



EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO DE MAURICIO REDOLÉS:

AUTOGRAFÍA Y HETEROGRAFÍA EN *ESTAR DE LA POESÍA O EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)

FRANCISCO SIMON

Universidad de Playa Ancha 

francisco.simon@upla.cl

ORCID: 0000-0002-4046-0429

Revista de Humanidades n.º 54: 53-82

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1032>

revistahumanidades.unab.cl



EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO DE MAURICIO REDOLÉS:

AUTOGRAFÍA Y HETEROGRAFÍA EN *ESTAR DE LA POESÍA O
EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)¹

THE AUTOBIOGRAPHICAL SPACE OF MAURICIO REDOLÉS:
AUTOGRAPHY AND HETEROGRAPHY IN *ESTAR DE LA POESÍA O
EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)

FRANCISCO SIMON

Universidad de Playa Ancha
Avenida Playa Ancha 850, Valparaíso, Chile

RESUMEN

En este artículo, se analizan algunas de las estrategias retóricas que permiten adscribir la poesía de Mauricio Redolés al espacio autobiográfico de las escrituras del yo. A partir del análisis de su libro *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), se propone que Redolés escribe una autografía, es decir, un conjunto de recuerdos basados principalmente en la prisión política y el exilio que vive en su juventud. Pero, además, se

¹ Este artículo fue escrito gracias a la colaboración del Fondo de Apoyo a la Organización de Eventos Científicos 2025, UPA 24991, de la Universidad de Playa Ancha.

sostiene que este autor también construye una heterografía, dado que la identidad discursiva que proyecta en sus versos se colectiviza gracias a la inclusión de distintos sujetos y voces ajenas que asumen la enunciación poética.

Palabras clave: Mauricio Redolés, poesía chilena, autografía, heterografía.

ABSTRACT

This work seeks to analyze some of the rhetorical strategies that allow Mauricio Redolés' poetry to be classified as autobiographical writing. Based on an analysis of his book *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), it is proposed that Redolés writes an autography, that is, a collection of memories based mainly on the political imprisonment and exile he experienced in his youth. But also, it is argued that he constructs a heterography, given that the discursive identity he projects in his verses is collectivized thanks to the inclusion of different subjects and other's voices that assume the poetic enunciation.

Keywords: Mauricio Redolés, Chilean poetry, autography, heterography.

Recibido: 02/03/2026

Aceptado: 29/04/2026

INTRODUCCIÓN

En palabras de Soledad Bianchi, Mauricio Redolés forma parte de la denominada generación dispersa, es decir, la suya es de aquellas autorías que comienzan a escribir entre los años sesenta y setenta y que, tras el golpe de Estado de 1973, deben enfrentarse al exilio y a la diáspora que significa encontrar refugio en variados países, como ocurre con Gonzalo Millán, Omar Lara, Floridor Pérez, Cecilia Vicuña o Claudio Bertoni, entre otros. Asilado en Inglaterra desde 1975, el autor vuelve a Chile una década más

tarde habiendo publicado tres libros de poesía², aunque pronto optará por continuar su quehacer artístico desde el campo de la música, “Probablemente por el deseo de acceder a un público más amplio que el únicamente lector”, aunque “sin dejar de escribir poesía” (Bianchi, *Errancias* 31).

Para críticos como Yanko González, la alternancia entre cantante y poeta que Redolés ocupa en el campo cultural explica por qué su escritura ha cobrado un interés más bien escueto de la crítica literaria. Según González, la poesía chilena hasta

bien entrados los años 90 pareció exigir un mínimo de sonido público y un máximo de sentido privado. Es por ello que, a poco andar, la circulación de la obra de Redolés se vio restringida a circuitos musicales alternativos, de resistencia política, estética y cultural. (232)

La predilección del autor por la prosodia y la oralidad se situarían a contrapelo de la producción poética más convencional, fundada en el prestigio del libro impreso y la lectura silenciosa. Por tal motivo, González acusa que Redolés ha sufrido una “grave omisión de su autoría en la ciudad letrada” (235), a pesar de los méritos artísticos con que sí contaría su trabajo literario.

