vestidura o Cuerpo, entre otras modalidades que ocupan tanto la carnalidad del cuerpo como los vacíos de lo simbólico.

Como afirma Olea, el imperativo de esta poesía interrogante, que “da cuenta del proceso de gestación y emergencia de la palabra: desde la nada, desde antes de toda escritura y todo signo”, implica para la autora también su anverso: “Como revés del gesto que propone otra escritura se marca el acto de borrar, de revertir los sentidos construidos desde una tradición literaria

y simbólica que este texto propone desarticular en una escritura programáticamente interrogatoria” (Olea 9). El vacío del origen y el borramiento necesario para aproximarse a éste, se manifiestan en la trilogía de manera asidua, tanto en los gestos y prácticas de la sujeto escriturante, como en el rol protagónico que juegan los espacios en blanco en la alocución rítmica y gráfica que representan estos poemas. Lo anterior no es difícil de relacionar con la perturbadora metáfora del abismo que acecha a la niña a lo largo de la narración de “Al alba”.

Podría sostenerse que tanto *El primer libro*, como *Albricia* y *En amarillo oscuro*, al igual que la narración “Al Alba”, se interrelacionan por un sistema metafórico de traslapes líquidos en un cuerpo geológico. Agua y Piedra devienen elementos que en la imaginación de Fariña actúan como figuras dialogantes, que encarnan el movimiento dentro de la fijeza y, a contramano, las detenciones de la conciencia en un fluir rítmico sostenedor. Lo anterior es similar a lo que proponen entre estas líneas las formas de lo Lleno y lo Vacío, un juego de superficies y volúmenes que se intervienen de manera constante. Estos elementos y sus relaciones establecen un equilibrio precario, una unidad visible, pero en perenne disputa, donde la sujeto perfila una búsqueda. Como sostiene Adriazola: “Cada segmento o elemento textual, es allí móvil, principio y fin a la vez, rompiendo la linealidad lógica del texto. Es lo que podría llamarse una red paragramática, socorriéndonos con Julia Kristeva, una red de conexiones múltiples, plurivalentes en todos los niveles del texto, que exige una lectura de ‘búsqueda’, cuando el texto es un ‘juego de escondidas’” (Adriazola 7). Esta búsqueda de la palabra en la palabra que exige para la lectura la textualidad de Fariña, es de la que da cuenta Eliana Ortega en su artículo “Viaje a la otra palabra: *Albricia* de Soledad Fariña (1988)”: “búsqueda de la palabra madre”, la llama. “Viaje en mi lengua de arena pantanosa...” (Fariña, *La vocal* 47), dice un verso de este segundo pilar de *La vocal de la tierra*, a partir del cual Ortega elabora: “*Albricia* es un intento por recuperar la palabra-madre americana, que hemos perdido todos, (hombres y mujeres) al inscribirnos dentro de la lengua que nos impuso la cultura patriarcal de Occidente. Es imperiosa la búsqueda de una palabra que sea fiel a esa palabra original, y éste es el logro más bello de *Albricia*: todo su viaje es una vuelta al origen madre y todo su proceso es de re-versión” (Ortega, “Viaje” 192). Intento de re-versión es el concepto que podría describir el movimiento de la niña del relato “Al alba”, en una búsqueda de la palabra y del silencio de la madre, ambos comunicantes.

“Al alba” construye una cierta narratividad, marcada desde un inicio por el no saber y por la ambigüedad de los sucesos de los que va a dar cuenta el relato, al mismo tiempo determinado, paradójicamente, por las formas memorísticas fijas de la oralidad, ahora trastocadas: “No sé por qué había una vez estábamos solas” (Fariña, *Otro* 7). El orden lógico y temporal de lo narrado se desmorona ante la misteriosa presencia y desaparición de la madre. Es posible establecer que la madre de “Al alba”, más que el personaje de un cuento, se constituye como una imagen poética, tropo fundacional, genésico y arquetípico. Sus sustancias, amalgamadas en continuidad, son eminentemente la Palabra y el Cuerpo, y sus anversos, el Silencio y lo Fantasmal. Su constitución con respecto a la oralidad la transforma en una re-versión femenil del mandato y el ejercicio adánico: ella da nombres a las cosas y se los entrega a la hija, gesto que en la poética de Fariña se sostiene imaginariamente como matriz de toda escritura.

