

# ¿Cómo llegamos a la promoción poscoma del siglo XXI? De cómo las minorías se van tomando la palabra

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ\*

*Universidad Católica de Chile*

Es 1977. El paseo Ahumada es inaugurado por el alcalde designado por la dictadura. Exige en las vitrinas “la exhibición de productos cuya calidad enaltezca el espíritu comercial y empresarial de Chile” (Ordenanza Municipal n° 8, año 1977). Es 1979. A Federico Álvarez las manos se le crispan, pero no puede moverlas, están esposadas a la cama metálica. Siente recogerse todos sus músculos. Ve la luz del chispazo eléctrico al momento de dar su último alarido. Muere en la tortura el profesor de Química del liceo de Maipú. Es 1979. Purísima Muñoz recibe la negativa de enterrar a su marido y a sus cinco hijos. Sus cuerpos pertenecen a los quince cadáveres encontrados

---

\* Este texto se inscribe dentro del proyecto FONDECYT 1160191, “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores. Artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”. Integro varias de las ideas vertidas en la conferencia magistral de cierre del Coloquio de “Poesía Chilena en Dictadura y Posdictadura” organizado por la Universidad de Chile, del 8 al 9 de agosto de 2019.

en Lonquén<sup>1</sup> (1978). Los pies y las manos de ellos están atados con alambres de púas. Pero conservan restos de pelo y ropa<sup>2</sup>.

El año 1977 abre el periodo de la escritura poética efectuada por autores que comienzan a publicar bajo dictadura. ¿Qué lenguaje encontrarán para dar cuenta del espanto? El texto inicial, *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), está compuesto de palabras, fotografías e imágenes. El título juega con la crisis de la forma de narrar continua de la novela decimonónica, dado lo cual el poeta opta por trabajar sobre el fragmento y la palabra de otro. El fragmento entonces es una forma de trabajar el horror. La historia ya ha perdido su sentido de “histo”, es decir de tejido, ahora son hilos y ovillos desgarrados, retazos de una familia que desapareció<sup>3</sup>.

El poeta Raúl Zurita encuentra una forma de decir las violaciones a los derechos humanos con un lenguaje particular, donde el doblez entre amor y horror conviven. En el libro *Purgatorio* (1979) ya introduce esa doble faz: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo —me dije— te amo” (Zurita 1979: 17). Los versos sitúan en una unidad el golpear y el amar. Resalto la palabra “destrozar” que ocupa el poeta, pues implica cortar en trozos, dividir, decirse a sí mismo desde otro, cercenarse en vistas al corte/golpe al cuerpo social. Zurita lleva hasta el extremo la idea del fragmento que enuncia Juan Luis Martínez en *La nueva novela*.

La poesía de Zurita es principalmente solemne. Hay en ella un sentido de la tragedia de Chile. Su reverso es un poeta anterior, Enrique Lihn, que cultiva en importantes ocasiones lo hilarante<sup>4</sup>. Lihn se hace cargo de satirizar el modelo económico de la dictadura. El

---

1 Sobre el tema de los cadáveres en los hornos de Lonquén y el viaje de esos cuerpos hasta su entierro el año 2010, recomiendo ver el video documental *Un domingo de primavera* (2014) de Magaly Meneses.

2 Estos casos están tomados del Informe Retting (1991), documento encargado por el Gobierno de Chile, que contiene los relatos de las víctimas de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet <[www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)>.

3 La crítica Zenaida Suárez plantea que Martínez venía trabajando partes del poemario desde los años setenta previos al golpe de Estado de 1973. Por tanto, la crisis del lenguaje, para un autor que no se pronunció públicamente en contra del golpe, venía produciéndose antes de que los cuatro generales se tomaran el poder.

