

UN TEJIDO DE COLORES EN PAC PAC PEC PEC DE SOLEDAD FARIÑA EN RESPUESTA AL MESTIZAJE¹

A KNITTING OF COLORS IN PAC PAV PEC PEC BY SOLEDAD FARIÑA IN ANSWER TO MISCEGENATION

 **MARÍA IGNACIA AQUEVEQUE ARENAS**

Magíster en Letras con mención en Literatura
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
mariaignaciaaqueveque@gmail.com

Resumen. El presente artículo investiga la obra *Pac Pac Pec Pec* de la poeta chilena Soledad Fariña desde una mirada decolonial, basada en las postulaciones de Walter Mignolo y Cornejo Polar, profundizando sobre los significantes indígenas y su repercusión en la obra de Fariña. Se debate la idea sobre el proyecto poético de la autora chilena como una voz mestiza, planteando como hipótesis que los significantes del color, desde una cosmovisión andina, expresan nuevas posibilidades estéticas que reconocen el “retazo” del pasado americano y lo presentan como una forma de resistencia a la supuesta supresión de las cosmovisiones originarias que significó la conquista de América. El principal hallazgo de este trabajo es que la voz poética principal de *Pac Pac Pec Pec* es una subjetividad heterogénea que “zurce” su propia herida colonial a través de su corporalidad, introduciendo el significante de los colores y el del arte plumario de manera trascendental y sustancial en la obra, lo que conlleva el posicionamiento de la identidad indígena y occidental en el mismo grado de importancia.

Palabras claves: decolonial, colores, herida colonial, arte plumario, Soledad Fariña

Abstract. The present article investigates the work *Pac Pac Pec Pec* by the Chilean poet Soledad Fariña from a decolonial perspective, based on the postulations made by Walter Mignolo and Cornejo Polar, delving into Indigenous signifiers and their repercussion in Fariña’s work. The notion of the poetic project by the Chilean writer as a racially mixed voice is debated, hypothesizing that the signifiers of color, from an Andean worldview, express new aesthetic possibilities that recognize the “remains” of the American past and present

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto Fondecyt regular 1220021 “La mirada y la letra. Poesía y Fotografía en la Poesía chilena”.

them as a form of resistance to the supposed suppression of primary worldviews brought about by the conquest of America. The main finding of this work suggest that the primary poetic voice of *Pac Pac Pec Pec* is a heterogeneous subjectivity that “stitches up” its own Colonial injury through its corporeality, introducing color and feather art signifiers in a transcendental and essential way within this work. This leads to positioning Indigenous and Occidental identities on the same level of importance.

Keywords: Decolonial, Colors, Colonial injury, Feather art, Soledad Fariña

Recibido: 03/08/2025. Aceptado: 06/03/2026.

Pac Pac Pec Pec es una de las obras de la poeta chilena Soledad Fariña, publicada por primera vez en México en el 2012². Esta dialoga y cita las obras *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma, el estudio de Rebecca Carrión titulado *El culto del agua en el antiguo Perú* y la narración mitológica de *Dioses y hombres de Huarochirí*, recopilada por Francisco de Ávila y traducida por José María Arguedas. Se divide en tres secciones: “Abociones”, “¿Agua soy? ¿piedra?” y “Yo, Choque Suso”, que conforman una unidad a partir de una voz mujeril que fluctúa en un tiempo discontinuo rememorando y actualizando los códigos de la cosmovisión andina que busca su propia conformación.

Olga Grandón (2016) nos habla del significado del título de la obra e ilustra la propuesta estética que Soledad Fariña lleva a cabo:

[E]voca el nombre del búho o lechuza, intencionalmente feminizado en los poemas de Fariña. En este texto se relaciona con la simbología incaica asociada a dicha ave como mensajera de los misterios de la noche y de la muerte, y junto al carácter onomatopéyico de su nombre, el empleo de tal expresión constituye un intento de privilegiar lo prehispánico por sobre lo europeo, lo fónico sobre lo gráfico, con toda la relevancia que esta tentativa tiene en el proceso de la conquista de América. (p. 222)

Pac Pac Pec Pec maneja los elementos simbólicos del punto de vista andino para problematizar lo que usualmente entenderíamos como una “identidad mestiza”,

² La obra *Pac Pac Pec Pec* puede ser entendida como una reescritura del poemario *En amarillo oscuro*, ya que contiene varios fragmentos de la voz que posteriormente se nombra a sí misma como Choque Suso. En ese sentido, una de las primeras académicas en estudiar y entender el acervo indígena en la obra de Fariña fue Eliana Ortega (1996), quien maravillosamente señala que la poética de la autora: “trata de re-producir, o mejor aún de pre-decir, lo que nunca fue, a través de la metonimia y la metáfora, simultáneamente, para acercarse a la visión abarcadora de la cultura precolombina” (p. 213). Esto quiere decir que la voz poética busca transportarnos a un pasado común amerindio.

generando un giro copernicano entre lo “perdido” del marco de referencia de las culturas americanas y lo impuesto por la sociedad occidental concentrada en el idioma español. Esta obra es una propuesta estética que no solo busca generar un tejido poético que contenga la cosmovisión andina en su escritura, sino que va más allá: implica una reflexión que aborda lo estético y lo ideológico desde una subjetividad que nace de lo que sobrevive al despojo del pasado americano.