Resulta significativo que la entrega del lenguaje y del cuerpo esté constantemente cuestionada por ciertos rasgos que acompañan esas presencias: la madre, que al mismo tiempo de representar una realidad concreta no tiene rostro, establece un elemento vacío en su constitución como figura, terminando por desaparecer del todo. Por otro lado, la niña parece no entender muchas veces lo que la madre dice, dejándola finalmente en soledad con las palabras y las cosas. La madre encarna la donación del silencio, a la vez que la entrega de la palabra, y el abrazo de la ausencia, de igual modo que el descubrimiento del cuerpo femenino. Como el Alba del *Popol Vuh*, la madre “sostendría, nutriría...”², sin embargo, cumple un rol iniciático abandonando a la hija, dejándola a su arbitrio. Como la divinidad, es capaz de gestar todo sentido y todo sinsentido, toda existencia y toda falta, desde la manifestación y también desde la no presencia. Esta cita del *Popol Vuh* o *Libro del Consejo* se completa en medio de *Albricia*, sin indicar la fuente: “Entonces celebraron consejo sobre el alba de la vida, cómo se haría la germinación, cómo se haría el alba, quien sostendría, nutriría”³.

² Texto del segundo fragmento del *Popol Vuh* citado al inicio de “Al alba” (Fariña, *Otro* 7).

³ Texto del *Popol Vuh* que continúa el fragmento de la cita anterior y da inicio a la segunda parte de *Albricia* (Fariña, *La vocal* 59). Cito un fragmento más extenso del segundo capítulo del *Popol Vuh*, que contiene lo anterior: “Este libro es el primer libro, pintado antaño, pero su faz está oculta [hoy] al que ve, al pensador. Grande era la exposición, la historia de cuando

En el relato, la presencia de la madre es mágica y mantiene el contacto que la escritura busca con aquello que se encuentra enterrado, desaparecido, reprimido, oculto; es portadora de una religión que no es ciega con el “cuerpo” de los muertos y el cuerpo de los vivos: “...su voz se hacía ronca, como si estuviera llamando a alguien debajo de la tierra” (Fariña, *Otro* 7). El pelo suelto de la madre y el poder femenino de la luna inician el viaje. Con gesto ritual, la madre al beber abre los labios y canturrea una canción, una oración. La madre mítica es casi parte de las rocas que dominan el paisaje nortino. Es geografía e imagen, pero también palabra y voz: un ser mudo en

se acabaron de medir todos los ángulos del cielo, de la tierra, la cuadrangulación, su medida, la medida de las líneas, en el cielo, en la tierra, en los cuatro ángulos, de los cuatro rincones, tal como había sido dicho por los Constructores, los Formadores, las Madres, los Padres de la vida, de la existencia, los de la Respiración, los de las Palpitaciones, los que engendran, los que piensan. Luz de las tribus, Luz de los hijos, Luz de la prole, Pensadores y Sabios, [acerca de] todo lo que está en el cielo, en la tierra, en los lagos, en el mar. He aquí el relato de cómo todo estaba en suspenso, *todo tranquilo, todo inmóvil, todo apacible*, todo silencioso, todo vacío, en el cielo, en la tierra. He aquí la primera historia, la primera descripción. No había un solo hombre, un solo animal, pájaro, pez, cangrejo, madera, piedra, caverna, barranca, hierba, selva. Sólo el cielo existía. La faz de la tierra no aparecía; solo existían la mar limitada, todo el espacio del cielo. No había nada reunido, junto. Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo. No existía nada edificado. Solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche. Sólo los Constructores, los Formadores, los Dominadores, los Poderosos del Cielo, los Procreadores, los Engendradores, estaban sobre el agua, luz esparcida. [Sus símbolos] estaban envueltos en las plumas, las verdes; sus nombres [gráficos] eran, pues, Serpientes Emplumadas. Son grandes Sabios. Así es el cielo, [así] son también los Espíritus del Cielo; tales son, cuéntase, los nombres de los dioses. Entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores, de los Poderosos del Cielo, en las tinieblas, en la noche: fue dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo; hablaron: entonces celebraron consejo, entonces pensaron, se comprendieron, unieron sus palabras, sus sabidurías. Entonces se mostraron, meditaron, en el momento del alba; decidieron [construir] al hombre, mientras celebraban consejo sobre la producción, la existencia, de los árboles, de los bejucos, la producción de la vida, de la existencia, en las tinieblas, en la noche, por los Espíritus del Cielo llamados Maestros Gigantes. Maestro Gigante Relámpago es el primero. Huelia del Relámpago es el segundo. Esplendor del Relámpago es el tercero: estos tres son los Espíritus del Cielo. Entonces se reunieron con ellos los Dominadores, los Poderosos del Cielo. *Entonces celebraron consejo sobre el alba de la vida, cómo se haría la germinación, cómo se haría el alba, quién sostendría, nutriría.*” (Anónimo 6). Pese a que evidentemente las citas del texto maya-quiché ocupan un lugar importante en la textualidad de la trilogía poética y la narración aludida de Fariña, insisto en sostener que se trata de un primer enmascaramiento del texto desde el cual se despliega y sitúa una poética propia y diversa. Destaco en cursiva las citas que considero fundamentales.

