



REVISTA DE HUMANIDADES

EL MALESTAR Y LA DESMITIFICACIÓN DE LA ALEGRÍA

LA POLÍTICA DEL HUMOR EN *BELLO BARRIO* Y *QUIÉN MATO A GAETE* DE MAURICIO REDOLÉS

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello 
luis.valenzuela.p@unab.cl
ORCID: 0009-0000-7552-128X

RODOLFO PLAZA

Investigador independiente
rodolfoplaza@gmail.com

Revista de Humanidades n.º 54: 163-193
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1036>
revistahumanidades.unab.cl



EL MALESTAR Y LA DESMITIFICACIÓN DE LA ALEGRÍA

LA POLÍTICA DEL HUMOR EN *BELLO BARRIO* Y
QUIÉN MATÓ A GAETE DE MAURICIO REDOLÉS

MALAISE AND THE DEMYSTIFICATION OF JOY: THE POLITICS OF
HUMOR IN *BELLO BARRIO* AND *QUIÉN MATÓ A GAETE*
BY MAURICIO REDOLÉS

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello
Sazié 2325, Santiago, Chile

RODOLFO PLAZA

Investigador independiente

RESUMEN

En este artículo se analizan los discos *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?* de Mauricio Redolés, leídos como dispositivos bisagra de resistencia frente al malestar cultural en las postimerías de la dictadura y en los inicios de la transición democrática en Chile. La hipótesis sostiene que Redolés emplea la ironía, el humor y el desparpajo para desmitificar el relato hegemónico del modelo neoliberal. Articula la crítica hacia la industria

cultural de Adorno con la función transgresora de la risa de Bajtín, Freud y Bergson. Revela, a la vez, cómo Redolés forja una vanguardia de barrio desde la hibridez musical y estrategias poéticas que exponen el trauma histórico y a los sujetos excluidos del consenso, consolidándolo como un anticantor subversivo.

Palabras clave: Mauricio Redolés, ironía, humor, industria musical, vanguardia.

ABSTRACT

This article analyzes Mauricio Redolés's albums *Bello barrio* and *¿Quién mató a Gaete?*, reading them as pivotal works of resistance to cultural malaise in both the final years of the dictatorship and the early stages of Chile's democratic transition. The article argues that Redolés uses irony, humor, and irreverence to demystify the hegemonic narrative of the neoliberal model. It brings together Adorno's critique of the culture industry and the transgressive function of laughter in Bakhtin, Freud, and Bergson. At the same time, it shows how Redolés forges a "neighborhood avant-garde" through musical hybridity and poetic strategies that expose historical trauma and the subjects excluded from political consensus, consolidating him as a subversive anti-singer.

Keywords: Mauricio Redolés, irony, humor, music industry, avant-garde.

Recibido: 05/03/2026

Aceptado: 22/06/2026

EL MALESTAR CULTURAL DE UNA ÉPOCA

Mauricio Redolés constituye una de las figuras más singulares e imprescindibles de la contracultura chilena contemporánea. Poeta, músico, expreso político y habitante emblemático del barrio Yungay, desarrolla una obra que se caracteriza por una articulación simbiótica entre lírica y composición

sonora, de modo que su canto adquiere una carga poética y su poesía una marcada musicalidad. La trayectoria de Redolés se inicia en 1975, en condiciones de excepcionalidad política, durante su detención en la Cárcel Pública de Valparaíso. Según ha señalado Soledad Bianchi, fue allí —cuando aún cursaba estudios de derecho— donde comenzó una labor literaria que consolidaría posteriormente en su exilio en Inglaterra entre 1975 y 1985. Esa experiencia, marcada por la prisión, el destierro y el retorno, resultó decisiva en la configuración de una poética que enlaza memoria histórica, experimentación verbal y formas musicales heterogéneas.

En efecto, uno de los rasgos centrales de su propuesta artística radica en la fusión entre el exilio y el barrio. A la impronta de la cultura británica y la explosión del punk, absorbidas durante su estadía en el Reino Unido, Redolés incorpora, a su regreso a Chile, elementos del blues, la cumbia y la cueca, ensamblándolos con la experiencia urbana de los barrios céntricos de Santiago. Tras su retorno, debutó discográficamente con el casete *Bello barrio* (1987), junto a la agrupación Son Ellos Mismos, e inició una trayectoria musical que encontraría hitos fundamentales en *Química (de la lucha de clases)* (1991) y *¿Quién mató a Gaete?* (1996). Esta hibridez musical se corresponde, a su vez, con una decidida democratización del lenguaje poético: Redolés desplaza la poesía del espacio académico hacia la oralidad callejera, recurriendo al coa, al humor negro, la ironía, el absurdo y una aguda observación social. Desde allí, su obra construye un registro crítico del desencanto de la transición chilena y del reverso del llamado milagro económico, dando voz a personajes urbanos, oficios relegados y sujetos marginados que permanecían fuera de los discursos oficiales.

De acuerdo con Juan Pablo González, Redolés se adscribe a una “música autoral de los noventa” integrada por artistas que regresaron del exilio con propuestas estéticas abiertas a la “experiencia planetaria” (46). En el caso particular de Redolés, esta apertura se hibridiza con una observación mordaz de la contingencia nacional, así como con una reescritura irónica y crítica de la cultura y la literatura chilena. Este proyecto artístico se inserta en un contexto de transición democrática articulado bajo el lema “la alegría ya viene”, período caracterizado por la hegemonía del relato neoliberal,

el esplendor económico ficticio y una lógica de mercado que permeó la industria fonográfica. Frente a este escenario de consumo masivo, el discurso de Redolés se posicionó desde una distancia crítica y una disidencia estética consciente.

Este artículo propone como hipótesis leer una época bisagra en la obra de Mauricio Redolés, 1988 y 1996, como parte de un malestar cultural del contexto, del campo cultural y político en Chile, es decir, entre fines de la dictadura y comienzos de la posdictadura o transición, que coincide con la producción de *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?*. En esa línea, desarrolla tres objetivos específicos: primero, dar cuenta del contexto cultural (industria de la música) asumido y criticado por Redolés; segundo, elaborar un marco analítico para las diversas estrategias líricas y musicales centradas en la risa, la ironía o el humor en ambos discos; tercero, analizar los tópicos críticos de Mauricio Redolés a contrapelo de la época de la alegría naciente de los años noventa.

LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA VANGUARDIA DEL ANTICANTOR

La obra musical de Mauricio Redolés se sitúa en una zona de fricción entre la industria cultural y las posibilidades de una práctica estética subversiva. Aunque emerge y circula en un campo musical atravesado por la mercantilización, la estandarización y las lógicas de consumo propias del Chile neoliberal, su producción no se limita a ocupar ese espacio, sino que lo tensiona desde dentro mediante una poética híbrida, irreverente y a contracorriente. En ese cruce, Redolés configura una forma singular de vanguardia: no la de la ruptura elitista o purista, sino la de una experimentación arraigada en lo popular, capaz de reapropiarse de géneros, registros y soportes para desactivar los códigos dominantes de la industria y convertirlos en vehículos de crítica cultural y disidencia estética.