Como hipótesis, este trabajo plantea que *Pac Pac Pec Pec* utiliza los símbolos de la subjetividad andina en tres dimensiones: la del color y la construcción de la corporalidad de la voz poética central de Choque Suso para la configuración del texto representante de la heterogeneidad, con el fin de expresar nuevas posibilidades estéticas que reconocen el retazo de lo que se cree perdido, pero aún late en el presente. Lo anterior está en sintonía con lo que señala Gabriela Siracusano (2005), o sea, que en la subjetividad de los pueblos andinos “el color, ya sea en su dimensión material o en su dimensión cromática, hilvanó antiguas formas de socialización y construyó un universo simbólico” (p. 1). Pensamiento que comparte María Alba Bovisio (2018), señalando, más específicamente que:

Los colores no son solamente construcciones abstractas, sino que son significantes que adquiere[n] su identidad y sentido en relación con su propia materialidad y la de los objetos/sujetos en los que se ve[n] y existe[n]. Se trata de un “color materia” constituido y connotado en los contextos de uso, espaciales y temporales de los colores, donde se ponen en juego tipos de luz, texturas, temperaturas, transparencias, brillos, opacidades. (p. 1)

Los pigmentos son un universo simbólico con diferentes significados que dependen de los factores de su materialidad y expresión en el mundo. De este modo, se genera el cambio que traspasa el entendimiento occidental de los colores como formas de luz (Bovisio, 2018), a significantes complejos que dependen de su manifestación específica para su significado. En *Pac Pac Pec Pec* se emplea la cosmovisión andina como respuesta a la occidental-española —impuesta en la Conquista—, abriendo un nuevo mundo semántico ampliado en estructura simbólica e interpretativa.

El proyecto estético de Soledad Fariña se ha entendido como una voz mestiza. Según Biviana Hernández (2018), la propuesta poética de Soledad Fariña implica una reescritura:

con énfasis en los procesos de mestizaje y transculturación que permean la textualidad de las literaturas heterogéneas de nuestro continente, ... que modifica los textos originales no solo en su sintaxis, sino también en la reflexión estético/ideológica que se elabora de ellos. (p. 95)

La voz poética “mestiza” de Fariña abre una nueva configuración y reflexión en torno a los textos que cita, cambiando su significado. Concuero con Hernández en que la hablante modifica los textos que cita, dándoles nuevos horizontes semánticos que generan una reflexión en torno a sus tópicos. Pero me alejo de la idea de que el proyecto poético de Fariña implique una voz nacida en la transculturación del mestizaje.

Esta noción crítica del mestizaje se vuelve a repetir en Javier Bello (2009), quien señala que en el proyecto poético de la autora se:

encuentran un par de encarnaciones que desplazan y resignifican las formas de lo “mestizo”: ... los procesos de descenso y ascensión de la sujeto que los une, encuentran allí formas resignificadas que desde lo precario, lo mínimo y lo fisurado, insisten en el descubrimiento del paisaje andino y el intento de hacerlo propio. (pp. 65-66)

La voz poética, al ser “mestiza”, unifica el despojo que quedó de la cosmovisión americana en su propia voz. Concuero con Bello en que el proyecto estético de Fariña resignifica y reflexiona sobre el despojo para apropiarse de él. Sin embargo, creo que podríamos agregar que este despojo no implica solamente una reapropiación de lo “perdido” de la concepción de mundo americana, sino que crea una nueva subjetivación que forma una voz fresca que no es totalmente indígena ni totalmente occidental.

Uno de los significantes que se adapta a esta cosmovisión en el proyecto poético de Soledad Fariña es el color. Anteriormente, se ha estudiado el uso simbólico de este en el poemario *La vocal de la tierra* por Yenny Ariz (2017). Para ello, desarrolla una definición de teóricos occidentales para el color y plantea que en el contexto amerindio, los pigmentos tenían significados religiosos. Comparto la idea de que los tintes son significantes importantes en la obra de Fariña, especialmente en la obra *Pac Pac Pec Pec*, y que se relacionan con la visión de mundo indígena directamente. Sobre los colores, Soledad Fariña señala que en su poesía:

A un color le puedes poner un sentido: el rojo es sangre, etc.... pero naturalmente, en otras culturas los colores tienen otras acepciones, ..., ahí van saliendo otros sentidos. Esta pretensión de carencia de sentido no es tal, porque yo siempre voy a estar mediada por un sentido occidental, pero eso es lo que nosotros somos, somos las dos cosas. (cf. Baeza, 2009, p. 8)