4 Otra de las acciones hilarantes emprendidas por Lihn es la performance *Tarzán ha muerto* (1984).

neoliberalismo impuso la teoría del “chorreo”, consistente en que, si el país es rico, ese dinero chorrearía hacia los sectores desposeídos. Enrique Lihn construyó un conjunto satírico con las metáforas del chorreo en su libro *El paseo Ahumada* (1983). El paseo Ahumada, que fue el primer paseo peatonal que se construyó en Chile, buscaba potenciar el consumo mediante grandes vitrinas que capturasen la mirada del paseante. La entrada y la salida del paseo Ahumada tenían sendas fuentes que chorreaban agua desde el suelo, impidiendo la fácil salida del corredor disconforme con la dictadura. Escuchemos a Lihn con su metáfora del chorreo: “chorros de agua [...] / lo deslindan de la Alameda de las Delicias por el Sur / salva de chorros en honor al General Bernardo O’Higgins / dos pelotones de pichulas de acero obligándonos a no mojarnos y a / mirar estúpidamente esos intermitentes monumentos al chorro / [...] festinándose el agua que falta en las poblaciones” (Lihn 1983: 20). En este poema la palabra chorro adquiere múltiples connotaciones: agua despilfarrada y también monumento al sistema económico neoliberal que predica la teoría del chorreo. El tema de lo que sobra y el fragmento es la materialidad alrededor de la cual se elaboran las figuras poéticas de este periodo.

La poesía escrita por mujeres resuelve otro lenguaje frente a la dictadura, ellas recurren a la escritura con lana, a las recetas de cocina, a las plegarias y a formatos similares considerados menores para expresar su rechazo a los mandatos militares. Cecilia Vicuña realiza una serie de instalaciones públicas relacionadas con los detenidos desaparecidos. Traigo ante nosotros la de 1980, titulada *Muerte y resurrección*, que consistió en dibujar fisuras con tiza y polvo de colores y crear con lana quipus frente a la costa de Concón en Chile y pronunciar este texto: “Rastros de huesos / Estas marcas / cada una de ellas / está a la búsqueda de un cuerpo desaparecido” (Vicuña 1997: 62). Carmen Berenguer acude a la receta de cocina en *Huellas de siglo* (1986): “Estaban armados con cuchillos. / Luego procedieron a meterme en un saco / ¡Concholepas! / Me golpearon (‘para ablandarme’) / Me lavaron (‘para limpiarme’) / Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando / y limpio / me colocaron en una olla con agua hirviendo / y sal. / Ahora estoy en la cocina / [...] / Ahora estoy en la vitrina” (Berenguer 2010: 16). En este poema, los procedimientos de tortura se homologan a los pasos de una receta de cocina. Berenguer se vale de los saberes domésticos para denun-

ciar la tortura y criticar el modelamiento neoliberal que crea sujetos que disfrutaban de estar en la vitrina.

Carmen Berenguer, además de usar los modelos de la receta de cocina, polemiza con los nuevos espacios creados por la dictadura, especialmente el centro comercial Parque Arauco<sup>5</sup>, el cual fue abierto a los consumidores en 1982, siendo inaugurado por dos miembros de la Junta Militar, el comandante de la Marina y el generalísimo de los Carabineros. Berenguer satiriza el deporte del “correr” que se impuso como moda en los ochenta, vinculándolo también al desplazamiento de los adinerados hacia los faldeos cordilleranos: “Footing, footing a los cerros / [...] / La alameda Bernardo O’Higgins en el exilio / [...] Parque Arauco / Lonconao / [...] / Sampoñita lagrimerera / Huayñito hard-rock / Guitarrita beatle / Virgencita del Carmen / Patroncita del ejército” (Berenguer 2010: 10). Berenguer muestra el uso de los significantes relacionados con lo indígena en la dictadura, satirizando tanto el nombre Parque Arauco, como la zampoña empleada por la canción protesta depresiva; para la poeta, ambos contribuyen al modelo económico.

La poeta Elvira Hernández logra introducir las nuevas palabras del modelo económico, como *mall* o *master card* en *Pena corporal*<sup>6</sup>. El Parque Arauco recibe a unas capas sociales emergentes, que adquieren bienes mediante el endeudamiento. Para ellos se introdujeron las tarjetas de crédito en Chile, en 1989, de manos del empresario Sebastián Piñera. Elvira Hernández emplea el modelo íntimo y personal de la plegaria para acusar al gestor del dinero plástico y describir las condiciones de los olvidados del modelo: “Se acriminó con nosotros, Señor / comenzó por hacernos mugre para seguir / haciéndonos polvo / nos llenó de barro desde el comienzo / sin darnos el toque prometido, el soplo // [...] / Se acriminó con nosotros, Señor / su robótica tiene un límite, su ansiedad de crédito / —el *master card* / [...] Que venga a nosotros el reino del amor / [...] Suyo, el cadalso” (Hernández 2018: 18). El poema condena al señor de las tarjetas de

5 Alberto Fuguet trabaja un espacio de encuentro anterior al Parque Arauco, se trata del Apumanque, inaugurado en 1981, en el cual transcurre la acción del cuento “Deambulando por la orilla oscura” que pertenece a *Sobredosis* (Santiago de Chile: Alfaguara, 1990).