A mediados de los años noventa en Chile, se habló de un supuesto *boom* de la industria musical, que las discográficas levantaron con sendos recitales en el año 1995. Por un lado, EMI presentó en el velódromo del

Estadio Nacional a Lucybell, Christianes, Jano Soto, Bambú, Terciopelo, Machuca y Santos Dumont. Por su parte, Alerce y Sony presentaron en el *court* central del mismo estadio a Pánico, Chanco en Piedra y Los Miserables. En este último resulta extraña la ausencia de Redolés, ya que había grabado *Química* con Alerce y *¿Quién mató a Gaete?* con Sony Music. En rigor, dicho disco lo había grabado con Krater, filial de la multinacional. Según González, se trata de “uno de los discos más masivos y contraculturales de la década” (185). Esa paradoja –alcanzar circulación amplia sin plegarse del todo a las lógicas de estandarización– permite situar a Redolés en una relación tensa con la industria cultural. Desde allí, su obra adquiere un carácter subversivo y vanguardista: utiliza los soportes del mercado, pero los desborda con una poética híbrida, popular y a contracorriente.

Cuando Adorno habla de industria cultural, toma distancia del primer concepto que utilizó junto con Horkheimer en 1947: “cultura de masas” (7). En 1967 abandona esta expresión y la reemplaza por la de “industria cultural” (7). La primera se trataría de “una cultura que surge instantáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular”, mientras que la segunda

es la integración deliberada de los consumidores, en su más alto nivel. Integra por la fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos. El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora el elemento de naturaleza resistente y ruda que le era inherente, desde que no estaba controlado enteramente por el superior. (7-8)

Los tres conceptos claves planteados por Adorno son, primero, estandarización, que se refiere a la homogeneización de los productos culturales y a la racionalización de su distribución, más que al proceso productivo: “Se refiere a la estandarización de la cosa misma –por ejemplo la estandarización del western familiar a cada espectador del cine y a la racionalización de las técnicas de distribución, y no estrictamente al proceso

de producción” (9). Segundo, el de industria cultural, que remite al sistema de producción de bienes culturales que integra a los consumidores y trata a la cultura integralmente como una mercancía bajo la motivación del beneficio: “Los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente” (9). Y, tercero, el consumidor como objeto, puesto que en el sistema industrial la masa no es el sujeto que decide, sino un elemento secundario y un accesorio de la maquinaria de producción: “El consumidor no es rey, como querría la industria; no es el sujeto, sino el objeto” (7). Adorno redefine la cultura no como una expresión espontánea de las masas, sino como un producto industrial estandarizado. Este sistema degrada tanto el arte superior como el inferior, al convertirlos en mercancías diseñadas para el consumo. Así, el individuo deja de ser un sujeto crítico para convertirse en un objeto dócil en la maquinaria de productos.

Para Juan Pablo González, el “advenimiento de las nuevas tecnologías de grabación, reproducción y transmisión del sonido iniciado a fines del siglo XIX, propició nuevos dispositivos e industrias para la música, como el disco, la radio, el cine y la televisión que se fueron superponiendo a lo largo del siglo XX” (89). Después de los años de la dictadura, “la cadena productiva de la música popular –creación, producción, mediación y consumo–, se volvía a articular en Chile en los noventa” (91). El retorno de la democracia trae consigo la década de oro de la industria discográfica en Chile y en el mundo, mientras el pop-rock impactaba en nuestra región como efecto de su impulso mundial, “una nueva generación de chilenos que había crecido dentro y fuera del país se aglutinaba en torno al hip-hop, al funk y un punk revivido, interrogando una vez más las identidades locales desde prácticas culturales globales” (91).

A fines de los años ochenta e inicios de los noventa, época liminal, caen los grandes relatos, como dice Jean-François Lyotard –para el mundo occidental del eje Europa y Estados Unidos–; se acaba la historia, pregona Francis Fukuyama; más tarde, Mark Fisher dirá, siguiendo el eco de Fredric Jameson y asumiendo el discurso de Margaret Thatcher y Ronald Reagan,

que no hay alternativa, es decir, se declara el fin de las utopías. Una lectura latinoamericana, en palabras de Idelber Avelar, quien articula el proyecto del *boom* latinoamericano con la disolución de los grandes relatos, nos dice que la

caída de Salvador Allende emblematiza, alegóricamente, la muerte del *boom*, porque la vocación histórica del *boom*, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad pasó a ser irrealizable. Después de los militares ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista. Este fue, sin duda, el papel central de los regímenes militares: purgar el cuerpo social de todo elemento que pudiera ofrecer alguna resistencia a una apertura generalizada al capital multinacional. El *boom* terminó con el bombardeo a la Moneda porque en retrospectiva el 11 de septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un período histórico en el que las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador. (51)

Para Gonzalo Cáceres, en su estudio sobre la Nueva Canción Chilena, el concepto de industria cultural explica el marco en el que se determina su tradición hasta la actualidad, en un contexto neoliberal, “estableciéndose una relación de identidad y contradicción entre la finalidad emancipadora de esta producción y la estandarización propia de la lógica de producción cultural capitalista” (8). Resulta interesante profundizar la contradicción de la posibilidad emancipatoria de la música sin las herramientas de la industria cultural.

Soledad Bianchi escribe un breve, certero y crítico perfil de Redolés. Lee e interpreta su lugar en la década de transición:

creo que su producción toma como punto de partida mucho de lo que sucede en el Chile actual, que despliega y expone ante auditores que ya no pueden negarse a oír ni saber; Redolés se apropia de la memoria y la “moldea”, y la hace presente, y la respeta y la altera, con fantasía, imaginación y no pocos trazos de ficción. Me atrae, entonces, la opción por la oralidad que ha hecho

este poeta cantante, si se piensa, sobre todo, en la crisis de lectores y en las dificultades que implica la lectura. Lo que él ha hecho, finalmente, ha sido aprovechar su aptitud escénica para “hacerle el juego” al mercado –al mercado editorial, me refiero... (el discográfico quedará pendiente)– y a su negativa de publicar poesía; él se burla de todas las sospechas que rodean a la lírica y utiliza y/o inventa otros canales de difusión, que le acomodan más. (párr. 18)

