



LA MEMORIA ESTÁ ADELANTE

LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE COMO ESPERANZA EN LA PRODUCCIÓN POÉTICO-MUSICAL
DE MAURICIO REDOLÉS

ALEJANDRA GONZÁLEZ CELIS

Pontificia Universidad Católica de Chile 

asgonzac@uc.cl

ORCID: 0000-0001-5422-0840

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 

claudio.guerrero@pucv.cl

ORCID: 0000-0002-2882-3952

**LA MEMORIA ESTÁ ADELANTE:
LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE COMO ESPERANZA EN LA
PRODUCCIÓN POÉTICO-MUSICAL DE MAURICIO REDOLÉS**

**MEMORY LIES AHEAD: THE TRANSFORMATION OF LANGUAGE AS
HOPE IN MAURICIO REDOLÉS'S POETIC-MUSICAL PRODUCTION**

ALEJANDRA GONZÁLEZ CELIS

Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Vicuña Mackenna 4860, Santiago, Chile

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Avenida El Bosque 1290, Viña del Mar, Chile

RESUMEN

En este artículo se postula que en la producción poético-musical de Mauricio Redolés la memoria se construye como una forma de resistencia que hace comparecer al presente de manera crítica como potencia creadora de sentido. Se plantea que el poeta-músico propone un contra-archivo polifónico, humorístico y esperanzador que logra utilizar la memoria en la construcción de algo que siempre resulta nuevo: la imaginación de un lenguaje que expresa y se opone a las contradicciones, fisuras y derrotas del Chile de la dictadura y posdictadura.

Palabras claves: Mauricio Redolés, contraarchivo, memoria, poesía chilena.

ABSTRACT

This text argues that in the poetic-musical work of Mauricio Redolés, memory is constructed as a form of resistance that allows the present to be summoned critically as a creative force of meaning. It is proposed that the poet-musician offers a polyphonic, humorous, and hopeful counter-archive that succeeds in using memory to build something that is always new: the imagination of a language that both expresses and opposes the contradictions, fractures, and defeats of Chile under dictatorship and post-dictatorship.

Keywords: Mauricio Redolés, Counter-Archive, Memory, Chilean Poetry.

Recibido: 03/11/2025

Aceptado: 22/04/2026

UNA POÉTICA CON LUZ PROPIA

En este artículo, postulamos que en la obra poético-musical de Mauricio Redolés la escucha, el acontecimiento y el humor permiten construir una historia a contrapelo de la oficialmente trazada por la dictadura y los gobiernos de la posdictadura, configurando una memoria que se resiste a la lógica de la discursividad de los vencedores para hacer comparecer al presente la posibilidad de un futuro-otro que se ansía. Esto se articula al concepto de contra-archivo que permite comprender el movimiento creador que realiza la memoria. Para tal efecto, y junto con revisar la recepción crítica de la obra de Redolés, nos centraremos especialmente en dos producciones: el disco *Bello barrio* (1987) y el libro de memorias *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017), sin perjuicio de hacer mención a otros momentos de su producción. Tanto en la creación poético-musical como en la escritura memorística

encontraremos la elaboración de un archivo-otro que disputará los sentidos comunes construidos en el Chile de las últimas cuatro décadas, por quien consideramos una de las poéticas más originales del período, una poética que brilla con luz propia.

La trayectoria poético-musical de Mauricio Redolés (1953) ha generado diversas producciones que han marcado el imaginario cultural nacional de los últimos cuarenta años, a partir de sus múltiples facetas como músico y poeta, pero también como expreso político y exiliado en Inglaterra. Redolés era estudiante de derecho en la Universidad de Chile, sede Valparaíso, y militaba en las Juventudes Comunistas al momento del golpe militar en septiembre de 1973. Fue expulsado del país en 1975, tras dos años de reclusión en diversos espacios de la región de Valparaíso. Cabe consignar aquí, también, las circunstancias de sus comienzos escriturales en cautiverio y su primera aparición pública durante su apresamiento en la cárcel de Valparaíso, cuando en un acto le canta a los otros presos las canciones “Los momentos” de Los Blops, “Nuestro México, febrero 23” del folklore mexicano, popularizada en Chile por Inti Illimani, y “Qué pena siente el alma” de Violeta Parra (García, *Canción valiente* 205). La Nueva Canción Chilena fue de vital importancia para la formación y desarrollo artístico de Redolés, como el propio autor lo consigna en diálogo con Palominos y Ramos, junto con la idea de una autoeducación o permanente inquietud por comprender la realidad, siendo estudiante secundario a fines de los años sesenta, ante la ausencia absoluta de talleres literarios, artísticos o musicales en los que canalizar su incipiente interés por la música y la literatura (374 y ss.).

Su carrera en Chile comienza en 1985 cuando empieza a componer su primer álbum, *Bello barrio. Poesía y rock* (1987), iniciando un camino que nunca dejará de ligar la escritura con la composición musical, como ha hecho notar Soledad Bianchi (“Mauricio Redolés”; *Errancias*), para quien es inseparable la doble figura de poeta-cantante / cantante-poeta. Posteriormente a este álbum-debut, editará los discos *Química (de la lucha de clases)* (1991), *¿Quién mató a Gaete?* (1996), *Bailables de Cueto Road* (1998), *Cachai Reolé?* (2008), *One, Two, Tres, Cuatro* (2013), *Quiero seguir*

continuando (2020) y *Redolés lavanda* (2024), obras que pueden considerarse como otra forma de registro de una literatura viva y siempre en proceso. De hecho, como señala Bianchi —acaso la primera figura crítica que pondera su obra—, sus textos poéticos “fueron escritos para ser dichos, para ser oídos, para ser cantados o recitados en voz alta” (*Errancias* 37), reafirmando un hecho ineludible a la hora de abordar el trabajo creativo del autor que liga la oralidad con la escritura y la poesía con la música. Una anécdota escrita por José Miguel Varas resume de muy buena manera esta singular conjunción poético-musical, luego de haber asistido como espectador a un concierto en el Teatro Novedades de calle Cueto, en el barrio Yungay de Santiago:

Nadie que lo haya escuchado puede imaginarse la manera de cantar de este poeta. Canta a grito pelado, susurra, envuelve en poesía las peores ordinariaces, como decía mi tía Ciela, pasa de un tono grave, de locutor, hasta un agudo que para los pelos saltando a la garrocha cuatro octavas como si tal cosa. (Si se hubiera dedicado a la ópera). Y el público saltaba, aplaudía, vitoreaba, coreaba (se sabían la letra de sus poemas y de sus canciones) y exigía Quién mató a Gaete. Esa noche en el Novedades. (35)

Poeta-músico o músico-poeta, la base de su trabajo creativo es una escritura oralizada, donde “las vocalizaciones atonales o el ruidismo son protagónicas” (González 233). Escuchar (y leer) sus poemas es asistir a un espectáculo de

Desarmonías, vibraciones inestables y afinaciones cambiantes que se emparentan con la sensibilidad cruda y descuidada del rock, pero fundamentalmente con la agresividad disruptiva del punk: destruyendo la línea melódica del poema mediante la celeridad rítmica y la ruptura de la sintaxis. (233)

Situación lírica que acentúa el carácter fronterizo —y en cierto modo marginal respecto de la más seria tradición de la poesía chilena— del autor.