De esta manera, los colores se encuentran en el proyecto poético de la autora en una doble dimensión, la occidental y la amerindia, es decir, una posición

cultural heterogénea. Ariz (2017) desarrolla su estudio en la metatextualidad del uso del color en la obra de Fariña, para lo cual se basa en los círculos cromáticos para expresar que la autora de *Pac Pac Pec Pec* desarrolla su propia:

lengua poética [que] 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 enunciante es, además, dibujante y pintora: debe bosquejar, colorear y nombrar el mundo. (p. 188)

Así, Ariz reflexiona sobre la perspectiva indígena a través de la subjetivación de los sistemas cromáticos, planteando la metatextualidad de la obra de Soledad Fariña con respecto a la asociación de la escritura y la creación artística de la pintura. En este artículo me basaré en el ejercicio de Ariz y ahondaré en el entendimiento del color completamente desde la perspectiva amerindia en la obra del 2012 de Soledad Fariña.

Pac Pac Pec Pec ha sido estudiado, específicamente, por dos críticas. Martina Bortignon (2019), quien plantea que en *Pac Pac Pec Pec*:

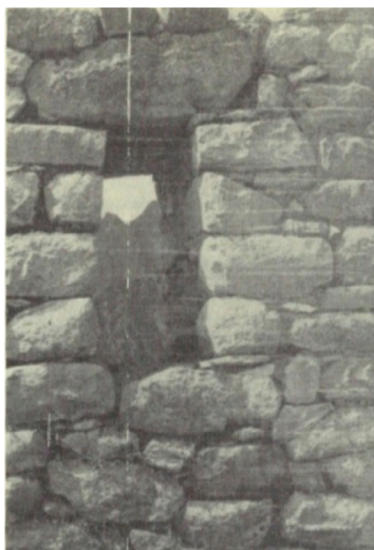
[E]l paisaje es investido de la presencia visible (artefactos) e invisible (simbolización, creencias) del ser humano que lo habita. Esta visión del paisaje en Fariña puede ser pensada como una herencia incaica, específicamente reducible a la dimensión sagrada y significativa que cada elemento o aspecto del territorio asume a los ojos de esa civilización. (p. 280)

Esto quiere decir que *Pac Pac Pec Pec* configura el paisaje a partir de la cosmología incaica, haciendo que la hablante principal lo recorra y se relacione con él bajo una nueva dimensión sensorial y cultural. Rescato de Bortignon (2019) la idea del paisaje como una expresión de la cosmovisión andina, lo cual buscaré vincular con la simbología del color.

Olga Grandón (2016) estudia la voz de la “figura de la madre mítica, nortina-andina” (p. 227), señalando que este arquetipo primario se expresa en lo “desaparecido, reprimido u oculto, con rituales prehispánicos. Al mismo tiempo, se funde con la naturaleza del paisaje desértico y marítimo, y es, finalmente, palabra primigenia, voz y silencio que evidencia una subjetividad en resistencia a la cultura patriarcal” (p. 218). Entonces, *Pac Pac Pec Pec* tendría una hablante conectada con lo divino femenino que expresa una resistencia a la cultura machista y jerárquica. Concuerdo con la idea de resistencia de la cultura occidental

que postula Grandón a partir de una subjetividad mujeril. Si bien es interesante la lectura del arquetipo femenino maternal de Grandón, creo que esta subjetividad se relaciona más directamente con un cuerpo femenino metaforizado en paisaje.

Figura 1: *Imagen de [Me he abierto una ventana...]*



Pac Pac Pec Pec, p. 34.

En este trabajo consideraré *Pac Pac Pec Pec* como un solo poema, ya que cada sección depende semánticamente de las otras para conformar la propuesta estética de la obra. El signo está presente bajo la cosmovisión andina, por lo que es necesario entender el color como uno de sus significantes. Esto se evidencia en el texto [“Me he abierto una ventana...”] donde se nos muestra la fotografía de una pared con un agujero (fig. 1), en la que la voz poética mujeril se encarna en las piedras de las ruinas. Como se ve en los versos:

Me he abierto una ventana
para dejar paso
a los bordes azules de los cerros
Erguida en mi color rosado
pequeñas rugosidades
me recorren (Fariña, 2012, p. 34)

Pac Pac Pec Pec está escrito desde el punto de vista andino del color. Para mi hipótesis me basaré en el análisis de Inka Waskar Chukiwanka (2004) sobre el *Kürmi*³, o sea, el arcoíris. El color azul:

significa las Estrellas, donde se hallan, el Sol, la Luna y la Tierra, porque están en lo más alto del aire profundo (*Larama*) y fuera (*Anqa* o *Ankash*) de la Tierra. Por eso los que conocen la vida de las estrellas, también conocen por efecto, cómo hacer el Charqui (Laraña), la acequia, canales (*Larqa*) y el ser viviente que conocía todas las actividades que se realizaban con la influencia de las estrellas era conocido como *Larama* y *Anqasi*. ... El cielo y las estrellas es como el interior de nuestro estómago, por su parecido se lo llama Pura, por el cual el estómago con vísceras y menudencias se denomina en el idioma *Aymara*, *Puraka*. (p. 131-2)