No obstante la sucinta atención prestada hasta ahora por la academia, algunos rasgos que sí se han identificado como propios de la producción

² Nos referimos a *Poema homenaje a los caballos muertos en la cien mil batallas más importante de la historia de los caballos* (Londres, 1980); *Poemas urgentes* (Londres, 1982) y *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* (Budapest, 1983). Más adelante también publicará *Chilean Speech/Chilean Espich* (Londres, 1986), *Tangos* (Santiago, 1987), *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (Santiago, 2000), *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* (Santiago, 2011, firmado con el nombre de Marcelo Reyes Khandia) y el libro de memorias *Algo nuevo interior (recuerdos)* (Santiago, 2019). Sobre su producción discográfica, cabe destacar los títulos *Poemas & canciones* (Londres, 1985), *Bello barrio* (Santiago, 1987), *Química (de la lucha de clases)* (Santiago, 1991), *Quién mató a Gaete* (Santiago, 1996), *Bailables de Cueto Road* (Santiago, 1998), *Redolés y Los Ex Animales Domésticos en Shile* (Santiago, 2001), *12 Thomas* (Santiago, 2004), *Cachai Reolé?* (Santiago, 2008), *One, two, tres, cuatro* (Santiago, 2013), *Quiero seguir continuando* (Santiago, 2020) y *Redolés lavanda* (Santiago, 2024).

literaria de Redolés dicen relación principalmente con su investidura conversacional e irónica. Mientras Bianchi destaca el “uso de chilenismos y hasta de una escritura fonética que pretende transcribir la forma exacta en que se habla el español de Chile o que incorpora términos extranjeros” (*Poesía* 67), González subraya el uso de un “spanglish bizarro”, “un habla lunfarda” o “un argot juvenil tribalizado” (228) que difieren de la escritura poética tradicional. Asimismo, Tomás Harris añade que, si bien “casi imposible de encasillar por su extrema movilidad en el lenguaje” (304), la poesía de este autor se caracteriza por emplear “La marginalidad, la ironía y la parodia” (303), del mismo modo en que lo hacen otros poetas como Rodrigo Lira o Erick Pohlhammer.

Si la oralidad o la ironía son aspectos elocutivos distintivos de Redolés, en términos temáticos algunas isotopías que la crítica ha examinado corresponden sobre todo a la tortura, el exilio y la derrota política que el poeta debe enfrentar desde su juventud. En su análisis del poema “Bello barrio”, publicado en el disco homónimo de 1987, Macarena Urzúa aborda la forma en que el barrio Yungay, en el centro de Santiago, se representa desde una perspectiva utópica, en tanto sinécdoque de la sociedad nueva que ofrecía la Unidad Popular. De acuerdo con Urzúa, Redolés simboliza en este texto “el espacio mental y tal vez físico de lo que era este barrio antes de su detención en 1973, antes de su exilio, e intenta reconstruir cómo hubiera sido ese lugar si se hubiera quedado congelado en el tiempo” (60).

Por su parte, otro investigador que analiza la representación de la violencia política es Víctor Navarro, quien desde la musicología examina los correlatos entre la expresión poética y musical de tal experiencia. En su estudio sobre la canción “Triste funcionario policial”, también de *Bello barrio*, Navarro estudia cómo la tortura se musicaliza mediante la repetición del acorde RE mayor, “entendido como la inmovilidad sincrónica de un recuerdo que cruza la vida [...] como si se tratara de una vivencia que sigue presente en la memoria” (Navarro, “Triste” 25). Esta situación se reiteraría en la canción “Química” de 1991, en que la anécdota sobre la agresividad de un antiguo profesor sirve para rememorar la violencia dictatorial, esta vez al ritmo de constantes golpes de batería que resaltan “sonoramente la

sensación de abuso contra el cuerpo que la letra intensiona desde el inicio” (Navarro, “Química” 107).

Estas interrelaciones entre poesía y música también son estudiadas por María Belén Pérez Silva en su análisis del poemario *Tangos* (1987), libro que “presenta la voz poética de un hombre conflictuado entre dos geografías (Santiago/Londres) y lenguas (español/inglés)” (9). De acuerdo con esta investigadora, si en los tangos son frecuentes los motivos asociados a la nostalgia por el amor perdido, “La nostalgia de los poemas de Redolés está investida de otro tipo de lejanía, porque el *allá*, aquello que está ausente, corresponde al país que se dejó atrás, pero también a la añoranza del proyecto político de izquierda” (10). Esto significa que el autor entreteje su experiencia personal con la significación cultural de los tangos, los que son recontextualizados para connotar esta vez el dolor asociado al destierro de la patria.

