

5. ARENAS MOVEDIZAS: *EL PRIMER LIBRO* (1985) DE SOLEDAD FARIÑA

Como bien apunta Oyarzún P. *El primer libro* de Soledad Fariña (1943-) conlleva “el doble sentido de la iniciación biográfica de una escritura lírica y de la literal artesanía de un libro primordial” (2012: 125). Al ser la primera obra de la autora, este poemario es sí su “primer libro” al tiempo que desencadena entre sus temáticas las cuestiones de la escritura, de la expresión, de la creación como apuestas centrales dentro de sus ejes poéticos. No solamente el texto gira alrededor de la (auto)reflexión sobre la práctica del escribir, sino que también la posiciona en su propio contexto de producción. En este sentido, desarrolla conceptos relativos a las culturas autóctonas precolombinas –la pictografía, el mito– y a la dictadura –la censura, la imposición discursiva, la represión– (Adriasola 1987; Bellessi 2012; Bello 2009; Brito 1990/1994; Grandón Lagunas 2016; Olea 1990b; Ortega 1996 y 2016).

Se trata de una obra que, como señala Olea (1990b), despliega líricas que se pueden apreciar tanto en su independencia así como en su cohesión. Sin embargo, es una unidad que se entrega en lo necesariamente inacabado de su construcción: “una metáfora de resistencia a asumirse como decir totalizante, sino siempre en gestación, en estado de alerta, en una preñez definitiva” (Brito 1990/1994: 185) que se refleja en su modalidad receptiva, siendo esta una “lectura [que] transcurre en una actitud de espera irrealizada” (Olea 1990b: 123).

Incluso, al igual que los poetas ya considerados, la palabra de Fariña adhiere a esos mismos procesos formales de remodulación y exceso de sus elementos, “trazas o destellos neobarrocos” (Salomone 2021: s/p). Una propuesta estética de este tipo ha despertado en la crítica una reflexión relativa a la capacidad de la obra fariñana para ser un reto a las puntuales mecánicas de control del régimen chileno y, además, a una tipología de pensamiento basado en el logos como única forma de conocimiento y comunicación (Bellessi 2012; Bello 2009; Brito 1990/1994; Ortega 1996 y 2016; Riveros Soto 2017), según atestigua la propia poeta: “¿Cómo escribir algo en que no esté la cultura occidental tan presente? Entonces más que los poemas, los colores, hablando de la pintura por ejemplo” (Fariña en Labarthe y Rau 2019: 164).

La producción poética de Fariña prosigue en particular con dos obras más estrechamente ligadas a la primera: *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). En efecto, las tres aparecen reunidas en la publicación *La vocal de la tierra* de 1999 que promueve la consideración de los tres poemarios como una “trilogía” (Bellessi 2012) o como un “ciclo” (Oyarzún P. 2012), a pesar de que este acontezca bajo el parecer de

“un rito a ciegas, de la hipótesis de un sacrificio” (Oyarzún P. 2012: 129), destacando en esto la abertura –sufrida y fértil a la vez– de la escritura de la poeta.¹⁰⁵

Por lo tanto, no obstante la autora presente dos poemarios editados en los años ochenta, hemos decidido dedicar nuestra lectura a *El primer libro* en cuanto *Albricia* –además de ser su ideal evolución– recobra una determinante subjetividad e indagación de la misma que eluden el trayecto perceptivo que intentaremos bosquejar. Para ser más precisos, *El primer libro*, gracias a la exhibición de un sujeto profundamente expuesto a la materia que lo rodea y lo conforma –según los estudiosos, la mencionada creación primordial o, en la opinión de Bellessi, un “despertarse en otro mundo” (2012: 11)– sería capaz de evocar la relación entre individuo y objeto.¹⁰⁶

Así como en *El Paseo Ahumada* de Lihn (1983) la centralidad del lugar nos posibilitó indagar la recepción espacial de un lector ideal insertado en los años ochenta chilenos, el impacto de los objetos en Fariña –expresados por supuesto no directamente como objetos de consumo sino como objetos en sí– conserva esa capacidad para resituar un imaginario fuertemente implicado por el mensaje neoliberal y, en una de sus extensiones, consumista. En suma, creemos que el impacto de un mundo lírico edificado sobre la relación entre el yo y las cosas tendría la disposición para proponer una renegociación de un entorno cambiante, de un horizonte colonizado por una acumulación material sin precedentes.

5.1 Soltar el cuchillo: proceso de elección

El epígrafe de *El primer libro* o, si queremos, la frase de abertura de la primera sección –en efecto encontraremos en la obra dos frases más que nos hacen pensar en su función de separadoras estructurales– dice: “dónde volcarse en este / paisaje” (Fariña 1985: 8). Observamos que, pese a la presencia del adverbio interrogativo, no aparecen los signos de interrogación. Por esta razón, lo que constatamos es una primera introducción en una atmósfera de incógnita que, sin embargo, no se materializa en una pregunta puntual. La incertidumbre y la desorientación provocada adquieren así la forma de un estado genérico, global. Un preguntarse que, al no ser canalizado en la interrogación, se afirma en el comienzo del poemario.

Es dicho cuestionamiento sin una dirección precisa que nos hace de antemano pensar en una semejanza perceptiva respecto al sistema de referencia, es decir el neoliberal: la posibilidad –y de paso la obligación– de la elección extremada hasta

105 En palabras de Labarthe y Rau (2019: 159), “Su poesía es una especie de microclima tropical, no exento de sangre y sufrimientos, que resalta frente al gris dictatorial”.

106 Sobre esta debilidad del sujeto se basa el artículo de Riveros Soto (2017) quien describe el fracaso de los continuos esfuerzos de la voz poética para constituirse y comprenderse. Por otro lado, respecto a lo material de la obra, Grandón Lagunas habla de un “énfasis en lo sensorial” (2016: 220) y Bello de un “discurso de lo concreto” (2009: 65).

el punto de dificultar su fijación en la subjetividad. La condición expuesta nos hace entrever las posibilidades que nos brinda el texto. Según adelantamos, *El primer libro* se presta, gracias a sus sugerencias, a una influencia en el ámbito del consumo. A partir del “paisaje” aludido –que designamos de pre-elección– notaremos cómo el yo lírico se enfrentará a las variables de la opción, en particular definidas en la variedad de elementos que se les presentan.¹⁰⁷

En este orden de ideas, el primer poema de la recolección desarrolla la descripción de un panorama de espera y, al mismo tiempo, de multiplicidad material frente al sujeto:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar
 cuál primer tomar todos los ocreos 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
 (Fariña 1985: 9, vv.1 – 6)

Independiente del afán creador ilustrado por los primeros versos, lo que resalta es la indecisión que caracteriza el proceso. La misma acción de escritura –o mejor dicho de pintura, hecho que sostiene la visión de un mundo dominado por la forma– se patenta como un deber que cede el lugar a la ansiedad y confusión transmitida por la repetición de ‘cuál’.¹⁰⁸ Recuperando el anterior momento de interrogación sin puntuación, la lírica acerca gradualmente el estado de pre-elección al de elección: la misma definición del objeto que se busca (el libro) permite enfocar más fácilmente la evolución de la conciencia poética, sin por esto representarla exenta de conflictividad.