El gesto de respetar y alterar la memoria se prolonga en otro paralelo: mostrar y torcer el canto, la oralidad y los géneros musicales. En este sentido, la obra de Redolés puede situarse en las derivas del rock posteriores al punk de fines de los setenta, donde surgieron tendencias que, según Juan Pablo González, pueden pensarse como formas de vanguardia: *rock in opposition*, *avant-progressive*, *posrock* y otras categorías que buscan nombrar músicas “a contracorriente”, como lo *under* o lo alternativo (281). Con todo, estas clasificaciones han sido puestas en cuestión por los propios músicos e investigadores. De hecho, el mismo Redolés advierte que “es preferible no usar el concepto *underground* en Chile, pues no existiría como escena” (en González 281), ya que no habría revistas, grupos ni circuitos estables que permitan sostener esa denominación. Frente a ello, González recupera la noción de contracorriente, tomada de Gérard Béhague, para referirse a producciones que generaron microtendencias estilísticas y estéticas con escaso apoyo institucional y, en el caso de la música popular, con apoyo casi nulo de la industria (283). Más que fijar taxonomías definitivas, el interés de esta categoría reside en abrir un debate sobre la inestabilidad de los géneros y sobre la negociación permanente que suponen sus clasificaciones. Así, las contracorrientes se definen como “producciones de alto interés artístico y musical, que manifiestan cierto desdén por las convenciones de la industria [y] poseen niveles disparejos de ventas” (283). Para validar el lugar a contracorriente de Redolés, González recurre a Theodor Adorno, para quien “todo placer que sea capaz de emanciparse del valor de cambio se transforma en subversivo” (283). Esa subversión, vinculada por Chanan a formas musicales cuya rebeldía nace de propuestas complejas y difíciles de vender, permite leer a Redolés desde una clave singular: a diferencia

de Schönberg, su potencia crítica no se afirma desde la dificultad formal extrema, sino desde una reapropiación de lo tradicional. Sus canciones, en consecuencia, alcanzan una dimensión subversiva precisamente porque se sustraen a la lógica mercantil sin dejar de operar en el registro de lo popular.

EL MALESTAR Y LA HIBRIDEZ

En la obra de Mauricio Redolés, el malestar y la hibridez no constituyen dimensiones aisladas, sino operaciones estéticas complementarias desde las cuales se articula una crítica social con densidad histórica y cultural. Por una parte, el malestar nombra la experiencia de fractura, desajuste y desencanto que atraviesa al sujeto y al espacio público en el Chile de fines de la dictadura y comienzos de la transición; por otra, la hibridez designa el modo en que esa crisis se formaliza mediante cruces entre oralidad y escritura, música popular y experimentación, cultura de masas y memoria política. En ese sentido, Redolés convierte la mezcla en una estrategia de desestabilización de las jerarquías estéticas y de impugnación del consenso neoliberal, haciendo de su poética un lugar donde lo residual, lo popular y lo disonante adquieren fuerza crítica frente a los relatos normalizadores de la modernización.

Homi Bhabha es uno de los teóricos más importantes de la hibridez cultural a nivel global. A diferencia de enfoques que ven el colonialismo solo como dominación pura (colonizador versus colonizado), Bhabha se enfoca en las zonas de contacto. El concepto clave, que desarrolla en *El lugar de la cultura* (1994), es el de tercer espacio, desde el cual argumenta que la identidad cultural nunca es pura. Por un lado, en el encuentro colonial se produce una hibridez que desestabiliza la autoridad del colonizador. Por otro, el colonizado imita al colonizador, pero de una forma distorsionada, creando una nueva identidad híbrida que funciona como una forma de resistencia y subversión silenciosa. En rigor, Bhabha apunta a disolver toda posibilidad de pureza o frontera. Con la idea del más allá apunta a una “distancia espacial, marca un avance, promete el futuro” (20). En sí, el imaginario de

la distancia espacial pone de relieve “las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad” (20). Bhabha redefine diversos tipos de conceptos, como los de “culturas nacionales homogéneas” o de “comunidades éticas orgánicas” (21), que permiten sentar las bases de un proceso cultural adquirido y administrado por el arte, en nuestro caso, por la música de Mauricio Redolés.

En sus estudios sobre literatura latinoamericana y andina, específicamente en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Cornejo Polar reconoce la complejidad de comprender la literatura latinoamericana desde el problema “básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura”, ya que cada una tiene sus propios códigos, pero comparten, a la vez, una ancha y complicada “franja de interacciones” (19). En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini plantea que

los estudios sobre hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, igualdad, multiculturalidad, y sobre parejas organizadoras de conflictos en las ciencias sociales: tradición/modernidad, norte/sur, local/global. (13)

Desde esta perspectiva, la hibridación deja de ser una categoría marginal y se convierte en una herramienta analítica para pensar la modernidad latinoamericana por fuera de dicotomías rígidas. De allí que el autor recupere una genealogía amplia del término —desde Plinio el Viejo a Bajtín y a teóricos como Bhabha, Clifford, De la Campa, Hall y Martín Barbero—, subrayando tanto la historicidad de los cruces culturales como la productividad crítica del concepto, aunque su extensión semántica pueda volverlo, por momentos, excesivamente abarcador.

En el contexto de la globalización, García Canclini estima que “los conceptos de mestizaje e hibridación” (20) siguen siendo pertinentes, pero distingue entre categorías asociadas a procesos tradicionales o premodernos —como mestizaje, sincretismo y creolización— y la hibridación entendida como expresión de “mezclas interculturales modernas” (23). Esta distinción

resulta central para comprender las estrategias culturales de los años noventa y, en particular, el trabajo artístico de Redolés, donde las formas de “entrar y salir de la modernidad” (35) se sostienen precisamente en esos cruces. En ese marco, la

modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. (39)

Esto obliga a replantear la pregunta “¿qué significa ser modernos?” (51). La respuesta de García Canclini se inscribe en una hipótesis ya clásica sobre América Latina: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (81). Por eso, las culturas latinoamericanas deben leerse como una “sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”, donde “un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”. Así, la “heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna” (86) no constituye una anomalía, sino el efecto histórico de una modernización incompleta, incapaz de sustituir plenamente lo tradicional. Sin embargo, este diagnóstico no cancela las asimetrías: lo popular aparece definido desde la exclusión –como aquello que carece de reconocimiento patrimonial, legitimidad estética y acceso a los circuitos de la alta cultura–, mientras lo moderno conserva un estatuto culto y hegemónico. En ese sentido, la hibridación no debe leerse como reconciliación armónica de diferencias, sino como un proceso atravesado por jerarquías, disputas y desigualdades persistentes.

Si la hibridez en Redolés nombra el modo en que se entrecruzan registros, lenguajes y tradiciones culturales, también permite advertir que esa mezcla no es armónica, sino atravesada por tensiones, desfases y contradicciones. Precisamente en ese punto, donde la forma híbrida deja entrever una experiencia histórica de fractura, emerge con fuerza la categoría

de malestar. En *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud define esta noción a partir del “irremediable antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura” (60). En rigor, para Freud, la vida en sociedad exige un altísimo costo psíquico, puesto que “la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional”, basándose “en la no satisfacción de poderosas pulsiones” (96). En consecuencia, este conflicto estructural genera un padecimiento y una hostilidad constantes, al evidenciarse que “el ser humano se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales”, haciendo del malestar una condición ineludible y constitutiva del pacto civilizatorio. En ese sentido, la noción de malestar en la cultura opera como un prisma analítico central para examinar la tensión estructural que persiste entre las demandas normativas del entorno social y las disposiciones subjetivas de los individuos. Partiendo de la premisa de que cualquier ordenamiento social exige como paso decisivo que “los miembros de la comunidad se limiten en sus posibilidades de satisfacción” (94) frente al poder colectivo. Se comprenderá, de este modo, que los mecanismos de regulación de los vínculos sociales siempre implican una cuota de frustración y coerción pulsional que moldea indefectiblemente las dinámicas de sufrimiento en las instituciones modernas.