Como se infiere de estos estudios, una premisa sobre la que se han fundado las aproximaciones críticas a la producción literaria de Redolés dice relación con la lectura autobiográfica que se ha hecho de su obra, perspectiva con la que concordamos, pero que nos parece meritorio problematizar. Como lo hiciera el teórico Dominique Combe en los años noventa, todavía es preciso preguntarse “por qué, en el caso de la lírica, el lector continúa identificando espontáneamente el sujeto de la enunciación con el poeta como persona” (141). Para evitar esta falacia o hipótesis biografista, según la cual el poema “es expresión inmediata del yo del artista” (Combe 152), es importante que no se dé por evidente tal correlación, sino que, por el contrario, nos interroguemos sobre las estrategias o recursos discursivos que autores como Redolés utilizan para generar esa lectura autobiográfica.

Siguiendo los planteamientos de Philippe Lejeune, nos parece que el discurso poético de Redolés participa de lo que él llama espacio autobiográfico, es decir, esa amplia gama de escrituras del yo que, “desde la sencillez del *curriculum vitae*, hasta la poesía pura” (138), se caracterizan por suscitar “un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo” (130). Así como ocurre en novelas, memorias, diarios o cartas, en sus poemas es usual que Redolés haga referencias constantes

a sus experiencias de vida, interpelando a los lectores a asumir un pacto autobiográfico de cooperación textual. Sin embargo, como sostiene Leonor Arfuch, lo significativo sobre tal tipo de textos “no es tanto el ‘contenido’ del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes– sino, precisamente, las *estrategias* –ficcional– de *auto-representación*” (60); esto es, las tácticas retóricas a través de las cuales la propia vida se convierte en material literario.

Con el objeto de caracterizar las estrategias representacionales con las cuales Redolés circunscribe su poesía al espacio autobiográfico, en este artículo sostenemos que su escritura puede ser calificada tanto como una autografía o como una heterografía, dos términos que, si bien exploraremos en las siguientes páginas, por lo pronto podemos definir como dos modelos discursivos con los que el poeta busca proyectar una imagen extratextual de sí mismo. Mientras la autografía remite a la diseminación de datos que producen un efecto de veracidad o de identidad entre el autor y el sujeto poético, la heterografía constituye un yo fundado en las relaciones de identificación o de alteridad que mantiene con otras personas.

Para evaluar cómo estos dos modelos discursivos se encarnan en la escritura de Redolés, nos focalizaremos en analizar la primera edición de *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), dado que este es el volumen más consistente de poesía publicado a la fecha por el autor. Aunque sabemos que existe una versión posterior del libro, editada en 2017, hemos optado por la primera edición porque contiene poemas y recursos visuales no reproducidos en la versión más reciente y que, sin embargo, son significativos para comprender su proyecto escritural. Así, dividiremos el análisis en dos apartados: primero abordaremos la noción de autografía, examinando cómo las coincidencias entre el autor y el yo poético se activan gracias a diversos paratextos y biografemas. Luego, estudiaremos los mecanismos con que su escritura elabora una heterografía, a partir de la identificación del yo con distintos sujetos y voces ajenas que colectivizan la enunciación poética.

I. LA AUTOGRAFÍA DE REDOLÉS: EPISODIOS DEL EXILIO Y SUS COBIJOS FAMILIARES

En su estudio *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (2014), Laura Scarano teoriza sobre un conjunto importante de textos en que las voces del sujeto poético y del autor parecen ser una sola. Teniendo como premisa una frase atribuida a Roland Barthes, a saber, que “la poesía es una autobiografía que no se atreve a decir su nombre”³, la académica aborda los límites difusos o ambiguos que distinguirían al yo lírico de la figura del escritor, apelando a la doble agencialidad intrínseca de las voces poéticas en primera persona. Según Scarano, “el comportamiento del lector al ‘leer’ el ‘yo lírico’ como ‘metonimia’ del autor, no abandona la certeza de que estamos frente a ‘un sujeto doble’, que no se agota en las referencias autobiográficas y asume otra estatura –analógica o alegórica–” (24). Esto quiere decir que existe un sujeto retórico y otro empírico claramente diferenciables en la poesía, sin perjuicio de que estos pueden confundirse, en especial cuando existe una voluntad autobiográfica por parte de los autores, “co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público” (44).

