

EL CÍRCULO CROMÁTICO DE *LA VOCAL DE LA TIERRA*:
UNA LECTURA DEL POEMARIO DE SOLEDAD FARIÑA

The Colour Wheel of La vocal de la tierra: Reading the Poetry of Soledad Fariña

YENNY KAREN ARIZ CASTILLO
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN
Concepción, Chile
yariz@ucsc.cl

Resumen: el artículo consiste en un análisis del poemario *La vocal de la tierra* (1999), de la chilena Soledad Fariña (1943). Se propone una lectura del sistema cromático del texto, en el que los colores funcionan como símbolos de procesos metatextuales de la escritura contemporánea, a la vez que aluden al contexto histórico chileno de la década de 1980 y se relacionan con el acervo cultural indígena presente en la obra.

Palabras clave: poesía chilena, Soledad Fariña, *La vocal de la tierra*, círculo cromático

Abstract: The article comprises an analysis of the collection of poems *La vocal de la tierra* (1999) by Chilean poet Soledad Fariña (1943). It proposes a reading of the text's colour system, in which colours work as symbols of metatextual processes of contemporary writing, as well as making references to the historical context of 1980s Chile and linking to the indigenous cultural heritage present in the work.

Keywords: Chilean poetry, Soledad Fariña, *La vocal de la tierra*, Colour Wheel

Si bien la dictadura militar chilena impuso una férrea censura a los artistas desde el año 1973 y hasta finales de la década de los ochenta, no consiguió acallar a numerosos poetas, que, pese a dificultades económicas y a su manifiesta oposición al régimen, desarrollaron una búsqueda estética que no soslayó su contexto histórico. Soledad Fariña (Antofagasta, 1943) forma parte de este grupo de poetas que dieron a conocer sus obras en recitales poéticos, revistas de efímera duración y poemarios editados precariamente durante la década de 1980.

Aunque en gran medida su proyecto poético constituye una respuesta a la violencia experimentada en Chile durante la dictadura, la obra de Fariña no se circunscribe a los temas políticos, sino que se ha desarrollado por más de treinta años, diversificándose a propósito del interés de la autora por el estudio de las cosmovisiones maya e inca, que ella plasmó en *El primer libro* (1985) y *En amarillo oscuro* (1994), así como también debido al tema de la búsqueda de la identidad femenina, que atraviesa toda su obra.¹

En el año 1999, la poeta reunió sus tres primeros textos, *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994), en un volumen denominado *La vocal de la tierra* (1999), que constituye nuestro objeto de análisis. La trilogía presenta una serie de imágenes vinculadas a procesos autorreflexivos de la escritura poética asociados a la pintura y a otras artes visuales, de tal forma que éstas constituyen metáforas de la acción de escribir. La inclusión de otros dominios artísticos a nivel metafórico en el texto poético permite apreciar:

- El vínculo con las culturas amerindias, en tanto Fariña metaforiza la apreciación indígena del paisaje, la arquitectura precolombina, y poetiza tejidos indígenas y pintura de vasijas.
- La conceptualización difusa de los límites del arte poético, pues en la primera parte de la trilogía, la hablante “pinta” un libro, cuyo contenido, además, se refiere a la misma acción de pintar/escribir.
- La visualización de un sistema cromático generado en los textos, obviamente, a partir del lenguaje.
- La hibridación textual entre la memoria de las culturas indígenas andinas y la escritura poética contemporánea.²

De estos aspectos, nos centraremos en el análisis del sistema cromático, ya que la crítica ha destacado la relevancia de los colores en *La vocal de la tierra* (Bello, 2009), pero no ha profundizado en su alcance simbólico. Mi lectura plantea

¹ Sus obras publicadas son: *El primer libro* (1985, reeditado en 1991); *Albricia* (1988); *En Amarillo Oscuro* (1994); *Se dicen palabras al oído* (1997); *Otro cuento de pájaros* (1999), volumen de cuentos que constituye una creación excepcional en una continuidad mayoritariamente poética; *La vocal de la tierra* (1999); *Narciso y los árboles* (2001); *Donde comienza el aire* (2006); *Pac Pac Pec Pec* (2012), versión ampliada y modificada de *En amarillo oscuro*; *Ábreme* (2012); *Yllu* (2015); y *1985* (2016).

² Entiendo la noción de hibridación de acuerdo a los planteamientos de Néstor García Canclini, que se refiere a la combinación de estructuras provenientes de diversos procesos socioculturales, operación que genera “nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2001: 14; cursivas del original).

que cada color posee un simbolismo en relación con los procesos metatextuales aludidos.

Evidentemente, la apreciación de los colores varía según las culturas, por lo mismo, será relevante el conocimiento antropológico sobre el tema en sociedades aborígenes. Además, por el carácter híbrido del texto, he juzgado importante trabajar con los símbolos occidentales de los colores y su organización en sistemas cromáticos, para lo cual me apoyaré en el trabajo de Johannes Pawlik, *Teoría del color* (1996), y en los diccionarios de símbolos de Jean Chevalier (1995) y de Juan Eduardo Cirlot (1997). Previa al comentario principal, describiré el contexto de producción de la poeta chilena y realizaré un acercamiento a los aportes críticos sobre su obra.

Las preguntas que permanecerán latentes durante este análisis, y que pretendo retomar en las conclusiones, son: ¿adónde conduce la recuperación de culturas ancestrales en el contexto de la dictadura militar?, ¿por qué reflejar la escritura poética contemporánea en un centro ceremonial, un libro de pinturas, una vasija o un tejido antiguo?