Entre la lista de publicaciones escritas por Mauricio Redolés destacan los poemarios *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre*

los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma (1983), publicado en Budapest y a decir de Varas “un libro irreverente y casi blasfemo” (35); *Chilean Speech* (1986), publicado en Londres; *Tangos* (1987), su primera impresión chilena; y, la antología *Estar en la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000) y que sería modificada para publicarse nuevamente solo como *El estilo de mis matemáticas* (2017). Junto con eso, es central el inclasificable libro de memorias, anotaciones y crónicas *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017), objeto importante de este estudio. Estas últimas publicaciones, poco después de haber sufrido un accidente cerebro vascular que casi le da muerte¹, podrían considerarse dos textos centrales que rescatan gran parte de su trayectoria escritural, colaborando en volver a situar en papel la complejidad de su trabajo creativo.

Hay un texto, sin embargo, habitualmente no considerado que se titula *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* (2011), que Mauricio Redolés Candia publica en LOM con el nombre de Marcelo Reyes Khandia. La opción del heterónimo remite, inevitablemente, a un poeta que cita con frecuencia: Fernando Pessoa. Se trata de 47 poemas, algunos de los cuales están incluidos en la antología de 2017. Como fiel reflejo del juego lúdico que propone la poética de Redolés, haciendo sorna de las configuraciones del campo poético nacional y sus tradicionales modos de enunciación, leemos en la solapa una falsa biografía del poeta Reyes Khandia, a quien se le atribuye haber nacido en Antofagasta en 1933 y haber abrazado la lucha armada como resistencia a la dictadura, lo que también permite enlazarlo con Roque Dalton, otro poeta al cual alude el autor reiteradamente:

¹ “Eran las ocho de la mañana del 31 de agosto del año 2016 y yo me aprestaba a dormir. Me metí a la cama y encendí un cigarrillo. De pronto mi mano izquierda cayó sobre mi muslo, lo sentí fofo y tibio. Pensé: ‘Hay una bolsa de agua caliente en la cama’ y me di cuenta de que mi muslo no sentía mi mano. Poco a poco la mitad izquierda de mi cuerpo empezaba a pesarme. Estoy haciendo un ataque cerebrovascular, pensé. Y así era” (Redolés, *Algo nuevo* 133). Nótese la lúcida descripción de detalles con que el poeta narra los acontecimientos que casi le dan muerte. Esta es una característica primordial atribuible a su escritura.

Hijo de un exonerado de ferrocarriles y de una profesora normalista. En 1951 ingresa a la fenecida carrera de Pedagogía en Portugués del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Se retirará de esta carrera meses después para desaparecer de toda vida pública y dedicarse a tiempo completo a su sola pasión: la poesía. Marcelo Reyes K. compartió un tiempo con la diáspora chilena recorriendo Buenos Aires, Lisboa, Sao Paulo, Estocolmo, Amsterdam, Barcelona, París y Newcastle, lugar este último donde colaboró asiduamente con el poeta escocés Ian Baldrich. Reyes Khandia ha participado en importantes eventos culturales como el I Encuentro de Jóvenes Creadores en Literatura de España (Madrid, 1975), la II Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (1976), y el I Festival de Poesía Latinoamericana de Estocolmo (1981). M. R. K. ha sido durante años un caso especial dentro de la poesía chilena actual. Cronista cultural de fuste y polemista de nota, colaboró durante años con la revista argentina *La Bicicleta*, y la revista peruana *El Análisis*. (*Los versos*, solapa)

Nos detenemos en extenso en el caso, puesto que nos parece un muy buen ejemplo de la luz propia con que el autor ha perseguido alumbrar permanentemente su trabajo creativo, removiendo el campo cultural con ingenio, irreverencia, humor y creatividad y construyendo un pasado ficcionado que es también el pasado que podría ser futuro. Como dice en los últimos versos de este libro: “faltaba luz / y tuve que explicarla / con mis manos” (107). Este texto se sitúa en la larga tradición de falsas biografías o biografías ficcionadas que alteran fechas, nombres, lugares o situaciones, y que, a decir de Amaro, funcionan como “una elaborada forma crítica, a veces paródica, a veces irónica, no solo de la literatura o de la biografía misma, sino también de las formas del poder y la posibilidad de subvertirlo” (*El espejo* 16). La literatura redolesiana (música y obra escrita) está dedicada a eso: a subvertir lo real, a desafiar la pesada materialidad, a usar la risa como posibilidad de decir todo aquello que no se puede decir. Cantará también cuando la forma escrita no alcance, se escribirá cuando la música no sea necesaria. Reafirmando lo anterior, encontramos en la contratapa una falsa crítica, firmada por Laszlo Leibach, “poeta húngaro vecindado en nuestro país entre los años 1966 y 1973” (*Los versos*, contratapa) y, a manera de

prólogo, una falsa carta dirigida al editor de la supuesta destinataria de los versos. El caso, sin duda, recuerda al libro de Pablo Neruda *Los versos del capitán* (1952), publicado también de manera anónima, pero despojado absolutamente de la solemnidad que rodea a esa publicación. Por último, dado que el libro en sí mismo da para un estudio, cabe señalar la filiación que esta poética entronca desde sus primeras páginas con, por ejemplo, la poética de Juan Luis Martínez al situar, en su interior, unos cuadros que simulan el espacio de dos fotografías “aparecidas en la revista española *La Pantera Programática* en el año 1991, en que puede apreciarse en el círculo a Marcelo Reyes Khandia” (9). Los recuadros, por cierto, están en blanco.

