



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 255-265


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 10 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

Un recorrido por la poesía de Soledad Fariña: notas sobre *Volcar este paisaje. Antología personal (2023)*

A Journey through the Poetry of Soledad Fariña: Volcar este paisaje.
Antología personal (2023)

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.021>

Javier Bello

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Chile
jbello@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-4632-1199>

Resumen

El recorte de la antología *Volcar este paisaje* (2023) manifiesta la unidad y coherencia de la obra de Soledad Fariña desde sus primeros libros hasta su publicación más reciente (*Siempre volvemos a Comala*, 2024), haciendo aparecer los textos como un solo despliegue, pero, al mismo tiempo, estableciendo sorprendentes asociaciones que emergen de las recientes cercanías. El excelente prólogo de Eliana Ortega destaca esa sorprendente coherencia interna y caracteriza la obra de Fariña por un constante cuestionamiento metapoético sobre el lugar del sujeto en el paisaje, la escritura y el libro, interrogante se desplaza desde el contexto en dictadura de *El primer libro* (1985) hacia una exploración del lenguaje y el territorio americano andino en *En amarillo oscuro* (1994). Su poética instala un contrapunto que genera ambigüedad, afiliándose al arte de vanguardia y desestabilizando los medios de representación. Soledad Fariña emplea estrategias como la écfrasis, la intertextualidad y la apropiación de voces ajenas, lo que la sitúa en un movimiento crítico hacia el sujeto artístico

moderno y la noción de autoría. A partir de la relación entre cuerpo, palabra y silencio, la poesía de Fariña gesta un cuerpo y un habla propios, lo que Pablo Oyarzún denomina “somatopeya”. Este texto destaca su capacidad para (re)descubrir espacios desconocidos o previamente clausurados, y elaborar formas para abordar el trauma político y la memoria, constituyéndose como un discurso crucial, para el pensamiento latinoamericano.

Palabras clave: Soledad Fariña, poesía, Chile, género, memoria política

Abstract

The anthology *Volcar este paisaje* (2023) reveals the unity and coherence of Soledad Fariña's work from her earliest books to her most recent publication (*Siempre volvemos a Comala*, 2024), presenting the texts as a single unfolding, but at the same time establishing surprising associations that emerge from recent proximities. Eliana Ortega's excellent prologue highlights this surprising internal coherence and characterizes Fariña's work as a constant metapoetic questioning of the place of the subject in the landscape, writing, and the book, a question that shifts from the context of dictatorship in *El primer libro* (1985) to an exploration of language and the Andean American territory in *En amarillo oscuro* (1994). Her poetics establish a counterpoint that generates ambiguity, affiliating itself with avant-garde art and destabilizing the means of representation. Soledad Fariña employs strategies such as ekphrasis, intertextuality, and the appropriation of other voices, which places her in a critical movement toward the modern artistic subject and the notion of authorship. Based on the relationship between body, word, and silence, Fariña's poetry creates its own body and speech, which Pablo Oyarzún calls “somatopeya.” This text highlights her ability to (re)discover unknown or previously closed spaces and develop ways to address political trauma and memory, establishing itself as a crucial discourse for Latin American thought.

Keywords: Soledad Fariña, poetry, Chile, gender, political memory

No soy gran lector de obras místicas. Me parece que es preciso hallarse en la vía que ellas trazan y jalonan, y aun bastante avanzado, para dar todo su sentido a una lectura que no tolera ser “corriente”, y que sólo puede valer por la penetración profunda y como ilimitada de sus efectos. Exige una participación vital, que es cosa muy distinta de una simple comprensión de texto. La comprensión es sin duda necesaria: está muy lejos de ser suficiente.

Paul Valéry sobre San Juan de la Cruz (Valery, 1956, p. 10)

Me gusta que la antología de Soledad Fariña, titulada *Volcar este paisaje* (2023), de la Colección Pleamar, de Pampa Negra Ediciones, sea, en primer lugar, una especie de corriente que arrastra a la poeta, después de toda una vida —en el exilio en Suecia, de vuelta en Santiago, en Valparaíso, en Mirasol— hacia el lugar donde nació, la ciudad de Antofagasta, cuyo entorno parece convertirse en ámbito poético en el paisaje/cuerpo pétreo de *En amarillo oscuro* (1994), por ejemplo, o en los territorios del padre de los minerales en su poema-novela *Yllu* (2015), o en el horizonte de los relatos de *Otro cuento de pájaros* (1999).