El concepto freudiano de malestar en la cultura articula en Redolés dimensiones clave que erigen el poema, primero, como expresión del antagonismo estructural; segundo, como mecanismo de sublimación y defensa; tercero, como crítica social leída desde la naturaleza de la rebeldía en el poema; y cuarto, parte de la denegación cultural (96).

El malestar que articula el poema “Bello barrio” (1987) no reside en una queja individual de Redolés, sino que en cierta melancolía comunitaria de un espacio público que ha sido desplazado por el mercado. Sobre todo, si consideramos que “Bello barrio” nace justamente cuando los Chicago Boys ya han transformado a Chile en la consolidación del modelo neoliberal. Vemos, así, un poema que nos habla desde un barrio soñado donde la identidad de *marketing* aún no coloniza el valor abstracto del espacio público: un espacio de vínculos humanos no administrados por la lógica de mercado.

Este barrio soñado tiene como contraparte el diagnóstico de un barrio real que se pierde. Naomi Klein nombra el mecanismo de esa pérdida cuando señala que la obsesión de las empresas por la identidad de la marca

lucha, ya sea de manera encubierta o a la luz del día, contra los espacios privados y públicos; contra las instituciones comunes como las escuelas, contra la identidad de los jóvenes, contra el concepto de nacionalidad y contra la existencia de espacios no comerciales. (32)

El barrio es aquí ese espacio no comercial que la lógica de marca no puede tolerar y Redolés lo expone en imágenes que el mercado no puede producir: avisos antiguos envueltos en gasas y paños sencillos; barrio de lluvias y gotas con estufa; una sinceridad de panadería que me pone nostálgico y sureño. La insistencia que recorre el poema no es triunfante ni nostálgica, sino urgente y ambigua: ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse. Una corrupción que no es moral sino comercial, el riesgo de que ese espacio libre sea absorbido por una inevitable estrategia de *marketing*.

EL DESPARPAJO. LA RISA Y EL HUMOR EN NUESTRA CULTURA Y EN REDOLÉS

Una premisa fundamental para analizar la risa y sus variantes en nuestra cultura es reconocer la tensión persistente entre una élite identificada con la seriedad y los sectores populares asociados a lo festivo. En esa línea, García Canclini advierte que lo popular no debe entenderse como una complacencia melancólica con la tradición; por el contrario, “muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente” (208). De ahí que, tanto en carnavales como en danzas de indígenas y mestizos, se parodie a los conquistadores españoles y se deformen grotescamente sus trajes y su parafernalia bélica (208). En un sentido afín, Mijaíl Bajtín sostiene que en el carnaval y en la plaza pública se produce una inversión transitoria de roles y jerarquías, de

modo que la risa adquiere una función social que oscila entre reírse de otro y reírse con otro. Mauricio Redolés se inscribe en esa tradición popular del desparpajo y del chiste, pero no la reproduce de manera literal: la desplaza y la reconfigura en otros soportes culturales. Así, el casete, el disco o la radiofonía —como ocurre en *Bailables de Cueto Road*— no neutralizan la lógica carnavalesca, sino que la reactualizan bajo nuevas condiciones de circulación pública. En Redolés, la risa sigue operando como vínculo social, aunque ya no desde la plaza física, sino desde dispositivos mediatizados que conservan su potencia crítica.

La risa no solo articula comunidad, también despliega una energía agresiva y destructiva. En *La risa cantíbal*, Andrés Barba sugiere que la carcajada puede funcionar como insulto o abuso, hasta el punto de que “la energía del cínico [...] es la que aniquila la risa de los demás” (76). Desde esta perspectiva, lo cómico mantiene una relación ambivalente con la seriedad: se le opone, pero al mismo tiempo permanece bajo su vigilancia y define sus límites por contraste. La figura de Diógenes —quien “caga, mea y se masturba en la plaza pública ante la mirada espantada de toda el ágora ateniense” y “desprecia la gloria, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y los héroes” (75)— vuelve visible esa dimensión provocadora de la risa, capaz de impugnar la norma precisamente al exhibir su reverso. Algo de esa violencia crítica puede reconocerse en Redolés, cuya risa no solo congrega, sino que incomoda, desafía y desestabiliza las formas aceptadas del decoro, del gusto y de la autoridad cultural.

En *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), Freud sostiene que el chiste tendencioso opera como un mecanismo de contrabando psíquico capaz de burlar la censura y permitir la irrupción disfrazada de lo reprimido, por lo general la hostilidad o la sexualidad. Esta transgresión, sin embargo, no constituye un acto solitario, sino que exige una complicidad externa para validarse. De ahí la necesidad de un eco social, pues, como afirma el propio Freud, el “proceso de la formación del chiste no concluye al ocurrírseos; su naturaleza misma nos impone el deber de comunicarlo” (38). La carcajada, entonces, legitima ese impulso prohibido —una suerte de ello colectivo— y produce un placer compartido que proviene del ahorro de

la energía psíquica que, de otro modo, se destinaría a sostener la represión. Esta concepción freudiana del chiste como emergencia encubierta de lo prohibido encuentra en Redolés una formulación particularmente fértil. Durante la dictadura, el contenido prohibido remite a la denuncia velada del horror; por ello, en *Bello barrio*, Redolés recurre a una poética de la opacidad, donde el chiste funciona como mecanismo de defensa y permite que el miedo, la tortura y la ausencia asomen bajo el disfraz de la ironía. Así, al cantar “Aquí nadie discrimina”, activa un ahorro de gasto psíquico: quien escucha reconoce el sarcasmo, y esa comprensión compartida libera parte de la tensión acumulada por la censura.

En la posdictadura, sin embargo, lo prohibido cambia de naturaleza. En el Chile de los noventa, lo censurado ya no es tanto la evocación del pasado como la impugnación del éxito del presente y de la felicidad concertacionista erigida en nuevo mandato cultural. Desde esta perspectiva, Redolés transgrede la norma al hacer visible el reverso incómodo de la transición: cuando en “¿Quién mató a Gaete?” parodia el eslogan de la alegría o vincula a la CIA con la Sudamericana de Vapores, no solo introduce una sospecha sobre la democracia pactada, sino que activa una risa socialmente significativa. En este punto, Bergson ofrece una clave iluminadora: “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (81). La risa no es un acto puramente individual, sino un fenómeno colectivo que requiere complicidad, distancia y reconocimiento compartido. Para Bergson, además, lo cómico suele emerger allí donde la vida se rigidiza y donde una conducta mecánica se impone sobre la flexibilidad de lo viviente; por eso la risa funciona como un correctivo social que sanciona automatismos, torpezas o endurecimientos de la conducta. En Redolés, ese núcleo teórico no desaparece, pero se desplaza: el blanco de la risa ya no es una simple excentricidad individual, sino la rigidez del discurso oficial, la retórica triunfalista de la transición y la maquinaria simbólica del consenso neoliberal. La risa redolesiana, en ese sentido, invierte y amplía la función bergsoniana: ya no corrige al desviado para reintegrarlo al orden, sino que exhibe el carácter mecánico, repetitivo y disciplinario del propio orden. Por eso, el chiste redolesiano articula comunidad desde el reconocimiento

común del trauma, la precariedad y la exclusión y no desde la adhesión institucional. El humor pajarístico, el absurdo y la ironía no operan como escapismos, sino como modos de recomponer un nosotros herido en un campo cultural que busca borrar las huellas del conflicto bajo el barniz del consumo. Así, en Redolés, la risa devuelve soberanía simbólica a quienes han quedado al margen, permitiéndoles burlarse de sus viejos verdugos y de las nuevas instituciones de la transición.