Los comentarios de la crítica especializada y de la prensa periódica confluyen en destacar, asimismo, otros dos grandes aspectos: por una parte, el humor ácido, jovial y agudo a la vez, escéptico e irónico, de absoluto desparpajo del poeta-músico que lo vuelve una figura ineludible y controversial (Bianchi, “Mauricio Redolés”; Varas; García, “Todo cabe”; Nómez; Amaro, “Una vida”; y Pinos, entre otros), y, por otra parte, el especial modo de usar el lenguaje (González), a tal punto que en su poesía, “los versos adquieren un carácter epifánico, iluminan un aspecto nuevo de la realidad, singular o mínimo quizás, pero revelador” (Solari 10). Ambos elementos permiten relacionar su producción estética con la tradición de la antipoesía de Parra, pero también con otras formas de creación como la de Raúl Ruiz, al “extremar el absurdo y llevarlo a un grado inusitado” (Bianchi, “Mauricio Redolés” s.p.), que hace que el mundo referenciado sea al mismo tiempo realista, identificable o reconocido, junto con ser de innegable autenticidad, pero también puesto en duda por el repliegue irónico que sirve de contraste.

La primera recepción crítica de su obra la escribe Bianchi, quien en la señera y visionaria antología poética que publica en Rotterdam bajo el sello Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (1983), ubica a Redolés junto a otros quince poetas: Eduardo Parra, Juan Armando Epple, Gonzalo Millán, Javier Campos, Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Raúl Zurita, Carlos Trujillo, Gregory Cohen, Roberto Bolaño, Erick Polhammer, Jorge Montealegre,

José María Memet, Bruno Montané y Bárbara Délano, la única mujer del grupo. Todos nacidos entre 1943 y 1961, Bianchi denomina a este grupo como una “generación dispersa”, al ser poetas atravesados por el golpe de estado de 1973, que es un momento determinante para sus trayectorias, ya que se estaban iniciando en la escritura. Dadas las circunstancias históricas, la mayoría de ellos tuvo que desarrollar su trabajo en el exilio, mientras otros soportaron el vendaval de una cruenta dictadura, teniendo que vivir la condena de un ominoso insilio. En uno y otro caso, ahora disgregados y fragmentados, estos poetas, aun en su heterogeneidad, tuvieron que desarrollar estrategias de sobrevivencia en contextos adversos siendo, especialmente para los poetas exiliados, ocasión para explorar nuevos lenguajes.

En un gesto crítico importante, Bianchi solicita a cada poeta un texto de presentación para acompañar los poemas que conforman la antología. En el de Redolés, titulado “Especie de poética mía” –firmado en Londres en septiembre de 1979–, reconoce una variedad de influencias, entre las cuales destaca la de Nicanor Parra, y da cuenta de estas inscripciones histórico-contextuales en el origen de su escritura:

¿La poesía? ¿la prosa? todo junto, yo escribo poesía, prosa, lleno formularios, hago informes políticos y canciones, escribo artículos, cartas y recados, todo junto. [...] La poesía ya vivía conmigo cuando llegué al exilio, al siempre huir de todas partes que es estar yendo siempre al encuentro (como dice el abuelo). (Redolés, “Especie de poética mía” 174-75)

Esta mezcla de formas de escritura y estilos es, justamente, una característica que tempranamente se manifiesta en el trabajo creativo del autor y que será una insistencia a lo largo de su trayectoria artística. Un tipo de creación estética que es también una política y una epistemología.

Otra parte de la crítica ha hecho notar aspectos disímiles, pero igualmente importantes del universo redolesiano. Uno de ellos es la asimilación y apropiación creativa de la cultura y lengua anglosajona, como expresión del “bilingüismo forzado de los exiliados” (Binns 137) o de “un bilingüismo manchado, ya por un spanglish bizarro, ya por un habla lunfarda

o un argot juvenil tribalizado” (González 228) que deja impregnada en su habla una huella, “una impronta libertaria [que se contraponen] al corsé poético chileno” (228). Es más:

la escenificación de la prosodia, la rehabilitación del fraseo, en suma, la re-instalación de la oralidad [...] colocó al autor en el interregno del rapsoda extemporáneo, del aedo inoportuno e hizo que fuera procesado rápidamente como una anomalía en la escena literaria local una vez arribado de su exilio. (228)

Esta condición de anómalo ha sido, quizás, una de las causas de la escasa atención crítica que el lenguaje del poeta ha tenido hasta hoy en comparación con el universo anecdótico y celebratorio del autor como personaje. Y es que parece que el desborde redolesiano no ha sido capturado por una crítica incapaz de observar la obra del artista como una totalidad.

Un elemento que sí se ha hecho notar en la obra de Redolés es la presencia de una nostalgia (Urzúa) que estaría inserta en el cruce –irresuelto, conflictivo– entre dictadura y posdictadura, como manifestación de una democracia fallida o que no satisface a los sujetos que habitan la ciudad, el bello barrio, sometida a profundas transformaciones económicas, sociales y arquitectónicas. Ambos elementos constitutivos de su poesía se entienden como consecuencia de la experiencia londinense del autor durante una década, en plena etapa creativa de juventud y de búsqueda de una lengua propia, y el posterior retorno a Chile en 1985, problemático y complejo, obligado a abrirse un espacio en medio de la nada². Esta nostalgia, sin

² En una entrevista, el autor señala: “aquí partí de cero y la primera persona que me abrió las puertas fue René Largo Farías en su peña ‘Chile ríe y canta’. Para mí fue un gran honor, aunque había muy pocas personas, porque sentí que era una buena manera de empezar. Sentí que esa peña era la que había lanzado a Mercedes Sosa y en alguna medida también habían trabajado Violeta Parra, Patricio Manns y Víctor Jara, los más grandes de la música chilena” (“Las pasiones” 7). La Peña se reabrió en 1985, en plena dictadura; había funcionado con éxito durante el período de la Unidad Popular. Largo Farías murió asesinado en octubre de 1992. Al igual que Redolés, había vivido diez años en el exilio, pero en México. Nótese, asimismo, los referentes musicales que cita Redolés, todos ligados a las reivindicaciones culturales, políticas y sociales de los años sesenta y setenta, los que se mezclarán en su trabajo creativo con

embargo, la entendemos –a diferencia de Urzúa– más como potencia creativa que como restauración de un tiempo perdido, más como rebeldía que como inacción contemplativa. Una nostalgia que consiste en traer una y otra vez al presente el futuro que no se está teniendo, constituido por un pasado que se tuvo y que se inventa también a partir del deseo de subvertir la destrucción que impuso la dictadura.