comparación al modo en que los humanos hablan, un ser musical al modo en que la divinidad habla a las criaturas. La madre se presenta manifestándose por medio de una comunicación diversa a la del paradigma occidental y racional, centrado en la linealidad y la transparencia del discurso. Su hablar misterioso, desconocido en el tiempo histórico y al tiempo de la historia del relato, otorga, sin embargo, sentido a ambos: a la sujeto y a la narrativa.

Esta comunicación particular con la madre actualiza una escena que encontramos ya en la obra de Gabriela Mistral, claramente definida en el poema “La fuga” de *Tala*, en el que la madre se comunica con la hija a lo largo de un viaje, “un camino de juegos y de expolios”, una madre presente y a la vez ausente, que se halla, a saber: dentro de la hija o a su lado, delante de ella o fundida en la multiplicidad del “paisaje cardenoso”, acompañándola para que ambas lleguen “al monte de tu gozo y de mi gozo”, pagando por éste un precio sangriento; la hija lleva a su progenitora fantasma “hurtada a dioses crueles” hacia “un Dios que es de nosotros” (Mistral, *Tala* 21-22). Esta disputa del conocimiento religioso del origen y el destino espejeada en Fariña se resuelve mediante la encarnación y desaparición geográfica, lingüística, corporal, pero también a través de la sexualización de la madre. “Fina, la medianoche”, la cita mistraliana en el tercer fragmento de “Otro cuento de pájaros”⁴ —cuento que da título al libro de relatos al que pertenece “Al alba”— remite al poema “La Medianoche”, también de *Tala*, fantasmagoría de padre y madre, y caída de la hija entre ambos. Cito los versos dedicados a la figura materna: “Oigo/ a mi madre dormida/ con dos alientos./ (Duermo yo en ella,/ de cinco años)” (Mistral, *Tala* 44). Me interesa ese dormir sostenido por el otro sueño que envuelve a la hija como un espacio cerrado, un “espacio femenino”, como llamó Eliana Ortega, en su artículo titulado “Amada Amante: discurso femenino de Gabriela Mistral” a estos lugares desvariantes y fantasmáticos que elabora Mistral.

Fariña insiste en esa cerrazón mistraliana al citar como pórtico a *Albricia* una estrofa de “La cabalgata” (Mistral, *Tala* 46-49)—uno de los más misteriosos poemas de la autora—, donde este espacio se representa mediante la forma

⁴ La narración de Fariña dice así: “¿hay otra soledad, o es igual a la mía?: *fina, la medianoche* me dice, me revuelvo en mi bóveda pero ella misma es color, ella misma es la bóveda (...) ella está inclinada, él le dice que la ama, le agradece sus lágrimas, su perfume, el cabello enjugando su rostro, pero ella llora” (Fariña, *Otro* 31-32). La similar escena aúna a Fariña y Mistral.

valvada, bivalva, del sexo que une las dos mitades, la partidura de la noche y de la propia sujeto, asociando lo femenino a lo animal. En los versos que elige Fariña de la Mistral para anteceder los suyos no hay cuerpo, hay carne y órganos, una serie metafórica genital que se aleja de la representación de una conciencia masculina y racional; la mirada es de pájaro y la reproducción está enmarcada en unas caderas caninas, el ijar para envolver a la criatura que *puede* gestarse; ese temblor de fidelidad en la espera, configura en “Al Alba” y también en *Albricia* a la sujeto en tanto hija de su amor por la madre, y no a su pertenencia a la escena familiar triangulada, al simbólico patriarcal y la reproductividad para el padre. Dicen los versos de Mistral:

Oír, oír, oír,
la noche como valva,
con ijar de lebre
o vista acornejada,
y temblar y ser fiel,
esperando hasta el alba.