Si bien la obra rescata cada uno de los registros escriturales de Fariña, desde los versos a la prosa, desde las reescrituras, las éfrasis y los desplazamientos narrativos, las miniaturas, los re-tratos, hasta el diálogo, las voces y las gargantas prestadas, el recorte de la antología hace aparecer los textos, en estas páginas, como una unidad, un solo despliegue, pero al mismo tiempo, por supuesto, un recorrido esencial de la obra de nuestra poeta que establece sorprendentes asociaciones que emergen de las recientes cercanías.

Eliana Ortega, seguramente la crítica más importante de la obra de nuestra autora, en el prólogo de este volumen, en el que recorre sus anteriores acercamientos a la obra de Fariña y otros ajenos (los de Elvira Hernández, Soledad Bianchi y Diana Bellessi), parte de la premisa de que “la obra de Soledad Fariña es un todo coherente en sus diferentes libros” (Fariña, 2023, p. 5). Lo mismo dice Pablo Oyarzún (2013), refiriéndose a la trilogía de *La vocal de la tierra*, en un texto de 1999, y podría decirlo también de este volumen: “Sorprende la unidad de esta poesía, la coherencia de esta poesía. El presente volumen no incurre en el gesto superfluo de la mera recopilación. Los tres delgados libros que lo integran forman un ciclo”, y agrega: “Lucidez final de la poeta: en tiempo indigente, en espacio arrasado, ni aun la palabra poética tiene vigor de conjuro, sólo de indicación vacilante” (pp. 129-130).

No es difícil relacionar estas últimas palabras con la capacidad de la poesía de Fariña, que reconocen lectoras como Eliana Ortega, Eugenia Brito, Diana Bellessi, Elvira Hernández y Raquel Olea, de manifestarse durante tiempos oprobiosos, destacando, además, la significancia de su tono y su gesto en este contexto: su “indicación vacilante”. La idea del ciclo resulta concurrente,

también, con el prólogo de Ortega. La autora sitúa la gran interrogante de Fariña sobre el lugar de la sujeto en el paisaje, primero, en el ámbito de opresión y violencia de la dictadura cívico militar, en *El primer libro* (1985); en segundo término, en el carácter de lengua desflecada y pantanosa de *Albricia* (1988) que adquiere la calidad de territorio/palabra/órgano del viaje que emprende la sujeto; y, en tercer lugar, en el orden del espacio de nuestro continente¹: “Si antes había dudas sobre cuál paisaje habitaba la hablante de los dos primeros libros, en el tercero, *En amarillo oscuro*, no nos queda duda ante qué paisaje estamos” (Fariña, 2023, p. 12), dice, y agrega que este libro es indispensable para el “pensar latinoamericano”; si, como afirmó Patricio Marchant, nuestra filosofía es el pensamiento poético, Fariña, como Mistral, es una de las grandes pensadoras latinoamericanas.

A partir de estas palabras me aventuro en la concepción lezamiana de paisaje en tanto cultura contrapunteada por la subjetividad (Lezama Lima, 1993), que recorre proverbialmente toda esta selección de textos. Es el contrapunto el que en la poesía de Fariña instala una amplia ambigüedad que alcanza hasta el texto fragmentado, y los blancos y silencios con los que afilia Ortega esta poética al “arte llamado de vanguardia”, de John Cage (Fariña, 2023, pp. 5-6), y que en otro texto relacioné también con el carácter anasémico de las palabras, especialmente en la serie de los colores (Bello, 2009).

Al mismo tiempo, es el contrapunto la estrategia que desborda en la gestación de los territorios que aparecen a partir del cuestionamiento de las formas del decir poético, a las que apunta Ortega en el prólogo, la objeción sobre el soporte del libro códex, y la creación de un cuerpo que es a la vez escritura y paisaje. El cuerpo, soporte y territorio silenciado, encarna las posibilidades de “escribir” el “libro” de maneras no codificadas,