La obra de Soledad Fariña en el contexto de la promoción de poetas de 1980

En la antología *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)* (Calderón, Calderón y Harris, 1996), Soledad Fariña aparece como integrante de la “promoción del 80”, la que comienza a publicar en plena dictadura chilena, por lo que debe lidiar con la censura y las dificultades para generar instancias culturales. Según los compiladores, la promoción del ochenta:

se vio forzada a crecer en un clima de odios, persecución y miedo, sin posibilidades de expresión debido a la férrea censura aplicada a la creación literaria y en medio de un ambiente poético marcado por la ausencia o la distancia de sus interlocutores más cercanos cronológicamente. (1996: 14)

En cuanto a la búsqueda estética, el trabajo de Fariña se vincula a las obras del grupo de poetas mujeres de la promoción del ochenta, que además integran Marina Arrate (1957), Alejandra Basualto (1944), Carmen Berenguer (1946), Carmen Gloria Berríos (1954), Eugenia Brito (1950), Teresa Calderón (1955), Lila Calderón (1956), Bárbara Délano (1961-1996), Elvira Hernández (1951), Paz Molina (1945), Rosabetty Muñoz (1960), Heddy Navarro (1944), Alicia Salinas (1954), Malú Urriola (1967) y Verónica Zondek (1953).³

Las poetas mencionadas se distinguen por una cantidad considerable de publicaciones en la década de los ochenta y por una intensa actividad cultural. Sus discursos poéticos llaman la atención por ser diferentes a la poesía escrita por mujeres hasta entonces, pues dan cuenta de un cuestionamiento profundo al orden político y a las construcciones socioculturales, en cuanto buscan innovar en la temática y en la forma de los textos. Además, las instancias colectivas que propició la época (talleres y lecturas) generaron lazos

³ Para elaborar este listado, he consultado los estudios de Villegas (1993), T. Calderón, L. Calderón y Harris (1996), y Brito (1998).

profesionales y amistosos entre las autoras. En este sentido, Marina Arrate plantea como características de la promoción: “a) la conciencia de género y b) la conciencia de grupo, cuestiones ambas que no se hallaban presentes en la generación de la década precedente” (2002: 176).

Sobre este grupo de poetas, los compiladores de la antología *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)* establecen algunos rasgos de la generación, de los cuales destaco el cuestionamiento de la función del lenguaje y de la historia e identidad chilenas. Los antologadores asumen una interpretación apegada al contexto histórico: “Se trata, en buenas cuentas, de un intento de reorganización destinado a convertir la poesía en un espacio de resistencia y de transgresión al sistema dominante” (1996: 17).

En líneas generales, éste es el contexto en el que se inserta el trabajo de Fariña, el que se ha destacado por la innovación en el lenguaje, el uso de “nuevas formas” desde las cuales alude a los hechos de aquella época. Además, la crítica ha enfatizado la poetización del cuerpo femenino y la búsqueda de su identidad (Merino, 1989; Olea, 1990; Villegas, 1993; Bianchi, 2002, Hernández, s.f.). Sobre los elementos indígenas en la obra de Fariña, resalta el trabajo de María Teresa Adriasola (1987), que interpreta *El primer libro* a partir de cuatro líneas de reflexión: la poetización de un libro fundador de mundo, sucesor de los libros sagrados cristiano y maya; la autorreflexividad; la referencia a la posición de la creadora frente a la tela o a la página en blanco; y la postulación de la artista como quien crea desde la nada. Asimismo, Raquel Olea (1998) subraya la voluntad de Fariña por recuperar signos de los ritos indígenas y Eliana Ortega (1996) desarrolla la importancia de la pintura y la miniatura de *En amarillo oscuro*.

El círculo cromático en *La vocal de la tierra*

En la tradición poética occidental, los colores han sido ampliamente utilizados como símbolos. Al respecto, es interesante la analogía que desarrolla Cirlot:

Es fundamental la ordenación serial de la gama cromática, que se presenta [...] como un conjunto de colores definidos [...] La afinidad formal de esta serie de seis o siete matices [...] con la serie de vocales (siete entre los griegos) y de las notas musicales, permite suponer fundamentalmente la existencia de una analogía esencial entre todos esos planos. (1997: 140)

El establecimiento de una relación estrecha entre colores, letras y sonidos se relaciona con un concepto de arte que trasciende las divisiones entre las distintas manifestaciones artísticas, el que puede ser recreado a partir de la imagen poética. La asociación de color y sonido en la poesía es un fenómeno sobre el cual reflexiona Claude Lévi-Strauss en “De los sonidos y los colores”, del conjunto de ensayos *Mirar, escuchar, leer* (1998). El antropólogo cita la experiencia de Louis-Bertrand Castel, matemático y estudioso de los colores, para establecer qué colores y sonidos difieren en naturaleza, ya que: “Lo propio del sonido es pasar, huir, estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento [...] El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él.

Resplandece estando en reposo (1998: 91). A pesar de ello, Castel concluyó que las propiedades de los sonidos y los colores son análogas, experiencia que a Lévi-Strauss le permite discurrir sobre una figura literaria: la sinestesia.

Johannes Pfeiffer en su ensayo *La poesía* (2005 [1936]) reflexiona sobre las diferencias entre la imagen pictórica y la imagen poética, a partir de los comentarios del filósofo alemán Gotthold Ephraim Lessing en su obra *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* [1766]:

la imagen pintada se halla presente en una coexistencia espacial, y es posible abarcarla, por decir así, de un solo golpe; la figuración poética, en cambio, se construye en una sucesión temporal, y se nos actualiza solo en virtud de un constante mirar hacia adelante y hacia atrás. En un caso, intuibilidad [sic] sensiblemente visual que se da de una sola vez; en el otro, intuibilidad no sensiblemente visible —invisible— que va asomando paso a paso. De ahí que en la poesía no se trate de una figuración estática, sino en movimiento. (2005: 28)

Aunque los pintores empleen técnicas que impriman dinamismo a sus obras, el público percibe la totalidad de la obra artística de una sola vez; en cambio, la imagen poética, en concatenación con otras imágenes en el contexto de un poema, o de un conjunto de estos, implica la sucesión temporal y espacial. Es decir, hay una diferencia fundamental entre ambas artes en relación con su recepción.⁴

Además, ambas artes observan diferencias materiales y metodológicas: el pintor trabaja con una imagen construida de trazos, formas y coloridos; lápices, pinceles, óleos, tintas, lienzos, entre otros, son parte de sus materiales habituales. El poeta requiere pocos materiales concretos, y construye sus imágenes con las palabras.⁵

Por consiguiente, es necesario tener en cuenta que la combinación de la pintura y de la escritura que se observa en *La vocal de la tierra* se produce en el nivel metafórico del texto, pues lo que se aprecia no son imágenes visuales, sino literarias. La conexión de la poesía con la pintura se debe en gran medida al acercamiento teórico de Fariña a las cosmovisiones inca y maya, culturas que desarrollaron una serie de prácticas consideradas artísticas en la actualidad, porque, en realidad, el concepto de “arte indígena” es una mera elaboración teórica.