Tanto las lecturas de Ortega sobre Fariña y Mistral como la lectura de Bellessi en su artículo “La aprendiz” sobre la autora de *Desolación*, entre otros derroteros cercanos, han ahondado en la relación de las figuras de Madre y Amante en ambas poetisas. En “Al alba” la madre desaparece al amanecer, tras iniciar a la hija en un ritual que compromete el despertar del cuerpo. Es a partir de este momento cuando la hija comienza a buscarla, después de haberla seguido a lo largo de la noche. La escena, como afirmaba más arriba, es reiterada en ambas autoras. En *Albricia* el encuentro gozoso de la Amante con la Amada se halla precedido por un viaje y un sumergimiento de Hija y Madre –todavía Ella con mayúscula: Reina, Diosa, como en “La flor del aire” (Mistral, *Tala* 53-56), otro poema aquí también gravitante– donde ambas se constituyen y se deshacen/rehacen en su interrelación carnal, como sucede en la escena siguiente, atribuida prototípicamente al ámbito de lo femenino: el acicalamiento de la hija y el acercamiento de la Madre –portadora aquí del falo– son sexualizados por medio de la penetración –iniciación como la narrada en “Al alba”– del peine:

Desplegando sus líquenes Ella pasa rozando
Me abraza su humedad me atrae me acicala
Me incrusta el peine hostigando los huecos (Fariña, *La* 56).

El recorrido por donde “pasa” la Madre completa el proceso sinestésico mayor de la trilogía de Fariña, agregando ahora a esta transitoria unión el sentido del gusto y la relación competitiva que se establece desde *El primer libro* y, a través de *Albricia*, entre el dominio precario de la visualidad y la germinación oral de la palabra –feminizado el ojo, sensualizado el lenguaje–, contradicción en que parece afirmarse todo el cuestionamiento de la autora sobre la capacidad perceptiva y representacional del poema. El fragmento termina diciendo:

¿ES ÁCIDA? ¿ES AMARGA?

Pregunta su lengüeta a mi párpada erecta⁵

El poema que sigue al anterior continúa con este “abrazo” entre Ella y la Una, reforzando el encuentro con esa palabra original, de la que habla Ortega, después de la travesía en su búsqueda:

ME ABRAZA ME ACICALA

Hostigando los huecos intenta otra palabra (Fariña, *La vocal* 57).

Así como en “Al Alba” madre e hija se internan al tanteo en el estrecho y oscuro espacio de la caverna donde se encuentra la momia y sus ofrendas –un canal hacia el verdadero nacimiento–, en *Albricia* ambas figuras femeninas penetran también en lo desconocido por medio de una excavación, al final de la cual van a encontrar el reflejo de su propia Imagen conjunta:

Amarillas

fisuras atraen

nuestros dedos Escarbamos

los rostros reconocen

la Imagen

YO TÚ (Fariña, *La vocal* 61).

⁵ Junto con el texto citado con anterioridad, estos versos posteriores componen un poema completo (Fariña, *La vocal* 56).

Se trata del mismo gesto exploratorio al que asistimos en el primer poema de *El primer libro*:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar
cuál primer tomar todos los ocre también
el amarillo oscuro de la tierra
capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre
arañar un poco lamer los dedos para formar
esa pasta ligosa
untar los dedos los brazos ya estás abierto
páginas blancas abiertas no hay recorrido previo
tratar de hendir los dedos (Fariña, *La vocal* 19).

Es la palabra otorgada por la Madre la que espera la hablante de los poemas de *Albricia*. Por medio de la metaforización alrededor de la doble naturaleza carnal/visual de la palabra “párpado” es que se logra sexualizar esa espera, asemejarla al espacio genital de fidelidad en la cita de Mistral:

Clavada a la piel de tu ojo
Espero la frase la Sentencia⁶

Poco después, el pliegue del “párpado” genitalizado, lugar de extracción de la Palabra, encarna por medio del pliegue del Libro en el cuerpo de la Otra:

Abro tus belfas húmedas
Exégeta
de tus labios me transformo (Fariña, *La vocal* 64)

Poco a poco es la hablante la que invierte la escena: la Exégeta no solo interpreta los labios/páginas de la Otra, sino que la posee, invirtiendo la jerarquía del juego de poderes. La marca del negro sobre el blanco que manifiesta este encuentro amoroso representa otra de las imágenes que, desde el poema que abre *El primer libro*, integra la serie catalogada que va resignificando la praxis de la escritura a lo largo de la trilogía de Fariña por medio de la variación constante de los elementos que la llevan a cabo:

Cimarrona de planicies rosadas te monto

⁶ Poema de dos versos (Fariña, *La vocal* 63).

y mi pelaje oscuro se incrusta
en tu sedosa blanca⁷

La pareja amorosa Amazona/Yegua encarna y esconde la disputa entre el Libro y la Exégeta, la Escritora y la Página. Es la hablante, que se enuncia como Amazona, quien monta en rito sexual a la Yegua, variando de este modo la pareja inicial Madre/Hija:

Cada salto una albricia estremeciendo
el Anca

Abre la rajadura el corcoveo
de tu piel azulada

(...)