¹ Habría que anotar también que en estos tres aspectos concurre el silencio no sólo como contrincante, como término de la represión que impide el decir, la manifestación del cuerpo en tanto forma creacional y su instalación viva en el paisaje, sino también como espacio de lo latente, lo reverberante y lo germinante. El texto que cierra *Albricia*, no recogido en la presente antología, termina con el verso “SOY LA SEMILLA OSCURA APENAS DELINEADA” (Fariña, 1999, p. 71. Buena parte de la poética de *Albricia* representa el hallazgo de una sujeto, un cuerpo y un lenguaje, salidos del goce violento de lo imprevisible, lo incomprensible, lo invisible y lo no dicho: “para encontrar razón a ese latido oscuro”, escribe Fariña (1999, p. 70): una razón que convoca.

exigiendo una lectura que pueda superar la codificación hacia lo simbólico a la vez que hacia lo material, imbricándolos.

Afirma agudamente en su prólogo a *Pide la lengua*, antología de 2017, la poeta Julieta Marchant que:

‘Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer’ [...]. Como si nos dijera: todo libro es un primer libro, toda palabra acusa su singularidad. Y más adelante: ‘No hay recorrido previo’. Pensaría que, más que ubicarse en una poética de la autosuficiencia, ese recorrido previo *que no hay* prevalece como exigencia: en realidad *hay*, pero había que pensar un lugar otro de vinculación con la lengua. Un lugar otro, diríamos, que no funde ni desfunde. Que exceda la limitación de esa categoría. (p. 9)

Una de las cualidades que la poesía de nuestra autora comparte con la mística, dice razón con su capacidad de (re)descubrir espacios —vinculaciones diría Julieta Marchant— hasta entonces desconocidos, despertar y tornar sensibles y presentes zonas de la *psique* y (re)versiones del yo que permanecían clausuradas, vedadas, adormecidas, incluso desaparecidas, silenciadas, y en el caso de Fariña, quizá desde el origen, en el prontuario de lo arcaico, en un antes que la escritura repetidamente entrevé y apenas revela. Esta incomodidad que genera la mística ante el discurso y los sujetos se instala en la poesía de Fariña en el cuestionamiento de las relaciones poéticas entre cuerpo y sentidos, palabra y silencio, soma y sema.

Me refiero a otros territorios, espacios otros que son reconocidos no en el abandono del cuerpo y los sentidos, sino a partir de éstos, los que de pronto son sorprendidos por la sensación y el soplo del ritmo, ese ritmo que se manifiesta no sólo en la música externa del texto, sino también en el pensamiento, en la idea, como quiso Rubén Darío en las “Palabras liminares” a sus *Prosas profanas* (1949), de 1896, y que difícilmente puede encontrar mejor encarnación que en los versos con que comienza el tercero de sus tres primeros engarzados títulos, *En amarillo oscuro* (1994): “Mariposa nocturna/ se ha metido en mi aliento/ Apretados los labios/ cómo voy a nombrarla/ pregunta en espiral el aire de la boca” (Fariña, 2023, p. 49).

Espiral del aire anterior a la palabra que en la boca abre su misterio hacia atrás, hacia dentro, por la que todo lo que va a nacer, a surgir, primero se hunde, muere, desaparece, y que en esta poesía indica cualquier posibilidad

de la creación, transformada ya en oscura incorporación e irradiación: “palabra incorporada” la llama lúcidamente Oyarzún (2013), una primera (des)integración necesaria en la búsqueda de la palabra propia, americana y materna, como afirma Ortega.

Este primer gesto remite, creo yo, al proceso del que también da cuenta Oyarzún en *El primer libro* como una *somatopeya*, es decir, “la gestación de un propio cuerpo —la obra de la demiurgo es su propio cuerpo, aglutinado desde los rudimentos térreos— [que] es la ganancia de un habla propia o antes, quizá, de un derecho al habla” (p. 126), que en *Albricia* puede ya, dicho por Oyarzún de manera muy lezamiana, “saborear” sus vocales (p. 127). La duda y la pregunta que manifiestan los primeros versos del primer poema de Fariña desestabilizan no sólo los medios de representación de la escritura sino también su soporte: el libro en tanto objeto material, pero también estructura arbórea, mito y alegoría preferente de la ordenación del mundo, y la codificación lingüística como sostén de lo simbólico.

