

## CRÍTICOS Y EXTRANJEROS: ENRIQUE LIHN Y YANKO GONZÁLEZ ¿QUÉ ES SER UN *ESCRITOR CHILENO*?

*Francisca Lange*

Universidad Finis Terrae-Pontificia Universidad Católica de Chile  
francisca.lange@gmail.com

*Toda lengua siempre es extranjera.*  
Enrique Lihn.

La pregunta por la especificidad de *lo latinoamericano* ha rondado tanto la literatura como la crítica literaria del continente desde su etapa formativa. A partir del siglo XIX este asunto se transforma en un elemento medular y contradictorio en el desarrollo de lo literario, en el contexto de una Modernidad compleja, en tanto advenimiento de un modelo europeo que promulga la creación de estados nacionales y, con esto, la separación Estado / Literatura (Ramos, 2003).

Baste recordar lo que todos sabemos: una de las marcas del pensamiento latinoamericano ha sido, y es, la diferencia, esto es, su necesidad por distinguirse de lo metropolitano. Ello conlleva una preocupación intensa por lo identitario que muchas veces implica una simplificación en la búsqueda de una literatura ‘propia’ y, con esto, de un discurso crítico que la avale.

En este contexto, me interesa pensar la escritura de dos autores chilenos como una estrategia crítica que traspasa las fronteras binarias que imponen la modernidad y el capitalismo. En este sentido, como señala Ticio Escobar, conceptos “(...) como ‘identidad’, ‘diferencia’ o ‘emancipación’ adquieren nuevas posibilidades”, esto es, “ (...) desencastrarse de sus esquemas binarios y la de asumir sus indecisiones e incertidumbres, sus incompatibilidades, sus costados oscuros y sus enigmas” (99), es decir, pueden ser leídos desde el lugar del disenso, más allá de la alteridad.

Ambos autores acceden de manera peculiar a estos discursos, ya sea de manera autodidacta, en el caso de Lihn, o bien ‘disciplinar’, en el caso de González: ambos desacralizan los discursos autorizados evitando que esta desmitificación se convierta en un discurso “legal”, es decir, transformarse en cierto estilo de oficialidad. De esta forma se enfrentan, de manera compleja y paradójica, al mandato del sí mismo ilustrado, esto es, frente a una naturaleza que es necesario administrar y que genera un poder que, incitado por la emancipación inevitablemente se resuelve en la dominación, como lo señalan Horkheimer y Adorno en *La Dialéctica de la Ilustración* (1998: 261).

El mandato ilustrado, la modernidad incompleta, fracasada o no realizada, en América Latina adquiere una doble complejidad por su carácter ‘alterno’ y lo que podríamos llamar su ‘historia crítica’: una historia de dominación, heterogeneidad y nuevas dominaciones de larga data. Sin embargo, me parece que a partir de la lectura de dos poéticas tan potentes, como las que ahora comento, se inserta un lugar de disenso frente a esta polaridad -conteniéndola-, en tanto los sujetos que ‘hablan’ y sus escrituras se instalan oblicuamente frente a las relaciones de poder que instaura el orden del discurso mediante estrategias como la oposición ciudad y naturaleza, el arraigo, el control del azar; formas de pensar la trascendencia y el sentido, esto es formas de dominación (orden, patria y nación) que conocemos como hegemonía.

Frente a este discurso, el crítico, en este caso, el literario, probablemente se vea

atrapado en un sistema que no deja de ser mundano y que, como manifiesta Edward Said: “(...) puede sucumbir ante la relación inherentemente representativa y reproductiva entre una cultura dominante y los dominios que gobierna” (40). En la perspectiva de este autor, el crítico contemporáneo convive y se disputa entre la cultura a la que está ligado por filiación (biológica) o bien “(...) un método o sistema adquirido por vía afiliativa (por convicción social y política, por las circunstancias económicas e históricas o por esfuerzo voluntario o reflexión deliberada)” (41).

La crítica literaria chilena ha experimentado estos procesos de manera particular, considerando la distinción entre crítica académica y pública<sup>1</sup>, así como el acontecimiento 11 de septiembre de 1973 que transforma las relaciones civiles, las instituciones y, con esto, el discurso crítico. Esto vuelve a cambiar con la llegada de la democracia en 1990. Sin embargo, este reintegro se mantiene dentro del ámbito filiativo y afiliativo que señala Said y, por consecuencia, siempre dentro de un orden narrativo, con o sin intención, hegemónico<sup>2</sup>.