6 *Pena corporal* es una antología que recoge poemas dispersos publicados entre 1983 y 1987.

crédito al cadalso. Nuevamente, un género discursivo menor, como la plegaria o la receta de cocina, es utilizado por las escritoras mujeres para tomarse el terreno de las discusiones políticas públicas.

Otra forma de asumir el género mujeril consiste en hacer cruces interseccionales con el lenguaje de otras comunidades subalternas. Soledad Fariña cruza la subjetividad mujeril con la subjetividad andina. Ella le da voz a una mujer que alza una plegaria al apu o señor de la montaña para que envíe agua. La rogante pide un agua que es de riego, pero también sexual. Escuchemos cómo Fariña pliega los dos registros en *Pac Pac Pec Pec* (2012): “con ríos / impregnándola / arroyos / desbordándose / por el gris / de la piedra / sueña / vistiendo / sus contornos / de cómplices / oscuros” (Fariña 2012: 12). El contorno pertenece a la piedra y al cuerpo, tal como el agua mana de la montaña y del cuerpo mujeril. La poética de Fariña tiene ese carácter interseccional, donde lo andino y lo sexual se pliega. Fariña es una discípula de Mistral<sup>7</sup> en ese cruce.

Con el fin de la dictadura de Pinochet, a partir de 1990, ya no hay nadie a quien elevarle una súplica. Un viento ha arrasado cualquier utopía, dejando a su paso solo ruinas. Es un lenguaje que ya no se plantea frente a la dictadura, sino frente a la ruina. La poeta Malú Urriola crea subjetividades poéticas que se refugian en un rincón del mundo asolado. Los gatos<sup>8</sup> o las amadas se vuelven los únicos interlocutores posibles en un mundo de calles desiertas. El libro *Nada* (2003) está construido como una elegía al momento de la Transición política. Al lector lo sorprenderá la tristeza del poemario, ya que se ha acabado la dictadura, sin embargo, la alegría no llegó, y, al contrario, comenzó un periodo aciago que abarcó toda la década del noventa prolongándose hasta 2011<sup>9</sup>. Esto se debió a que la Transición, pactada con los militares, envió a los que habían lucha-

7 La crítica Yenny Ariz ha estudiado muy inteligentemente la relación entre Mistral y Soledad Fariña.

8 Los gatos son sujetos de interlocución en el libro *Piedras rodantes* (1988) que anticipa la Transición.

9 En 2011 sucedió lo que se ha dado en llamar “La primavera chilena” que consistió en la unión de estudiantes universitarios y secundarios con el objetivo de protestar contra el lucro en la educación. El lucro se debía a una ley heredada de la dictadura que permitía a los dueños de establecimientos educacionales privados recibir subvenciones del Estado, pero no rendir cuentas sobre la calidad de la educación que allí se daba. Cabe indicar que el movimiento venía

do en la calle contra la dictadura a volver a sus casas, pues los viejos políticos se encargarían de arreglar el país. Así, la juventud de los ochenta fue ninguneada. Y, los jóvenes de los noventa, los jóvenes de la Transición, se encerraron a vivir la pena de esa derrota. Mientras que los del dos mil querían la pista de baile. Malú Urriola poetiza la derrota que significó la Transición: “Bajo el cielo estrellado, el tirano de Chile surca los vientos, / y el desierto estremece sus huesos, / ah, querida, aunque estos chicos tecno / producidos para un triste futuro, bailen a Madonna / aunque pinten su cabellera india de pelo rubio platinado / y beban hasta caer muertos, son los hijos del tirano de Chile” (Urriola 2003: 42). El “triste futuro” predicho por el poema tiene su equivalente en la canción pop chilena de Jorge González y su larga duración titulada “El futuro se fue” (1994).