La herida se abre impregnando
el pelaje (Fariña, *La vocal* 64).

El texto reproduce nuevamente el espacio femenino y maternal elaborado en la cita de Mistral:

Aprieto los ijares	Me agarro
a la guedeja y juntas caemos	
amazona y yegua	lamiendo
restaño la herida ⁸	

En la actualización y variación de la relación Madre/Hija, “Al alba” y la trilogía de la que es clave, podrían asociarse a textos como los anteriormente citados de Mistral, que integran una serie aún mayor de poemas. En ellos los trémulos y desvariantes estados alterados de la sujeto desplazan constantemente el deseo de ese encuentro con la Madre fuera del cuerpo, tanto hacia lo divino y lo angélico como hacia la dupla conceptual percepción/representación, que en Fariña encarna particularmente en lo animal y lo carnal, punto de fuga donde la pregunta por el cuerpo se confunde con la pregunta por la Mirada y la Lengua, como sucede en las poéticas coetáneas

⁷ Continuación de los versos anteriormente citados (Fariña, *La vocal* 64).

⁸ Continuación de los versos anteriormente citados (Fariña, *La vocal* 64).

de Gonzalo Millán, Elvira Hernández, Diamela Eltit, Verónica Zondek, Raúl Zurita y Diego Maquieira, entre otros.

Lo que caracteriza de manera particular esta interrogación de Fariña en *La vocal de la tierra* con respecto a otros textos poéticos coetáneos es la radicalidad de su carácter fundacional a nivel de la significación: Fariña no ironiza, sino que borra las cargas semánticas sociales que arrastran las palabras—como sucede, por ejemplo, con el vocablo “yegua”—construyendo una poética que se podría llamar *desprejuiciada*, *irresponsable* en el sentido que se le ha atribuido a la poesía de San Juan de la Cruz; poéticas no deudoras de la referencialidad, incluso en el código, que construyen mundos propios que se sostienen a partir de la resignificación total de los vocablos. Dice Eugenia Brito de *El primer libro*: “Las aguas-uterinas, cavernosas, airadas, provocan la emergencia de la primera palabra: ALFA que lava el alfabeto de su relato cruel” (Brito, “Textos breves” 187). Este “desprejuicio” de Fariña, su intento de apropiación del sistema significante, se inscribe sin agotarse en un periodo de crisis general del lenguaje: es en este sentido que *La vocal de la tierra*, creo yo, marca el momento más extremo de la discordia y la distancia que se produjo en Chile durante la Dictadura militar entre los discursos sociales y la escritura poética, de una manera extrema si se revisa esta polaridad en los momentos más intensos de un tenso proceso dialógico que recorre gran parte del siglo XX. No en vano Brito se refiere al nuevo estatuto de repactación entre autor y lector, entre obra literaria y significación, como característica primordial del periodo (Brito, *La nueva novela* 23-51).

Es en este contexto de “emergencia nacional”, durante la última década de la Dictadura, en que nuevos estudios sobre la obra de Gabriela Mistral y la eclosión de una escena de poesía escrita por mujeres—la de Fariña entre ellas—generan la noción, en un panorama lírico renovado, de una *nueva crítica mistraliana*, la que por primera vez permitió recuperar sentidos que habían sido omitidos o borrados en las apropiaciones de la primera mitad del siglo XX sobre la poeta, una tarea que al decir de Patricio Marchant se autodeclara urgente e ineludible⁹. La relación entre la trilogía de Fariña y la

⁹ “Cuestión de una actualidad nueva, distinta en la poesía mistraliana, de nuevas escenas de su lectura, trabajo de esta década. Que ellas dependen de una situación histórica precisa, es evidente, como lo es, al mismo tiempo, que resultaría demasiado audaz pretender saber cómo esta relación de dependencia se determina en cada momento de su tejido. Catástrofe

poesía de Mistral cobra un sentido preciso: más allá de una simple relación intertextual, estas obras establecen un vínculo de mutua (re)creación en esta convergencia política y cultural, de tal manera que la palabra de Fariña se constituye por medio de su particular versión de aquellos núcleos de sentido que logran presentarnos una Mistral desconocida hasta entonces, a la que vuelve a situar como una textualidad viva.