En su contexto original, las expresiones culturales indígenas eran funcionales a las necesidades de la comunidad, y ante todo, poseían un carácter religioso: “El antiguo arte plástico, en la generalidad de los pueblos, era religioso y estaba comprometido con los dioses. Para comprenderlo es preciso apartarse de las mediaciones de la estética crítica, que lo juzga como una actividad independiente” (Reyes, 2009: 295). La cultura contemporánea exhibe en los museos vasijas, penachos, vestimentas y otros utensilios indígenas que

⁴ Habría que añadir que, salvo en los recitales poéticos, lo más frecuente es que el lector se enfrente a solas a un texto poético, mientras que la pintura puede percibirse en forma colectiva, e incluso comentarse enfrente de la misma obra.

⁵ Exceptuando el caso de los caligramas, subgénero poético híbrido entre la imagen y las palabras.

tenían ante todo un valor ceremonial, en tanto patrimonio de la humanidad y como muestra de las expresiones “artísticas” de los aborígenes.

Entre estos objetos sagrados, se encuentran los “libros de pinturas”; obras elaboradas a partir de la escritura y de íconos que contenían datos sobre la cultura, la historia y la religión de los pueblos aborígenes. Los libros de pinturas que se conservan pertenecen a las etnias náhuatl y maya. En específico, *La vocal de la tierra* se vincula al libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh*, considerado “la más completa y sistemática exposición originaria de la tradición espiritual indígena de América con que contamos” (Reyes, 2009: 45).

La crítica (Adriasola, 1987) ha señalado el vínculo de *El primer libro* con el *Popol Vuh*, por la apreciación de la obra de Fariña como libro fundador, y el imaginario precolombino recreado en el texto. En efecto, por los elementos poetizados, *El primer libro* sugiere la estructura de un libro de pinturas, textos en los que “cada momento es una asociación de números, dioses, animales, rumbos espaciales, colores, elementos, símbolos atávicos” (Reyes, 2009: 297). La obra de Fariña metaforiza estos componentes, entre los que adquiere una relevancia fundamental el color. Asimismo, en *Albricia* aparece un fragmento del *Popol Vuh* que refiere un episodio cuando el consejo de dioses toma decisiones sobre la creación, por lo cual es evidente el establecimiento de una continuidad entre *El primer libro* y *Albricia* en relación con la idea de fundación de un mundo.

A la cosmovisión maya que constituye el sustrato de los primeros poemarios, se agrega el acervo inca manifiesto en la tercera obra, *En amarillo oscuro*. En esta última parte de la trilogía, el imaginario artístico indígena se diversifica, pues la escritura se conecta con la arquitectura, la cerámica y los tejidos con plumas de la cultura andina. Además de recrearse la cosmovisión inca, *En amarillo oscuro* plantea la metarreflexión de la escritura poética, a partir de estas expresiones precolombinas.

Los indígenas amerindios se expresaron en diversos soportes: “estelas, frisos, dinteles, cerámicas, joyas, tableros, jambas, peldaños, pilares, muros, bóvedas” (Reyes, 2009: 43), también en códices o libros. En todos estos soportes, la pintura “se configura como texto, como escritura” (Reyes, 2009: 43) de signos o glifos. De esta forma, Fariña integra a la escritura contemporánea una gama de expresiones provenientes de las culturas precolombinas, en las que la escritura puede ser signo, trazo, escultura o tejido.

De esta manera, *La vocal de la tierra* poetiza una multiplicidad de colores⁶ que se asocian a texturas, sonidos, palabras y elementos naturales; pero, asimismo, los colores reiterados en el poemario se vinculan a los procesos creativos de la escritura; las artes visuales y la poesía se fusionan de manera metafórica, en tanto la mención de los colores constituye en gran medida el imaginario que da cuenta de la labor poética.

⁶ Bello señala que los colores: “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’” (2009: 65).

El análisis me ha permitido visibilizar un sistema cromático desarrollado en el texto, concepto que puede definirse de la siguiente manera:

La expresión sistema cromático remite a una estructura ordenada de colores y puede hacer referencia a una figura plana, como un hexágono cromático o un círculo cromático, o a un cuerpo, como un romboedro cromático, una esfera cromática o un doble cono cromático. Los sistemas cromáticos son modelos de visión de la teoría cromática. (Pawlik, 1996: 23)

Los sistemas cromáticos constituyen formas de apropiación personal de la teoría del color, que pueden organizarse en diversas figuras geométricas; según precisa Pawlik; “Las figuras ordenadoras —círculo, triángulo o cuadrado, estrella, etc.— se construyen ¡según aquello que se quiera poner de manifiesto!” (1996: 38- 39). Existe una serie de sistemas cromáticos propuestos tanto por teóricos del color como por los mismos pintores;⁷ para referirme al propuesto por Fariña, me ha parecido apropiado ordenar los resultados del análisis bajo la categoría de círculo cromático, por cuatro razones:

1. La forma circular se caracteriza por no poseer principio ni fin definidos y anular las relaciones jerárquicas, lo que me parece esencial para un acercamiento adecuado a esta poesía, en la que los procesos relativos a la escritura poética se conciben en relación con una estructura cíclica. Además, dentro de las cosmovisiones indígenas americanas, “[e]l círculo como forma geométrica y la circularidad como idea constituyen la representación más acabada de la concepción de totalidad” (Martínez, 2004: 34).
2. El predominio de figuras circulares (ojo, cuenca, iris, entre otras) que contienen los colores o constituyen su entorno en los textos.
3. La relación ojo-color, patente en los versos.
4. El significado que este concepto posee en pintura; al ser una organización de colores, no es una norma fija, sino que varía de artista en artista, es decir, un círculo cromático elaborado por un/a pintor/a es único e irrepetible:

El círculo cromático del pintor tiene poco que ver con una escala cromática espectral confeccionada [...] se construye solo por impresión óptica [...] consta de los *tres colores básicos* o algunos colores iniciales, del *alcance cromático* de estos colores iniciales y de las *áreas cromáticas* (*parentescos cromáticos*) [...] no puede haber un modelo ordenador de validez general [...] siempre depende de la intención perseguida. (Pawlik, 1996: 38-39: cursivas en el original)

Los colores de *La vocal de la tierra* se asocian a las manifestaciones artístico-culturales indígenas que el poemario recrea, así como también al entorno desértico poetizado. Su primera parte, *El primer libro*, se inicia con la acción de borrar todo lo dicho para fundar un mundo y una forma de escritura; por consiguiente, la poesía se relaciona con el poder de la creación, de tal forma que

⁷ Al respecto, dos teóricos destacables son Goethe y Runge. Para ampliar la información, ver Pawlik (1996).

el lenguaje adquiere una condición performativa, fundamentalmente a partir de verbos imperativos. Para dar cuenta del proceso creativo de escritura, la poeta trabaja con los niveles fónico, sintáctico y semántico de la lengua, así como también trastoca la disposición convencional del texto en la página.

El poemario remite a la construcción de un imaginario que homologa y superpone tres signos: el cuerpo femenino, el espacio y la lengua poética. En otras palabras, la búsqueda de una lengua poética equivale en el texto a la búsqueda de un espacio y al autodescubrimiento del cuerpo. Para poetizar la elaboración de estos signos, se emplea la metáfora de la pintura; de esta manera, en el imaginario poético de *El primer libro*, la hablante alude a acciones como pintar, esculpir o grabar para referirse a la elaboración de este “primer libro”, por tanto, la voz enunciativa es, además, dibujante y pintora: debe bosquejar, colorear y nombrar el mundo.

El concepto de “pintar” en el texto es híbrido, en tanto se emplean términos contemporáneos como libro, a la vez que se poetizan técnicas primitivas de producción de colorantes, como la fusión de la saliva con la tierra, y la utilización de los dedos para pintar, los que configuran un pincel “humano”. Esta contradicción entre las nociones modernas y la técnica primitiva que se poetiza permite establecer dos ejes que se superponen, entre los cuales oscilará la hablante: la poetización de un mundo primitivo y la poetización de los procesos contemporáneos de la escritura poética, vale decir, la batalla con una lengua normada, los procesos de bloqueo —la página en blanco— y la búsqueda de la palabra poética propia.

El primer libro se inicia con el poema “Todo tranquilo, inmóvil”, que conecta las sensaciones de quietud y estatismo con un momento originario en el mundo poetizado; se poetiza un mundo teñido de negro: “Hay un negro que sombrea que nos cubre” (v. 14, 19).⁸ El negro equivale a la oscuridad, y en este texto lo acompañan el gris, contenido en forma de nubes, y el blanco, tanto del libro —“páginas blancas abiertas” (v. 8, p. 19)— como del hielo “que quebró mis alas” (v. 19, 19).

Es importante señalar que en el poemario se alude a dos colores que conforman el soporte de la escritura de “el primer libro”: el blanco de las páginas y el ocre, correspondiente al “amarillo oscuro” de la tierra, espacio en el que también se plasmará la escritura. Ambos colores se superponen, sin excluirse, dando cuenta del carácter híbrido del texto: las páginas blancas remiten a la significación contemporánea del signo “libro”, mientras el ocre corresponde a la relevancia de los espacios y culturas andinas en el texto.

El simbolismo del negro en *La vocal de la tierra* es compartido por varias culturas. Chevalier señala: “Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferenciación original” (1995: 747). El poema que inicia *El primer libro* manifiesta que los colores se asocian a los sonidos en tanto la poeta construye aliteraciones que permiten relacionar el color con un elemento o cosa:

⁸ Todas las citas de los tres poemarios de Fariña están tomadas de *La vocal de la tierra* (Santiago, Cuarto Propio, 1999). En adelante, se indicará el nombre del poema, el número que le corresponde a los versos y las páginas. En el caso de citar un texto completo, se indicará su nombre y la página. Se respeta la disposición tipográfica de los poemas.

—No hay claridad, no hay claridad, *graznan*
—Ha caído la nube *gris* sobre mi vuelo: eran *granizos*. (vv. 17-18, 19:
cursivas mías)

La serie *graznan* /gris /granizos, que se complementa con los gritos de los choroyes⁹ (“Por qué esa oscuridad, gritan” v. 13), vincula tres elementos fundamentales para el poemario: color (gris), sonido/fonética (/gr/, que remite al graznido de aves) y fenómenos naturales (en este caso, el granizo). El gris también estará presente en *En amarillo oscuro*, debido a que la hablante del texto se corporiza en una piedra.

En el segundo poema de *El primer libro*, “Cuál pintar cuál primer” (20), el negro se asocia a un sonido: “Zumban las alas negras” (v. 1),¹⁰ que producen un “aleteo negro” (v. 7). El color negro se manifiesta además junto a un estruendo que interviene con violencia la materia arcillosa con la que se conforma el mundo poetizado:

grieta profunda atraviesa las capas arcillosas
cruza rayo negro las capas amarillas
las fulmina
transgrede la suavidad dorada del polvillo. (vv. 3-7, 20)

El aleteo y la intempestiva aparición del rayo negro se conectan en el texto gracias al color, al ser éstas las primeras intervenciones en el blanco/ocre de las páginas de “el primer libro”. La aliteración basada en el sonido “gr” del primer poema se reitera en “grieta”, “negro” y en el verbo “transgrede”, que da cuenta de la acción del rayo en las capas terrestres. El negro se asocia a la inmovilidad, pero también encarna la violencia.

Como complemento del negro en los textos se encuentra el amarillo, por ejemplo, en la poetización del rayo negro que atraviesa capas amarillas y en la reiteración del color ocre o “amarillo oscuro”, color de la tierra. El poema “Dónde el amarillo” (22) presenta un rostro cuyas facciones están teñidas de negro: “presagio oscuro las comisuras negras” (v. 3); “recorre emplasto negro las miradas hundidas/ en la frente, ataduras profundas” (vv. 12-13). Los choroyes taladran surcos en el espacio-cuerpo, mientras la hablante intenta superponer el amarillo a la oscuridad: “Esparcir la mirada / dónde el amarillo dónde” (vv. 1-2). La sinestesia del primer verso fusiona la acción de mirar con la de colorear el entorno. En este último poema, el negro se asocia a la violencia con que se interviene el espacio.