Las gradaciones de color seleccionadas por parte del sujeto se enclavan en la superposición (“capas unas sobre otras”) y consiguiente simultaneidad favorecida por el asíndeton (“arcilla terracota ocre”).¹⁰⁹ Resulta una acumulación de objetos caracterizados por una mínima diferenciación, un matiz distinto que alimenta la

107 En base a su lectura, Olea considera estos versos iniciales sea como una manera para “interrogá[r] los materiales lingüísticos con que [Fariña] producirá su poesía” sea como una “referencia cultural a la lengua patriarcal que ha construido un sistema de símbolos que ha excluido el cuerpo de la mujer como signo de identidad” (1990b: 121–122).

108 En relación con el *Popol Vuh* como referente intertextual de *El primer libro*, mencionamos los estudios de Adriásola (1987), Bello (2009), Grandón Lagunas (2016) y Ariz Castillo (2017).

109 Al ser los colores una presencia fundamental dentro de la escritura de Fariña, los estudiosos de su obra los han considerado ampliamente en sus trabajos. En particular, mencionamos el relevante artículo de Ariz Castillo (2017) quien investiga la variación cromática de la antología *La vocal de la tierra* en relación con el desarrollo de la práctica escritural. Sobre este tema, remitimos también al simbolismo de los colores ilustrado por Ortega (2016). Por nuestra parte, sugerimos el diálogo entre *El primer libro* y *Ocre* de Alfonsina Storni. Compárense, por ejemplo, los siguientes versos de la lírica “Camino a los paredones” de la poeta argentina: “En la greda reseca ni una sola gramilla. / A un lado el alto nudo de las sierras y enfrente / Otro muro de piedra, oxidada y caliente. / Y el cielo casi verde. Y la tierra amarilla.” (Storni 1925: 37).

homogeneidad del sistema de las cosas y también su ineludible atractivo (confrontar Baudrillard 1968/1990).

Se nos opondrá a estas consideraciones relativas a la cercanía sugestiva entre estas recientes dinámicas poéticas y el sistema de consumo, la atención sobre el acto creativo buscado y realizado en los versos arriba mencionados. En su base visionaria, no nos parece una distancia relativa puesto que hemos visto que el mismo acto de consumo, más que como gesto automático e inconsciente, se realiza –tanto en su mensaje propagandístico como en su reelaboración subjetiva– como un momento creativo y comunicacional según lo que afirma Leonini: “[...] il consumo implica, prima di tutto, lo scambio di significati culturali e sociali. [...] Con le cose, l’individuo crea il proprio ambiente, dà e al tempo stesso acquisisce informazioni, stabilisce un rapporto con gli altri” (1982: 184).

Lo discutido, aun sin invalidarse, sufre un cambio de significado mediante el último verso del poema: “todo tranquilo inmóvil apacible” (Fariña 1985: 9). La repetición del título, que también entrega a la estructura de la lírica una forma circular, reafirma el inicial estado de inacción. El contacto/creación entre sujeto y objeto se torna entonces menos determinante y renueva la idea de un instante previo a la adquisición e igualmente a la falta formal de conflicto interno al sistema neoliberal y de consumo.

En el texto “CUÁL PINTAR CUÁL PRIMER” (Fariña, 1985: 10) un enfoque sobre la percepción subjetiva respecto al entorno vuelve a proponer el asunto de la elección y del estatismo: el verso final es la repetición de “todo tranquilo inmóvil apacible”. El texto sucesivo, “AÚN NO ES TIEMPO”, mantiene la misma circunstancia, agregando asimismo una mínima imposición de las cosas respecto a la persona:

Muge la tierra el ocre el terracota el gris el negro
 abrir la axila, hay una herida inmensa volcán
 reteniendo sus aullidos:
 acallarlo
 [...]
 Mirar el hueco entonces –pobres, humores grises
 y taimados–, detener el impulso, volcarse al agujero:
 hay un rojo que brama por estellar
 – Aún no es tiempo, aún no es tiempo
 (Fariña 1985: 11, vv.1 – 4, 10-13)

Mientras los colores-cosas se expresan englobados en un mismo verbo en tercera persona singular ('muge'), el yo lírico se halla en una posición de inferioridad por sus verbos en infinitivo y por lo tanto mayormente indefinidos ("abrir [...] acallarlo [...] Mirar [...] detener [...] volcarse"). Incluso, su situación expuesta describe un momento de debilidad donde el rojo debajo de la axila, que apuntaba a un hallazgo íntimo de la persona ("Se alejan pero no alcanzan a ver el rojo que descubro / debajo de mi axila" [Fariña 1985: 9]), se presenta aquí reprimido y sufrido: una herida que es a la vez volcán refrenado.

Por fin, un acercamiento al acontecer de la elección pareciera entregarse en el poema subsecuente “DÓNDE EL AMARILLO”:

Esparcir la mirada
dónde el amarillo dónde
[...]
y el amarillo dónde
escarban las manos curvas
atolondradas aventan las necias circulares
(las mejillas) en radiante espiral
[...]
- Cinco son, cinco, apuntan los choroyes
- Cinco los surcos hondos taladrados

(observa el ojo inquieto, silenciosa la mueca
observa)
(Fariña 1985: 12, vv.1 – 2, 8–11, 14–17)

Si comparamos la expresión “Mirar el hueco” del poema anterior (Fariña 1985: 10) con “Esparcir la mirada” que abre esta lírica, notamos un progreso en el rayo de acción del sujeto quien amplía su posesión perceptiva del mundo. Además, dicha intención de propagación aparece junto con un afán de búsqueda puntual (“dónde el amarillo”).¹¹⁰ Si prestamos atención a las preguntas sin puntuación que han aparecido hasta el momento, nos damos cuenta de que experimentan una gradual especificación: “dónde volcarse en este / paisaje” (Fariña 1985: 8); “Había que pintar el primer libro pero cuál pintar / cuál primer” (Fariña 1985: 9); “dónde el amarillo” (Fariña 1985: 12).

Sin embargo, aun acercándose el sujeto al objeto, permanecemos en el contexto de la pregunta sin respuesta o, si se quiere, de la búsqueda sin objeto. En este sentido, dicha conformación pareciera evocar la proliferación del consumo de la cual uno de los ejes reside en su falta básica. Se trata de un aspecto que Baudrillard (1968/1990: 130) destaca, por ejemplo, en relación con la práctica de la colección y con el sistema de créditos respectivamente: “[...] l'objet ne revêt de valeur exceptionnelle que dans l'absence. [...] *Il faut se demander si la collection est faite pour être achevée [...]*”, “Aujourd'hui, les objets sont là avant d'être gagnés, [...] *leur consommation précède pour ainsi dire leur production*” (Baudrillard 1968/1990: 222).