En el sentido histórico de la risa y del humor, Maximiliano Salinas comenta que los mapuches de Chile “revelaron un sentido del humor y de la alegría que dio cuenta de su refinada cultura y creencias religiosas” (21). Luego, continúa, la historia cultural de Chile se debate entre una institucionalidad colonial y republicana fundada en el “canon de la seriedad” (39) –un humor liberal, cerebral y excluyente– y una veta popular festiva que resiste desde la cosmovisión mapuche y el espíritu burlesco del bajo pueblo. El siglo XX en la literatura pone una cuota de color popular rural y urbano, a contrapelo de la literatura realista decimonónica. Un siglo en el que encuentra refugio la antipoesía de Parra, la marginalidad de González Vera y los payasos trágicos de Alfonso Alcalde. Salinas, a la vez, identifica una sonrisa en los “ángeles” de Mistral. En el cine, por ejemplo, vemos en Raúl Ruiz marcas risibles notables, como los desvíos de cámara que dejan hablando solo a un personaje, en *Palomita Blanca*; o desviando la atención al guitarreo de Sergio Hernández en *Los transplantados*. La festividad de *Tres tristes tigres* es un claro ejemplo del humor festivo en Ruiz. En *Palomita Blanca* el lenguaje grosero de Bélgica Castro es irrisorio y la labor del docente Maturana como ejemplo de burla social hacia la labor pedagógica y la desidia adolescente.

El humor ocupa un lugar persistente en la música popular chilena, aunque a menudo la memoria crítica haya privilegiado en la Nueva Canción y en el folclor sus tonos solemnes, trágicos o elegíacos. Lejos de ser un elemento marginal, la ironía, el sarcasmo, la picaresca y la caricatura social han operado como formas de supervivencia simbólica y de impugnación del poder. En Víctor Jara, por ejemplo, el humor adopta la forma de la sátira

política y la burla costumbrista; en Violeta Parra, se vuelve juego lingüístico, ironía amarga y crítica mordaz; en Roberto y Lalo Parra, en cambio, se despliega como picaresca urbana, doble sentido y desparpajo guachaca. A esta genealogía se suman otras expresiones cómicas del canto popular, como la caricatura folclórica de Los Perlas, el contrapunto ingenioso de los payadores o la comicidad narrativa de Tito Fernández. En ese horizonte, Mauricio Redolés aparece como un heredero disruptivo: recoge esa tradición de risa popular, pero la reactualiza desde el trauma histórico, la oralidad callejera y una sensibilidad contracultural que convierte el humor en una herramienta crítica contra la seriedad autoritaria y el orden neoliberal.

La obra musical de Mauricio Redolés es, ante todo, un dispositivo de registro del malestar cultural. *Bello barrio* (1987) y *¿Quién mató a Gaete?* (1996) funcionan como pilares de una época. Mientras que el primero opera desde la opacidad y el refugio del barrio frente a la postrimería de la dictadura, el segundo estalla en una polifonía cínica y desbordada que confronta la institucionalización del éxito de consumo y de la alegría prometida para la posdictadura. Redolés se sitúa como un anticantor, una figura que, al igual que el antipoeta Parra, utiliza el lenguaje del “viejito de la esquina” para demoler la épica del canto social tradicional y la frivolidad del pop de mercado.

Para Juan Pablo González “*¿Quién mató a Gaete?* parece la continuación de su álbum debut *Bello barrio*, cuyo hilo conductor fue interrumpido por *Química (de la lucha de clases)*” (302). El canto de Redolés se proyecta desde un canto rockero, punk, rapero y bolerístico mezclado con el desparpajo. En general, se trata de una voz hablada, como Colombina Parra y los cantantes de rap (70). González destaca la combinación de pistas habladas y musicalizadas. La resistencia en los dos discos de Redolés se manifiesta desde la dificultad de clasificar sus canciones, unas en forma de canción tradicional, otras en forma de poema y otras de modo performático y/o dialogado. En esa línea, para Juan Pablo González, Redolés pertenece a una vanguardia que no busca la pureza estética, sino la mezcla impura. Su estilo es una vanguardia de barrio que articula el mundo popular con la

experimentación sonora. Redolés es un punk que canta blues, un comunista que recita a los poetas malditos y un folclorista que utiliza el *noise* de la ciudad.

Su estrategia lírica se basa en tres ejes. Primero, la ironía, es decir, manifestar lo contrario de lo que se afirma; segundo, el humor político, que no es el chiste de panfleto, sino la risa que surge desde lo básico y efectista del lenguaje; tercero, la intertextualidad, expuesta en los diálogos con referentes culturales letrados, históricos, y políticos.

BELLO BARRIO O LA UTOPIA NEGADA

En *Bello barrio*, el espacio geográfico —el noroeste de Santiago— deviene en una construcción metafísica, que se constituye en el lugar donde se cruzan identidades. El verso “Hay la alegría de esa utopía que nos negó este siglo” funciona como la tesis del álbum: Redolés no busca ofrecer esperanza, sino un registro crudo de la existencia. Esta negación disloca la propuesta estética, algo que se refuerza en “Blues a Santiago”, donde el autor redefine el género desde la sospecha. Es el blues de la identidad: “Yo no soy de Luisiana”. Aquí, el blues deja de ser una importación estética para convertirse en un estado de ánimo compartido por el sujeto periférico chileno. La respuesta al camarada que le espeta “es blues, no son tus raíces” marca su postura cosmopolita y popular: Redolés entiende que el blues es improvisación y dolor, elementos universales que encuentran su eco local en la micro y en la cana. Esta apropiación de lo extranjero alcanza su punto álgido en “Fulgor y muerte de John Lennon”. Redolés no solo rinde tributo, sino que realiza una operación de deconstrucción política. Al igual que el blues se despoja de su origen estadounidense para narrar Santiago, la figura de Lennon es arrancada del Olimpo pop para ser transpuesta al suelo nacional. Lennon no es un ídolo lejano, sino un compañero cuya muerte resuena con el trauma local. La canción funde la muerte de dos figuras tutelares: Pablo Neruda y John Lennon. Al citar la estructura de la obra de Neruda, vía Sergio Ortega, Redolés amalgama el asesinato del ícono de Liverpool con

la tragedia del golpe de Estado en Chile. Luego, el juego fonético “Come coma come-on / como corresponde” fragmenta el lenguaje y la gramática. Esta ruptura sugiere que, tras la muerte de los referentes y el fracaso de los proyectos colectivos, la comunicación y la justicia en Chile han quedado definitivamente rotas.