Entonces el azul se relaciona con el infinito y la guía agrícola para reproducir la vida, en otras palabras, se relaciona con el conocimiento para generar la fecundidad de los campos de cultivo y, al mismo tiempo, al interior de los cuerpos. Así mismo, se refiere al azul verdoso de las montañas de la cordillera de *Vilcabamba*, específicamente los cerros del *Waqay Wilke* y *Salkantay* que rodean la ciudad de *Machu Picchu*. Según Wilber Bolívar y Yony Dueñas (2013), en *Machu Picchu* las:

montañas [son] objetos de culto, [que] posibilitan una cohesión social que gira en torno a su veneración, por ser estas proveedoras de agua[,] elemento vital, principio de existencia en el mundo andino, así como generar fertilidad en los animales, protección a sus pobladores y éxito en las cosechas. (p. 230)

De esta manera, tanto el color como la forma de los cerros evidencian una asociación con el cuerpo femenino, específicamente, con la vagina por su capacidad de traer vida.

Para vislumbrar el significado del color rosado, debemos entender el del rojo y el del blanco. El rojo:

significa honra y estima (*Chupi*), porque una persona al conocer

³ Según Cereceda (1987) el pensamiento mítico indígena entiende al contrasol como un intermediario, "originándolo en pozos profundos o lagunas, comunicados a menudo 'con el centro de la tierra', el arcoíris tiende un puente curvo entre las profundidades del mundo y el cielo. Y es justamente jugando el papel de una articulación como se presenta en ciertos mitos" (p. 214), de ahí su centralidad en la cultura andina.

mucho y completamente (*Phoqa*) los quehaceres de la vida en la Tierra, era al mismo tiempo, requisitos para ser autoridad y sabio, por eso era *Chupika*, *Puka*, *Phoqa*, *Phoqhara* o *Pukara*, significando, llenar, completar y almacenar; experimentar y conocer. (Waskar, 2004, pp. 133-134)

En la cosmovisión andina, el blanco (*Janq'o*):

significa la fuerza solar espiritual que llega al *Yapu* que es la tierra fértil para el cultivo, donde se cohesionan y armonizan ambas fuerzas para dar frutos y vida a otros seres. Por lo tanto, el *Janq'o* es la aglutinación de los conocimientos, así cada una de las siete cubiertas o fajas del Arco Iris denominadas *Jana*, se concentran y se unen; a esta aglutinación se lo conoce con el nombre de *Q'o*, y ambos en síntesis se convierten en el *Janq'o*, y por ello significa el conjunto de la sabiduría y la ciencia fértil. Entonces, del blanco y del negro emergen y fluyen luminocidades (sic) con sus propias características de tono. (Waskar, 2004, pp. 125-126)

Es decir, en este contexto, el blanco representaría en el rojo el sentido de la fertilidad en el mineral, por lo que no es únicamente referente del cuerpo abierto de la hablante-piedra, sino que hace alusión a la vulva en tanto matriz de la vida y el origen. Esta idea se confirma gracias a la implementación de la palabra “rugosidades”, ya que se alude a la composición biológica de la vagina.

A partir de los aportes de los tres autores sobre los colores y el significado de las montañas, entendemos que el poema relaciona la fertilidad de las montañas con la vagina como matriz de la vida. Esta relación se concretiza por la forma triangular común entre la vulva —gracias al monte de Venus— y la montaña *Salkantay*, montaña femenina, y al hecho de que los cerros en la cosmovisión andina, como la vagina, son dadores de fertilidad y vida. Hay una asociación clara entre el cuerpo mujeril y la montaña, ya que la voz poética central advierte que su vagina puede verse como una ventana hacia las cumbres y, por ende, a su propia fertilidad.

Pac Pac Pec Pec se configura como una respuesta constante a las ideas de los textos que cita, o sea, a la crónica de Guamán Poma, el estudio de Rebeca Carrión y los relatos míticos de *Dioses y hombres de Huarochirí*. Esto se evidencia en el texto [“¿En qué hueco...”]. El texto⁴, que deja de ser de Guamán Poma y pasa a

⁴ En *Pac Pac Pec Pec*, Soledad Fariña atribuye este texto —que va desde la página 15 a la 25— a Guamán Poma de Ayala. Sin embargo, al revisar *Corónica del buen gobierno* no se encontró un fragmento exacto con estas palabras. Esto sugiere que la cita podría ser una reinterpretación o una paráfrasis del texto que Fariña usó como inspiración, o sea, la investigación de Isabel Cartajena *Plumas y Plumajes en la Primera Nueva Crónica y*

un lenguaje de investigación antropológica, se pregunta sobre el pasado perdido del uso de las plumas en las sociedades americanas, empleando un agujero en la textualidad para posicionar, simbólicamente, los versos contestatarios de la voz poética central.