Si comprendemos la escritura literaria como una fuerza creadora y reflexiva (Schlegel) y la obra en cuanto su forma como aquella que genera su autoconocimiento, la crítica estética entonces, y la crítica en su conjunto, ejerce su oficio a partir de la obra misma. Por consiguiente es posible pensar el trabajo crítico como un ejercicio de escritura inherente a la composición literaria: como un lugar que permite ese disenso y ese dislocamiento.

En este contexto, el escritor como crítico, no ya público sino que en la gestión de su obra, se instala como un extranjero frente al género canónico. Este lugar no sólo implica no estar en el marco de la regulación mediatizada del género, sino que sobre todo, y pese a las políticas de mercado implícitas a la obra contemporánea, conlleva ser un ‘extranjero’ ante la filiación y afiliación institucional que, en nuestro país y América Latina, es siempre urgente por aquel mito de la diferencia.

Etimológicamente, ser extranjero se aplica a las personas que están en un país que no es el propio. Esto indica dos cosas: que ser extranjero es estar fuera de su lugar ‘natural’ así como también conlleva la capacidad para sorprenderse en tanto enfrentamiento a lo desconocido. Esta etimología se articula sobre una noción de pertenencia que puede ser relativa y, en el sentido que ahora comentamos, la pertenencia en la escritura puede manifestar, cuestionar, deshacer y anclar esa frontera, como la de ‘nación’, como la de ‘ser crítico’, como la de ‘ser chileno’.

Lo inédito que registra la escritura se condice con lo cognoscible, como Benjamin denomina la experiencia. Y escribirla tiene relación con lo insignificante que pueda ser la anécdota, rodeando las fronteras de la historia, desbordando los supuestos de la identidad, en tanto el registro de lo inédito tiene la capacidad de desarticular el orden predeterminado de las cosas. En esta línea lo extranjero adquiere dimensiones reflexivas, como lo acopia el ejercicio de Diógenes de Sínope: cínico que corrompe la separación entre lo externo y lo interno, lo privado y lo público. Diógenes vagabundea por la ciudad y hace frente a los polos contrapuestos de las filosofías dominantes de la polis. Aparentemente instala la simplicidad de la vida natural frente a la ‘ilustrada’. Sin

---

<sup>1</sup> Frente a esta distinción Grínor Rojo da cuenta del proceso que, durante el siglo XX, separa la crítica en ambas esferas como consecuencia de la “presunción tecnológica” generada por los esfuerzos cientificistas de la teoría literaria europea, principalmente la escuela francesa durante los años sesenta (120-121).

<sup>2</sup> Con relación al proceso que vive la crítica literaria chilena, así como su disociación entre crítica académica y pública, como consecuencia de su acercamiento a las teorías marxistas, estructuralistas y post estructuralistas antes y después del Golpe de Estado de 1973 Cfr. Subercaseaux, Bernardo. “Historia ‘personal’ de la crítica literaria en Chile”. *Dossier*. 4 (2007): 53 - 61.

embargo, el vagabundeo de Diógenes no es tanto la oposición cerrada como la promiscuidad, donde lo ‘otro’ surge en los lugares que no corresponden a la lógica moderna, esto es, donde el hombre se experimenta a sí mismo (Oyarzún 241-242).

### **Enrique Lihn. *París situación irregular*.**

En 1975 el escritor chileno Enrique Lihn (1929-1988) es invitado por el gobierno francés a pasar un año en ese país. Ahí repite la experiencia de la escritura en la ciudad, conocida dentro de su obra como “poemas de viaje” (Lastra 53 - 69), como lo hace diez años antes con *Poesía de Paso* y *Escrito en Cuba*.

El libro, cuyo final está fechado el 12 de febrero de 1976, se publica en Santiago de Chile al año siguiente bajo el nombre de *París, situación irregular*. Éste contiene una investigación sobre la memoria del sujeto y del sujeto latinoamericano, enfrentado a la paradoja de su temporalidad, la de la historia y su registro, marcado por la experiencia del viaje, en este caso, a París. De esta manera, se conforma lo que Ricardo Ferrada llama “estética del desplazamiento” la cual refleja una “... adecuación y / o extrañeza frente a lugares específicos” (83).