La imagen del negro en relación con la violencia se refuerza en el poema “Besan las labias la corteza” (27):

⁹ Los choroyes, aves de alas verdes que dominan el aire y observan la superficie son, en la interpretación de Bellesi, “portadores de la ley” en el texto (1999: 9). Bello agrega que son “verdaderos espías y antagonistas autoritarios de la ‘Escritura’ de la sujeto femenino, representantes de la Ley escrita del Padre” (2009: 50).

¹⁰ La lectura de Hernández (s.f.) interpreta este verso como una fusión del espacio y del cuerpo femenino. Para el estudioso, las referidas alas negras remiten a las pestañas.

—Pero hay otra tintada espesa que amenaza
desde esa cloaca negra

—¿Destejió la tejida esa viscosa
desgarró la envoltura? (vv. 3-6, 27)

El negro adquiere espesor y viscosidad; es dúctil, tiene la consistencia de una pasta. La arcilla es intervenida por esta materia viscosa, lo que permite el surgimiento del ocre: “Ocre barroso oscuro derrama esa boca redonda” (v. 7). En la segunda parte de *El primer libro*, encontramos una imagen análoga; la lengua humana asfaltada, comprimida por esta sustancia viscosa: “melaza negra/ caliente” (vv. 3-4, p. 33). Finaliza *El primer libro* la sección “en esta oscuridad”, que corresponde tanto a un lenguaje incipiente, que la hablante tartamudea al comenzar a apropiarse del idioma (“alfa”, “alfalfa”, “falfa”, “fabla”, “habla” pp. 39-40), como también a la oscuridad de la tierra en la que la materia poética se genera.

En *Albricia*, la fusión del negro con la tierra literalmente se diluye; el color está asociado a las aguas, al paisaje marino, en “Abro el párpado mudo”:

entre líquenes negros algas veo flotar
mi rostro carcomido de lenguas. (vv. 3-4, 52)

A esto se agrega una directa relación entre este color, su viscosidad y el estancamiento de la palabra poética, en “Se desfleca esta lengua”: “(el humus cenagoso no se cuaja en palabra)” (v. 12, 51). Negro es entonces, prisión del texto, sin embargo, la palabra terminará por asomar desde la oscuridad, que paradójicamente, la forja, en “Escurre entre los dedos”: “por ese flanco oscuro asoma la palabra” (“v. 25, 58). Este verso se análoga al proceso que experimenta la imagen de la mariposa de *En amarillo oscuro*, que siendo oscura se transformará en colorida y luminosa al ser nombrada.¹¹

Pawlik califica el amarillo como el “color más próximo a la luz” (1996: 70) y, por tanto, más cercano al blanco. Agrega que: “el amarillo no forma una familia de colores propiamente dicha. En sentido estricto, no hay un amarillo claro y un amarillo oscuro” (1996: 70). Para Chevalier, “es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores” (1995: 87). Citando a Kandinsky, Chevalier apunta: “El amarillo tiene tal tendencia a la claridad que no puede haber amarillo muy oscuro. Se puede decir pues, que hay una afinidad profunda, física, entre el amarillo y el blanco” (1995: 87).

En contradicción con la teoría del color, la poeta crea una amplia gama de amarillos, sobre todo, un amarillo oscuro. Este color es ambivalente en la poesía de Fariña: comunica el deseo de luz y, en este sentido, es cercano al blanco. Además, remite a la conexión con la tierra a partir de su degradación en

¹¹ La hablante poetiza una mariposa nocturna: criatura etérea, vestida de oscuridad, color de la argamasa originaria; de existencia casi imperceptible por cuanto está dentro del aliento de la hablante. La mariposa representa el momento previo a la verbalización, el soplo que permite la articulación de la palabra: “Mariposa nocturna / Se ha metido en mi aliento/ Apretados los labios / cómo voy a nombrarla / pregunta en espiral el aire de la boca” (vv. 1-4, 79).

ocre, color que también adquiere consistencia en los siguientes versos de “Todo tranquilo, inmóvil”:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar
cuál primer tomar todos los ocres también
el amarillo oscuro de la tierra
capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre
arañar un poco 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. (vv. 1-9, p. 19)

La hablante unta sus dedos y brazos y comienza a pintar el primer libro, con los colores ocres, arcillosos, de la tierra. Lévi-Strauss señala: “la apreciación de los colores varía según las culturas” (1998: 92), afirmación que se comprueba, por ejemplo, leyendo la siguiente aseveración de Barthes: “no nos imaginamos libro en ocre” (2002: 123). Desde un imaginario americano, Fariña despliega un amplio abanico cromático para referirse al territorio y al soporte de la escritura, en el que el cuerpo femenino es el instrumento creador, y el paisaje es el espacio andino. Coincidentemente, el ocre es uno de los primeros colorantes de la historia de la humanidad y, además, se identifica con los colores de la tierra.