La canción “Nutrias en abril” abre un eje de extrañeza o negación. Remite a un animal extraño que simboliza lo desencajado. Abril aparece como un contexto otoñal chileno: frío, aunque todavía no plenamente invernal. La anomalía de un animal que pareciera no habitar este clima refleja una existencia en un tiempo equivocado, algo que aparece cuando no debería. El invierno aún no llega y, sin embargo, allí deberían moverse y jugar. La imagen sugiere, así, la persistencia de lo vital en un tiempo hostil.

“Nada”, por su parte, construye la imagen de un “pobre diablo” hallado muerto bajo la premisa de que “nadie dijo nada”. Al recuperar el poema de Carlos Pezoa Véliz de 1904, Redolés tensiona el pasado con el presente del homenaje y sugiere una alusión a los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. El verso “nadie dijo nada” funciona como una paradoja que enfatiza el silencio mediante un pleonismo: una redundancia que, además, aporta una sonoridad aliterada al remarcar los fonemas ‘n’ y ‘d’. Bajo esta óptica, el detenido desaparecido emerge como un sujeto paradójico que existió, pero ya no está. Redolés le resta heroicidad a la tragedia, presentando la desaparición como un hecho cotidiano. En lo musical, la pieza es minimalista y contenida; inicia en pianísimo, con una voz baja que transita hacia un ritmo acelerado. Mientras la música mantiene una estructura constante y de escasa movilidad tonal —basada en solo dos acordes por sección—, la voz aumenta de volumen hasta alcanzar el grito. El final es abrupto: la canción no concluye, sino que alguien la corta.

La paradoja del no importa es un recurso relevante. El uso del garabato (viejos culiaos) no es gratuito ni meramente efectista, sino un marcador de clase y de tensión frente a la alta cultura. Se presenta aquí una estructura tripartita fundamental para entender su ética. “No importa” constituye una negación del cantor que replica la de “Nada”. El poema introduce el garabato como forma popular, pero también a contrapelo de la alta cultura.

En la década de los noventa, Redolés fue invitado al programa de televisión *El desjueves*, donde leyó el poema, causando polémica y provocando su casi cancelación y salida del aire. El poema enuncia “viejos culiaos”, pero de inmediato toma distancia mediante el “no importa”. El verso-sintagma, dividido en tres, presenta tres tópicos:

1	2	3
Hay viejos culiaos - que no creen en el amor - no importa		

El referente criticado es (1), es decir, una visión acabada; luego, el tópico utópico (2), se plasma en el amor o la revolución; y el discurso del cantor (3), es el “no importa” como forma de estoicismo punk.

Redolés no inventa una lengua, sino que la desguaza. Su herencia poética se manifiesta en “Nada” de Carlos Pezoa Véliz, en el anticanto, eco de Nicanor Parra, pero también de Juan Luis Martínez. El absurdo surge como lógica de la negación. Al igual que en *La nueva novela* de Martínez, Redolés utiliza la contradicción para revelar la falta de sentido¹. En “Nada”, el pleonismo “nadie dijo nada” evidencia que el vacío es el mensaje central. No es un absurdo existencialista europeo, es un absurdo precario, nacido de la falta de respuestas del Estado y la historia. Redolés adopta la pájara (la distracción, lo lateral), el humor pajarístico, como los pájaros de Martínez que habitan el espacio entre la vida y la muerte, el humor de Redolés se sitúa en el entre: entre el comunismo y el punk, entre el exilio y el retorno. Es una risa que desestabiliza al poder porque no se puede clasificar ni cooptar.

“Triste funcionario y final” se erige como la antítesis de la reconciliación nacional. Inspirada en la novela *Triste solitario y final* del argentino Osvaldo Soriano –sin un explícito vínculo con la temática, aunque sí, muy de soslayo, una relación con el género negro con el tono paródico con la novela del escritor–, la canción de Mauricio Redolés desarrolla un discurso a contrapelo de la narrativa oficial de los noventa, que buscaba el cierre simbólico de la dictadura. En lugar de clausurar el duelo, Redolés reabre la herida desde

¹ Hace referencia al pajarístico de Juan Luis Martínez.

la apatía: la pregunta “¿Qué será de mi torturador?” no nace del perdón, sino de un vínculo ontológico perverso donde víctima y victimario quedan unidos por un pasado persistente. El minimalismo sonoro –un monocorde ritmo que no ofrece escape– refuerza el encierro mental del expreso político, ahora convertido en un funcionario: un sujeto gris atrapado en la maquinaria neoliberal. Aunque el disco se publicó en 1986 y su prisión data de 1975, la precisión temporal es irrelevante ante la vigencia del trauma. Sin caer en el tormento explícito, la voz llega incluso a desafinar para subrayar la desolación. A través de la anáfora y versos como “¿Soñará con muertos como yo?”, la canción funde ambas existencias, intercalando la ironía sobre el modelo estadounidense con el eco violento del torturador: “Coopera, huevón, coopera”.

La estética de Mauricio Redolés se articula como una poética de la resistencia material, donde la anáfora –ejecutada como un martilleo en piezas como “Bello barrio” o “Marcando ocupado”– abandona el lirismo tradicional para saturar y vaciar la palabra de significado. Se produce así una desarticulación del lenguaje, en la que la repetición se presenta no como decoro, sino como síntoma de una realidad que desborda las palabras. Este malestar formal se desplaza en “Ciertos espectáculos de Santiago de Chile” hacia una crítica del cuerpo, el consumo y la industria, donde la polifonía de voces objetiva la transición chilena como un espacio de deseo alienado, reduciendo la promesa de “la alegría” a una mercancía barata suspendida entre el *topless* y la propaganda. Se traza, entonces, una crítica a la transición que marca el paso de la utopía política al espectáculo y a los cuerpos como mercancías. Esta visión desencantada se extiende a la figura del exilio en “También viví en Harrow Road”, donde Redolés rompe con la nostalgia romántica para proponer una dualidad esquizofrénica: el exiliado ya no regresa a salvar la patria, sino a un “planeta en solsticio”, un país irreconocible donde la identidad se fragmenta. Así, se desmitifica el exilio y culmina el relato del héroe que retorna, para dar paso al sujeto desubicado y fragmentado. La voz se erige como un dispositivo performático que, mediante el grito, el susurro y el eco en temas como “La persecución del poema”, recupera la materialidad de la memoria popular frente a la

asepsia del sonido digital de los años noventa, elevando la crónica roja y la cotidianeidad de los “sujetos menores” –como en “El maestro Sandoval”– a una sonoridad *rockabilly* pospunk que es, en esencia, la banda sonora de una marginalidad política y familiar. La voz humana, con sus fallas y texturas, se presenta como una herramienta política contra la limpieza cultural de la década de los noventa.