Es importante hacer esta diferenciación que de hecho el propio Redolés se ha encargado de aclarar:

no es que VINIERA al bello barrio porque el bello barrio anida en uno, si uno así lo quiere, y si no lo quiere, uno lo expulsa de sí y puede de a poco transformar algo bello en algo horrorosamente feo. El bello barrio es metafísico, no está y está y por lo tanto también es dialéctico. (Redolés, “El horroroso”)

Esto es precisamente lo que nos interesa indicar aquí y que ha destacado la crítica reciente –principalmente en los textos ya citados Amaro, Pinos y González–, pero que todavía nos parece insuficiente: la necesidad estética y vital de llevar a cabo un ejercicio de la memoria como operación crítica del tiempo histórico concebido siempre desde un presente que está proponiendo un futuro. Aspecto que se expande, especialmente, a partir de las dos publicaciones de Lumen de 2017 y que situaron al autor en una esfera pública algo más amplia que los habituales circuitos por donde había transitado su trabajo creativo, así como a partir de la reedición de su disco inaugural *Bello barrio* el mismo año 2017, tres décadas después de su primer registro.

Según nuestra lectura, este problema se relaciona con la forma en que el autor opera con la memoria en tanto trabajo crítico fundamental, que funciona no como registro melancólico de un pasado, sino como productividad crítica del aquí y ahora, un pasado que se hace presente, un pasado-presente, y que permite someter a juicio las fisuras de la historia del

la tradición del rock británico asimilada por el autor, junto con otra multiplicidad de tradiciones.

Chile reciente precisamente para la construcción de un Chile diferente, un Chile que no está. Nuestra lectura –como señalamos al comienzo– es que esta forma de operar de la memoria hace de su trabajo creativo una forma poética para los otros, donde la escucha, el acontecimiento, el humor, permiten construir una historia a contrapelo de la historia oficialmente trazada por la dictadura y los gobiernos de la posdictadura, donde la memoria es una forma de resistencia a la lógica de la discursividad de los vencedores y una manera de hacer comparecer al presente para otorgar posibilidad a ese futuro que se ansía. El poeta-músico propone, así, otra forma de archivo, un contra-archivo que da expresión a la polifónica coralidad de voces que habitan un Chile profundo, y que se expresa –entre otros medios– a través del absurdo, el chiste y el recuerdo aparentemente casual o anecdótico y, por qué no decirlo, un recuerdo que se inventa.

ESE PASADO QUE VUELVE

Entre medio de las canciones que ofreció durante un concierto en Viña del Mar³ junto a su hijo Sebastián Redolés y Taku Tricot, Mauricio Redolés volvió a recordar una conocida anécdota, entre las cientos a su haber, que podríamos titular “Coopera”. El relato, breve, aparece en *Algo nuevo anterior (recuerdos)* de la siguiente manera:

Los torturadores de la Academia de Guerra Naval en Valparaíso nos gritaban desesperados cuando nos quedábamos en silencio en los interrogatorios: “¡Coopera, huevón, coopera!”. En el campo de concentración de Colliguay, donde íbamos a dar la mayor parte de los presos políticos de Valparaíso y alrededores, un equipo de baby fútbol que participaba de un campeonato interno se llamaba “Los Coopera Huevón Coopera”, y el grito de guerra era: “¡Coopera Huevón!”, gritaba uno, “¡Coopera!”, contestaba el resto, así tres veces y al final todos al unísono: “¡Co-Pe-Ra-Hue-Von-Co-Pe-Ra!”. (24)

³ Sábado 6 de septiembre de 2025, El Baúl Café.

El relato nos parece significativo en varios sentidos. Al menos, en cómo –para soportar la rutina de los apremios ilegítimos– los golpes y luego lo inimaginable, el humor constituye un mecanismo de sobrevivencia, un contraquebre respecto de los fines que persigue la tortura que intenta, justamente, quebrar a las personas. Una función similar del lenguaje a contrapelo se da en la canción “Triste funcionario policial”, incluida en el disco *Bello barrio* (1987). Allí Redolés había anotado por primera vez esta misma frase (“coopera”), centro de su relato, entre los versos entre angustiados y sarcásticos que se preguntan: “¿Qué será de mi torturador? / Lo dejé un día de marzo / Veinte años van desde entonces”. La voz se sacude, irónicamente, de la condición dicotómica de víctima/victimario, para centrarse en la burocrática y oscura figura del agente de la Central Nacional de Informaciones (CNI). El nadie, el mínimo y burocrático torturador que al final ya golpeaba con desgano, es el centro de la pregunta retórica del hablante, desplazando la pregunta por los detenidos desaparecidos (¿dónde están?) por el qué será de la ignominiosa vida de quien lo apremió, actualizando y resignificando, a su vez, el tradicional tópico literario de la poesía lírica renacentista, el melancólico *ubi sunt*, que aludía a un tiempo pasado mejor, que ya no está.

Ese tiempo que evoca Redolés, del cual ya han pasado intemporalmente veinte años, no es otra cosa que una hipérbole que fija el hecho en la memoria, lo eterniza como evento traumático y configurador de la experiencia. Mas, si consideramos la referencia temporal de manera literal, el acontecimiento remitiría a un contexto previo a la dictadura. Podríamos hacer una conexión sarcástica, más bien, con el enunciado “que veinte años no es nada” del tango *Volver* (1934) de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. Parte del estribillo dice así: “Volver / Con la frente marchita / Las nieves del tiempo platearon mi sien / Sentir / Que es un soplo la vida / Que veinte años no es nada / Que febril la mirada / Errante en las sombras, te busca y te nombra”. En relación con esta forma musical, recuérdese el poemario *Tangos* (1987) o canciones como “Los tangolpiando” del disco *Redolés y los Ex Animales Domésticos en Shile* (2019). Como ya se ha esbozado, cabe destacar que la mezcla de formas musicales en su producción –al ya

aludido tango, podríamos agregar el blues, el rock, el bolero, el corrido, la cumbia, el folk o el punk— es otra de las características cruciales de su híbrido y multifacético repertorio artístico.

Ahora bien, el qué será desplaza el tiempo hacia adelante, hacia un presente sin fin, al no haber suficiente verdad, justicia ni reparación. Como una figura que transita el presente, el torturador se vuelve un sujeto enigmática en medio de “toda esta lesera” del final de la canción, un ser sin rumbo que personifica tanto el sinsentido del apremio ilegítimo como su impunidad. Pero, además, el poeta —Redolés— está muerto: “soñará con muertos como yo”. Es un muerto que reflexiona, que habla y que nos habla allí desde su guitarra en el escenario. El torturado, el desaparecido, es un muerto-vivo; el torturador, en cambio, es un vivo-muerto, convertido en un anónimo ridiculizado: “estará viejito en un hospicio”. En la inversión, la creación permite resituar al personaje, otorga justicia al mismo tiempo que nos enrostra la falta de ella.