“El futuro se fue” podría ser el título para toda esa promoción de poetas de los noventa, llamada acertadamente por Javier Bello, “los naufragos”<sup>10</sup>. En ese marco, Verónica Jiménez desarrolla una escritura en torno a la simbolización de la pérdida del territorio público. Dice: “mis ojos miran desde el centro de la tempestad / una ventana iluminada en la playa / y las olas me arrastran hacia altamar. // Solo la boya persiste” (Jiménez 2011: 25). La Transición parece una “tormenta de mierda”<sup>11</sup>, empleando las palabras de Bolaño para referirse a “un intento fallido de amnesia” (<www.lanacion.com.ar>). Ese intento fallido de amnesia que fue la Transición se encuentra simbolizado en Andrés Andwandter, Matías Ayala, Alejandra del Río, Javier Bello, Marcelo Pellegrini, Óscar Barrientos, Antonia Torres, Antonio Silva, David Preiss y Christian Formoso, por nombrar algunos de los otros poetas de la promoción de los naufragos.

La pérdida de referencia que simbolizan los naufragos tiene su doblez en la recuperación poética de los territorios que comenzaron a desarrollar los escritores mapuches en forma cada vez más amplia

---

creciendo desde 2006, cuando los estudiantes secundarios pidieron el fin de la ley LOCE de la dictadura, en la llamada “Revolución pingüina”.

10 Perdóneme el lector esta indiscreción al decirle que, para una revisión del concepto de los naufragos y el aporte de Javier Bello a él, podría consultar el capítulo “Hospederías y naufragios” del libro *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* de mi autoría.

11 Bolaño pensaba titular *Nocturno de Chile* como *Tormenta de mierda*, aludiendo a “un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales” (<www.lanacion.com.ar>), tal como ocurre en el argumento donde todos los escritores están igualados.

a partir de los años noventa. Elicura Chihuailaf abre la senda con *El invierno, su imagen y otros poemas azules* en 1991. Su hablante se constituye como poeta porque es capaz de escuchar los sonidos de la naturaleza: “La poesía no sirve para nada, me dicen / y en el bosque los árboles se acarician / con sus raíces azules y agitan sus ramas / el aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur” (Chihuailaf 1991: 11). Más que lo bucólico, aprecio en Chihuailaf la defensa de un territorio, tal como lo hacen Leonel Lienfal e Isabel Lara Millapán. Otra vía de defensa de las culturas mapuche se aprecia en David Aniñir y Eliana Püllquillanca, quienes proponen recuperar la metrópoli como espacio indígena, como si una fuerza rompiera los adoquines. David Aniñir, creador de la expresión “mapurbe”, describe a estos mapuches del siglo XXI: “Somos mapuche de hormigón / debajo del asfalto duerme nuestra madre / explotada por un cabrón // Somos hijos de los hijos de los hijos / somos los nietos de Lautaro tomando la micro” (Aniñir 2005: 33). Las ciudades, que fueron la forma de dominación, se rompen desde dentro, como si la colonización fuese solo una pátina de yeso sobre una colectividad insurgente. Otra vertiente se abre con los poetas que simbolizan la provincia, es decir, el pro-vencer como indica la etimología de la palabra “provincia”, pero desde el lado de los acorralados. Ahí está la escritura de Bernardo Colipán: “Detrás de la Municipalidad, atravesando la calle / se encuentra el Museo Mapuche de Villarrica / [...] bajo una cubierta de vidrio: kultrunes, pifilkas / y mudas / máscaras de madera. / [...] Y solo quedan las cartas de Cornelio Saavedra, / una armadura del siglo XVI, / una fotografía de un cacique de 1890 / y el aserrín / con que mañana barrerán el museo” (Colipán 2005: 109). Colipán escribe desde la experiencia de una colectividad amenazada de muerte, varias veces hecha desaparecer. La poesía de Jaime Huenún, una de las más innovadoras de estas primeras décadas del siglo XXI cultiva variadas formas: la carta de relación, el testamento, el madrigal, la elegía. Leamos parte de su poema “Testimonio”: “seguiremos escribiendo sobre abuelas Salazar, / la mía por ejemplo trabajó 70 años / en las fraguas alemanas / y leyó los Himnos a la Noche<sup>12</sup> / en los kuchen de frambuesa y de nata / [...] / Oh, abuelas del jardín y la cocina / esperando en la mesa del pellejo / un destello de ternura y de respeto / en los ojos de

---

12 Los *Himnos a la noche*, poemario de Novalis, muestra otra forma de colonizar, ya no solo la comida, sino también la biblioteca valorada y difundida.

sus hijos impostados / [...] eso es todo lo que queda en el tintero, Salazar, / y el relato de un país de capellanes y de huachos, / [...] / de poetas y soldados que se dan de tarascones / por piltrafas, / mientras marcha hacia la tierra reducida / [...] / la callampa población de los vencidos” (Huenún 2012: 163-165). Huenún defiende a los postergados a través de un lenguaje también postergado, pues los significantes “mesa del pellejo” o “piltrafa” pertenecen al habla informal de circuitos comunicativos subalternos. Las tres formas de escritura mapuche agregan un universo completo y complejo a lo que se denomina “poesía chilena”, corpus integrativo que para este grupo cultural puede ser contradictorio.