Por lo dicho, a pesar de que en el poema que estamos considerando no se manifieste explícitamente la posesión del objeto, sí resulta significativa la aproximación verbal a su especificidad. Más aún, asistimos en los versos que siguen a una variación formal de gran alcance en lo que concierne la estructura evocadora de la lírica. En efecto, leemos en los versos 8 y 9: “y el amarillo dónde / escarban las manos curvas”.

110 Sobre este verso y, en general, sobre la escritura de Fariña escribe Bellessi: “La historia torturada, el cuerpo torturado, la tierra torturada; [...] la voz lírica desemboca y canta en tierra americana, sustantiva adjetivando, mira microscópicamente un paisaje replegado, no desplegado” (2012: 14).

Si poco antes el color aparecía como el objeto de la búsqueda, ahora el amarillo resulta presente, hallado, recuperado y además domina y acoge la acción afanosa del sujeto.

Tan solo en esta pequeña alteración se propicia una canalización receptiva notable. El amarillo se buscaba y luego el amarillo se afirma, sobrentendiendo su recuperación. Al mismo tiempo, la adquisición del objeto deseado limita el desenvolvimiento subjetivo e, inclusive, repitiendo el ‘dónde’ que conllevaba fuertemente la incógnita de la pre-elección, lo transfiere al individuo y a su subordinación con respecto a las cosas. De esta manera, la larga espera de los primeros poemas de *El primer libro* padece aquí un desvío que la inserta en la lógica de la elección en donde predomina el objeto más que la voluntad de la persona que lo anhela.

El último poema que abordamos en este apartado, “AGUARDA LA MUECA”, se desenvuelve en esta misma línea, es decir describiendo en la conciencia el posible trayecto del acto de consumo pero sin confutarlo concretamente a partir de su propia estructura:

Doblado el torso la cuchilla cae
balbucea la grupa
impregna de saliva a la arcillosa
[...]

(abrir la zanja roja afilar el cuchillo
hendir abrir hasta perder la empuñadura)

guiña el ojo tornasoles azules intensos
nunca vistos
(Fariña 1985: 13, vv.1 – 3, 10–13)

La mutación desde la espera expresada en el título (“aguarda la mueca”) hasta un matiz de satisfacción alcanzada (“guiña el ojo”) pasa por la imagen del cuchillo. Aquí el objeto en sí, más que un color matérico, exterioriza con evidencia el contacto y la complicidad con el sujeto. A partir del cuchillo que cae en el primer verso, se alcanza entre los paréntesis un estado en que el cuchillo es un instrumento de muerte. No es solamente esta evocación macabra la que desestabiliza la posible dicha de una adquisición material; más bien es la pérdida implicada la que mayormente nos sugestiona. Si, como hemos visto, los bienes de consumo van desperdiando en sus mensajes de difusión su rol funcional, el cuchillo –herramienta por excelencia– en el momento en que entra en contacto con el sujeto pierde la empuñadura.¹¹¹

El objeto liberado, utilizado, reactivado, llega a un estado de inutilidad por el enfoque sobre el elemento del contacto humano: la empuñadura que al mismo ins-

¹¹¹ Citamos el sugerente comentario de Brito: “*El Primer Libro* se genera a partir del silencio de esos mismos significados [de patria y ciudadanía], con un verso simbólico ‘perder la empuñadura’ para tratar de reordenar y resituar el / la sujeto del texto con los sentidos culturales requeridos para iniciar la escritura” (1990/1994: 183).

tante posibilita su función, aúna a la persona con el mundo de las cosas y finalmente inhabilita tal relación. Paralelamente, si el objeto pierde su potencial mediante el uso del sujeto, es también el sujeto quien en vez de liberarse gracias a su actitud consumista y a la naturaleza de los nuevos bienes sucumbe a dicho ordenamiento:

Il trouve [el individuo] dans leur mobilité [de los objetos], leur multifonctionnalité une plus grande liberté d'organisation, reflet d'une plus grande disponibilité dans ses relations sociales. Mais ceci n'est qu'une sorte de libération partielle [...] parce qu'elle ne signifie *que la libération de la fonction de l'objet, et non de l'objet lui-même.* (Baudrillard 1968/1990: 24–25)

Al final, la satisfacción y la posesión alcanzada se ofrecen en el marco del inutilizo y asimismo de la tragedia (el cuchillo que mata). En suma, hemos reparado en cómo los niveles de pre-elección, elección y satisfacción conducen a una decepción básica, a una falta de integridad del individuo y de su acción sobre el mundo, a una siniestra preponderancia de los objetos.

La inicial sensación de un mundo indefinido, pero también infinito en sus propuestas, ha alentado la obligación de la elección en el sujeto y su consecuente inquietud. El deseo y la búsqueda del objeto han luego desatado la insatisfacción profunda de este trayecto, la fundamental falta que sostiene la necesidad de la posesión material. Al final de estos primeros poemas leídos, la adquisición de la cosa ha revelado no tanto la complacencia hallada en este gesto, más la imperfección del elemento, su imposibilidad para elevarse con plenitud de significado y funcionamiento, aspecto que hemos subrayado en tanto promueve la organización de signos del escenario poético y su contexto. Aún sin pertenecer al campo semántico de los bienes de consumo, el cuchillo ha permitido la ocurrencia del contacto ente sujeto y objeto y, además, ha exhibido lo efímero del sistema de las cosas puesto que representa una herramienta inutilizable.

5.2 Cortar la maleza entre sujeto y materia

La lírica sucesiva, “FUE EL FRÍO FUE EL GRANIZO”, recupera un esquema parecido a la anterior. La espera –de la mueca, una posible sinécdote del sujeto– se torna sugestión de contacto hedonista:

Espera la mueca el turno del deslice
líquida escurre por el cuello
[...]
Sigue la mueca su derrame oscuro
desborda la hendidura del pecho y
quién fue
quién succionó quién las cuarteó
a esas dos –pregunta
(Fariña 1985: 14, vv.1 – 2, 6–10)

En esta instancia, sin embargo, no se trata del individuo que encuentra el objeto sino de su propia transformación en materia. La mueca se convierte en líquido que a su vez instaura el contacto con los atributos humanos (“el cuello”, “la hendidura del pecho”). En otras palabras, el sujeto se posee a sí mismo. Otro indicio más de esta (des)humanización lo hallamos en la tipología de preguntas que aparecen más abajo: el ‘quién’ reiterado supone que ahora es la persona el tema de la interrogación, el objeto de la ausencia. Incluso, el encuentro ya no evoluciona en una suerte de satisfacción (como en el caso anterior de “guiña el ojo”) sino que se concluye en la incógnita, elipsis de un crimen.