La cita se pregunta sobre el ayer perdido de lo que fue el uso de las plumas en América:

Por su proximidad a la zona amazónica, fueron los pueblos del altiplano quienes alcanzaron un mayor dominio del arte plumario en los Andes. Sólo (sic) podemos intuir vagamente la riqueza del entramado de los símbolos y connotaciones que funcionan alrededor de las plumas, sus pigmentos o de las aves de donde fueron obtenidas. (Fariña, 2012, p. 15)

La voz antropológica otorga al lenguaje un tono de lamentación por lo que ella supone perdido y, al mismo tiempo, confiere a la imaginación la capacidad de reconstruir lo que fue el arte plumario en el pasado americano. La pregunta implícita del texto es contestada por los versos:

¿En qué hueco
en los dientes
se alijaba la
lengua
cuando nombraba
el rojo?
me pregunta impaciente
hendiendo la
estocada de
deseos
granates
púrpuras
escarlatas (Fariña, 2012, p. 15)

Gracias al verbo “hendir” entendemos que la hablante está realizando una estocada que hunde las plumas para realizar una producción simbólica a partir del arte plumario. El vocablo “me” señala que hay un diálogo entre la crónica y la voz mujeril que configura la poesía y se lamenta por la herida de la boca, o sea, de la lengua perdida mientras teje un tocado de plumas o “deseos”, introduciendo sus colores. Las plumas guardan “lazos con la sacralidad y el poder, la iridiscencia

de las aguas al amanecer, o la policromía indeterminada del arco iris —todos estos elementos asociados a la presencia de la dominación incaica sobre una heterogénea gama de pueblos y comunidades” (Siracusano, 2005, p. 1). O sea, Choque Suso está haciendo una crítica directa al entendimiento sociológico de la pérdida total de estos conocimientos por la Colonización. Es en este contexto que la voz poética central teje con plumas, representando que no todo está perdido y que, además, el mestizaje si bien causó: “un hueco en los dientes” (Fariña, 2012, p. 15) donde se alojaba la lengua, generando una herida “roja” (p. 15) lo supuestamente perdido aún persiste.

Los tintes mencionados son el rojo/granate/escarlata y púrpura. El rojo, al tener varias tonalidades en la construcción del tocado/poema, tiene varios significantes. El rojo es la representación de la tierra, la honra y la estima, por lo cual es la base de la autoridad, que, junto a la dimensión intelectual se postula como una filosofía cósmica que permite explicar el mundo (Waskar, 2004). En el poema vemos que están presentes el granate (más cercano al negro) y el esкарlata (más cercano al blanco), por lo cual hay opuestos complementarios, que representarían el concepto *allqa* o “contrariedad” estudiado por Verónica Cereceda (1990), especialista en textiles andinos. Según Cereceda (1990) este concepto:

está relacionado con el mito de origen, como todo parece sugerirlo, y constituye, entonces, una imagen de la cultura actual (en tiempos míticos, naturalmente), esa cultura es vista como un todo dividido, seccionado, donde cada parte se diferencia de las otras (y de ahí la necesidad de representar las partes como contrastes); pero donde cada parte está, a su vez, conjuncionada (sic) a las otras, articulada en un todo mayor. (pp. 81-82)

El mito al que hace referencia es el de *Chunai ch'ullpa*, que cuenta la llegada del Sol y la creación de la luz y la sombra que rompe la penumbra del estado primario del mundo e implica la “domesticación de los animales y de las plantas, con el pastoreo y con una agricultura floreciente” (Cereceda, 1990, p. 77). En otras palabras, la existencia del concepto *allqa* en el poema implica que pese a la división aparente de los elementos, estos se encuentran interconectados en un todo. La unión, de esta manera, implicaría que el marco de referencia que Guamán Poma plantea como desaparecido resiste en esencia gracias a sus símbolos y conceptos, pese a la borratura que trató de realizar la Conquista.

El púrpura, según Waskar (2004):

significa la administración y el manejo de la casa, el pueblo, el trabajo, la alimentación, la vestimenta y todo lo concerniente

al bienestar de la *Marka* y del *Suyu*; es conocer lo profundo, desconocido y por conocer (*Ch'amaka*), el fondo (*Ch'ina*) y la base en que se apoya (*Ch'ijma*) la sociedad y la naturaleza, por eso el ser viviente cuando conocía su base profunda era *Ch'imaka*. (p. 131)

Entonces, implica aquellos conocimientos trascendentes que guiaban la administración del territorio y el hogar en la vida incaica. Lo anterior refiere entonces que el tocado de plumas que la hablante está realizando frente a Poma es uno de esos conocimientos que sostiene a los hogares del incanato y que, al igual que al arte plumario, se mantienen en el tiempo pese a los procesos de mestizaje que se cree eliminó todo su conocimiento. Así, la flagelación de la lengua no es causada por el sometimiento de la “borradura”, como expresa Poma, sino una forma de costra que se hace cargo de la herida, la reconoce, pero que señala que la cosmovisión andina no está perdida y prevalece gracias a la acción de tejer el tocado que representaría el conocimiento profundo de la vida.