La promoción de los poetas que comienzan a publicar en los 2000 sale del estado de encierro y ostracismo que caracteriza a los naufragos. Por ello, denomino a los poetas del 2000 la “promoción poscoma”<sup>13</sup>. Un grupo de ellos comenzó a visibilizarse en el campo cultural gracias a los encuentros “Poquita fe”. Los recitales latinoamericanos de poesía “Poquita fe”, impulsados por el poeta Héctor Hernández, lograron congregarse principalmente a poetas que estaban iniciando sus carreras artísticas a partir del año 2000, dándolos a conocer al campo literario nacional. Las versiones de 2004, 2006, 2008 y 2014 han ido sumando apoyos institucionales desde los comienzos con el soporte de la Universidad Católica, para luego agregar a la Universidad Diego Portales y a la Biblioteca Nacional. En el grupo poscoma integro a los poetas chilenos de “Poquita fe” y a otros que se distancian o polemizan con esa estética.

Enmarco en el grupo poscoma a: Pablo Paredes, Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Gladys González, Felipe Ruiz, Diego Ramírez, Ernesto González Barnet, Ivonne Coñuecar, Gustavo Becerra, entre otros. La mayoría de estos poetas transforman la pista de baile y el lenguaje expresado en ella en la materia de su escritura. Pablo Paredes en *Final de fiesta* (2005) se vale de la disco para poetizar el tránsito de los cuerpos en una sociedad clasista: “Gracias por bailar conmigo, por chuparme la herida / porque yo sé que soy feo / que mi tamaño les da asco / que tengo escrito en la piel manchada / el viaje de la bisabuela desde Neuquén hasta Chile / Por eso te doy gracias por bailar conmigo / Gracias por bailar conmigo, por

---

13 En *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* abordo con mayor extensión lo que sería la generación poscoma.



chuparme la herida” (Paredes 2005: 16-17). El sujeto ha introyectado la mirada blanca que lo ve feo, que observa manchas en su piel y enjuicia su estatura como pequeña. La repetición de la palabra “gracias” en forma exagerada remarca su condición de subalterno. Solo la disco le ofrece la fantasía de funcionar lejos del intercambio sexual de predilección blanca de la cultura chilena<sup>14</sup>.

Además de abrir un espacio para desafiar la diferencia de clase, la disco se plantea en la poesía de la promoción poscoma como el lugar *queer*. Leamos a Héctor Hernández: “Mamá esta noche quiero salir con mis amigos Mamá esta noche quiero mover los huesos las prótesis y las penas. [...] Quiero caminar [...] caminar con un nombre de fantasía que resuene [Quiero] ir a una disco que esté muy de moda donde haya luces rojas y azules en el piso y que parpadeen al ritmo de la frenética música Quiero que tenga en el centro una pileta con delfines y orcas acrobáticas que se muevan al compás del punchi punchi” (Hernández 2008: 116). La disco es el espacio donde se puede terminar con el personaje “imbunchado”<sup>15</sup>, que no hablaba, y potenciar a esta otra subjetividad que elige el desborde para autorrepresentarse. Estos poetas de la promoción poscoma reclaman el derecho a visibilidad de todo lo que debía ocultarse, la pobreza, el aspecto físico no blanco y la homosexualidad.

Una alternativa a la propuesta artística de la inclusión del mundo del pop y del baile es la desarrollada por otro poeta de la generación poscoma, Rafael Rubio. Este poeta está más ligado estéticamente a la promoción de los naufragos, pues su mirada no es hacia el mundo pop, sino hacia el Siglo de Oro español y hacia poetas latinoamericanos del canon, principalmente César Vallejo. Rubio desarrolla una poética donde valora y rescata la rima, las cuartetos, los sonetos, las elegías y las formas clásicas de la poesía. Leamos el uso de una cuarteta: “El almorzador silencio se detiene / Ante la mesa donde nada puede darse / Y es tu nada de tan lejos que me viene / con la súbdi-

14 Pablo Paredes ha trabajado sobre la desigualdad en la cultura chilena en el formato teatro con *Las analfabetas* (2010) y luego hizo el guion para la película homónima, con resultados exitosos en ambos soportes. La historia relata el vínculo de una mujer analfabeta que contrata a una profesora para que le lea el diario. Por su parte, la maestra desea alfabetizarla para que lea la carta que su padre le dejó antes de desaparecer.