Scarano distingue distintas modalidades en que el yo lírico puede ubicarse en el espacio autobiográfico. En principio, habría una voz propiamente autobiográfica cuando se apela al “mito romántico del sujeto expresivo y confesional” (45), es decir, cuando los autores recurren a la poesía como un vehículo por el cual buscan generar un relato de sí, de sus identidades, por medio de “La justificación, la necesidad de auto-análisis, la confesión, el secreto [o] la explicación de sus móviles vitales” (60). Sin embargo, también puede haber ocasiones en que “el escritor traza una imagen literaria de sí mismo, valiéndose de libertades que no admite el pacto de sinceridad de la

³ Scarano señala que esta frase habría sido pronunciada por Barthes en una de sus conferencias, aunque no detalla cuál. Nuestro trabajo investigativo nos permite identificar una frase similar de Barthes, publicada en una entrevista realizada por Jean Thibautaud con el título “Respuestas”, donde dice: “Toda biografía es una novela que no se atreve a confesar su nombre” (27).

autobiografía clásica” (51). En tales casos, nos encontraríamos ante poemas autoficcionales, cuando se privilegian recursos tropológicos en virtud de los cuales el hablante aparece constituido más como un personaje que como una persona, aunque remitiendo a anclajes personales o históricos que inhiben una lectura puramente ficcional de su existencia⁴.

Junto a las anteriores, Scarano identifica también una tercera alternativa por la que un texto poético se puede asociar al espacio autobiográfico. Con el nombre de autografías la investigadora denomina aquellos textos

donde la escritura del yo se sostiene en primer plano como gesto social de (auto)identificación, apoyado en la identidad de la firma y del nombre. En este proceso metafórico, la subjetividad lingüística recurriría a esa figura de indudable anclaje referencial, para demandar del lector la identificación pragmática –no ontológica– con la persona que firma la obra. (63)

Esto significa que si en el caso de la autobiografía lo que se elabora es la historia de una personalidad, en el caso de las autografías lo que impera es una construcción más episódica o contingente del sujeto. Así, el lector no se encuentra ante la trayectoria vital de un individuo ni ante la confesión de las causas que explican su presente, sino que ante una voz que, en función de sus anécdotas y recuerdos, íntimos o públicos, nos informa sobre los periplos de su vida e identidad.

En *Estar de la poesía*, Redolés recurre a distintas estrategias discursivas que sugieren tal voluntad autográfica; entre ellas, distintos paratextos con que la voz del escritor interviene el discurso poético. Por ejemplo, en la edición del año 2000, el libro se abre y cierra con dos enunciados que replican su letra manuscrita. Mientras el primero solicita “No fotocopiar. Su propina es mi sueldo” (1), el segundo, firmado por “El autor” (235), agradece a distintas personas que colaboraron con la edición del libro. En

⁴ Por ejemplo, poemas autobiográficos podrían ser las *Décimas* de Violeta Parra o el canto XV “Yo soy” de Pablo Neruda en *Canto general*, mientras que autoficcionales podrían ser los versos de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, el “Canto del macho anciano” de Pablo de Rokha o incluso *Altazor* de Vicente Huidobro.

este sentido, el que Redolés enuncie estos mensajes con su caligrafía permite personalizar los vínculos entre autor y lector. Como sostiene Walter Ong, “Los lectores de manuscritos están menos apartados del autor, menos ausentes, que los lectores de quienes escriben para el texto impreso”, toda vez que “La impresión encierra el pensamiento en miles de copias de una obra, con exactamente la misma composición visual y física” (131). Esto significa que utilizar la letra manuscrita desperfila al lector en tanto consumidor del mercado editorial. En cambio, existe aquí un esfuerzo por simbolizar el libro como una producción manual, lo que implica prestar atención a la mano de obra del escritor como si este fuese un artesano o un trabajador informal.

Otro paratexto en el que Redolés establece un trato directo con sus lectores es aquel titulado, al comienzo del libro, como “A Nuestros Distinguidos Usuarios”. Firmado por “Mauricio Redolés. Vuestro Poeta y Proveedor” (5), el texto imita la retórica de un comunicado de prensa corporativo, replicando la voz de un relacionador público que se refiere a su libro como un producto o una mercancía. Esta parodia le permite a Redolés señalar las contrariedades que debió enfrentar para publicar el libro, puesto que se informa que fue financiado gracias al aporte de amistades y familiares, quienes tendrían más confianza en él como poeta que “algunos señores de editoriales muy importantes o jurados de concursos de poesía, donde este libro deambuló por años” (5). Con esto, Redolés acentúa ya no solo el carácter artesanal de su trabajo, sino también el desprecio que habría sufrido por parte de sus pares y de la industria editorial, en un contexto en que el escritor debe actuar como un mercader para ser reconocido por el campo literario⁵.