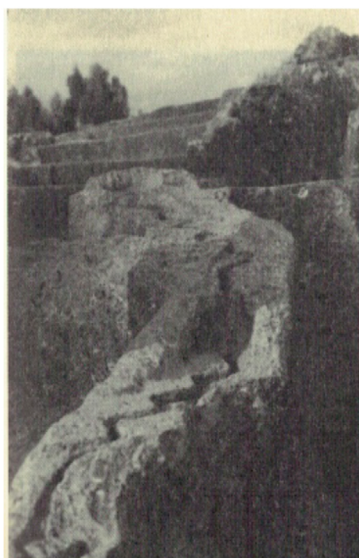
Pac Pac Pec Pec ha sido leída como una obra “mestiza” que une lo occidental-español y la percepción andina. Sin embargo, el libro de Soledad Fariña se compone de la colisión constante de lo andino y lo occidental, gracias a que la obra presenta una réplica continua a los tres textos que cita. Por lo anterior, el poemario es una obra heterogénea. La heterogeneidad se entiende, según los postulados de Cornejo Polar (2003), como el conflicto en:

el destino histórico de dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen por la materia lingüística en que se formalizan, lo que presagia la extensión de un campo de enfrentamientos mucho más profundos y dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural. (pp. 22-23)

O sea, es una identidad incompleta que pasa por momentos de diferenciación total y otros de diálogo conciliador. *Pac Pac Pec Pec* manifiesta esta herida doble en el cuerpo-piedra de Choque Suso:

Dos profundas fallas
me hienden los costados
carcomida en abrupta ladera
me inclino recreando
siete terrazas verdes (Fariña, 2012, p. 38)

Figura 2. Imagen de [Un pequeño canal...]



Pac Pac Pec Pec, p. 37.

Los versos “dos profundas fallas/ me hienden los costados” (Fariña, 2012, p. 38) tienen una doble connotación. El significado literal se nutre de las fotografías del poemario (fig. 2), en donde el cuerpo de Choque Suso, es decir, el mineral, se ve alterado por dos cortes presentes en su interior. Estos cortes “hendidos” hacen referencia a las dos cosmovisiones que se encuentran presentes en el poema largo de Soledad Fariña: la andina y la occidental. La visión de mundo indígena se hace presente como grieta, representando así la herida colonial de la hablante. Según Walter Mignolo (2008), la herida colonial consiste en flagelaciones que tienen como fundamento a la “colonialidad del ser” y no al ser en sí, pues “la herida colonial presupone, siempre, la diferencia colonial Esto es, la exterioridad en el preciso sentido del afuera (bárbaro, colonial) construido por el adentro (civilizado, imperial)” (p. 252). La herida, entonces, implica que todo sujeto afectado por la colonización sea valorado como “incivilizado” por pertenecer a los territorios que fueron colonias, alejándolo de la categoría de individuo. De esta manera, la herida colonial en *Pac Pac Pec Pec* se expresa corporalmente, a partir del desgarrar metafórico de lo que implica haber perdido parte de la cosmovisión andina y la herida que se llenó con la violencia de la entrada de la percepción occidental.

Los versos “carcomida en abrupta ladera/ me inclino ...” (Fariña, 2012, p. 38) representan que la herida doble sobre el cuerpo de Choque Suso cambia la

subjetividad de su voz poética, ya que produce, literalmente, que tenga una nueva inclinación sobre su cuerpo y, por ende, un cambio en su identidad de manera “abrupta”. El torcimiento es un peso sobre la corporalidad de la piedra-Choque Suso, lo que genera que no se pueda mover y se encuentre “carcomida” por la herida de sus dos costados, como se ve en la imagen (fig. 2).

Sin embargo, este peso y esta herida siguen siendo una oportunidad y representaría uno de los “confusos procesos de imbricación transcultural” (Cornejo Polar, 2003, p. 23), o sea, una nueva oportunidad de subjetivación, como se ve en los versos finales: “me inclino recreando/siete terrazas verdes” (Fariña, 2012, p. 38). La inclinación y las hendiduras permiten que la hablante Choque Suso visualice nuevos brotes de naturaleza. El color verde, según Waskar (2004):

son las rocas, animales, plantas y humanos que se encuentran en la superficie terrenal y se encuentran esparcidos y en-vuelven (*Ch'oqa*) la superficie de la Tierra, brotan con bulla (*Ch'ojho*) y con madurez (*Ch'oqe*) de la *Pachamama*, para que vivan con el respeto limpio (*Q'oma*). Por eso, el ser viviente, era el que conocía la conformación y el desarrollo de ellos. Era denominado *Ch'ojhña*, *Ch'onqa* y *Q'omer*. Por esta causa, el verde, es el intercambio de productos y conocimientos. (p. 132)

Es así como entendemos que pese a la herida y al cambio de rumbo en la vida de Choque Suso, la voz poética central aún es capaz de hacer presente lo supuestamente perdido con la Conquista, es decir, los dones de la naturaleza que viven con “respeto” y se reflejan en el color verde.