Anteriormente, el empleo del cuchillo conducía a la violencia y a su simultáneo inutilizo. Ahora, el consumo de la persona revela la inquietud de una destrucción doble porque relativa sea al supuesto asesinado de “esas dos”, sea a la fragmentación humana. En efecto, la mueca aun no encontrándose con el mundo de las cosas, se enfrenta con las partes que definen parcialmente al sujeto y a las víctimas, entregando una aproximación de elementos con elementos, una imagen de desmembramiento, conjunto de objetos que no logran componer una totalidad.¹¹²

Esta distorsión relacional –fragmentación, cosificación, decepción, inconclusión– sufre una transformación que nos permite detectar cada vez más una primacía de las cosas respecto al deseo subjetivo y a su afirmación:

Diluida cae deviene la arcillosa
 las yemas esparcen la tintura acuosa por
 esa superficie curva
 [...]
 Acaricia la tinta, bajan las yemas acariciando
 con ademanes suaves, pero hay un musgo adherido
 hay una maraña tupida que estorba detiene
 el deslizar
 Separan los machetes afilados la maraña
 tupida
 (Fariña 1985: 15, vv.1 – 3, 8–13)

El tacto representado en su carácter erótico se regocija en su percepción de la superficie. Los colores y sus matices se desvirtúan en la única “tintura acuosa” que resume la sensualidad del encuentro entre la mano y el objeto. La atracción de las diferenciaciones y de las posibles elecciones cede así el paso a la posesión y a su relativo placer. Al respecto, recordamos la inicial expresión de duda (“no hay dónde

112 Baudrillard compara la atracción del sistema de los objetos con la perversión sexual en tanto ambos son sistemas de fragmentación: “De même en effet que la possession joue sur le discontinu de la série [...] et sur le choix d'un terme privilégié, de même la perversion sexuelle consiste dans le fait de ne pouvoir saisir l'autre comme objet de désir dans sa totalité singulière de personne, mais seulement dans le discontinu: l'autre se transforme en le paradigme des diverses parties érotiques de son corps, avec cristallisation objectale sur l'une d'entre elles” (1968/1990: 141).

volcarse en este / paisaje”, [Fariña 1985:8]) que tal vez encuentra aquí su respuesta en el “monte” y su “curvatura”.

No obstante, pronto detectamos la inesperada y desagradable presencia del “musgo” y de la “maraña tupida”.¹¹³ Se inserta por ende con convicción el conflicto dentro de la proyección consumista que el poemario, ente sus más amplias evocaciones, es capaz de proporcionar. Los elementos arriba mencionados interrumpen el (con)tacto y su disfrute, además de complicar la conformación de los objetos. Si el musgo todavía se halla en la dimensión de la superficie acariciada, la maraña, por otro lado, contradice la linealidad de la materia, así como la facilidad de su aproximación por parte del sujeto. Nos encontramos así delante de una múltiple amenaza respecto al sistema: hacia el mensaje lineal consumista –por excelencia el publicitario–, el tacto-acto de adquisición –favorecido ampliamente, según hemos visto, por las “instituciones de facilitación del consumo” en términos de Moulian (1998: 36 ss.)– y por supuesto el placer experimentado en la caricia-compra o en su aspiración.

Claramente, los versos finales ponen término a la reciente interferencia. La aparición de los “machetes afilados” ultima el obstáculo que se interponía entre el tacto y la superficie y, aun sin expresarlo patentemente, restablecen el orden originario. Notamos en la constitución de los machetes una continuidad semántica y a la vez una evolución con respecto al cuchillo observado precedentemente. El cuchillo, con su inevitable e ínsito acto de ferocidad, se desvelaba como un objeto privado de su funcionalidad y de su posible uso. Por otra parte, los machetes son evocados en un momento de específica necesidad. De esta manera, el placer amenazado es vengado y defendido mediante la coalición entre sujeto y objeto, entre mano y machete. La momentánea sugerencia del texto se orienta entonces hacia una imposibilidad de cambio estructural. La primera significativa amenaza que intenta interrumpir o también variar la posesión del objeto desata un inmediato acto de justicia dentro del orden comprometido.

Una consolidación de la armonía de la organización recién intimidada se da en el próximo texto “LA TENTACIÓN ARRECIA”:

Tiembla la mano larga de dedos afilados
serpentea la tierra profunda oscilación
(¿abrirá al fin la grieta?)

Polvareda amarilla asciende al cielo gris
Calientes los latidos la tentación arrecia:
atravesar las capas qué líquidos secretan
qué jugos dulces qué pozos qué napas

113 Compárese el poema “El musgo” de Gabriela Mistral, donde el musgo representa el elemento de dedicación sensorial derivada de la delicada sencillez del elemento: “[...] también te enamorarás / del musgo aterciopelado, / del musgo niño y enano, / humilde y aparragado. / [...] Abájate y acaricialos, / que aman ser acariciados” (Mistral 1967: 215).

de jugos dulces

(sueñan los dedos afilados: abiertas las aristas
separadas las labias todo muslo ancas cintura
pechos hombros sumergidos
pez coleteando en esas aguas)
(Fariña 1985: 16)

Como una continuación del filo de los machetes, son ahora los dedos los que muestran esa misma característica que, aunque suavizada por su describir la forma delicada de la mano, no deja de recordar la precisión y la destrucción de la lama, insertándose en la serie isotópica de la violencia y suponiendo con esto que la ingenua diversión humana es cómplice en la conformación sistémica y, sobre todo, en sus atropellos.

Estamos leyendo un poema donde se entrega la circunstancia de la atracción mutua entre sujeto y objeto. Hasta el momento hemos anotado el conjunto de las elecciones y de la variedad, un atisbo de satisfacción y placer, pero nunca un deseo tan intenso como este. En la primera estrofa vemos que la ‘tentación’ compromete tanto al individuo como la materia: ambos manifiestan movimientos que se reflejan entre sí y anticipan el alcance del deseo –la mano tiembla y la tierra serpentea-. A este propósito remitimos a las palabras de Baudrillard pronunciadas en su conferencia de 1999:

[...] il y a un parti pris, une espèce de paradoxe que de dire que c'est l'objet qui nous pense.
[...] C'est un parti pris, c'est vrai, mais c'est un peu pour subvertir la position imposée, orthodoxe, qui est celle du sujet. [...] il me semble que le jeu de l'apparition et de la disparition est le jeu de l'objet comme du sujet, que les deux partenaires sont dans une sorte de duel. (2014: s/p)

En base a la cita, queda clara la necesidad de tomar en cuenta la interacción que se realiza entre el sujeto y el objeto, más que la total libertad y el ejercicio de la creatividad, voluntad y autonomía humana entregados por la retórica neoliberal. No solo el sujeto está en gran parte sometido a una reglamentación invisible que integra sus acciones en su funcionamiento, sino que está afectado por la significación que asumen las cosas en base a su posición dentro del orden que las engendra.

Siguiendo con nuestra lectura, nos sorprende en la segunda estrofa la descripción de la “polvareda amarilla”. Esta, disgrégando y homogeneizando en su composición los matices de colores, resulta ser una materialización de la tentación que, además, busca superar la estratificación de las capas hallada en “TODO TRANQUILO, INMÓVIL” (Fariña 1985: 9). Este trayecto implica la superación de la simultaneidad de la oferta (las capas) para encauzarse hacia la conocida posición de elección. Otra vez, la repetición de ‘qué’ recrea el medio de la pluralidad ofrecida al sujeto. En lo que concierne este pasaje, Ariz Castillo advierte perspicazmente que 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” (2017: 191). Así la crítica amplía

notablemente los alcances cromáticos del texto y, en particular, la construcción de sus dinámicas internas.