¿QUIÉN MATÓ A GAETE? SÍNTESIS DEL MALESTAR Y EL DESBORDE

Si en 1987 la crítica era opaca, en 1996 se vuelve frontal, lo que, paradójicamente, resultaba complejo, ya que la democracia institucional no estaba acostumbrada a recibir críticas. Redolés propone el desmantelamiento de la alegría política que se instaló en los albores de los noventa. De algún modo, *¿Quién mató a Gaete?* funciona como la autopsia temprana de la transición.

El poema “Mi vos”, que abre el disco, funciona como una deconstrucción de la identidad, donde el malestar ya no reside en el entorno urbano, sino en la fragmentación del propio sujeto. Al situar el relato sobre la porosidad del vinilo, Redolés subraya la obsolescencia y la precariedad del soporte, estableciendo una ontología de la negación desde el verso inicial: “Esta no es mi voz”, que tensiona la proyección de otro sujeto: “vos”. Esta afirmación negada no es una mera licencia poética, sino una advertencia sobre la traición del lenguaje y de la técnica. Al reducir su expresión a “leves impulsos eléctricos”, el anticantor desnuda el artificio de la representación; el sujeto ya no es una entidad orgánica y coherente, sino un residuo mediado por una tecnología que lo aliena. En este escenario, la voz se desprende del cuerpo para convertirse en un objeto técnico, reflejando el extrañamiento de un individuo que, en medio de la modernización neoliberal de los noventa, se percibe a sí mismo como un simulacro o una señal distorsionada. Esta alienación técnica se traduce en una disociación psíquica que enfrenta la “imaginación del loco” con el “señor sensato”, una tensión que espejea la fractura social de la transición chilena. Mientras el “señor sensato”

encarna la voluntad de orden, el pragmatismo y la cordura exigidos por el nuevo consenso democrático, la “imaginación del loco” representa la fuga, el trauma no resuelto y la resistencia a la normalización. Redolés utiliza este desdoblamiento, vos/voz, para impugnar la noción de una identidad nacional estable; si la voz es ajena y está dividida, el discurso que de ella emana carece de una autoridad central. Así, la canción deviene en un ejercicio de desidentificación político-estética: al negar su propia voz, Redolés se libera de la carga de ser el vocero de una época y se refugia en la porosidad del ruido de fondo para denunciar que, bajo el barniz de la sensatez institucional, subyace un malestar eléctrico e inatrapable que la técnica registra, pero no logra sanar.

La canción “Eh” se articula mediante una ruptura de jerarquías estéticas, iniciando con un rasgueo de ritmo agresivo, redoble de quintillos muy común en el rock pesado, que muta en un acordeón de cumbia para situar el relato en la geografía marginal del barrio Estación Central. El hablante, un hombre de “pecho chileno”, despliega un erotismo coloquial con muletillas como el “o sea” y la interjección “eh”, recursos que enfatizan la precariedad del deseo y del lenguaje. Sin embargo, esta linealidad libidinosa se quiebra en la polifonía redolesiana, introduciendo una cita a la ópera Tosca de Puccini: “Avanti a lui tremaba tutta Roma”. Esta irrupción de la cultura docta en el corazón de la cumbia no es un mero adorno, sino un choque de estratos culturales que revela la hibridez del sujeto popular. Al transitar del grito criollo “¡Tiquitiquití no me lo cortí!”, donde retorna al redoble de quintillos como figura rítmica, a la enumeración cosmopolita de ciudades como París o Singapur, Redolés anula la distancia entre lo local y lo global, sugiriendo que el malestar y el deseo de la periferia santiaguina habitan, simultáneamente, una cartografía universal y desbordada.

El malestar paranoico surge en “Llegando a Yungay”. El “cargamento de marihuana” y la súplica “no me revisen” remiten a la figura del perseguido que cambia de rostro: del perseguido político de los años setenta al perseguido social/marginal de los noventa. La referencia a *Eloy* de Carlos Droguett no es azarosa; es la persistencia de la cacería humana en democracia.

En “La pequeña Lulú”, Redolés utiliza una armónica blusera para intervenir la inocencia del personaje de dibujos animados, desplazándolo hacia una crisis existencial donde la protagonista busca “salirse de la historieta” para encarar la madurez. Esta desmitificación del relato infantil sirve como preámbulo a una reflexión más profunda sobre la identidad en “Un sueño donde el silencio es de oro” y su continuación, el vals/bolero “El espejo”. Si en la primera el hablante declama teatralmente su amor por el reflejo, en la segunda la promesa del “seré” se repite de forma anafórica para terminar en la anulación absoluta del cuerpo. El espejo funciona aquí como una distancia insalvable y un material sin alma; al pretender ser solo un reflejo relativo de la risa ajena, el hablante termina por desaparecer, sentenciando que “no hay aire tras los espejos”. Así, la obra transita desde la ruptura del molde ficticio (Lulú) hacia la vacuidad de un sujeto que se vuelve simulacro.

La comunicación absurda y la incomunicación son los ejes que articulan este bloque de canciones. “Así habló Lorena”, relata una escena de llamado a *call center*, que en los años noventa entraban a Chile. En “Chica poco comunicativa”, el silencio de la protagonista –descrito mediante un punteo sobrio, una voz marcada del hablante y unas voces femeninas que intervienen para narrar su apatía– deviene en síntoma de una desconexión sistémica. Esta aparente calma se quiebra con la referencia a la violencia de *Reservoir Dogs* de Tarantino –la oreja cortada al policía–, sugiriendo que bajo los encuentros más anodinos subyace una agresividad latente: “Yo le hablo y ella calla”. En “Soy yo”, el sonido de un teléfono a las 4:37 a. m. culmina en el corte abrupto de la comunicación por parte de la mujer. Finalmente, en “Marcando ocupado”, el malestar de la línea interrumpida se transforma en un blues cuya fuerza lírica descansa en la aliteración de la letra *pe* –“Por esa mina, yo marco ocupao”, repite tres veces “Por esa mina”. Se marca una *pe* aliterada que da fuerza a la letra: *Por* (siete veces), *pero* (dos veces), *pendeja* (dos veces), *parece* (una vez), *pierdo* (cuatro veces)–. En los trece o catorce últimos versos cambia a una cueca blusera. Así, el disco transita desde el silencio despectivo hasta el ruido de la obsesión, utilizando el fallo en el vínculo comunicativo como una metáfora de la desarticulación social.

El disco presenta canciones/poemas que abren el abanico y la estructura del discurso híbrido y movedizo del disco².