Desde su perfil más encarnizadamente antidiscursivo, la poesía de Fariña pone en cuestión la significancia de lo central y lo representativo en el espejismo lírico; lo hace desfondando, por un lado, toda referencialidad contingente: su salvaje representación de los colores, por ejemplo, puede ser el anverso de la opacidad ideológica con que Elvira Hernández nos despoja de ellos en el pabellón nacional de *La bandera de Chile* (escrito en 1981, publicado recién diez años después), otro de los libros clave del periodo de dictadura.

Por otro lado, en el camino de su desavenencia con todo posicionamiento en el simbólico patriarcal y su reiterada voluntad de abandonarlo por cualquier salida, la poesía de Fariña —incluso en *En amarillo oscuro* (1994), que se asienta en el imaginario andino, haciendo del paisaje americano un repliegue y una miniatura— se aleja de la territorialización poética que pervive entre nuestros autores de raíz ercilliana, donde la nación —sea esta Chile o América— es en sí misma el poema más portentoso de la tierra, como quería Whitman, paradoja que cristaliza —con distintas proximidades a lo sublime— no sólo en el *Canto general* (1950) de Neruda o en la poesía de Ernesto Cardenal, sino también en *La vida nueva* (1994) de Raúl Zurita.

Creo que en la miniatura del texto, envés de lo hiperbólico, estaba pensando también Eugenia Brito en “Textos breves, Gestos límites” (pp. 183-187), sección de su libro *Campos minados* (1994), cuando afirma que *El primer libro* de Fariña, como *Cancha Rayada*, de Antonio Gil, son “textos inquisidores al proceso mismo de la escritura” (p. 183), y los opone a aquellas poéticas que participan de “un proyecto deconstructivo de la historia patria” (p. 183).

La poesía de Fariña, cercana, sin duda, a la figura de Juan Luis Martínez —de quien la misma autora confiesa haber aprendido—, perturba por sus gestos de desprendimiento el camino de admisibilidad trazado por las poéticas que se invisten de las dimensiones de lo representativo y lo (re)fundacional —vuelvo a las palabras de Julieta Marchant—, aspirantes a un lugar en las jerarquías del canon de lo nacional. Desde *El primer libro*, esta órbita propia tan sólo pudo ser reconocida como una propuesta secundaria, a contramano de su evidente originalidad; para qué recordar ciertas lecturas lamentables.

La pregunta por el libro es también la pregunta por la escritura: en este volumen podemos seguirle la pista, como apunta Ortega, a un constante pensamiento metapoético; la de Fariña parece ser, como dijo Huidobro, “una poesía escéptica de sí misma” (2003, p. 1363): un pensamiento cuestionador que parte del soporte y proyecta el texto como partitura, como propone Cage y como creía, para no ir más lejos, Gonzalo Rojas (2003)².

Pero esta partitura de música inarmónica, como la llama la prologuista, la música que responde a la violencia en estos poemas, lleva esta réplica, en *Todo está vivo y es inmundo* (2010), hasta el paroxismo de la reiteración: “lo inmundo es el origen lo inmundo es el origen lo inmundo es el origen” (Fariña, 2023, p. 165) —otra versión que aquí nos entrega la autora sobre lo arcaico—, cuyos encabalgamientos hacen más patente el corte no ahora

² En el poema “Para órgano”, por ejemplo, aparece el motivo de la partitura, recurrente en su obra y en su pensamiento poético. En este texto, el autor revisa sin separar, como lo hace Fariña con respecto a la lengua, las implicancias musicales y corporales del “órgano”, en este caso la mano en su ejercicio del tejido poético: “Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios/ esta mano, el telar secreto, y yo dejándola/ ir, dejándola/ sin más que urdiera el punto de ritmo, que tocara y tocara/ el cielo en su música/ el cielo en su música [...] Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos/ móviles, tensa/ la tensión, segura/ la partitura de la videncia” (Rojas, 2003, pp. 83-84).

de la red paragramática de la que habló Elvira Hernández (Adriasola, 1987) para acercarse a *El primer libro*, sino de la férrea línea de la escritura que se reproduce como una voz sin término que borra a la sujeto, pero que reconoce también su placer en la desaparición, en la vuelta al origen, cuando dice, con las palabras de Clarice Lispector, “Ah, quedar inmunda de alegría” (Fariña, 2023, p.166).