Respecto a nuestro recorrido, la diferencia que observamos reside en el mayor compromiso evidenciado por la persona: la crisis de su atracción la aproxima más y más a la posesión y, no obstante, la sensación predominante es que este encuentro no acontezca nunca. Es cierto que a lo largo del poemario, si bien se traza una especie de evolución (desde la pre-elección hacia el objeto), también apreciamos una oscilación que infla y desinfla continuamente la masa poética. El progreso lírico no llega a determinarse claramente en la medida en que el consumo nunca encuentra su satisfacción final, nunca pone fin a su deseo, nunca responde definitivamente a sus ambiciones.

5.3 El deseo de destrucción

En línea con la inestable progresión que ha estado determinando un acercamiento entre el sujeto y el objeto, en el poema “BESAN LAS LABIAS LA CORTEZA” leemos:

– ¿Se diluyó en hilos la arcillosa?
preguntan cuchichean los choroyes
– Pero hay otra tintada espesa que amenaza
desde esa cloaca negra
– ¿Destejió la tejida esa viscosa vació
desgarró la envoltura?

Ocre barroso oscuro derrama esa boca redonda
besan las labias la corteza terrosa
ocre granate impregna al ocre, grietas
beben la tintada

– Incierto, proclaman los choroyes
(Fariña 1985: 17)

Los choroyes –identidad animal externa al circuito sujeto-objeto– a través de sus comentarios y en particular de sus preguntas directas (recordemos las relevadas preguntas sin puntuación) indagan acerca del desarrollo de la materia, de su metamorfosis. La respuesta entregada por la voz poética pareciera afirmar la conjunción anhelada: invirtiendo las funciones de los elementos, en el verso 7 es el color que derrama la boca. Luego, la supuesta relación equilibrada entre “labias” y “corteza” cambia en el objeto que coloniza el objeto (“ocre granate impregna al ocre”) hasta llegar a su antropomorfización (“grietas / beben”).

A la luz de lo comentado, el contacto acontece desde más puntos de vista: en la simultaneidad de la respuesta-estrofa y también en el desarrollo temporal de los versos, en los cuales se suceden el protagonismo del objeto, el placer del encuentro

sugerido por la imagen del beso, el sistema de las cosas que no escapa de su propia fascinación y consumo. Por otra parte, si queremos escuchar la voz de los choroyes en calidad de su rol de testigos y comentaristas, estos señalan, en el último verso, la incertidumbre de lo acontecido.¹¹⁴

Los pájaros expresan un juicio y esto idealmente produce una desconfianza respecto a las imágenes entregadas y una reelaboración de las mismas. Si la expresión poética principal busca afirmar la realización dichosa del poseído, los choroyes, aún sin negarla, la sitúan en el campo de la indefinición. Con esto, a través de una mecánica de retroacción, todas las anteriores descripciones de las relaciones materiales –de por sí confusas– experimentan una nueva debilitación, esta vez decisiva siendo que procede de un actor que no comparte la identidad de los protagonistas.

Después de la breve aparición del musgo en “HAY UNA SUAVIDAD EN ESE MONTE EN ESA CURVATURA” (Fariña 1985: 15) que nos alertaba acerca de la fácil dicha hallada en el tacto-consumo, consideramos este episodio como otra clave para medir las posibilidades críticas del poemario, en particular dirigidas hacia las capacidades del destinatario de posicionarse temporalmente en la lectura reconfigurando lo leído. En este caso, la incerteza exteriorizada por las aves pone en tela de juicio lo concreto del campo de consumo.

Pese a esta influencia, *El primer libro* sigue con sus impresiones contradictorias, ancladas en la satisfacción procedente de las cosas pero, al mismo tiempo, efímera e inestable en “Y ESE ARCO SUAVE?:

(Tornasoles azules recuerdo de hemisferios
nunca vistos
acaricia el ojo redondo el brillo oblicuo:
talar el bosque arrancar la maleza
una a una las vellosidades)

114 Resulta necesario detenernos sobre la figura de los choroyes. En efecto, siguiendo nuestra encuclación de los temas, voces y dialécticas del poemario los hemos situado externamente respecto a la relación principal del texto, es decir la de sujeto-objeto/mundo. Pese a esto, la mayoría de los investigadores coincide en entender los pájaros como manifestaciones de una imposición sobre el sujeto: “Movimiento de incitación [femenino] frenado a cada momento por el coro parlante y fálico de los pájaros-choroyes” (Adriasola 1987: 9); “la vigilancia de los ‘choroyes de alas verdes’; señal caminera, desvío reminisciente, censura inevitable de lo aún dominante” (Olea 1990b: 122); “vozes dominadoras y censuradoras que intentan apresurar el curso de la creación, llevándola hacia sentidos lineales ajenos” (Brito 1990/1994: 186); “Topografía permanentemente vigilada por los choroyes -portadores de la Ley-” (Bellessi 2012: 11); “metairónia 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” (Bello 2009: 50); “la censura y el acecho de los verdes pájaros dictatoriales” (Ortega 2016: 78). Terminamos incluyendo en esta nota el comentario de un estudioso con quien nos reconocemos mayormente, por su determinar los elementos del poemario desde una visión estructural del mismo: “la voz pertenece a los choroyes, señores de lo alto, cuyo parloteo inquisitivo y neurótico, admonitorio y crítico, resuena en la oquedad del cielo, mientras un cuerpo sensorial discurre arrastrándose por la tierra” (Oyarzún P. 2012: 126).

– ¿Y ese arco suave? ¿Y esa hondonada boscosa?
 se elevan los choroyes aleteando iracundos
 (Fariña 1985: 18)

El deleite perceptivo se transfiere en este caso a la vista, atraída por los reflejos tornasolados y por las formas curvas que se le deparan (“hemisferios”, “ojo redondo”, “brillo oblicuo”).¹¹⁵ Haciendo una comparación con el poema “HAY UNA SUAVIDAD EN ESE MONTE EN ESA CURVATURA” (Fariña 1985: 15) en el cual, recordamos, era el tacto el protagonista del placer, lo alarmante de esta lírica es que la búsqueda de destrucción aquí no se debe a una necesidad de defensa del momento placentero sino que se conecta directamente con él mediante los dos puntos. Felicidad (de las cosas) y crueldad ya no son episodios separados y sucesivos, sino contemporáneos o, por lo menos, puestos en el mismo plan. Este cambio estructural respecto al poema arriba mencionado es significativo: la posesión y sus ensueños se equiparan con la liberación de los impedimentos; de hecho, estos entran dentro de esa misma fantasía como una paradójica perversión.