La repetición en distintos momentos del enunciado “coopera, huevón, coopera” en una canción, en un libro de memorias o en forma de anécdota en medio de un recital es algo que no resulta menor. Da cuenta de una memoria privilegiada que apunta, anota y recuerda con insistencia, sin dejar que el pasado deje escurrir lo importante. Como señala Bianchi, “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” (“Mauricio Redolés”). Pero en ese mismo ejercicio de moldeamiento y apropiación esta memoria revela, también, la profundidad de las heridas. Y da cuenta de un procedimiento de resistencia: la poesía como disidencia. En ese sentido, y tal como Walter Benjamin plantea en sus “Tesis de filosofía de la historia”, Redolés se propone pasar “el cepillo a contrapelo” (46) a la historia, para relevar, por sobre la historia oficial, la voz de los vencidos. Es así como la poesía sentencia una última palabra que viene a sustituir el pobre y triste espectáculo del lenguaje del funcionario estatal para dar cuenta de otra verdad donde incluso el humor —negro— es posible en medio del horror. Se trata de palabras que “buscan alentar el recuerdo de las víctimas, llamarnos a evitar que caigan al olvido y con ello desaparezcan del todo” (Pinos).

El episodio funciona, así, como un fáctico ejercicio que se niega a la prohibición del recuerdo dictaminado por la dictadura, la *damnatio memoriae*⁴, tópico latino que Redolés actualiza de la apropiación y enseñanzas que toma del repertorio de la Nueva Canción Chilena como la primera manifestación cultural nacional, de vocación latinoamericanista, que se propuso de manera programática dar cuenta de las contradicciones estructurales de nuestro país y que desembocará rápidamente en la *playlist* de la llamada vía chilena al socialismo, el programa político de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. La *damnatio memoriae* que durante el largo período de la dictadura se dictaminó a la canción con afinidades socialistas en nuestro país es subvertida aquí por Redolés de manera rebelde, imponiendo lo contrario: la obligación de recordar, la importancia de no olvidar y de recordar lo que importa: aquello que se vincula con el futuro que se desea (justicia, sin torturados, ese bello barrio). El pasado que vuelve, visto así, se torna un acto de protesta contra el dictamen de un gobierno que cooptó a la sociedad a dar vuelta la hoja y no seguir mirando a las luchas del pasado, como parte del proceso de reconversión nacional. Redolés condena la condena, imponiendo así una doble negación, estrategia habitual de su proceso creativo de desobediencia que le permite, a su vez, hacer ingreso del humor como desvío de sentido.

La condena de la condena o, lo que es lo mismo, ir en contra de la prohibición de la memoria, le permite a Redolés desobedecer “para inventar otra cosa” (Didi-Huberman 436). Ese gesto fundante es el que permite

⁴ “El término *damnatio memoriae* (latín para ‘condena de la memoria’) refiere a la práctica, durante el Imperio Romano, de la prohibición del recuerdo de una persona (habitualmente emperadores rechazados por el Senado) que ha perdido la gracia de los espacios de administración del poder político. La declaración de la prohibición del recuerdo se acompaña con la destrucción de todo soporte material que documente la existencia del individuo ‘olvidado’, en un intento de borrar su existencia de la historia oficial” (Palominos y Ramos 246-47). Recuérdese el acto público de quema de libros y discos oficiado por militares a las afueras de la Remodelación San Borja, en pleno centro de Santiago, el 23 de septiembre de 1973, mismo día en que muere, en circunstancias todavía no aclaradas del todo por la justicia, Pablo Neruda. El acto remite, a su vez, a la quema de libros antialemanes llevada a cabo por miembros del Partido Nacional Socialista la noche del 10 de mayo de 1933 en Berlín.

hacer ingresar en su universo hasta las cosas más inverosímiles o absurdas, haciendo de la risa un poderoso efecto de sentido que posibilita restar de gravedad al recuerdo:

Excavar en un material y sacar de él a la superficie algo precioso, para lanzarlo como se lanza una antorcha, una piedra, una flor, una imagen, un escrito, el propio cuerpo. Es el incesante movimiento de los sublevados. Estar en el presente, pero en la intranquilidad. (436)

Ese pasado que vuelve, por tanto, que viene cargado —ante todo— de felicidad, una risa, una mueca de alegría, una animación que envuelve de sano entusiasmo cada acontecimiento, incluso los más cruentos, revela una identidad siempre dispuesta a ver las cosas más desde el optimismo que desde el pesimismo, con más fe en las bondades del ser humano que en sus falencias y mezquindades. Es decir, articulando una poética plenamente inserta en el presente, consciente de su pasado del cual es heredero. En este plano, como ya se hizo notar, los equívocos y ambigüedades del lenguaje, los juegos de palabras, la fijación por el significante antes que por el significado, y, el bilingüismo, son puntos de fuga que permiten articular este proceso de pasar el cepillo a contrapelo, deteniéndose en el reverso de la historia:

Estando detenido en la Academia de Guerra Naval, tirados en el suelo y con la vista vendada, escuché conversar a dos de los prisioneros que estaban al lado mío. Como nos prohibían hablar, la conversación era en voz muy baja y a altas horas de la noche. Uno le dijo al otro: “La mala cueva mía de haber caído preso justo ahora que me iba a casar”. El otro le dijo: “Yo ando por las igua”. Su interlocutor le preguntó: “¿Andas por La Ligua?”. “No”, respondió el otro: “Ando por las igua”, subiendo un poco el tono de voz. El otro le volvió a decir: “¿Qué tiene que ver La Ligua?”. El interlocutor y los que estábamos cerca reímos de buena gana en el Palacio de la Tortura. (Redolés, *Algo nuevo* 168).

Ese pasado que retorna es, en el acto de desobediencia, un pasado invertido que se vuelve jovial en el presente del recuerdo. Como si el tiempo

no hubiese marchitado nada. Todo lo contrario: mientras más se recuerda, más brilla el pasado en un presente siempre eterno. No pudieron hacer desaparecer la risa, mataron, torturaron, pero ahí está el poeta riendo porque así seguirá, porque eso quiere para todos. De ahí lo nuevo anterior. Ante la prohibición de hablar, Redolés responde con la risa como diciendo: no nos pudieron callar, no nos pudieron sacar la alegría, no nos pudieron derrotar del todo. Ante todo, pongo delante la imaginación. Lo nuevo siempre estuvo y seguirá estando. El poeta entonces reorganiza la estructura y propone otro orden, en el que hay una humanidad que ríe, se burla, canta y ama y, por sobre todo, crea entre la represión la violencia y la crueldad. Esa posibilidad, ese caos es, entonces, la posibilidad de otra realidad política.