No debo sorprenderme, entonces, con Eliana Ortega¹⁰, que las Albricias- en singular -Albricia- solo se encuentren documentadas en una de las notas de Mistral a *Tala*. ¿Qué quiere decir la dupla anasémica Mistral/Fariña con este uso de la palabra Albricias? Seguramente algo muy distinto a los significados que entrega el diccionario, los cuales no dejan, sin embargo, de aparecer en el proceso: regalo que se da por alguna buena nueva a quien trae la primera noticia de ella. Regalo que se da o se pide con motivo de un fausto suceso. Interjección que denota júbilo. Ganarle a alguien las albricias: ser el primero en dar alguna buena noticia al interesado en ella (Real Academia Española 85).

La nota mistraliana intenta explicar la aparición de esa palabra en el poema titulado “La gracia” (Mistral, *Tala* 49-50), quizá el concepto fundamental que define la relación de la poeta con la divinidad, en tanto que representa

política –vale decir, integral– chilena, *parálisis*”, escribe Patricio Marchant en su artículo titulado “Desolación” (Marchant 55).

¹⁰ Eliana Ortega, en su artículo “Viaje a la otra palabra: *Albricia* de Soledad Fariña (1988)” se pregunta: “¿Y cuál será el sentido de la palabra *Albricia*? Todos conocemos las connotaciones de albricias, en plural. Pero la albricia en singular es más difícil de hallar, y la encontramos nada menos que en *Tala*. ¿Sorprende la coincidencia? No, no sorprende que surja de un inconsciente colectivo por medio de la palabra poética” (191-194). A continuación, recojo la nota completa de Mistral, correspondiente a la sección “Notas” de *Tala*: “*Albricia mía*: En el juego de las *Albricias* que yo jugaba en mis niñeces del valle de Elqui, sea porque los chilenos nos evaporamos la *s* final, sea porque las albricias eran siempre cosa en singular –un objeto escondido que se buscaba– la palabra se volvía una especie de sustantivo colectivo. Tengo aún en el oído los gritos de las *buscadoras* y nunca más he dicho la preciosa palabra sino como la oí entonces a mis camaradas de juego. La feliz criatura que inventó la expresión donosa y la soltó en el aire, vio el contenido de ella en pluralidad, como una especie de gajo de uvas o de puñado de algas, y en plural la dio, puesto que así *la veía*. El sentido de la palabra en la tierra mía es el de *suerte*, *hallazgo* o *regalo*. Yo corrí tras la *albricia* en mi valle de Elqui, gritándola y viéndola en unidad. Puedo corregir en mi seso y en mi lengua lo aprendido en las edades feas –adolescencia, juventud, madurez–, pero no puedo mudar de raíz las expresiones recibidas en la infancia. Aquí quedan, pues, esas albricias en singular...” (160).

algo que ésta otorga, quita o no provee. En la estrofa final del poema, la interjección de júbilo por lo encontrado, por el regalo, se transforma en una celebración de la gracia desaparecida, de la ausencia que marca lo que por un instante se pudo tener y festejar. La escena, reiterativa en Mistral, está acompañada del “temblor” relacionado con la fidelidad en la espera, que más arriba ya revisamos. Cito:

Subió los aires
hondeada,
de cielo abierto
devorada,
y en un momento
fue nonada.
Quedé temblando
en la quebrada.
¡Albricia mía
arreatada!

Otro poema donde la poeta menciona la palabra Albricias, ahora efectivamente en plural, es el llamado “Arrullo patagón” (Mistral, *Ternura* 68-69). El poema está relacionado también con la espera, pero al mismo tiempo con la construcción de sí de la sujeto por medio de la búsqueda de lo otro, a través de la figura animal de una liebre y una vizcacha. El miedo de la pérdida, que dibuja un espacio nocturno terrorífico —la cueva, el agujero—, hace aún más impresionante el abismo que separa el júbilo de Albricias de su significación acá “trocada”, marcando la separación, la escisión no solo de los significados sino de los cuerpos, cerrazón protectora, casi materna, donde aparecen otra vez los “dos alientos” de “La medianoche”. La luz del día hace visible lo perdido, en oposición a lo que sucede al amanecer de “Al alba”. Cito el poema de Mistral:

¡Ay, quién saliese,
ay, quién acarreará
en brazo y brazo
la liebre, la vizcacha!
Pero es la noche
ciega y apretujada
y me pierdo por cuevas
y por aguadas.

Me quedo oyendo
 las albricias que llaman:
 sorpresas, miedos,
 pelambres enrolladas;
 sintiendo dos alientos
 que no alentaban,
 tanteando en agujeros
 cosas trocadas.
 Hasta que venga el día
 que busca y halla
 y quebrando los pastos
 las cargue y traiga...