Sostienen esta tesis las conocidas voces de los choroyes. Sus preguntas, connotadas por el adjetivo ‘iracundos’, apuntan bastante explícitamente a las causas de la destrucción en base a la cual no es solo la “hondonada boscosa” la que desaparece sino ese mismo “arco suave”, origen del primer placer por sus características de linealidad y entrega. Congruente con esto, la actitud consumista, en el sentido de afán implacable de posesión y dominio del mundo,¹¹⁶ acaba tanto con sus enemigos como con sus deseos. Se trata de un avance demoledor que habita las aspiraciones del sujeto y además las condena en su totalidad.

5.4 Si se pudiera cambiar las cosas

Un par de veces durante el poemario la voz lírica ha expresado su imposibilidad para programarse. Nos referimos a la expresión “no hay recorrido previo” que aparece tanto en “TODO TRANQUILO, INMÓVIL” (Fariña 1985: 9) como en “DESHIERBAR LA HONDONADA, BUSCAR EL ESCONDRIJO” (Fariña 1985: 19). Pese a esto, en el poema sin título “[si se hubiera previsto...]” el yo lamenta dicha falta decisional:

¹¹⁵ Ariz Castillo (2017) hace notar que el tornasol es un color inasequible y, por tanto, significa la voz poética en su ambicionar la expresión creadora, en particular escrita. En correspondencia con los versos de más abajo, Brito examina la forma del ojo “que se sabe que el brillo es oblicuo y no lineal. Y que si el brillo es oblicuo es porque emana de una doble gestación: lo cristiano –masculino– y lo maya –el *Popol Vuh*–” (1990/1994: 186).

¹¹⁶ “L’habitant moderne ne ‘consomme’ pas ses objets. [...] Il les maîtrise, il les contrôle, il les ordonne. Il se retrouve dans une manipulation et dans l’équilibre tactique d’un système” (Baudrillard 1968/1990: 37).

si se hubiera previsto –piensa
 y empezar nuevamente sin la membrana
 adherida cada mañana anudando áspera

EL MAÍZ

el grano picoteado queda en el buche
 cuando el cuchillo arremete
 abriendo separando de una capa
 rosada la otra transparente

[...]

sube el nivel del agua
 en esta cámara de cris-
 tales chapoteo pies

tobillos

[...]

rondas con el agua a la rodilla
 pez violeta azul-alado
 pez-rana peje-sapo
 atisbando asomado
 a la ventana de los ojos

“no desesperar, si siempre así” –dicen
 peje-sapos peje-ranas
 (Fariña, 1985: 25, vv.1-8, 13-16, 20-26)

En este instante, a diferencia de los casos anteriores (el musgo, los choryos) es la propia voz lírica la que revela la posibilidad de un mundo distinto. Se trata, de todas maneras, de un cambio inalcanzable –el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo ‘si se hubiera previsto’ denota la irreabilidad de su estado– pero no por esto su verbalización es vana relativamente a los efectos receptivos que conlleva.¹¹⁷

En particular, ese deseo impracticable se centra significativamente en la imagen de la falta de “membrana”. En sus divagaciones, el sujeto se proyecta liberado de la materia que a diario (“cada mañana”) lo induce forzadamente a su control (ver al respecto las expresiones “adherida” y “áspera” que entregan un estado de sumisión desgradable). Dentro de esta visión emancipadora tiene cabida la conocida imagen del cuchillo: en la segunda estrofa, este asume el papel de la salvación al remover la membrana del sujeto.

Incluso, resulta valioso el hecho de que esta desunión se relacione con las capas (“separando de una capa / rosada la otra transparente”). Recordemos que eran

117 Nótese la misma construcción verbal en el episodio del locústido en *El Paseo Ahumada* de Lihn (1983). En ese contexto, además de la expresión (aunque imposible) de otro estado, resultaba reveladora la variación espacial conllevada por los versos.

las capas de colores, su superposición de matices, las que encarnaban posiblemente la simultaneidad de la diferenciación de los bienes de consumo y su oferta. Por esta razón, la anulación de las mismas –no tanto su destrucción sino su efectivo desprendimiento– reordena los valores del sistema lírico que idealmente estamos acercando al contexto neoliberal. Además, el mismo hecho de que una de las capas sea transparente invierte la acumulación de colores, específicamente perteneciente a la esfera del amarillo.

Según esperábamos, estas líneas demarcan su estado ilusorio en el momento en que la voz poética es devuelta a su condición de crisis, más específicamente a la perteneciente al campo del ahogamiento en agua que ya se había presagiado en el poema anterior.¹¹⁸ Fundamentalmente, el peligro a que está sometido el individuo no es solo acuático: también presenta indicios de una materialidad múltiple, de un conjunto de cosas. En primera instancia, hacemos referencia a la “cámara de crisis / tales” que a la vez evoca fonéticamente –gracias a la división del sustantivo– la ‘crisis’ del yo poético. Por otra parte, más abajo prestamos atención a la congregación de los distintos peces.

Es cierto que estos son parte de la identidad animal representada por los choroyes y externa –si queremos coral (confrontar Adriásola 1987)– respecto a los acontecimientos líricos. Mas es su evidente diferenciación (incluso en la posición gráfica del texto) la que evoca los detalles que distinguen el objeto sin variarlo sustancialmente: los mismos que atraen superficialmente al consumidor en su red de igualdad estructural. Los peces, con su cercar al sujeto y, sobre todo, mediante su aplacamiento (“‘no desesperar, si siempre así’”) lo restituyen al espacio de la acumulación y de la oferta y, conjuntamente, buscan anular sus presentimientos y encubrir la crisis. En paralelo con el cuchillo que liberaba de la maraña, el texto actúa para conjurar el conflicto y reinstaurar el orden cominado. De todos modos, demarcamos en esta parte la crítica del yo lírico al sistema-poemario. El hablante reconoce abiertamente la incomodidad de su condición que, en particular, se basa imaginativamente sobre la imposición y acumulación material (la membrana y sus capas) y sobre la multiplicidad atractiva (los peces).

5.5 Crucigrama: ¿palabras u objetos?

La parte final de *El primer libro* nos depara un surgimiento de temáticas que descansan en el lenguaje pero que no por esto dejan de estimular la posible negociación del ordenamiento neoliberal-consumista. En particular en “[ALFA...]” leemos:

118 “nadando en la laguna / ahí / las fauces de los perros / lo habían empujado / al límite / a las orillas / a los bordes / Y QUE HACER tobillos muslos / vientre apretado / cuello / nadar nadar nadar” (Fariña 1985: 23). De acuerdo con el escrito de Adriásola (1987), quien tiene en cuenta el sustrato religioso (cristiano y maya) de la obra, la imagen del yo poético alcanzado por el agua se enlaza con el cuento mítico del diluvio universal.

ALFA

-le digo

ALFA		
Alfalfa	olorosa	
brotá		
		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	
trepá	la larva	
el rostro	el paño	la marga huesa
		-me dice

(Fariña 1985: 31)

En esta lírica el sujeto impone el habla y la manipula, jugando con las palabras y ofreciéndose por medio de verbos en primera persona.¹¹⁹ La enumeración es activa por ser una creación y no una mera acumulación y la misma aparición de los adjetivos posesivos (“mi tierno [...] mi suave”) entrega la idea de una reconversión del individuo en actor principal de su mundo. La apropiación (en este caso de los objetos-palabras) acontece como reorganización y cambio del sistema de las cosas y como auto-expresión desvinculada del objeto.