Este libro de restos está separado en cuatro partes, la primera bajo el mismo nombre, que se compone de observaciones cotidianas y literario-filosóficas; recortes del periódico francés, título de obras visuales, nombre de pintores y diálogos dispuestos en una perspectiva metonímica, donde se cruzan reiteraciones que evocan la conciencia del sujeto escritural. Esta composición desafía la cronología del tiempo, en tanto su ilación sintagmática carece de nexos cronológicos. De esta manera, la primera parte del libro complejiza la percepción lectora, pero sobre todo recompone la precariedad de la experiencia. El conjunto de esta primera parte desarma, secuencialmente, las posibilidades del lenguaje, así como también construye una temporalidad particular, que se enfrenta a la del mundo vivido. Se muestra al lector a través de un registro plurifocal, marcado por entes enunciativos diversos, opuestos: “Puente Nuevo París<sup>3</sup> verde Galante/La Bella Jardinera<sup>4</sup> junto al Sena/Comerciales, históricos /la tinta de mi lápiz se congela” (35).

El hablante observa la historia de la ciudad Luz y su arquitectura más simbólica, como signo de una nueva era (la modernidad), desde su lugar de sujeto extrañado, exhibiendo su condición de extranjero frente a esos íconos que referencian la constitución cultural de este hablante latinoamericano, contrapuesta a la escritura imposible de un reconocimiento extraviado.

En esta parte del libro, el recorrido informativo y lejano de la escritura se compone mediante la crónica como mecanismo de contraposición entre el sujeto y lo ajeno, un espacio y una cultura que no le pertenecen. En este sentido, el uso de variantes genéricas instala el relato de la experiencia como una condición diferida de la no pertenencia, como más adelante el autor lo hará en *El Paseo Ahumada* (1983). En este texto Lihn reescribe la crónica como género ‘moderno’ y ‘europeo’, el cual busca mostrar a otros el lugar desconocido, el de la conquista española y la del mercado, mediante la alabanza de lugares y personajes. En *París, situación irregular* el uso del ‘antipañegírico’ se sostiene como desmitificación multifocal de la cultura francesa, que se

<sup>3</sup> El Puente Nuevo se conoce como Pont Neuf en su idioma originario. Es el puente más antiguo de los que cruza el Sena en la ciudad de París. Está considerado como monumento histórico.

<sup>4</sup> Obra del pintor italiano Rafael Sanzio. Su data es de 1507 y está realizado al óleo sobre tabla. En la actualidad se conserva en el Museo del Louvre, en París.

contrapone a la mirada ajena del hablante: “Oh, vieja, vieja civilización / madre fálica en la que/ t-to-todas nuestras monstruosidades pueden/ decir su nombre/y son buenos negocios/situaciones regulares” (37).

Acá lo irregular son las voces del sujeto extranjero, el ‘meteco’, cuya doble filiación cultural construye buena parte del lenguaje cultural hispanoamericano de la modernidad. Desde este lugar, el hablante ahonda en las binariedades que suponen la hegemonía gala. Si sólo ‘ellos’ pueden ‘nombrar nuestras’ monstruosidades es porque a ‘ellos’ debemos el subterfugio de barbarie. En este ejercicio, lo regular e irregular, lo bárbaro y civilizado, se cruzan y desconfiguran a través del habla precaria del sujeto, ‘situada’ en abismo: “Los pueblos subdesarrollados somos orales: escribimos todavía con la voz o escribimos nuestra voz. Escritura oral, para ser más exactos. Los analfabetos no pueden comunicarse sino por medio de la voz y ella conserva todo su prestigio entre los representantes sofisticados y varias veces alfabetizados de los pueblos analfabetos” (Lihn *París* 64-65).

La lengua prestada, muerta, instala al hablante entonces en un lugar de reconocimiento y lucidez dolorosa. Como señala Adriana Valdés, esta figura que se sujeta en una escritura ‘móvil’ e inestable es la un sujeto despatriado (202-203). La relación que Valdés hace se conecta con la evidente filiación del texto y su hablante con Baudelaire. El ‘flaneur’ de Lihn se distancia del baudelairiano en tanto su propia modernidad es un traspaso en códigos opuestos, cito a Lihn: “La dialéctica de lo nuevo y lo viejo es la modernidad que dijo Baudelaire./ Fuera de ella, nada hay de viejo bajo el sol” (36). Esa cultura, la francesa, sus poetas y sus calles, son conocidos por Lihn durante su infancia a través de libros, así como sus pintores, admirados por el poeta desde la lejanía continental.