En Fariña, Albricia del Alba, me atrevería a decir, es lo albicante de lo que se encuentra o se recibe como regalo, lo que se abre, cuerpo y lenguaje, madre y alfabeto. El Alfa, lo que habla primero, lo que se escribe primero, y que incluso responde en su figuración dialógica, la lengua que persiguen Adriazola, Ortega y Bellessi en los textos de Fariña: palabra que se dice y palabra que contesta, palabra que se escribe y es escrita. Alfalfa, dos veces alfa, lo que brota de la sequedad como milagro del agua, nacimiento de la creación. Cito de la sección titulada “en esta oscuridad” de *El primer libro* (Fariña, *La vocal* 39):

		ALFA	
			-le digo
ALFA			
Alfalfa	olorosa		
	brotar		
			enjugo el rostro
			enjugo el paño
	surca	carne	la huesa
			la angosta
		carne	la prieta
			la marga huesa
ALFA			
Alfalfa	amorosa		
	mi tierno	dulce	
Falfa	mi suave		

la escama	cae	
trepas	la larva	
el rostro	el paño	la marga huesa

-me dice

Pero también, y a la vez, si lo que se entrega y se encuentra en la poesía de Fariña es iluminado por medio de la ausencia mistraliana y del abandono materno en “Al alba”, ésta representa la interjección de la Albricia ante un Alba del sentido donde se guarda la huella nocturna de lo que no está, de lo que se busca, lo que se interroga y no responde, el despojo y lo perdido, vacíos y ausencias que la presentización y corporeidad de la poesía de Fariña le permiten incluso gozar. Si en Mistral el tiempo pasado de la entrega resulta textualmente distinto que el doloroso tiempo presente que (no) puede devolver lo que se desea, Fariña presenta ambas instancias a la vez, como caras de una sola moneda. En esta doble manifestación creo reconocer el gran tropo transformador con que Fariña lee a Mistral. Considero necesario llevar a cabo la lectura de la Albricia de Fariña en un espacio crítico que combine tanto el júbilo de Ortega ante lo primario fecundante de esta poesía¹¹, como la fuga de Olea hacia lo primario negativo: lo borrado y lo inexistente (Olea 7-11). Solo así podría explicarse la intensidad pulsional e incluso la violencia de la búsqueda, y los encuentros penetrantes, excavatorios, hirientes de *Albricia*, como cierto escorzo de sombra y el soplo de lo vacío en las figuras de los textos de *En amarillo oscuro*.

Tala y *Albricia* son títulos de una sola palabra. Hay también una doble A iniciática en ambos, como en “Al alba” (¿Será acaso *Tala* el otro libro, el primero, el verdadero, de Fariña?). Las palabras “alfalfa” y “alfalfal” establecen este nudo en la coherencia y la continuidad de la obra de Fariña, reiterándose en posiciones primordiales tanto en *El primer libro* como en “Al alba”. Su presencia es fundamental a lo largo de *Otro cuento de pájaros*. “Otro cuento” refiere a “un primer cuento”. Si el *Popol Vuh* designa al primer libro, la A es el comienzo del abecedario. Alrededor del poder abierto y creador de la primera letra giran, aletean y zumban las palabras que cierran/abren, en expuesta metonimia, el final de la narración. “Al Alba” termina recordando los últimos poemas de *El primer libro* y adelantando la prosodia marcada

¹¹ Ortega señala en “Viaje a la otra palabra...” lo siguiente: “Para que otras corran tras la albricia, la encuentren, la griten, la ofrezcan en unidad” (194).

por el insistente predominio de la A en *Albricia*. Desde *El primer libro* hasta los cuentos de 1999 la poeta va entregando elementos necesarios para una reconstrucción de su portulano de fragmentos, las pistas necesarias para el rastreo de una escritura encifrada.

El viaje de “Al alba” presenta una ascensión río arriba; el encuentro con el alfalfal –Alfa que nunca parece terminar– indica el preludio de la iniciación, rodeada en todo momento de un abismo, el mismo que envuelve la ermita de la momia tras la catarata. Dentro de él, madre e hija llevan ofrendas y realizan abluciones con miel que hay junto a la momia sagrada. Tras la fusión sexual de niña y agua, la madre desaparece: la hija es abandonada tras la iniciación y debe andar su propio camino. El abismo se hace presente en el camino de regreso: la niña intenta volver, deshacer los pasos, por la hierba amarilla del alfalfal. Cae al vacío y se sostiene con la mirada al destello blanco, al zumbido y al aleteo de una presencia misteriosa: pájaro-insecto-dios-ángel, para retornar después al abrazo de la momia-madre. Finalmente, la niña se enfrenta con la luz al salir de la cueva: “me trae pesadez, albur albor albricia –pienso– mientras los tobillos se me sueltan en zancadas cerro abajo” (Fariña, *Otro* 17), elaborándose así un final abierto.