Posicionado en el lugar de un artesano obliterado del mercado del libro, Redolés debe remediar el desconocimiento de su autoría ante

⁵ Esta polémica continuará siendo sostenida por Redolés años más tarde en su poema “Luz propia”, publicado con el heterónimo de Marcelo Reyes Khandia en *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* de 2011. En poema el hablante asevera que “un día tendré mi luz propia / una lámpara que iluminará solo mis poemas / y las universidades / y las revistas culturales culiás / me abrirán por fin sus puertas pudendas” (101).

la comunidad de lectores. Para ello, elabora una breve reseña biográfica, titulada “Notas del autor”, ubicada al final del libro:

Mauricio Redolés nació en Santiago de Chile en 1953. Su enseñanza media la realizó en el Liceo Miguel Luis Amunátegui, ingresando en 1972 a la carrera de Leyes en la Universidad Católica de Valparaíso, continuando al año siguiente la misma carrera pero en la Universidad de Chile, Sede Valparaíso. Ese año fue detenido por su militancia comunista y encarcelado. Luego de 21 meses en prisión fue expulsado de Chile en 1975 hacia Inglaterra. En ese país residió por diez años prohibiéndosele hasta 1983 su retorno a Chile. En Londres estudió en The City University obteniendo un Bachelor in Arts con mención en Sociología. Retorna a Chile en 1985 viviendo desde entonces en Santiago. Redolés ha desarrollado en los últimos años talleres de literatura en diversos recintos penitenciarios de Santiago y Valparaíso, conociendo en estos lugares auténticos escritores desconocidos. Además, y acompañado de su banda “Los Ex-Animales Domésticos” Mauricio Redolés se presenta casi todos los week-ends en diversos locales nocturnos santiaguinos. Es hijo de Flor María y de Luis Ernesto y padre de Sebastián. (229)

En esta nota biográfica, Redolés busca familiarizar al lector con su figura de autor, proporcionando información breve pero sustantiva sobre su vida, de modo que ello facilite la aproximación a los textos poéticos. La tríada de adjetivos “detenido-encarcelado-expulsado” circunscribe las vivencias de un sujeto que ha padecido la prisión política y el exilio, dos experiencias profusamente abordadas en sus poemas. Asimismo, las referencias a la bohemia y a los talleres de literatura dirigidos a la población penal dan cuenta de un sujeto ubicado en los extramuros del campo cultural al establecer una relación de identificación entre sí y esos “auténticos escritores desconocidos” a quienes enseña en las cárceles. Finalmente, el segundo párrafo apuesta por la intimidad familiar: allí Redolés se posiciona desde los lugares de hijo y padre, dos instancias discursivas que su voz poética asumirá en reiteradas ocasiones.

En conjunto, los diversos paratextos citados hasta ahora, esto es, los mensajes en letra manuscrita, la parodia de comunicado corporativo y la nota biográfica, son recursos que, ubicados al inicio o al final del libro, inducen una lectura autográfica de la obra de Redolés, desvaneciendo las diferencias entre la voz del escritor y aquella que habla en los textos poéticos. Esto se refuerza a partir de un conjunto importante de poemas en cuyos títulos priman datos espaciotemporales que operan como biografemas, es decir, como dispositivos de autenticación que hacen que la vida representada en los poemas se entienda como una expresión de la vida del autor (Molero de la Iglesia 423). “Monday the 7th”, “Días de marzo”, “Agosto”, “1992, junio 30”, “Rosas en febrero” o “16 de marzo” son títulos que asemejan la escritura de Redolés con la de un diario; aunque, cabe señalar, estas referencias no se disponen de forma sistemática a lo largo del libro, sino que se encuentran diseminadas. Por ello, decimos que se trata de indicios que producen un efecto de veracidad autográfica, en cuanto ilustran recuerdos o episodios de la vida del poeta sin la reflexibilidad que exige la autobiografía ni la secuencia cronológica que suele demandar el diario⁶.