La condición de ‘extranjero’, entonces, que señalé más arriba se extrema: el sujeto no existe en este monumento ajeno. Como señala Valdés, es éste un amor no correspondido, maltratado, el de un ‘flaneur’ cuya sensibilidad comprensiva no sólo se enfrenta al de la civilización y la construcción poética desde la memoria y la imaginación, como Baudelaire, sino que esta imaginación no tiene posibilidad de recomponer la memoria. ‘Flaneur meteco’; intruso ingenuo: “Mezclado ocasionalmente con un grupo de jóvenes turistas alemanes me siento ridículo a la cabeza de esta tribu germánica invasora con sus cabelleras góticas al viento. Con mi aspecto de empleado público de una provincia de Ninguna Parte” (66 - 67).

La ironía al servilismo indica el aprendizaje de un lenguaje (no sólo una lengua) regulador, saturado de explicaciones pero vacío. El francés de una ciudad indiferente y ultracodificada, pero también el de un latinoamericanismo que ha fundado sus posibilidades emancipatorias con y desde ese lenguaje. Ese sudaca que pasea por la ciudad se ve impedido incluso de orinar en la calle. La orina como marca de la ‘suciedad’, tipología de la incultura, se confunde con las marcas de una ciudad cuyas paredes registran la historia elidida de un proyecto fracasado, el del iluminismo.

A través de la figura del meteco entonces será posible detectar varios cruces que se instalan en esta parte del libro y que son registrados a lo largo de la escritura de Lihn. Someramente, esta figura aparece por primera vez en el poema “Varadero de Rubén Darío”(1968). Posteriormente, servirá de correlato a la creación del personaje Pompier, un padeciente del ‘galicismo mental’. Los problemas críticos que principalmente cruzan la figura del meteco se configuran sobre la noción de lengua extranjera como una caja de resonancias donde intervienen tradiciones locales, rituales, literarias y, en general, culturales, económicas, políticas e históricas, que dan cabida al imaginario hispanoamericano a partir de fines del siglo XIX y principios del XX, un imaginario

que, para Lihn, aún está por fundarse. La lengua extranjera en Lihn conlleva desde su formación el germen de un fracaso, tanto por su incapacidad denotativa como por ser el español una lengua mestiza en Latinoamérica.

### **Yanko González y *Alto Volta*.**

En su primer libro publicado, el poeta, crítico y antropólogo Yanko González Cangas trabaja con y sobre la etnografía, principalmente sobre algunas tribus urbanas del sur de Chile. *Metales Pesados* (1998) se caracteriza, entre otras cosas, por una fuerte y delicada transposición de lenguajes coloquiales y cultos, que abren un campo de investigación de las ciencias sociales al reconocimiento de la experiencia del observador. El trabajo de González posee una característica que a estas alturas es reproducida en todos los comentarios sobre su obra: el cuestionamiento a la práctica etnográfica contemporánea. En palabras de Hernán Neira, en este libro se problematiza

(...) la pretensión de algunas disciplinas no científicas de ser únicas depositarias de la verdad narrativa, lo que permite suponer que es tan injusto que las ciencias básicas excluyan del saber a las disciplinas narrativas como que éstas excluyan del mismo saber a las artes narrativas: poesía, novela, etc (...) *Metales Pesados* reivindica para la poesía una capacidad de alcanzar un tipo de verdad narrativa a la hora de describir grupos y comportamientos humanos, que la etnografía se atribuía de modo casi exclusivo hasta los años setenta, verdad narrativa que no pretende alcanzar la legitimidad propia de las ciencias dominantes (216-217).

En conjunto con esto, este libro inicial introduce de manera peculiar la mirada del fisgón, cuya cotidianeidad se manifiesta en la conciencia de lo ‘escrito’ (transposición de lo oral) asumiendo las cualidades de una narración precaria. En este libro se oblitera la melancolía, el observador recoge, cual cínico, los lugares habitados por otros, asumiendo que, en palabras del mismo González, al referirse a la etnografía poética, el poeta es “(...) el observador y traductor de claves culturales que aparecen problemáticas de ser resueltas. Marcel Proust cuestiona la posibilidad del ojo que observa como aquel ojo que puede ser observado: ‘¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario, aquel en el que somos vistos’” (“Nuevas...” 200).