119 Proponemos la posible referencia al paradigmático poema “I(a” de E. E. Cummings que aquí mencionamos para claridad, perdiendo sin embargo su fundamental aspecto gráfico: “l(a / le / af / fa / ll / s) / one / l / iness” (Cummings 1972: 673). Efectivamente, el sustantivo *leaf* es evocado por la consonancia con *alfa* y, además, resaltan los recursos gráficos del propio poema de Fariña. Si bien se manifiesta claramente en la poeta una sensibilidad aproximable al movimiento de la poesía concreta, que tiene su mayor referente en América Latina en el grupo Noigandres de Brasil de los años 50 (véase Argañaraz 1992), preferimos inclinarnos hacia la reflexión del Groupe μ: “On a souvent dit que E. E. Cummings annonçait la poésie concrète. [...] Tout sensible qu'il ait été aux valeurs plastiques du mot, Cummings n'a jamais considéré le mot comme un objet, ne l'a jamais détaché de son sens. Il ne l'a au contraire déformé que pour en renouveler l'aspect, pour en dégager des significations latentes” (Groupe μ 1977/1990: 320). Este comentario nos intercala en el tema de nuestras consideraciones, es decir la relación que se establece entre poesía y objeto, sujeto poético y objeto y finalmente, como veremos, la primacía de la palabra.

Sin embargo, recordando el trabajo de Baudrillard (1968/1990) en el cual se describe el consumo como un afán personal de dominio, nos preguntamos si el poema no evoque justamente el consumo en su absorción humana, en el deseo de control y coordinación, en la ilusión de creación y expresión que finalmente se reproducen en los mismos elementos en serie. Lo que nos parece es que, aunque el sujeto se esté realizando mediante los objetos, estos no se presentan como ya existentes o como prolongaciones de sus sueños y ambiciones: más bien como modificaciones (formales) que los separan del ordenamiento integrador al cual pertenecen.

Alfa es la matriz generada o redescubierta por la voz poética (el inicio de la palabra al final del libro) o en términos de Ortega es la “Palabra final del poemario que en movimiento vertical (pareciera que hay que caer, bajar, para poder encontrar) ilumina la página” (2016: 79). Solo después de ella vuelven las cosas, en este caso personalizadas. Dentro de estos conceptos, no estamos delante de un sujeto quien se adapta a una estructura preconstituida, pero tampoco frente a una libertad verdadera puesto que se dan elementos de intromisión externa (“Alfalfa [...] brota”, “surca carne”, “trepa la larva”). Podría tratarse entonces de un principio de diálogo y colaboración enmarcado dentro de las expresiones “–le digo” y “–me dice” que se desarrollan e intercambian a través de la reproducción y variación de los elementos (nótese en particular la repetición de “el rostro” y “el paño”), entonces otra vez mediante los objetos.¹²⁰ Asimismo, esta observación no es exenta de ambigüedad: si el diálogo se desenvuelve a través de las cosas, ¿no estamos nuevamente cautivados en la esfera del consumo donde las personas comunican gracias a sus adquisiciones?

Sin indagar mayormente sobre los posibles alcances de este poema, lo que podría llegar a apremiar injustamente sus imágenes, pasamos a la lectura del último texto de *El primer libro*:

	la costra negra	
	la carne prieta	
	la marga taja	
	la surca cuenca	
	La tibia	–dice
		–me dice
Fabla		–le digo
Fabla	mi tierno dulce	
	mi amarga suave	
Fabla		
	abre la cuenca	
	escarba	

120 Respecto a estos componentes, compárese el poema de Brito “VEREDICTO” (1984: 55–57) aproximado en el capítulo anterior y la presencia del rostro en Zurita y Lihn.

brota la cuenca huesa la blanca suelta la suave	DOBLA
HABLA -le digo (se dobla)	HABLA

(Fariña 1985: 33)

El diálogo del poema anterior evoluciona instalándose principalmente en los siguientes versos: “-dice / -me dice / [...] -le digo”. Enigmáticamente, este intercambio verbal gravita sobre la falta de contenido o, quizás, sobre la reproducción del mismo (la primera estrofa de la lírica como posible tema del discurso). Independiente de esto, la comunicación sigue manteniéndose esfumada, intentada pero inestable, todavía procesando el límite entre sujeto(s) y objetos (palabras y contenidos). Si es verdad, por una parte, que el individuo ha progresado en su autonomía respecto al desarrollo del poemario, también es viable afirmar que esta independencia no es menos problemática puesto que lo presenta como un ser incapaz de ordenar sus impulsos y sus interacciones.

No se asiste tanto a una disagregación de la voluntad capaz de invertir la agresión neoliberal, como en Brito, sino a una efectiva manifestación intencional en la cual la comunicación es vaciada (no hay contenido o, si hay, este es repetido). Los objetos refluyen en medio de un afán modificador creativo que finalmente no lleva a una liberación de los mismos. En palabras de Moulian:

[...] una política progresista en el terreno cultural [...] debe orientarse hacia la constitución de una cultura que, poniendo el centro en el deseo, coloca también en el centro el autocontrol. O sea, el control del individuo sobre sí mismo, en función de realidades sociales y, especialmente, de valores comunitariamente elaborados, tales como la solidaridad, la justicia social, la fraternidad y la conciencia de clase. (1998: 72)

Por tanto, si es verdad que los objetos no pueden y no deben ser anulados, la clave para recapacitar una relación otra respecto a los mismos se halla en un acto limitador, lo que Moulian define autocontrol. Es evidente que este no ocurre en el habla final del sujeto lírico: el ‘alfa’ conduce a una enumeración personalizada que, a pesar de su germen creador, fundamenta tan solo un simulacro de intercambio verbal así reproduciendo la comunicación objetual.

Más allá de esto, nos interesa ahora enfocarnos en los versos que cierran el poema y, con él, *El primer libro*. El yo lírico recita “DOBLA” y la otra persona responde físicamente doblándose –“(se dobla)”–. Existen aquí dos posibles evocaciones: por una parte, el otro rechaza su relación con los objetos (no quiere doblar nada en

base al imperativo de la voz principal); por la otra, el otro se cosifica, es decir en lugar de doblar algo se dobla él mismo. Puede incluso que ambas imágenes cohabiten como resultados de un estado de imposición derivado del sujeto poético. Dentro de este proceso, el detalle realmente esclarecedor reside en la expresión “HABLA”. De acuerdo con nuestra atención sobre los cambios experimentados durante la lectura, acabamos de ver cómo la orden “DOBLA” se determina en la acción “(se dobla)”. Sin embargo, “HABLA” confluye en otro “HABLA” perfectamente idéntico que resulta ser además el verso final del poema.