A su vez, ese mismo efecto de veracidad se reproduce en títulos como “De Lewisham a London Bridge”, “Una punk joven en King Cross”, “Rock de Valdovinos”, “Rotterdam: situación similar”, “Nostalgia por el King’s Head de Upper Street” o “Escrito entre Pudahuel y Cerro Moreno”. Esta vez las referencias geográficas también actúan como biografemas, concediéndole a la escritura de Redolés la investidura de una bitácora de viaje a través de escenas desperdigadas, sin un orden claro de partida ni de llegada. Estos biografemas no producen la trayectoria de un viaje, sino que se trata de fragmentos o recortes de una vida en tránsito, cuyo principal eje articulador es la vivencia del exilio, antes ya relevada por el autor como una experiencia vital fundamental y ahora enunciada por su hablante lírico,

⁶ Como afirma Nora Catelli, “Las funciones de un diario son variadas y muchas veces contradictorias. Como género, carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del pasado ni lo relevante del presente. Su única exigencia formal es la secuencia cronológica de escritura: el hilo de los días” (109).

como bien se aprecia en el poema “Londres”: “Cuando me vaya de Londres / será como abandonar a mamá / contra mi voluntad / por segunda vez en mis 32 años de vida” (45).

Así como ocurre con los títulos, cuando se observan los versos de los poemas también estos incurren en una profusión de biografemas que nos solicitan leer al hablante como una proyección del autor. Sin embargo, como el propio Redolés lo plantea en su poema “No es estrictamente autobiográfico”, de lo que se trata no es de escribir el relato de una vida, sino que de representarnos fragmentos de ella. El título de este texto, desde un punto de vista metapoético, expresa cómo su discurso se inserta en el espacio autobiográfico, sin ser una autobiografía. En este texto el sujeto narra sus vivencias en Inglaterra:

volver a euston y comprar una hamburguesa y tomarse una cerveza en un pub lleno de negros choros / [...] / pero estaban las tiendas pornográficas que como claras grandes ventajitas y la certeza de la muerte en Chile como lo único que podía existir con certeza. (37)

De esta forma, el autor/sujeto poético no practica la autorreflexión o la justificación de sí mismo, sino que, más bien, nos proporciona *flashes* o destellos de su vida a través de una sintaxis descoordinada que insiste sobre el carácter fragmentario del relato que busca construir sobre su historia.

Un fenómeno similar acontece en el poema “Platón en la caverna”, compuesto esta vez por distintos biografemas que remiten al encarcelamiento y a la tortura que debió enfrentar el autor en su juventud, antes de partir al exilio:

Doce años después observo desde la Aduana de Valparaíso
el edificio de la Academia de Guerra Naval
Pienso cuando pensé en suicidarme tirándome cerro abajo
recuerdo los ojos con sangre de Juan
recuerdo la carne viva de las manos de Ramírez
recuerdo los senos desnudos de Viviana

miro el edificio gris cerro arriba que me saluda
como a un viejo enemigo gastado en la memoria
en la repetición de la cifra y de la lengua

¡ESTOY DOCE AÑOS MÁS VIEJO –le grito– Y AÚN TENGO GANAS!
¡ESTOY DOCE AÑOS MÁS VIEJO –me grita– Y ESPERO CON DIGNIDAD
EL TERREMOTO FINAL!

tú no tienes dignidad mierda –le digo
tú tampoco –me contesta (23)

Tras haber retornado a Chile y desde una perspectiva retrospectiva, Redolés recuerda su detención y encarcelamiento, apelando a biografemas espaciales (la Aduana de Valparaíso o la Academia de Guerra Naval) y a los antropónimos de sus compañeros de prisión, lo que le da un carácter más veraz a la representación de este episodio. Sin embargo, esta narración autográfica también se acompaña de recursos más prototípicos de la enunciación poética, como el uso de figuras retóricas que ficcionalizan dicho recuerdo. La prosopopeya por medio de la cual la cárcel se convierte en una ficción de persona, la estructura dialógica que asumen los versos y las imprecaciones mutuas con que la prisión y el sujeto, se injurian son recursos que transfiguran el carácter testimonial de la primera estrofa, concediéndole a la enunciación la forma de una evocación alegórica que nos habla de la tortura como una experiencia fantasmática o inconsciente, irrepresentable en el uso referencial de la lengua.