ESE PRESENTE QUE INQUIETA

Si hay algo que Redolés ha hecho siempre y muy bien es poner título a las cosas. A los poemas, a las canciones, a sus libros, a las personas, a sus bandas. Es un gran nombrador. Elige las palabras con tal cuidado y claridad que el acto de nombrar es el de un bautizo. Esto tiñe de actualidad cada una de sus intervenciones. La cosa ya no sigue siendo la misma, es traspasada por el nombre a un nuevo estado de situación, un algo distinto, nuevo, siempre una promesa, un destino mayor, ya no se puede renunciar a ello. *Algo nuevo anterior* produce el mismo acto performativo: una luz aparece y algo queda oscurecido. Esto es nuevo y a la vez anterior. Es algo que es nuevo y fue anterior. Memoria y futuro se entrelazan, visto así, al ritmo de la banda sonora de Redolés. En ese sentido, las ideas que expresa Pilar Calveiro en “La memoria como futuro” resultan atingentes para pensar esta escritura. Calveiro cuestiona las memorias que se vuelven rígidas o monumentales, que en lugar de abrir el futuro lo clausuran al convertir el pasado en dogma o en identidad fija y desde allí plantea que la memoria es una acción en el presente: su sentido está orientado hacia la transformación futura, donde el pasado se reactualiza según las luchas del presente y las apuestas por el porvenir.

Leemos entonces *Algo nuevo anterior* y una serie de preguntas emergen: ¿qué memoria es esta que se acaba de leer? ¿Por qué cada uno de estos relatos nos son tan conocidos? ¿Qué hay de quien lee en estos recuerdos? ¿Qué une esta memoria con el presente al que asistimos? ¿Por qué aparece ahora? ¿Por qué deben aparecer ahora? ¿Qué sentido tiene esta memoria?

Una posible respuesta la hallamos en el hecho de que estos textos no son solo recuerdos, entendidos como eventos planos o resultado de un proceso de melancolización. Ahí está el pasado biográfico y el Chile del pasado que nunca estuvo, porque no tuvo posibilidad de ser inscrito en una historia oficial. Es el Chile de las pequeñas cosas, de aquello que se decidió no recordar porque no era importante. El archivo que constituye Redolés se guarda para indagar en lo que se quiere ser y hacer. Se trata de memorias fragmentarias (Amaro, “Una vida”), a veces anecdóticas y casuales, que se erigen como contraparte a esa versión de la historia como archivo, la versión de una historia que debe respetarse, guardarse, esperar que se llene de polvo. El riesgo de la sacralización que ve Calveiro en el concepto de testimonio. A esa forma de archivo, Redolés propone un contraarchivo. Un archivo alterado que rompe con la idea lineal del tiempo, en efecto, el contraarchivo o archivo alterado, sería —en términos de Castillo— una práctica de inscripción que introduce una disrupción en el cuerpo del archivo, trastocando la legitimidad de la palabra dominante para sostener otro tipo de legitimidad. Esta incisión archivística tiene como consecuencia la perturbación del régimen de la política y la literatura, al regirse por una cualidad performativa, incómoda, que se propone desviar la centralidad de todo archivo oficial. Entendido así, como un contraarchivo, la poética redolesiana moviliza una “retórica de la emancipación” (Castillo 53) al estar contenida en las lógicas de dominio que la historia oficial decreta, pero sacudiéndose permanentemente de ella como forma político-estética de la rebeldía. En este sentido, una inscripción contra-archivística provoca un cambio de orientación, un descentramiento o traslación cuyo punto de origen necesariamente es la historia pasada por el cepillo de una memoria inquieta e insatisfecha.

Así, estos recuerdos no van hacia atrás, sino más bien hacia delante, hacia un adelante que se decide construir, precisamente, porque pretenden establecer una marca distintiva, la marca de una historia común, un lazo. El lector queda unido a esa historia porque desea lo mismo (olvidar algo y recordar otra cosa) y ya no puede separarse. No importa si no se vivió en calle Andes, no importa si no se militó en el Partido Comunista y, por lo tanto, nunca se tuvo que salir de ahí. No importa si nadie nos exilió en Inglaterra, no importa si no se estuvo preso en la cárcel de Valparaíso, no importa si no se han hecho talleres en las cárceles, no importa si no se han recorrido las calles de la mano de un hijo llamado Sebastián, no importa si no se ha tenido una banda o varias bandas, no importa nada de eso “si yo la quiero y usted me quiere, no importa oh” (*El estilo* 168). Porque, aunque se esté preso en la cárcel, aunque se torture y se desaparezca, y el país se desangre, un compañero le toma el pantalón roto a otro y decide coserlo. Y eso es lo que deseamos. Porque “que estemos presos no significa que tengamos que estar vestidos de harapos, atenta contra nuestra dignidad” (*Algo nuevo* 152). Porque se necesitan –pareciera apuntar Redolés– la dignidad y el respeto, aquí, allá y acullá, como gesto humanitario de lo poco humano que nos va quedando.

Esta memoria de contrapunto está llena de actos, de ejercicios que implican traer estas escenas y olvidar otras y, gracias a eso, configurar una memoria llena, repleta de futuro. El psicoanalista Roberto Aceituno, en su texto *Memoria de las cosas* (2013) dice que “no hay memoria sin olvido” (36). Olvida Redolés precisamente para generar esta memoria. Salta las fechas, avanza y retrocede. No es *Funes el memorioso*, que tullido y encerrado no puede olvidar nada. No hay aquí un afán de relatar los hechos calcadamente como fueron, no hay una intención de declarar un estado objetivo de la historia. Muy por el contrario. Risa, ternura y tristeza por igual son los elementos constitutivos del aquí y ahora de sus relatos porque “no hay historia sino del presente” (Aceituno 36). No es el Chile que ya fue el que aparece. No es el Chile que nos han contado una y otra vez para que lo creamos a pies juntillas y no podamos imaginarnos nada diferente. No es el Chile del don Francisco de *Sábados Gigantes* y de la *Teletón* en una pantalla de televisión.