Es esta falta de transformación que se alterna a la dinámica de doblarse pero que, al mismo tiempo, es situada en una posición significativamente más relevante por su cerrar la lírica. El verbo doblar implicaba una indeterminación relativa a la relación sujeto-objeto. El verbo hablar se mantiene transparente, establecido en las acciones humanas y en su contacto verbal, a pesar de que no sea posible determinar a quién se esté dirigiendo, si se trata de una orden, de una afirmación, de una respuesta o de una invitación abierta al lector. Hemos aquí la esperanza de la palabra que abole la reciente complicación comunicadora y la dificultad de habla que concernía la acción sobre y por parte de los objetos (doblarse/doblar).

Los investigadores se han enfocado diferentemente sobre este pasaje final del poemario fariñano. Oyarzún P. (2012) destaca la voluntad a que la voz poética se obliga para expresarse e, inclusive, conexiona agudamente el término “HABLA” con la primera palabra del poemario “Había”. Por su parte, Ortega (2016) hace referencia a la evidencia de la oralidad indígena y a la imposibilidad expresiva dentro del régimen dictatorial. Sin embargo, nos gustaría evidenciar dos interpretaciones más que dan cuenta de la dualidad lírica, imposible de examinar unívocamente a menos de deteriorar el potencial efecto de la misma. Siguiendo esta línea, Riveros Soto puntualiza:

El lenguaje sujetado, en consecuencia, al yo, y lo somete al dictamen o mandato decretado por la fuerza hegemónica asociada a la tradición y la cultura: “HABLA (...) HABLA” [...]. Es, por una parte, la voz del opresor que acoge al sujeto en tanto lo recoge o “dobla” [...], lo tuerce y transfigura en otro; y, por otra, desde el otro extremo del péndulo, la voz de la madre quien recibe al hijo al momento de dar a la luz, instante en el que se profiere la palabra materna cual ofrenda o aliento que otorga vida al yo [...]. (2017: 326)

Sobre la base del análisis de la investigadora, el final de *El primer libro* acopla la muerte y la vida, el silencio y la palabra, la imposición y la libertad, masculino y femenino, aspecto este último que nos pone en contacto con la lectura de Adriásola, nombre de nacimiento de la poeta Elvira Hernández:

El esfuerzo de la creadora [...] es boca que quiere hablar y hacer hablar por primera vez al hombre creado por la escritura [...]. Sin duda, el hombre no responde; están frente a frente, la potencia femenina y la impotencia masculina y la gran masturbación femenina [...]. También, el hombre habla (bisemia) y se produce la reunión dual femenina masculino. (1987: 10)

Para concretar estos razonamientos dentro de nuestro foco principal, lo que rescatamos es que, a pesar de sus distintas alusiones y valores, la parte considerada se yergue a la manera de una voz que reúne en sí los distintos aspectos del ser humano (dominación, amor, autonomía, creatividad, unión erótica, etc.). La pluralidad de estas facciones no desvaloriza la importancia de lo hallado: la humanidad, en detrimento de su sufrido y fascinado pactar con el mundo (de las cosas). Como dilucida Olea “se ha logrado la palabra, pero ésta no se hace aún significado” (1990b: 123). Sin embargo, se hace significado en tanto se profiere dentro del fragor de una comunicación ajena y compelida.

El despertar del lenguaje de esta última sección se ha cruzado con la conocida proliferación de las cosas. Mas este proceso se ha distinguido de los otros momentos del poemario en tanto reflejaría un protagonismo del hablante y una consiguiente conquista de poderío. Los adjetivos posesivos y las distorsiones fonéticas, más que enseñar un deleite de la posesión, han permitido la acción sobre los objetos y no derivada de ellos y de su incesante atracción. El yo poético cobra vigor sobre los objetos y, al mismo tiempo, los inhabilita con el asentar la naturaleza de su voz.

La relación entre persona y objeto, el objeto como medio de expresión de la persona, la abundancia y la variedad, la elección, la ilusión y la materialidad, la diferenciación y la falta de conflicto son algunos de los temas pertenecientes a la esfera de consumo –y sobre todo a su retórica antes que a su interpretación– que tangencialmente pueden lograr un contacto con las imágenes líricas de *El primer libro* de Fariña.

El poemario ha exhibido a lo largo de toda su duración una centralidad y absorción de la materia bajo la forma de colores, consistencias, elementos concretos, sentidos. Dicha preponderancia de las cosas en el mundo lírico puede teóricamente animar la fantasía del destinatario en lo que se refiere a su concepción del mundo en calidad de receptáculo de objetos. Asimismo, estos han demostrado dinámicas afines a las reales en el ámbito de la producción capitalista: la fabricación idéntica pero gradualmente diferente, la superposición, el placer hedonista, la variedad y la elección subjetiva, la inestabilidad y la colonización imaginaria. En resumen, *El primer libro* puede sugerir un cuestionamiento de los significados recibidos en el contexto consumista pero, según hemos visto, sin indicar una contundente y cabal metamorfosis de los mismos.

Uno de los motivos que genera la peculiaridad matérica de la obra se afina en la ya mencionada temática de la escritura y la oralidad, la expresión humana y el mundo, la diversidad cultural y la búsqueda creadora. A este propósito, Ariz Castillo observa que

Aunque los pintores emplean 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. (2017: 185)

Un comentario de este tipo no resulta descontado respecto a la singularidad de la escritura fariñana. En efecto, Adriásola comenta “la aparente dirección única y lineal de lectura [donde] cada elemento textual es principio y fin a la vez” (1987: 7). En fin, esperamos que en nuestra aproximación se hayan patentado ambas expresiones: la de un desarrollo lineal complementado por las reorganizaciones de sentido accionadas por las transformaciones y variaciones textuales. Decididamente, la eclosión en la poesía de Fariña de una práctica más artística que literaria dificulta a menudo la observación del momento de lectura que, de todas maneras, se realiza temporalmente.

Con respecto a los resultados relativos a nuestra contemplación de la estructura imaginaria del poemario, lo que mayormente nos ha planteado la posibilidad del texto para trocar la percepción receptora respecto al sistema textual-contextual reside en los mencionados momentos de crisis, que han obstaculizado la conformación del orden. Nos referimos al musgo y a la maraña, a las preguntas de los pájaros y su juicio relativo a la falsedad de la situación, al sueño de destrucción del bosque, al deseo de volver atrás y de remover la membrana, a la alternancia de doblar y hablar que promueve finalmente la independencia humana.

Estos puntos se muestran determinantes en el ámbito de una estética de *El primer libro* y de su disputar el contexto real de recepción y el discurso ideológico. De hecho, representan la emergencia del conflicto interno, la desestabilización de las normas sistémicas, la sospecha de la acción individual y de las categorías que el sujeto acepta incondicionadamente. Más allá de la temática de los objetos y del mundo en cuanto espacio que busca integrar –suave y violentamente– a las personas, el poemario de Fariña es tan potencialmente transformador en la medida en que se corroa a sí mismo sin por esto derrumbarse en la desorientación total: su voz sin palabra atestigua el horizonte abierto para el progreso del lector.