15 El imbuñche es el personaje cortado y castrado que pertenece al imaginario nacional chileno. Ha sido analizado por diversos críticos, entre ellos Roberto Hozven.

ta costumbre de sentarse” (Rubio 2000: 23). Al igual que los poeta de los noventa, Rubio representa un mundo desolado, por ello es posible considerarlo el poeta “tardío” de los náufragos, adjetivo que ya él usa en el título de su libro *Madrugador tardío* (2000).

Con los poetas de la promoción poscoma el espacio público ha ido abriéndose. Pero ¿podemos hablar de posdictadura? Veamos dónde podría situarse ese nuevo periodo. ¿En la llegada de un presidente socialista a la Moneda en el año 2000? Me refiero a Ricardo Lagos. ¿O en la acción de desnudarse frente al Museo de Bellas Artes de cerca de 4.000 personas (2002) cuando el fotógrafo Spencer Tunick había convocado a un grupo pequeño que quisiera colaborar con esa fotografía de desnudos frente al museo? ¿O marcamos la posdictadura cuando los estudiantes secundarios marcharon contra su mala educación, la educación de Pinochet (2006)? ¿O en la remodelación del barrio Matucana? Emprendida por Lagos que transformó lo que antes había sido el Garage Matucana en Matucana 100. Es decir, la remodelación de Lagos borró el lugar de las fiestas, tocatas y performances de la cultura alternativa, aunque acomodada, contra la dictadura, dando emplazamiento a un sitio para ver teatro y exposiciones a las cuales concurre la elite letrada del país. En otras palabras, el proyecto urbanístico de Lagos siguió la idea de no considerar los espacios ganados por los disidentes a la dictadura. Eso es la Transición. Me parece que no hay todavía un conjunto de hechos fundamentales reconocibles para hablar de posdictadura. Mientras los militares que saben lo que se hizo con cada cuerpo hecho desaparecer no hablen y mientras sigamos regidos por la Constitución de la dictadura, no hay posdictadura, solo Transición. La poesía de posdictadura será un nuevo estilo de baile.

## Bibliografía

- ANIÑIR, David (2005): *Mapurbe: Venganza de raíz*. Santiago de Chile: Odiocracia Autoediciones.
- BERENGUER, Carmen (2010 [1986]): *Huellas de siglo*. Santiago de Chile: Cuneta.
- BOLAÑO, Roberto (2001): “Sobre el juego y el olvido”, presentación y entrevista de Silvia Adela Kohan. *La Nación*. Buenos Aires. 25 de abril. En: <[www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)>.

- CHIHUAILAF, Elicura (1991): *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Santiago de Chile: Ediciones literatura alternativa.
- COLIPÁN, Bernardo (2005): *Arco de interrogaciones*. Santiago de Chile: Lom.
- FARIÑA, Soledad (2012): *Pac Pac Pec Pec*. Ciudad de México: Pico de Gallo.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2018): *Pena corporal*. Santiago de Chile: Fundación Neruda.
- HERNÁNDEZ, Héctor (2008): [quién]. Santiago de Chile: Lom.
- HERNÁNDEZ, Nelly (1982): *Normativa municipal vigente (actualizada al 2 de septiembre de 1982)*. Tomo II. Santiago de Chile: Editorial Jurídica.
- HUENÚN, Jaime (2012): *Reducciones*. Santiago de Chile: Lom.
- JIMÉNEZ, Verónica (2011): *Nada tiene que ver el amor con el amor*. Santiago de Chile: Piedra del Sol.
- LIHN, Enrique (1983): *Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (1977): *La nueva novela*. Santiago de Chile: Archivo.
- PAREDES, Pablo (2005): *El final de fiesta*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo.
- RUBIO, Rafael (2000): *Madrugador tardío*. Santiago de Chile: Del temple.
- URRIOLA, Malú (2003): *Nada*. Santiago de Chile: Lom.
- VICUÑA, Cecilia (1997): *Quipoem-The Precarious*. Catherine de Zegher (comp.). Hanover: University Press of New England.
- ZURITA, Raúl (1979): *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.