El amarillo, por su ambivalencia en el poemario, se relaciona con las coordenadas arriba y abajo, debido a su cercanía con la luz y su conexión con la tierra; el color traza caminos y correspondencias entre coordenadas, según se observa en el poema “La tentación arrecia”: “Polvareda amarilla asciende al cielo gris” (v. 4, 26). Este polvo amarillo del suelo americano buscará crear la luz. En su representación de la luz, el amarillo adquiere en *La vocal de la tierra* la connotación de agilidad mental: “amarillo reaparece segundos de lucidez” (p. 35). Representa además, de acuerdo al *Popol Vuh*, la materia de la que está hecho el ser humano: el maíz. Este vegetal sintetiza la dualidad del amarillo en la obra de Fariña: luz porque es alimento, regalo de los dioses y materia de la creación humana; asimismo, representa la conexión con la tierra, la oscuridad en la época de germinación. Con respecto al ocre, es interesante el comentario de Chevalier:

En lenguaje del blasón, el color negro se denomina *sable* [del latín *sabulo* o *sabulum*, arena], lo que expresa sus afinidades con la tierra estéril, habitualmente representada por el amarillo ocre, que a veces es el sustituto del negro: este mismo amarillo de tierra o arena es el que representa el norte, frío e invernal, para ciertos pueblos amerindios. (1995: 748)

El ocre, el negro, el marrón de la arcilla, gradación de los colores de la tierra americana conservan el mismo significado y alcance que en la teoría del color:

La expresión de los colores marrones se recoge ampliamente con el término *colores de tierra*, que remite al origen de sus pigmentos. Ocre, tierra roja y sombras [...] El ocre claro tiene un carácter arenoso; las

tierras rojas son como colores de roca o de campo [...] la estación de los colores de tierra es el otoño [...] Los latinos, que tomaron la palabra del griego, se refieren con *ochra* a la amalgama de mineral marrón clara empleada en la pintura. (Pawlik, 1996: 85)

A la relación del negro con el amarillo y el ocre, se agrega el rojo, parte de los colores de la tierra, pero cuyo significado adquiere otras connotaciones. En el siguiente texto, se encuentra dentro de las tonalidades terrestres que, en ese caso, colorean inclusive el cuerpo de la hablante de “Besan las labias la corteza”:

Ocre barroso oscuro derrama esa boca redonda
besan las labias la corteza terrosa
ocre granate impregna al ocre, grietas beben la tintada. (vv. 7-10, 27)

En el ocre granate encontramos el rojo, pero la hablante lo había mencionado desde el poema que abre *El primer libro* con relación a su propio cuerpo en “Todo tranquilo, inmóvil”:

Se alejan [los choroyes] pero no alcanzan a ver el rojo que descubro
debajo de mi axila. (vv. 15-16, 19)

Coexistiendo en el inicio con el negro, el gris, el blanco y el ocre, se ubica el rojo, unido a la argamasa original por su participación en los tonos arcillosos; sin embargo, también aparece como un color propio del cuerpo de la hablante, quien lo mantiene oculto de los choroyes. En el prólogo a *La vocal de la tierra*, Bellesi cita un fragmento de un texto escrito por Fariña en 1983 “para un video sobre la censura”:

Habrá que preocuparse ahora por el cuerpo ¿o por los cuerpos? Qué cuerpo todo el cuerpo social o qué cuerpo las llagas de las muñecas amarradas con alambres o las llagas de las encías en las encías dejadas rojas abiertas por los dientes arrancados uno a uno o la gillete en las axilas raspadas o qué... en qué sintaxis rep en qué sintaxis represiv (a) no lo sé y (b) no lo saben ustedes... (1999: 9-10; cursivas del original)

Como señala Bellesi, la fecha de escritura de este texto es cercana a la publicación de *El primer libro* (1985). La herida en la axila que la hablante oculta de los choroyes se vincula a una de las prácticas de tortura a las que alude Fariña pero, además, en *El primer libro* la herida de la axila se conecta con la imagen de un volcán a punto de la erupción. Ello abre los posibles significados que permiten la relación del cuerpo y de la tierra a partir del rojo, como sucede en “Aún no es tiempo”:

Muge la tierra el ocre el terracota el gris el negro
abrir la axila, hay una herida inmensa volcán
reteniendo sus aullidos:
acallarlos

— Aún no, aún no es el tiempo de la poda de las —

guías rastreras,
mascullan los choroyes,
— Aún no es el tiempo de la poda de las guías
rastreras

Mirar el hueco entonces —pobres humores grises
y taimados—, detener el impulso, volcarse al agujero:

Hay un rojo que brama por estallar
Aún no es tiempo, aún no es tiempo. (21)

La sangre menstrual, la sangre de un cuerpo torturado, la sangre del parto, son posibles alcances de las imágenes del poema. Es una condición contenida, oculta a los choroyes, quienes pretenden regular el tiempo de la aparición de los colores. En el poema puede apreciarse la dualidad del rojo con el gris, coloración de lava y ceniza; en suma, la díada rojo y negro.

El negro reviste el vientre del mundo donde, gracias a la gran oscuridad gestadora, opera el rojo del fuego y de la sangre, símbolo de la fuerza vital. De ahí la oposición frecuente de lo rojo y lo negro sobre el eje norte-sur, o, lo que viene a ser lo mismo, el hecho de que rojo y negro puedan aparecer como dos substitutos. (Chevalier, 1995: 747)

En el interior de la tierra, así como también en el cuerpo de la hablante se esconde el rojo, símbolo de la fuerza vital, que en este contexto adquiere una connotación femenina. La cópula generadora del mundo y de la pintura de *El primer libro* se produce entre un cuerpo femenino y la tierra, su doble, origen y amante, a escondidas del principio masculino, los choroyes. Esta especie de “hermafroditismo creador” (Adriasola, 1987: 10) adquiere en el texto una personalidad y un nombre: “la arcillosa”, representación tanto del espacio como de un cuerpo de mujer formado de arcilla.¹²

La llegada del rojo a la superficie es violenta, con forma de herida. Una cuchilla hiere a la arcillosa, y la sangre mana de la herida, en “Fue el frío fue el granizo”:

líquida escurre por el cuello
atenta al gorgoreo de las venas azules [...]
Sigue la mueca su derrame oscuro. (vv. 2-3-6, 24)

El rojo se conecta con el azul de las venas y el matiz oscuro que adquiere el propio color, es decir, su derivación hacia el negro. Son dos contrastes cromáticos dignos de analizarse.

A propósito de la dualidad rojo-negro, ya se ha expuesto las consideraciones de Chevalier y la imagen del volcán que reúne ambos colores.¹³

¹² Es posible asociar la figura de la arcillosa a uno de los tres intentos que se realizan en el *Popol Vuh* para crear al ser humano, en este caso, utilizando el barro.