Se deja para el final el análisis de “¿*Quién* mató a Gaete?”. Redolés enumera a los posibles asesinos institucionales: el Fosis, el Fondart, la Corte Suprema, el Mamo Contreras, e incluso la propia alegría que llegó, pero no para todos. Gaete se erige como antihéroe. A diferencia del “Hombre nuevo” de la Nueva Canción Chilena, Gaete es un sujeto “diluido”, un “pobre diablo”. No hay rasgos épicos. Su muerte es absurda, múltiple y cotidiana. La mención al tiroteo del Apumanque en 1993 es una alusión fugaz, pero una crítica directa al gobierno de Patricio Aylwin y también a la Democracia Cristiana.

Gaete no es una persona: es un síntoma, es la disolución del sujeto. Su muerte múltiple (por la DINA, por el SIDA, por el Fondart, por la crítica literaria) sugiere que en la posdictadura no hay una sola causa de muerte, sino una estructura que mata por omisión, por burocracia o por olvido. Gaete es el sujeto popular que la transición no supo (o no quiso) integrar.

La letra es un ataque frontal a la retórica de la Concertación, una manifiesta parodia del lenguaje institucional. El retruécano “Murió en un campo de con-cer-ta-ción / o fue la con-cen-tra-ción de partidos” opera como una crítica política directa para la época y su administración. Redolés desnuda cómo el lenguaje del poder se vuelve elástico y engañoso. Musicalmente, la canción es un monstruo híbrido: parte como un anuncio

² “Neocolonialismo cultural (parte III)”, sin que presente las partes I y II, es un diálogo de sordas, a partir de una conversación entre dos mujeres con alzhéimer. “De lisias con yugales”, además de marcar un juego de palabras, es un diálogo absurdo de una al parecer, ese aliterada. Es una performática de la escena conyugal. “El monstruo” comienza con un tono enigmático, para seguir con un punteo de corte popular/folclórico chilote: “Tuve un monstruo y lo perdí”. Un monstruo que representa el desborde, en consonancia con la estética desplegada por Redolés. “Fuera de tu inercia” comienza con una armónica inicial típica de Redolés (blues y/o folk). Cuenta una relación gastada: “Yo no necesito de tus bostezos / para saber que tu sudor / se cansa de mi habla”. “True egoistic love” es un poema sobre el amor egoísta, sobre el verdadero amor. “No tengo” parodia un discurso político emotivo sin sentido: “No tengo / pero si tuviera / para no convidarles / les diría que no tengo”. De fondo se escucha el ruido de la multitud.

radial, pasa por el funk, se quiebra en una diatriba cumbiera y termina en un coro infantil desafinado golpeando ollas (el sonido de la protesta). Este desorden es el espejo fiel del Santiago de los años noventa: una ciudad que quería ser moderna y global, pero que seguía oliendo a “Peni” (penitenciaria) y a represión policial (el caso Apumanque).

Gaete muere porque “llegó la alegría”. Su muerte es el sacrificio necesario para que el modelo económico y político de la posdictadura funcione. Redolés, al preguntar quién lo mató, está señalando a toda la sociedad chilena: desde el “pije esbelto” de Codelco hasta el “poeta lacaniano”. Nadie se va a meter en problemas por el Gaete, porque Gaete somos todos los que quedamos fuera del banquete de la transición.

CONCLUSIÓN. LA RISA INCÓMODA DE LA TRANSICIÓN

El análisis de *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?* permite confirmar la hipótesis central de este artículo: en Mauricio Redolés, la ironía, la risa, el humor y el desparpajo no constituyen meros recursos expresivos, sino procedimientos críticos que desmitifican el relato hegemónico de la alegría transicional y el éxito neoliberal. Entre las postrimerías de la dictadura y los primeros años de la democracia pactada, su obra registra un malestar cultural que no se deja absorber por el discurso de la reconciliación, sino que insiste en hacer visibles el trauma, la precariedad y los sujetos excluidos del nuevo consenso. En ese sentido, Redolés convierte el canto en una forma de crítica social capaz de impugnar, desde lo popular, la naturalización del mercado como horizonte único de la vida colectiva.

La potencia de esta crítica radica, además, en su relación conflictiva con la industria cultural. Lejos de situarse en una exterioridad pura respecto del mercado, Redolés trabaja desde sus soportes y circuitos para tensionarlos desde dentro: se apropia de la radiofonía, del disco y de la lógica de circulación masiva, pero los desborda mediante una poética híbrida que mezcla canción, recitado, performance, oralidad callejera y géneros musicales heterogéneos. Esa hibridez no es decorativa, sino el núcleo de

una vanguardia barrial que renuncia a la pureza estética para afirmar una experimentación arraigada en lo popular. Allí reside también su rebeldía: en producir una forma artística a contracorriente que, en vez de plegarse a la estandarización, reintroduce aspereza, ruido, humor y disonancia en el corazón mismo de la cultura industrializada.

Desde esta perspectiva, la risa en Redolés no funciona como evasión, alivio pasajero ni simple comicidad, sino como una práctica de desajuste simbólico. A la luz de Bajtín, Freud y Bergson, su humor articula comunidad, libera lo reprimido y exhibe la rigidez del orden social; al mismo tiempo, en clave histórica chilena, reactualiza una tradición popular que hace de la burla una herramienta de desacato frente a la solemnidad autoritaria. Por eso, la figura del anticantor subversivo no remite solo a una pose estética, sino a una intervención cultural precisa: mediante la mezcla, el habla plebeya, la ironía y el absurdo, Redolés restituye voz a quienes han quedado fuera de la transición y devuelve espesor conflictivo a una época que buscó narrarse bajo el signo de la normalización. Su obra, en suma, deja ver que en el corazón mismo de la modernización neoliberal persistían el malestar, la memoria herida y la posibilidad de una vanguardia crítica fundada en la risa incómoda.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR. “La industria cultural”. *La industria cultural*. Editado por Edgar Morin y Theodor Adorno. Buenos Aires: Galerna, 1967. 7-20.
- AVELAR, IDELBER. “Introducción: alegoría y postdictadura”. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- BHABHA, HOMI K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- BAJTÍN, MIJAEL. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- BARBA, ANDRÉS. *La risa canibal: humor, pensamiento cínico y poder en la sociedad actual*. Barcelona: Alpha Decay, 2007.
- BERGSON, HENRI. *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- BIANCHI, SOLEDAD. “Mauricio Redolés: Marca registrada de irreverencia”. *Letras.s5*, 30 de junio de 2004, www.letras.mysite.com.
- CÁCERES MORA, GONZALO. *Industria cultural y libertad: horizontes para un análisis crítico de la Nueva Canción Chilena y su tradición*. Tesis doctoral, Universidad Andrés Bello, 2025.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Berkley-Lima: Celap, 2003.
- FREUD, SIGMUND. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970.
- . *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2018.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. “Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX”. Santiago: Ediciones UC, 2022.
- KLEIN, NAOMI. *No logo: el poder de las marcas*. Madrid: Paidós, 2001.
- NAVARRO, VÍCTOR. “‘Química’, de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena”. *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022.
- SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO. *La risa de Gabriela Mistral: una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM, 2010.

DISCOGRAFÍA

REDOLÉS, MAURICIO. *Bello barrio*, 1986.

—. *¿Quién mató a Gaete?* 1996.