Pac Pac Pec Pec presenta en su voz central, Choque Suso, una forma de corporalidad fuera de los entendimientos occidentales: el cuerpo-piedra. Según Luis Millones y José Rafael Romero (2017), “la sociedad andina ya había asumido que una manera de transitar a la otra vida, sin abandonar la presente, era convertirse en piedra o ser representado por ella” (p. 18). Es decir, que el “ser piedra” era quedarse congelado en el tiempo sin perder la consciencia de sí mismo, mientras se habita la muerte. Es así como al ser un cuerpo-piedra se ingresa a:

un tiempo diferente, que tiene las características de las épocas primordiales, anteriores a la humanidad presente. De acuerdo con esto, los sobrevivientes de las varias destrucciones del universo, aún nos acompañan en calidad de rocas, cuyas formas a veces denuncian su participación en alguna de las humanidades pretéritas. Todavía más, en algunas circunstancias, casi siempre en las sombras de la noche, los seres petrificados pueden

reactivar su condición animal o humana y alternar con los seres de la actualidad. (Millones y Romero, 2017, p. 21)

Entonces, el cuerpo-piedra significa estar en la condición de pausa para luego ser “activados o reactivados como humanos” (Millones y Romero, 2017, p. 16), para, posteriormente, “alternar” con el presente. Esta idea se grafica en el último apartado del poema de *Pac Pac Pec Pec*, donde se reescribe el mito de *Choque Suso* en primera persona. Es en esta sección que la obra se convierte en la “reactivación” de la hablante y, por ende, el testimonio sabio de tiempos pretéritos.

Él,
subiendo a la represa hizo venir tanta agua
que bastó para regar mis secas chacras
y yo quedar contenta
Así me pidió Pariacaca que yo cumpliera
la promesa, le contesté que hartos días quedaban
y tiempo había en que se pudiese hacer (Fariña, 2012, p. 77)

Se puede ver la utilización de la primera persona en femenino en la palabra “contenta”, lo cual cambia el relato por uno que implica más cercanía con la figura de Choque Suso, alejándose del texto traducido por José María Arguedas. El empleo de la primera persona unifica todo el poema largo, ya que explica quién es la hablante que ha estado presente en toda su longitud. En el texto original *Pariacaca* —el dios del agua, los vientos y las lluvias torrenciales— por sus deseos carnales hacia Choque Suso, “Chuquisuso” (Ávila, 1966, p. 51), realiza varios favores a la mujer para así yacer con ella. Después de realizada la acción cerca del acueducto de Cocochalla, la mujer decide por sí misma convertirse en piedra, y pasa a ser una figura de adoración para su pueblo (Ávila, 1966).

La situación es diferente en *Pac Pac Pec Pec*, puesto que la voz poética central no decide por sí sola convertirse en piedra, sino que el dios le “infunde deseos y voluntad” (Fariña, 2012, p. 81). La voz poética central no decide congelarse en un espacio y habitar como piedra, sin embargo, el que Choque Suso se convierta en roca abre la posibilidad, como el caso de las “terrazas verdes” (Fariña, 2012, p. 38), de un concilio en la heterogeneidad:

Y así es como quedé yo, Choque Suso
hecha piedra
en la boca de la acequia Cocochalla
hoy Pueblo de San Lorenzo (Fariña, 2012, p. 82)

Con el uso de los dos nombres propios de la acequia, “Cocochalla” y “San Lorenzo”, la voz poética central abre la posibilidad de cohabitar el mismo

territorio como iguales. De esta manera, se reconocen las diferencias entre ambas culturas, la andina y la occidental, pero se equiparan ambas en importancia. Este movimiento democrático genera una especie de “costra del sol” sobre la herida colonial de la voz poética.

En suma, *Pac Pac Pec Pec* utiliza significantes de la cultura andina para desarrollar su propuesta poética decolonial. El significante de los colores analizados desde la cosmovisión andina suma nuevas interpretaciones al poema, probando así que el registro cromático no está meramente en el texto de una forma ornamental. Los pigmentos en *Pac Pac Pec Pec* son uno de los mecanismos que la voz poética principal, Choque Suso, emplea para contestar a los tres textos citados: *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma, el estudio de Rebecca Carrión titulado *El culto del agua en el antiguo Perú* y la narración mitológica de *Dioses y hombres de Huarochirí*, recopilada por Francisco de Ávila y traducida por José María Arguedas. Respuesta que insiste en que la cosmovisión andina no está perdida por la Colonización, sino que aún está presente de forma activa pese a que pareciera indetectable, como ocurre con el significado de los pigmentos en el texto. Por ello, *Pac Pac Pec Pec* se configura como una contestación que problematiza el discurso antropológico de los tres textos citados, ampliando su horizonte semántico en un proyecto poético, el cual se basa en construir algo que va más allá de la prueba científica: el arte poético heterogéneo. De esta manera, el arte plumario y el significado de los tintes vuelve a la vida en el texto poético, planteando que nada de lo que se cree perdido y colonizado es silenciado en el mestizaje, sino que se encuentra presente en la configuración de la voz poética central, demostrando resistencia en los “restos” palpitanes de la cosmovisión andina.