¹³ El negro como espacio de contención del rojo es un rasgo que observa Lévi-Strauss en la poesía de Rimbaud y Baudelaire, y que, según conjetura el estudioso, podría ser un lugar común de la poesía simbolista: “Rimbaud acerca explícitamente el negro al rojo [...] ‘Le sang

Con respecto al azul-rojo, Pawlik señala: “la contraposición rojo-azul es más fuerte que cualquier otro contraste que se produzca entre colores puros” (1996: 74). Mientras el rojo es cálido, el azul es un color frío que evoca connotaciones diferentes a las del rojo: “El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua [...] El vacío es exacto, puro y frío. El azul es el más frío de los colores” (Chevalier, 1995: 163). El contraste que se logra entre la geografía de las venas y la sangre manando de ellas logra anular la inmaterialidad del azul. El rojo, espeso, activo, derramado, hace “gorgorear las venas azules”, es decir, traspasa su materialidad al azul.

El rojo bifurca su imaginario en las siguientes líneas de significación:

1. Forma parte de los colores de la tierra, de los ocres.
2. Identifica a la sangre y a la pintura roja de *El primer libro*, que expresan la concreción de la escritura poética. En *Albricia* se reitera en el motivo de la herida que juntas lamen dos imágenes poéticas centrales del poemario: la amazona y la yegua. Como color que identifica la sangre, aparece en el tercer poemario, *En amarillo oscuro*, en la figura del “surtidor de rojos” (corazón), y como parte de los colores que la mariposa desea para sí: “hendiendo la estocada de deseos / granates púrpuras escarlatas” (vv. 5-6, 82). Esta imagen también se vincula a la plasmación de la escritura poética.
3. Es un color que identifica las creaciones de objetos rituales entre los indígenas. Los tintes rojos eran los más utilizados por los incas y además, según Fariña, la mayoría de las chacanas posee fondo rojo y, ocasionalmente, amarillo (Fariña, 2012: 20-21). *En amarillo oscuro* recrea este sentido al poetizar figuras pintadas con estos tintes.
4. Constituye el color del espacio redondo y acuoso en el cual se articula la palabra: la boca, “bóveda roja” (v. 6, 49).

Todas estas líneas de significación unen el color rojo al surgimiento de la creación poética.

El verde, color por excelencia del mundo vegetal, mantiene su significación convencional en el texto, sobre todo en la imagen del maíz, donde hace pareja con el amarillo y encarna con él la alimentación. Pero además, unido al azul, remite a los choroyes, de color verde y ojos azules; es recurrente en el poemario el motivo del ojo azul de estas aves, que acecha y ejerce violencia sobre el cuerpo de la hablante y el mundo que la rodea.

Pawlik, citando a Goethe, señala que el azul y el verde juntos tienen “siempre algo de malvado y repelente, por lo que nuestros buenos antepasados llamaron a esta combinación color de los locos” (1996: 99). Las imágenes del maíz y de los choroyes encarnan una dualidad a partir de este color, que podría traducirse como lo bueno (vida, alimentación) y lo malo (violencia).

noir des belladones’ [...] Rimbaud leía a Baudelaire, para quien el rojo ‘ese color tan oscuro, tan espeso’, forma también pareja con el negro [...] ‘nuit noire, rouge aurore’” (1998: 94). Al parecer, es una técnica empleada por poetas que utilizan la sinestesia como recurso poético. En la imaginación poética de Fariña ambos colores están ligados; además, ella comparte la apreciación de Baudelaire sobre el espesor del rojo. En *Albricia*, la hablante se pregunta “¿QUÉ ESPESOR TIENE EL ROJO?” (66).

Todos estos colores se interrelacionan dentro del mundo poetizado y dan cuenta de los diferentes estadios del proceso de escritura; en este sentido, el punto cúlmine del cromatismo del texto se produce en la unión entre la amazona y la yegua que se poetiza en *Albricia*, imagen asociada al encuentro gozoso con la escritura. En consonancia con ello, la explosión de la herida y la entrada en el cuerpo que se explora provoca un estallido de color, que representa, justamente, la “albricia”, el regalo de la escritura.

Las metáforas construidas a partir del cromatismo integran el tornasol, tono que *En amarillo oscuro* anhela la mariposa; el fenómeno del tornasol, reflejo de la luz sobre ciertas cosas, es calificado como el color “imposible” que se busca. Ello entronca con el aprecio de los incas por el fenómeno de la iridiscencia y con otras imágenes de *La vocal de la tierra*, como “lo nunca visto”, vinculado metatextualmente a la escritura que se desea conseguir. Por tanto, el tornasol es otra imagen de la búsqueda de la palabra.

Conclusiones

La asociación entre los colores y las letras se manifiesta en *La vocal de la tierra* en tanto los colores van a representar etapas de la creación poética. Es así como una de las figuras más relevantes en el poemario que permite la asociación del color y la palabra es la sinestesia.

El círculo cromático del poemario de Fariña, conformado de negro, gris, blanco, ocre, amarillo, rojo, azul, verde, representa los momentos de la escritura poética. El negro y el gris remiten al momento de la argamasa originaria en el contexto de la creación, es decir, a una escritura próxima a aparecer; esta instancia se plasma también en algunas imágenes del poemario, como la de la mariposa oscura, imagen previa de la mariposa tornasolada, tono deseado e imposible al que se intenta acceder, y que sugiere la figuración de una escritura madura. El blanco representa las páginas vírgenes del libro contemporáneo y, por tanto, también conduce a este momento de mudez creativa. No obstante, el acervo cultural indígena plasmado en *La vocal de la tierra* permite acceder a un insólito “reverso” del blanco: este es el ocre, el que, como color terrestre, se superpone al blanco del libro contemporáneo y representa también el soporte de la escritura. La imagen de “la arcillosa” en el poemario entrega el triple formato de este “libro”: cuerpo-tierra-páginas.

Si a partir del amarillo oscuro u ocre se accede a la materialidad de la escritura, así como también a su contenido —el cuerpo femenino—, la tonalidad más convencional de este color implica la nutrición de los pueblos amerindios, y —en su traspaso a los significados metatextuales— a la claridad mental del momento de escritura, cuya máxima expresión será representada por el color rojo, encarnación de la violencia (política, social, entre otras) y, quizás por ello, plasmación de la escritura poética. Por último, los colores verde y azul, asociados a los choroyes, se vinculan a los obstáculos y miedos que censuran y/o castran la escritura. En consonancia con la percepción de la naturaleza como un organismo viviente, los colores no son fijos ni planos, sino móviles, activos, atenuados e intensificados, por tanto, cambiantes, con relieve y volumen. Los

colores entrañan una relación directa con los fenómenos climáticos y con las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas que se poetizan.