Se presenta al poeta como traductor. Sin embargo, se me ocurre que las claves de la escritura de González rozan permanentemente la imposibilidad de traducir. Si en ese primer libro el esfuerzo etnográfico resulta por momentos duro, en *Alto Volta* la condición del escribiente se transforma en la de un viajero cuyo diario recurre a las anotaciones culturales del investigador y su subjetividad, explayada en el texto poético sin demasiado contratiempo. Es posible señalar que *Metales Pesados* manifiesta la condición de extranjero del antropólogo, en su labor poética, pero también afirma aquel “no ser” de las tribus que relata. Este viaje es interno y profundamente social; afirmativo y precario, ya que despliega la constitución de una disciplina por hacer: no reniega de ella pero la asume en su fragilidad. Al recoger lenguajes cuyo valor nacional permanecen fuera del reconocimiento oficial, lo que ‘traduce’ es aquello ‘otro’ que no deja de ser marginal. En la publicación de ambos textos se registra la data de su proceso de escritura; el primero entre 1988 y 1985, el segundo entre 1998 y 2005. Diez años en cada uno, lo cual expone un proceso de escritura y experiencia diferida.

*Alto Volta* es un texto que cruza las fronteras del país. Su título evoca una antigua colonia francesa en Sudáfrica occidental, emplazada en el territorio que hoy en día corresponde a la república de Burkina Faso, la cual surge de la independencia del país

galo en 1960, por lo cual *Alto Volta*, como nación occidental, existe a partir de la dominación de la Tercera República. Su independencia está marcada por las fronteras de la guerra y los golpes de estado. *Alto Volta*, el libro, se articula y enfrenta los lineamientos de la conquista europea. Su lenguaje es mestizo, su condición meteca.

El primer poema del libro se llama “ejemplo” (I)<sup>5</sup>. Un ejemplo implica, entre otras cosas, un ordenamiento del lenguaje y con esto del mundo, una composición que intenta articular lógica, retórica y gramática, esto es, someterla a la autoridad de la referencia (De Man 18). “ejemplo” es un poema que habla sobre ese ejemplo, un extranjero en la colonia, pero que también yuxtapone y compromete esa autoridad, tanto a través del ejercicio metonímico de la cita, como mediante el cruce que se realiza en este ejercicio de lectura del texto, pero sobre todo del extranjero, que instala su condición hastiada ante otro lenguaje. De esta manera, la lectura del otro indica un aprendizaje a medias de una cultura ajena, no ideal ni exótica sino que violenta en esa alteridad: la precariedad de una lata de sardina y la incompreensión sobre el juego, ya que reír no es otra cosa, para el extranjero, que la molestia y la distancia. La cita a Auden fija la extrañeza: ante otro idioma y la referencia culta, la propiedad del sujeto extrañado señala que la historia y el timbre del relato no puede hacer calzar los diccionarios. No hay romanticismo entonces en el pasaporte ni refugio en el papel: el paso del tiempo es una marca del meteco, una marca que tritura su experiencia. Quien habla, el poeta, el etnógrafo y/o el hablante, yace lejos de su propia infancia y descubre en la ajena la imposibilidad y la molestia, la traducción siempre ineficiente, la máscara del sobreviviente. En este sentido, la narración es la de un sujeto, no de su etnia ni su disciplina, que conlleva la mirada de quien no se reconoce en otro. A diferencia del meteco lihneano, éste no es ingenuo, simplemente se despliega como intruso; no añora lo que destruye el fracaso, simplemente lo sabe.