El poema largo de Soledad Fariña aprehende de los significantes del color, configurando a la hablante, Choque Suso, como una voz que nos habla desde su cuerpo congelado en el tiempo. De este cuerpo conceptual es que la lectura de la obra se convierte en las voces que se creen perdidas, pero laten en el presente, o sea, en un testimonio de las voces antiguas que vuelven a “despertar” para dar a conocer lo que fue la vida en tiempos pasados. Debido a este gesto simbólico que realiza el poema es que en este se reconoce en el cuerpo de Choque Suso la herida colonial que la divide en dos y cambia su dirección para siempre; pero, al mismo tiempo, postula una nueva subjetividad que se acerca a cicatrizar esta herida, creando una nueva y heterogénea postura. La categoría de mestizaje, de esta manera, se descarta, ya que ambos puntos de vista, el andino y el occidental, nunca logran unirse en un solo color, sino que están presentes en una mezcla rala que choca y se junta a lo largo de todo el libro, pero que presenta la misma importancia en su construcción. Es por ello que esta obra no solo presenta palabras para su composición, sino que también fotografías y dibujos que rompen la soberanía del *logos* en el poema.

El valor estético de *Pac Pac Pec Pec* se construye a partir del carácter contestatario que engloba todo el proyecto poético de la obra. Soledad Fariña construye el poema desde los códigos de la cosmovisión andina, haciéndola palpar en el presente y equiparándola en importancia a la perspectiva occidental para construir una nueva subjetividad heterogénea y no mestiza. La obra es un proyecto de descolonización que trasciende los discursos antropológicos, para presentar un mundo ficcional que reactiva la piedra-cuerpo para que podamos aprender de él y crear una nueva posibilidad de existencia, herida pero cicatrizada.

Referencias

- Ariz, Y. (2017). El círculo cromático de *La vocal de la tierra*: una lectura del poemario de Soledad Fariña. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, 15, 181-198. doi.org/10.5565/rev/mitologias.422
- Ávila, F. (1996). *Dioses y hombres de Huarochirí*. (Trad. J. M. Arguedas). Instituto de Estudios Peruanos.
- Baeza, A. (2009). Se dicen voces al oído. Conversación con Soledad Fariña. *Revista Chilena de Literatura*, (72), 1-14. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/72329>
- Bolívar, W. y Dueñas, Y. (2013). La montaña sagrada de Salkantay: Su paisaje, poder y ancestros. *Arqueología y Sociedad*, (26), 229-248. <https://doi.org/10.15381/arqueolosc.2013n26.e12396>
- Bello, J. (2009). Hacia una poética de Soledad Fariña: prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*. *Revista chilena de literatura*, (75), 47-67. doi.org/10.4067/S0718-22952009000200003
- Bortignon, M. (2019). Habitar el paisaje andino con el cuerpo: La escritura metamórfica de Soledad Fariña en *Pac-Pac Pec-Pec*. En A. Stevenson (ed.), *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* (pp. 273-293). Universidad Alberto Hurtado Ediciones.
- Bovisio, M. (2018). ¿Qué cosa es eso que llaman “color”? Reflexiones en torno a las concepciones andinas sobre el color y su contrapunto con las del Occidente moderno. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 13, 1-16.
- Carrión, R. *El culto del agua al antiguo Perú*. Instituto nacional de cultura.
- Cereceda, V. (1987). Un último texto: las degradaciones del color en algunos textiles aymaras. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 186-216). Hisbol.
- Cereceda, V. (1990). A partir de los colores de un pájaro.... *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, (4), 57- 104.
- Cornejo Polar, A. (2003). El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el “diálogo” de Cajamarca. En J. Díaz (ed.), *Escribir en el aire* (pp. 19-80). Latinoamericana Editores.

- Fariña, S. (2012). *Pac Pac Pec Pec*. Editorial SC.
- Grandón, O. (2016). Revaloración del mundo primigenio en la poesía de Soledad Fariña. *Literatura y lingüística*, (33), 217-238. doi.org/10.4067/S0716-58112016000100011
- Hernández, B. (2018). Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña. *Acta literaria*, (57), 93-118.
- Mignolo, W. (2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula rasa*, (8), 243-282. doi.org/10.25058/20112742.331
- Millones, L y Romero, J. (2017). Estudio del concepto de piedra y animación de la piedra en los Andes centrales. *Anales de Antropología*, 51, 11-22. doi.org/10.1016/j.antro.2016.10.001
- Ortega, E. (1996). Fénix-Camaquén: el amarillo oscuro de Soledad Fariña (1994). *Lo que se hereda no se hurta* (pp. 209-216). Cuarto Propio.
- Poma de Ayala, G. *Primer nueva crónica y buen gobierno*. Siglo Veintiuno editores.
- Siracusano, G. (2005). Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online]. Recuperado de: doi.org/10.4000/nuevomundo.1079
- Waskar, I. (2004). *Origen y constitución de la Whipala: antes de 1532*. Editorial UTA.