Es, en cierto modo, un Chile actual, cotidiano, palpable en cada esquina. Es el Chile de don Francisco que está tomando taxi con un maletín en la mano, “el año 65 o 66” (Redolés, *Algo nuevo* 15). Es el don Francisco que parece que le gustó “Nutrias en abril” y que mandó a su productor, el señor Domínguez, a que Redolés cantara en el programa. “Debe haber sido el año 1987 cuando recibí una llamada telefónica que me pareció una broma” (219), escribe Redolés. Y la broma, en verdad, estaba detrás de Domínguez quien, como un símil de Eichmann en la maquinaria de muerte alemana, se comporta como un simple funcionario de la dictadura a quien nada le importa cuando Redolés contestó que “había visto en Televisión Nacional el rostro de Karin Eitel, una joven mujer que se veía llena de miedo, tal vez por haber sido torturada, respondiendo al interrogatorio de un agente de la CNI” (219). La explicación, cortada por Domínguez con un rotundo “¡Ah! No me interesa nada de lo que me estás diciendo” (219), da cuenta de las permanencias, todavía, de ese pasado en el Chile actual, anestesiado, amnésico, banal.

De hecho, el libro de memorias de Redolés está lleno de este tipo de personajes, quienes son expuestos de manera aséptica para recalcar, todavía más, la calaña de su estatura moral. Otro ejemplo lo brinda un oficial del Cuartel de Investigaciones, en el invierno de 1975, cuando Redolés y su compañero de celda son invitados, extrañamente, a ver un partido de fútbol por televisión luego de haber estado dos meses encerrados en un calabozo, sin luz natural. En el entretiempo, el oficial les dice: “Lo que son las cosas, cabros. El 73 mandé a fusilar a tantos compañeros de ustedes y yo mismo les disparé en la nuca a varios, y hoy día podemos mirar juntos el fútbol” (186). Al igual que en el caso anterior, el enunciado relumbra seco, abrumador, directo, como si estuviese siendo enunciado en un aquí y ahora, en un Chile que no ha dejado de existir.

Es por esto que la escritura de Redolés pareciera estar dirigida, fundamentalmente, a los perdedores de la historia –retomando las ideas de Benjamin– para revelar un presente incómodo y que se necesita transformar, en la medida en que recobrar la memoria permite inscribir un futuro donde esos perdedores puedan aparecer como protagonistas. Dice Benjamin:

“Solo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarían a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer” (45). Es tarea de quien recuerda, entonces, poner a salvo a los silenciados, devolverles su voz, rescatarlos de la continua y transhistórica opresión. Como el protagonismo de un poeta que tuvo la capacidad de decir que no a *Sábados Gigantes*, quizás el programa televisivo del período dictatorial que mejor marca, simbólicamente, un *statu quo* normalizante, higiénico y entretenido de un presente que no permitía mirar atrás y que cada sábado, en cada transmisión en vivo, no hacía otra cosa que consolidar el triunfo de los vencedores⁵. Porque la banalidad del mal (Arendt) consiste también en eso, en hacer el trabajo sin preguntarse para qué y a quién le estás dando de ganar. En no correr ni un mínimo riesgo, en acomodarse, en estar todo el día viendo la televisión o mirar para el lado cuando despiden al compañero de trabajo. En aprovechar la primera de cambio para explotar al resto, total a todos los están explotando. “Mi único lenguaje es el burocrático” (Arendt 78), llegó a decir Eichmann en su juicio por los crímenes de guerra nazis. Contra todo eso, Redolés dice no. Y en cambio, propone también la ternura como una forma de contrarrestar esas fuerzas avasallantes de la historia:

Eran los años sesenta, yo tenía nueve o diez años, y a veces, con mi padre, mientras caminábamos por las calles del norte del barrio Yungay, se escuchaba el motor de un avión. Mi padre se detenía. Atardecía en Santiago. Miraba hacia el cielo. Entrecerrando los ojos, buscaba las luces del aparato.

Me decía: “¿Para dónde irá ese avión?, ¿irá hacia Copiapó?” Siempre se preguntaba si el avión en cuestión iba hacia esa ciudad, donde él había vivido entre sus veinte y treinta años aproximadamente. ¿Se preguntaba si el avión viajaba hacia su pasado?

⁵ Uno de los eslóganes recurrentes de la propaganda dictatorial señalaba: “Vamos bien... Mañana mejor!”, entre los innumerables ejemplos que se pueden dar. Una tanda de comerciales de diciembre de 1980 de Televisión Nacional, en medio del popular programa humorístico dominical *Japening con Ja*, muestra la factura y naturaleza de dicha publicidad: <https://www.youtube.com/watch?v=ht7DFwiVVBA> (3:58-5:02).

Se quedaba largo rato conmigo tomado de la mano. Luego hacía otra pregunta: “¿Qué irá pensando el piloto?” Con cada avión eran siempre las mismas preguntas. Yo lo amaba. (*Algo nuevo* 201)

Hay en la poética de Redolés la memoria de una ética que está viva. Es la ética de los chistes, de los gestos, de los gatos, la ética de pensar un libro como algo colectivo, a contrapelo del individualismo neoliberal, aunque el mundo se esté cayendo a pedazos. Y todo se da de manera alternada, yendo hacia atrás y hacia adelante, a los años de prisión, al tiempo de los padres, al exilio, a su propio tiempo como padre de un niño de cinco años. Dice Calveiro muy sabiamente:

[L]a memoria trae fragmentos, relatos muchas veces inconexos, desordenados o reordenados, que se niegan a dejarse desvanecer y reaparecen insistentemente, cuestionando a veces el relato histórico, y en otras señalando sus carencias. La memoria ordena, pero lo hace de una manera distinta al relato histórico. Trae al presente las ofensas, las heridas, para impedir su “desaparición” e interrumpir, de alguna manera, la impunidad del poder. Intenta otras explicaciones, rescata aristas desaparecidas o disimuladas y, al replantear el pasado, hace una lectura distinta del presente y proyecta o desea otro futuro. (65)

La obra de Redolés nos trae permanentemente otro país y nos lo deja ver. Un país potencial, no tan distinto al que tenemos, porque se trata de lo que está ahí, a la vista. El país que todavía somos y queremos ser en las casas, en las escuelas, en las cárceles, en las conversaciones con los amigos, con los niños, con los viejos, cuando se logra tener una conexión que nos hace ser seres humanos. Cuando nos apretamos, cuando nos miramos, cuando ponemos la tetera, cuando acercamos una silla. Un país –pareciera decirnos Redolés– cuya ética intenta trocar a la de los vencedores, buscando apuntar sobre aquello “que no puede decirse de otro modo” (Aceituno 37), sino que “como imagen, como figura, como espacio imaginario” (39) que inscribe lo real como presente inquietante de la memoria.