“Carlos Keller” (Z) es un poema cuyo correlato es una cita de Enrique Lihn: “Todas las lenguas extranjeras me inspiran un sagrado rencor”. La molestia ante lo ajeno, la condición de intruso ya no se trata de un amor no correspondido, sino de un conocimiento casi imposible así como la autocomplacencia. A Carlos Keller, descendiente de los primeros colonos alemanes en el sur de Chile y fundador, junto a Gonzalo Von Marees, del Movimiento Nacional-Socialista de Chile, se le reconoce como el principal ideólogo del nazismo en el país. El rencor de la lengua en Lihn, la molestia ante lo que no se ha pedido, se enfrenta a la imagen desvanecida de Keller, la letra traslúcida, la cita literaria, el recuerdo que espejea la conciencia del texto quiebra y hace visible el proyecto de instauración de la raza. El poema se constituye como un comentario efrástico: Keller es mirado desde lejos mientras contempla su ser histórico, es decir, la fotografía en tanto lenguaje de la fijación. Ahí aparece la figura del sí mismo como héroe, el panteón que lo políticamente correcto (el nacionalsocialismo) le ha negado, así como su esfuerzo por articular una nación organizada, sin atender a la naturaleza mortuoria y diferida de la imagen: Keller se constituye como fuerza fuerte, atrás Lihn como fuerza débil, contradictoria y roedora.

Todos estos lugares forman parte de esto de ‘ser chileno’. Más que la transferencia del lenguaje de las tribus, González traspone el murmullo de los mitos nacionales, de su composición simbólica así como de su articulación poética: los héroes malditos, los culpables, los auto-críticos.

En este sentido, este “traductor” juega frente a un oficio contradictorio en tanto

<sup>5</sup> En el libro los nombres de los poemas son con letra minúscula. La numeración de las páginas del libro es con las letras del abecedario.

siempre está fuera, siempre es un observador, pero conoce aquello que habla porque también está dentro, en tanto el pasaporte, por más que esté vencido y sus páginas ocupadas, no deja de decir: nacionalidad chilena. La condición del meteco es rearticulada entonces desde la condición del intruso cínico, un vendedor de palabras, como en “palacios navarro” (BB), donde lo local carece de inocencia y repliega su violencia frente a otras razas (“lo otro” AA), también continentales, reforzada por el clasismo chileno, que recoge como valor propio de sus ancestros indígenas el valor de la limpieza y del europeo el gen caucásico.

*Mestizaje*, en este sentido, superpone planos de lugares, inunda la intimidad de quien escribe, se retrotrae a la constitución de castas chilena y permea el lenguaje dislocando, enfrentando lo que queda del sujeto: un derrumbe permanente, que, sin embargo, permanece de pie, en tanto la letra, la palabra, ha sido publicada y distribuida. González, por tanto, se permite ser promiscuo: con la disciplina, con la escritura y con su ‘raza’, en tanto la pillería ladina, que tanto goce y juicio genera en un país en vías de desarrollo, es desidealizada en este libro.

Ser meteco entonces, en ambos autores, se construye como una manera de mirar al otro, a la escritura y a sí mismo. El meteco, como vagabundo, es extranjero en cuanto a su relación con las cosas, frente a la dialéctica de poder y dominio que sin embargo ejerce en la escritura: reconoce la precariedad del ejercicio así como no deja de articular un nuevo relato del que no puede desafiliarse del todo.

#### BIBLIOGRAFÍA

De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen, 1990.

Ferrada, Ricardo. “Enrique Lihn o la estética de la provocación”. *Estudios Filológicos*. 31 (1996): 81 - 96.

González, Yanko. *Metales Pesados*. Valdivia: El Kultrún, 1998.

\_\_\_\_\_. *Alto Volta*. Valdivia. El Kultrún, 2007.

\_\_\_\_\_. “Nuevas prácticas etnográficas: el surgimiento de la antropología poética” *Movimientos de campo, en torno a cuatro fronteras de la antropología en Chile*. Comp. Nicolás Richard. Guatemala/Francia: ICAPI / Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2003: 185-202.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier, 1990.

Lihn, Enrique. *París, situación irregular*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1977.

\_\_\_\_\_. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga, 1983.

Neira, Hernán. “Anestésica de *Metales Pesados*, de Yanko González Cangas”. *Estudios Filológicos*. 35 (2000): 207-221.

Oyarzún, Pablo. *El dedo de Diógenes*. Santiago de Chile: Dolmen, 1996.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio - Callejón, 2003.

Rojo, Grínor. "Crítica de la crítica". *La crítica literaria chilena*. Edit. Patricia Espinosa Hernández. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2009. 113-125.

Said, Edward. *El mundo, el crítico y el texto*. Argentina: Debate, 2004.

Subercaseaux, Bernardo. "Historia 'personal' de la crítica literaria en Chile". *Revista Dossier*. 4 (2007): 53-61.

Valdés, Adriana. "Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan". *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Coord. Francisca Noguerol. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005. 189-206.