Para terminar, quiero insistir en la importancia que adquieren los colores en la obra de Soledad Fariña. Son la primera manifestación de un proceso sinestésico y anasémico de voluntad totalizadora. En este punto es necesario recordar que el título del último poemario de la trilogía, *En amarillo oscuro*, también se encuentra anunciado en la primera estrofa de *El primer libro*: “tomar todos los ocres también/ el amarillo oscuro de la tierra” (Fariña, *La* 19). En “Al alba” el color de la miel, la sustancia que unge el cuerpo y lo sacraliza, otorga opacidad y transparencia a la obra, y al mismo tiempo corporalidad a lo sagrado. La miel une la tierra, el cuerpo y el zumbido en un solo color, textura y vibración, otorgándoles continuidad. Estos procesos son la base misma de la gran sustitución ideológica que la obra poética de Fariña realiza al extremo opuesto de cualquier proceso explicativo y abstractivo, desenvolviendo su escritura en un discurso de lo concreto y a la vez expulsando la lectura de los significados establecidos en el código y cerrados por la tradición y la cultura. En “Al alba” sinestesia, metonimia y anasemia encuentran un par de encarnaciones que desplazan y resignifican las formas de lo “mestizo”: la madre en tanto cuerpo vivo, momia y fantasma, y el ángel en tanto pájaro, forma humana y destello de la visión. Cuerpo, cadáver y fantasma; animal, forma y revelación. Habría que leer desde “Al alba” el tercer y último pilar de *La vocal de la tierra*, *En amarillo oscuro*, como la

referencialización en el pasado prehispánico y el imaginario andino de las continuidades que Fariña enuncia y ritualiza en sus dos primeros poemarios y *Otro cuento de pájaros*. Cuerpo, agua, piedra, madre, momia, pájaro, plumaje, pictografía, escritura, y los procesos de descenso y ascensión de la sujeto que los une, encuentran allí formas resignificadas que desde lo precario, lo mínimo y lo fisurado, insisten en el descubrimiento del paisaje andino y el intento de hacerlo propio.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriazola, María Teresa. "Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación". *Lar. Revista de literatura* 11 (1987): 7-10.
- Anónimo, *Popol Vuh o Libro del consejo de los indios quichés*. Trad. de la versión francesa de Georges Raynaud por Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza. 6ª ed., Buenos Aires: Losada, 1977.
- Bellessi, Diana. "La aprendiz". *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Ed. Soledad Fariña y Raquel Olea. 2ª ed., Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1997. 129-131.
- _____. "Prólogo" de *La vocal de la tierra* de Soledad Fariña. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999. 9-12.
- Bello, Javier. "Otro cuento de pájaros: el sueño". *Nomadías* 5 (2001): 148-150.
- Brito, Eugenia. "Introducción", "La redefinición del contrato simbólico entre autor y lector: *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez" y "Textos breves, gestos límites: Antonio Gil, Soledad Fariña". *Campos minados (Literatura Post-Golpe en Chile)*. 2ª ed., Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994. 11-22, 23-51 y 184-7.
- Fariña, Soledad. *El primer libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985. Prólogo de Raquel Olea. 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- _____. *Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo, 1988.
- _____. *En amarillo oscuro*. Santiago: Surada, 1994.
- _____. *Otro cuento de pájaros*. Santiago: Las Dos Fridas, 1999.
- _____. *La vocal de la tierra*. Prólogo de Diana Bellessi. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Marchant, Patricio. "Desolación". *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Ed. Soledad Fariña y Raquel Olea. 2ª ed. Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1997. 55-73.
- Mistral, Gabriela. *Tala*. Nota preliminar e introducción de Alfonso Calderón. Comentario y cuadro cronológico de Miguel Arteche. 2ª ed. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1989.
- _____. *Ternura*. 5ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 2001.
- Olea, Raquel. "Prólogo" de *El primer libro* de Soledad Fariña. 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

Ortega, Eliana. “‘Otras palabras aprender no quiso’: la diferencia mistraliana (1995)”; “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: Editorial Cuarto Propio, 1996. 45-54, 191-4, y 209-16.

“Amada Amante: discurso femenino de Gabriela Mistral”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Ed. Soledad Fariña y Raquel Olea. 2ª ed., Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1990. 133-8.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed, Madrid: Espasa, Tomo I.