CONCLUSIONES NO CONCLUSIVAS

La producción poético-musical de Redolés es una de las más originales que se han creado en el Chile de las últimas cuatro décadas. Quien lee su poesía o escucha su música podrá experimentar lo mismo que se aprecia cuando se conversa profundamente con alguien: la alegría, la pena, las ganas de salir corriendo a escribir, las ganas de ponerse a cantar, a pintar, a fotografiar, a abrazar a los hijos, a hacer una huella al mundo. La posibilidad de tener experiencia en un país que pareciera intentar arrebatárnoslas todas. La producción poético-musical de Redolés pareciera ser reflejo de un modo de vida que implica ligar memoria y futuro, cariño y respeto, gravedad y humor. Política así con P mayúscula porque la creación se ha vuelto el partido que ha forjado y al que se le debe todo y desde donde ordena al resto para que se pidan sus canciones y se recitan sus versos. “Poesía política del contragolpe” denominó Sergio Mansilla a aquellas poéticas de los años setenta y ochenta que se negaron a transar con el poder. Si bien no ubica a Redolés en el grupo de poetas estudiados por tratarse de un acotado corpus de trabajo de una zona geográfica específica del sur de Chile, la noción es ampliable a otros poetas –como los que formaron parte de la antología de Bianchi–, para quienes, claramente, el registro poético de negación y rebeldía encaja con la resistencia “a negociar con el nuevo escenario ideológico, con los nuevos límites del lenguaje y la imaginación” (Mansilla 138) que impuso la dictadura y que permanece, bajo otras formas, tal vez algo diluidas pero igualmente fuertes, en los tiempos posdictatoriales.

Como sujeto incrustado en varias épocas y temporalidades, en varias lenguas y registros textuales, el contragolpe de Redolés resulta particularmente potente al considerar la memoria, en su trabajo creativo, como un pasado-presente indisoluble, un *continuum* que articula críticamente la historia de modo que pueda hacer implosionar todo posible límite impuesto al lenguaje y a la imaginación. Lejos de una sedante nostalgia, entonces, su propuesta estética remueve el estado de cosas articulando un lenguaje que se niega, permanentemente, a la domesticación. Hace uso del lenguaje y de la música

con un afán de desorden, de caos creativo, como cuando escuchamos en la canción “Química” inserta en *Química (de la lucha de clases)* (1991): “Yo prefiero el caos a esta realidad tan charcha”.

La resistencia al presente se expresa en el conjunto de la obra de Redolés en una alegre indocilidad respecto del *pesado pasado*, en la formulación de otro recuerdo que posibilita un presente que se oriente hacia un futuro diferente. En su gesto de desobediencia, al convocar a la imaginación, la lengua aparece en su obra más viva, más ingeniosa, más sugerente, engarzando y confundiendo con esto los diferentes Chile que le ha tocado vivir para erigir uno, finalmente, cotidiano, palpable, recogible en la calle o en el periódico. De este modo, la poética de Redolés se erige lejos de toda hegemonía, lejos de todo poder cristalizante, en las antípodas de la discursividad oficializante y, por ende, sin pretensión de anclar una única verdad al posicionarse en un común en el que no resulta difícil reconocerse. Su contra-archivo, visto así, es la potencia de algo que está y que tiene poder de transformación al mirar no tanto hacia el pasado, más bien al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEITUNO, ROBERTO. *Memoria de las cosas*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2013.
- AMARO, LORENA. “Una vida para escuchar”. *Revista Santiago*, 2017. www.revistasantiago.cl.
- . *El espejo del Gólem*. Santiago: Editorial Usach, 2022.
- ARENDT, HANNAH. *Eichmann en Jerusalén*. Santiago: DeBolsillo, 2014.
- BENJAMIN, WALTER. “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2001. 43-52.
- BIANCHI, SOLEDAD. *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- . “Mauricio Redolés: marca registrada de irreverencia”. *Encuentro XXI*, año 4, n.º 12, 1998, s.p.
- . *Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile*. Santiago: Arcis, 1999.
- BINNS, NIALL. “La cultura anglosajona en la poesía chilena del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28, 1999, pp. 123-139.
- CALVEIRO, PILAR. “La memoria como futuro”. *Actuel Marx / Intervenciones*, vol. 6, 2008, pp. 59-74.
- CASTILLO, ALEJANDRA. *Archivo alterado*. Santiago: Palinodia, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Desear desobedecer*. Madrid: Abada, 2020.
- GARCÍA, MARISOL. “Todo cabe en el Show de Mauricio Redolés”. *El Mercurio*, 25 jun. 2020, p. C16.
- . *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político Chile*. Santiago: Tácticas, 2023.
- GONZÁLEZ, YANKO. “Un sonido de pie o *El estilo de mis matemáticas* de Mauricio Redolés”. *Estudios Filológicos*, n.º 60, 2017, pp. 227-235.
- “Las pasiones de Mauricio Redolés: la poesía y el blues”. *La Nación*, Suplemento Liberarte, 2000, p. 7.

- MANSILLA, SERGIO. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1975)*. Santiago: LOM, 2010.
- NÓMEZ, NAÍN. “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales”. *Inti*, n.º 69-70, 2009, pp. 7-26.
- PALOMINOS, SIMÓN E IGNACIO RAMOS, EDS. *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM, 2018.
- PINOS, JAIME. “Brillar con luz propia. Entrar en la luz de los demás”, 2017. <https://jaimepinos.blogspot.com/2017/04/brillar-con-luz-propia-entrar-en-la-luz.html>.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Bello barrio*. Santiago: Beta Pictoris, 1987.
- . *El estilo de mis matemáticas*. Santiago: Lumen, 2017.
- . *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Santiago: Lumen, 2017.
- . “Especie de poética mía”. Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Santiago: USACH, 2024. 173-176.
- . “El horroroso feo barrio”, 2024. <https://www.facebook.com/MauricioRedolesBustos/posts/el-horroroso-feo-barrio-mauricio-redol%C3%A9s-cada-cierto-tiempo-se-confunde-mi-larga/1045013620320095/>.
- REYES KHANDIA, MARCELO. *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia*. Santiago: LOM, 2011.
- SOLARI, CRISTÓBAL. “Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas”. *El Mercurio, Revista de Libros*, 23 de sep. 2000, p. 10.
- URZÚA, MACARENA. “De la nostalgia del ‘Bello barrio’ a la ‘Despedida de barrio hip-hop’ (Julián se despide): la ciudad en la poesía de postdictadura”. *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.
- “Vamos bien... Mañana, mejor!” <https://www.youtube.com/watch?v=ht7DFwiVVBA> (3.58-5:02)
- VARAS, JOSÉ MIGUEL. “Redolés”. *Rocinante*, n.º 19, 2000, p. 35.