Resulta imposible olvidar las preguntas formuladas en las páginas iniciales de este trabajo: ¿cómo se entiende la recuperación de culturas ancestrales en el contexto de la dictadura chilena? y ¿por qué representar la escritura contemporánea a través de referentes indígenas?

Es posible leer en las “páginas en blanco” de *La vocal de la tierra* una resistencia a la dictadura chilena, ya que, aunque implican la poetización de un mundo inaugural, se pueden interpretar como una metáfora de la condición de desmedro que los poetas de los ochenta percibían en la sociedad chilena. Se escribe, en definitiva, desde un “despojo” que condujo a la página en blanco.

Por ello, el diálogo con las culturas indígenas se fundamenta en la pregunta por esa identidad perdida; los pueblos aborígenes también experimentaron una situación de “despojo” de su cultura, sin embargo, la riqueza de su legado aún persiste. Esta mirada sobre las culturas maya y andina implica un gesto de resistencia frente al autoritarismo, pues si la memoria de ellos se conserva, ¿por qué no podemos conservar lo que se nos intenta arrebatar?

Fariña reactiva la memoria de los pueblos indígenas, pues estos son parte de nuestras raíces; asimismo, aprehender su manera de ver la vida implica una renovación de nuestra cosmovisión occidental, que entre otros aspectos, se ha desvinculado de sus nexos con la naturaleza. A través de la integración metafórica de algunas expresiones de los pueblos aborígenes, la poeta indaga en la relación que ella posee con estas culturas, así como también elabora una conexión de su propio quehacer poético con estas artes. Fariña integra a la escritura poética la elaboración de los libros de pinturas, el tejido en plumas, la arquitectura, las esculturas, las chacanas y la cerámica. Este proceso de hibridación entre artes visuales prehispánicas y escritura poética contemporánea constituye un cuestionamiento de los límites artísticos.

El poemario, como búsqueda de la escritura, de la identidad y, por tanto, de la historia, desarrolla un regreso hacia los orígenes, a partir de la recuperación de lo aborigen; en este ámbito, es destacable el vínculo entre *La vocal de la tierra* y el *Popol Vuh*, puesto que Fariña recrea la elaboración de un libro de pinturas enfatizando la poetización del color, de los espacios como entidades vivas, y de la interacción de los humanos con la naturaleza y con los animales.

La hibridación entre artes visuales y poesía conlleva la hibridación entre la cultura precolombina y la chilena contemporánea, puesto que la recuperación de cosmovisiones ancestrales implica entregar una alternativa a nuestra forma occidental de concebir la vida, y por cierto, el arte. En este sentido, la obra de Fariña se configura como un enlace, tanto entre lo precolombino y lo contemporáneo, como entre lo escrito y lo visual.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIASOLA, María Teresa (1987), “Lo sagrado del primer libro: El libro de la creación”. Concepción, Lar. Sociedad de Escritores de Concepción. pp. 7-10. Consultado en <http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0029846> (24 de marzo de 2017).
- ARRATE, Marina (junio de 2002), “El brazo y la cabellera (Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile)”, en *Revista de crítica cultural. Santiago: Art and Criticism Monograph Series*, Art & Text Publications, n.º 24, pp. 84-89.
- BARTHES, Roland (2002), *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós.
- BELLESÍ, Diana (1999), “Introducción”, en Fariña, Soledad, *La vocal de la tierra*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 9-12.
- BELLO, Javier (noviembre de 2009), “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 75, pp. 47-67. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952009000200003>>.
- BIANCHI, Soledad (2002), “Narciso y los árboles, poemario de Soledad Fariña”, en *Cyberhumanitatis* n.º 22. Consultado en <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/15598/54666>> (19 de marzo de 2017).
- BRITO, Eugenia (1994), “Introducción”, en Brito, Eugenia, *Campos minados*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 11-22.
- ____ (1998), *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago de Chile, Dolmen.
- CALDERÓN, Teresa; Calderón, Lila; Harris, Tomás (1996), *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CHEVALIER, Jean (1995), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*. España, Siruela.
- FARIÑA, Soledad (1999), *La vocal de la tierra*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- ____ (2012), *Pac Pac Pec Pec*. México, Literal.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ, Héctor (s.f.), “La conmutatividad de las hendiduras: (a propósito del libro *La vocal de la tierra* (1999) de la poeta chilena Soledad Fariña)”. Consultado en <<http://www.letras.mysite.com/sf241105.htm>> (25 de marzo de 2017).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1998), *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela.
- MARTÍNEZ, Carlos (2004), “El círculo de la consciencia: Una introducción a la cosmovisión indígena americana”, en Llamazares, Ana María; Martínez, Carlos (eds.), *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires, Biblos, pp. 21-65.
- MERINO, Roberto (13 de marzo de 1989), “*Albricia*, de Soledad Fariña. El viaje de la lengua por los cuerpos”. *Revista APSI* n.º 295 [Manuscrito facilitado por Soledad Fariña].

- OLEA, Raquel (1990), "Soledad Fariña: hacia una poética del deseo", en *Acta Literaria*, n.º 15, pp. 119-124.
- ____ (1998), "Deseo y signo de otra escritura. La poesía de Soledad Fariña", en Olea, Raquel, *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 167- 182.
- ORTEGA, Eliana (1996), "Fénix- Camaquén: El amarillo oscuro de Soledad Fariña", en Ortega, Eliana, *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 209-216.
- PAWLIK, Johannes (1996), *Teoría del color*. Barcelona, Paidós.
- PFEIFFER, Johannes (2005 [1936].), *La poesía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES, Luis Alberto (2009), *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos.
- VILLEGAS, Juan (1993), *El discurso lírico de la mujer en Chile durante el periodo 1975-1990*. Santiago de Chile, Mosquito.