‘Lo inmundo es el origen’, escribe Fariña en *Todo está vivo y es inmundo*, plaquette que se hace del juego del pastiche y de la cita [...] Allí donde alguna poesía ha buscado el origen, allí donde ciertos poemas han demandado fundar un origen, allí donde la letra ha deseado ser original, Fariña ensucia el origen, lo hace estallar. Y la repetición de este verso, una y otra vez, catorce veces, lo van desgranando en una monotonía que lo vuelve zumbido sumido en su propio ruido, en su inmundicia. [...] Tal vez no hay recorrido *previo*, pero sí un lugar indeterminado e incierto, un espacio de lectura del mundo al que darle escucha. Esa lucidez de indicación vacilante que apunta Oyarzún. (Marchant, 2017, p. 9)

Desde el encuentro de la palabra propia a la toma de la palabra ajena en *Todo está vivo y es inmundo*, la obra de Fariña ha hecho ya un recorrido importante. En 1985, un texto escrito el mismo año de su título, publicado en 2016, nuestra autora ensaya la escritura sobre el borramiento y la recuperación de la violencia y la represión política; las reiteraciones y evitaciones del trauma, pulsiones y tachaduras, y el constante juego de escondidas del objeto, están indisolublemente entreverados con el horizonte (político) del trabajo del duelo y la memoria, que elaboran incitantes y demandantes formas que no pueden recuperar los cuerpos desaparecidos sino los gestos de la violencia que se ejerció sobre ellos, gestos que la palabra descoloca a partir de ese lugar mancillado y silenciado para ofrecer en permanente disputa interpretativa, como anota, en una lúcida reseña, la poeta Valentina Marchant:

De este modo, 1985 se va desplegando como un solo gran relato: la reconstrucción del horror a partir de los restos de la memoria de aquellos cuerpos que fueron violentados, torturados y silenciados no solo por los agentes del aparato militar, sino que también por la colaboración o silenciamiento de sus propios coetáneos [...]. Fariña canta, canta haciendo emerger a los cadáveres, poetiza desde la urgencia, desde la necesidad de volver a mirar, de volver a leer esos hexagramas oscuros que fueron cuidadosamente borrados de la Historia. En este sentido, la

publicación de 1985 treinta años después de su gestación, nos viene a recordar que todavía está todo por decirse, que aún hoy, la guerra por la interpretación del pasado sigue intacta, y que la poesía, en tanto discurso de ficción, sigue siendo un espacio privilegiado para el ejercicio de la construcción y de-construcción de la memoria colectiva. (2019, p. 411)

Antes de las voces de los muertos que “regresan” al territorio americano fúnebre de Rulfo en *Siempre volvemos a Comala* (2024), el más reciente libro de Fariña, donde la poeta es toda oídos para los fantasmas de la utopía y el fracaso político —quizá un fantasma más en el coro—, la escritura de *Yllu* (2015), novela-poema o poema-novela parece convocar y otorgar una vida nueva a las claves mayores de la poética de Fariña, encauzando la pluralidad de voces que tensaban, desde otros ámbitos, la tesitura monocorde y el disidente anacoluto de su tan definida voz; polifonía que la poeta ya había llevado a cabo, en el ámbito de la literatura, por medio de la (re)escritura de los “otros autores”, en su libro de 2006, *Donde comienza el aire*, que vuelve a la escritora permanente y simultáneamente otra, otros, nadie, situándola más allá de toda originalidad, en el territorio de la apropiación y sus tácticas.

En esa contemplación detrás de la mirada y en esa vigilia detrás de la palabra, Fariña, mediante los recursos de la *ékfrasis* y de la intertextualidad deliberada y expuesta, pone en función de manera cautivadora el distanciamiento crítico, la capacidad en segundo grado, el “extranjeramiento”, como lo llama Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999), infiltrándose entre los creadores y sus obras justo en ese espacio y en ese momento donde éstas dejan de pertenecerles.

De ahí lo que Eliana Ortega llama poemas-diálogos, re-tratos, obras que son expuestas en su múltiple re-elaboración (Fariña, 2023, p. 21); de ahí el título del libro, donde el aire, la materia de la respiración, del movimiento, del soplo de la creación humana, se vuelve una vez más constituyente en la poesía de Fariña, transformando al libro, por medio de la primacía corporal del pensamiento, en un organismo vivo. Si en *El primer libro* la respiración se volvía hacia dentro, hacia “ella misma”, en la búsqueda de la primera palabra, aquí va hacia afuera, intentando, como afirma Ortega, responder a la pregunta de cómo nombrar, para cuya respuesta, sin embargo, una sola voz no alcanza.

En *Todo está vivo y es inmundo* (2010), Fariña recorta palabras y frases de la novela *La pasión según G.H.* (1964), de la brasileña Clarice Lispector, y las reubica en un contexto de género literario distinto, cuarenta y seis años más tarde, y en un idioma diferente, para (re)construir una escritura completamente formada, desde el título hasta el último verso, por esos elementos ajenos.

De esta manera, nuestra poeta se suma a un movimiento cultural de gran alcance que se manifestó como un juicio crítico al sujeto artístico moderno, su originalidad y su entidad estética y filosófica, que comenzó a fines de la década de los 60 (Barthes, Derrida, Cixious, Deleuze y Guattari, Foucault, Borges, Parra, Joan Brossa y José-Miguel Ullán, entre otros), y que se corresponde con una nueva sensibilidad que privilegia la discontinuidad, la diversidad y la heterogeneidad de los discursos, contraviniendo así la figura de la autoría (la muerte del autor). Se trata de una búsqueda que puede identificarse en la obra de Fariña desde sus inicios, no sólo animada por el carácter contradiscursivo y antidiscursivo de sus exploraciones, sino, además, por una representación antinuclear, no centrada.

Esta poeta del aire y del silencio, como la llama Ortega, exhibe su habitar permanente, insistente, en un vértice, pero quizá también un vórtice que la arrastra y nos arrastra con ella, como una marea al abismo, y, como la respiración, como el aliento vital, a veces nos hace subir de nuevo, allí donde “todo/ mira a todo” (Fariña, 2023, p. 169), como dice (ya-no) —con— Lispector en *Todo está vivo y es inmundo*, allí donde comienza el aire, allí donde la comprensión termina y, como dice Valéry, deja de ser suficiente.

Referencias

- Adriasola, M. T. (1987). Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación. *Lar: Sociedad de Escritores de Concepción*, pp. 7-10. www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78121.html
- Bello, J. (2009). “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*”. *Revista Chilena de Literatura*. N° 75, pp. 47-67. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1154>
- Brito, E. (1994). *Campos minados. Literatura Post-Golpe en Chile* (2ª ed.). Cuarto Propio.
- Darío, R. (1949). “Palabras liminares”. *Prosas profanas en Obras poéticas completas* (6ª ed., pp. 599-602). Editorial Aguilar.
- Fariña, S. (1994). *En amarillo oscuro*. Editorial Surada.

- Fariña, S. (prólogo de D. Bellesi). (1999). *La vocal de la tierra*. Editorial Cuarto Propio.
- Fariña, S. (prólogo de E. Ortega). (2023). *Volcar este paisaje. Antología personal*. Pampa Negra Ediciones.
- Hernández, E. (2010). *La Bandera de Chile*. Editorial Cuneta. (Trabajo original publicado en 1991).
- Huidobro, V. (2003). Manifiesto tal vez en C. Goic (Coord.) *Obra poética* (pp. 1363-1365). ALLCA XX.
- Kristeva, J. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (G. Santa Cruz, Trad.). Editorial Cuarto Propio.
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana* (I. Chiampi, Ed.). Ediciones del Fondo de Cultura Económica.
- Marchant, J. (2017). Pide la lengua escribe en N. Labarca y J. Merchant (Comps.) *Pide la lengua* (pp. 7-10). Alquimia Ediciones.
- Marchant Valderrama, V. (2019). Soledad Fariña. 1985. Santiago De Chile: Das Kapital Ediciones, 2015. *Revista Chilena de Literatura*. N° 100, 2019, pp. 407-411.
revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/55530
- Oyarzún, P. (2013). "Palabra incorporada". En S. Fariña, *La vocal de la tierra* (pp. 125-130). Ediciones Amargord.
- Rojas, G. (2003). *Metamorfosis de lo mismo* (2da ed.). Visor.
- Valéry, P. (1956). "Cánticos espirituales". En *Variedad I* (A. Bernárdez y J. Zalamea, Trads). Losada.
- Zurita, R. (1994). *La vida nueva*. Editorial Universitaria.