Si antes decíamos que el uso de biografemas en los títulos de los poemas le confería a la escritura de Redolés la forma de un diario o de una bitácora de viajes, la introducción de esos recursos en los versos conforma sus poemas como si se trataran de recuerdos de un libro de memorias. Si este tipo de textos se caracterizan “por ser un relato de recuerdos de un sujeto público, es decir, de un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo” (Morales 15), en Redolés tal posición se encarna desde las

vivencias de un sujeto víctima de la violencia política. La prisión, la tortura o el exilio son recuerdos fundamentales a los que el autor retorna al escribir sus memorias. Sin embargo, el lenguaje referencial de este género no parece representar verazmente las experiencias de las que ha sido testigo. Por ello, su autografía oscila desde las memorias a la expresión simbólica de la poesía, dando cuenta en este sentido de la inefabilidad del lenguaje más prosaico.

Además de recordarse como una víctima de la violencia, en varios textos el escritor evoca también sus afectos familiares, quizás como una forma de aquilatar esa experiencia. En textos como “Luis” o “Madre Dini” el poeta se ubica en la posición de hijo, como también sucede en “Luis Ernesto Redolés Ibacache”, donde recuerda a su padre: “

Cuando me dicen
profe
me acuerdo de la
bondad de tus ojos yo
no podría ser
profesor cuando
los presos me gritan
profe yo sé
que llaman
tu bondad. (118)

Con el encabalgamiento de los versos, el poeta desorganiza la sintaxis para difuminar los límites entre la docencia ejercida por su padre y la propia actividad que él desempeña como tallerista en las cárceles. Tal oficio, que el mismo Redolés se había encargado de subrayar en su nota biográfica, retorna como un biografema donde el espacio familiar es invocado para hallar trazos de humanidad en el presente, a pesar de la violencia vivida en el pasado.

A su vez, otro texto donde es protagónico el espacio familiar corresponde al poema “Sebas”, en que el sujeto se dirige de forma apostrofada a su hijo para recordar la alegría que sintió al enterarse de que ambos vivirían juntos:

Era un sábado 19 de junio de 1993
[...]
y tú, hijo mío me habías hecho el
mejor regalo
le habías dicho a los 5 años de vida
a tu mamá
que querías vivir conmigo
con ella te hicimos
pero con ella ya no vivíamos juntos. (49-50)

Lo interesante en este texto radica no solo en la exposición de la vida privada, sino también en la manera en que esta contrasta con el escenario político de posdictadura. Y es que, junto a la felicidad familiar, Redolés escribe que estos “Eran los tiempos en que había desaparecido un ladrón de vidas. / Eran los tiempos en que la droga se dispensaba / gratuitamente en las pantallas de tv y en los ministerios” (51). Así, el escritor se posiciona en un contexto sociopolítico deprimente que agrava la violencia padecida en el pasado, pero que encuentra un remedio en el vínculo familiar. Ya no hay utopía ni sueños de progreso, pero aún resta la familia, espacio donde el sujeto se cobija para que en este relato que elabora de sí, en esta autografía, prosperen no solo las memorias de un dolor que todavía pesa, sino también las alegrías de una vida que todavía merece ser vivida.

2. REDOLÉS Y LOS OTROS: UNA HETEROGRAFÍA DE VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS

Si hasta el momento hemos dicho que la escritura de Redolés ingresa al espacio de lo autobiográfico a partir de la autografía que produce en sus versos, otra estrategia que el autor adopta con este fin consiste en crear lo que denominaremos como una heterografía, término con el cual subrayamos un aspecto intrínseco a la formulación de cualquier identidad discursiva,

esto es, los lazos de afinidad o diferenciación que todo yo requiere establecer con la alteridad para constituirse en tanto sujeto. Como sostiene Arfuch,

no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad. (79)

Esto quiere decir que no existe un yo que pueda desasir su intimidad o su personalidad de los vínculos que establece con los otros, sino que, por el contrario, se conforma siempre en la interlocución que mantiene con “esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe” (74), asumiendo a veces relaciones de identificación con otras personas o discursos y en otras ocasiones adoptando una posición más adversarial.

Escasamente desarrollada por la crítica, la noción de heterografía nos parece apta para dar cuenta de ese relato de los otros que resulta consustancial a cualquier escritura del yo. Como afirma Lorena Amaro, toda autobiografía es “heterografía, escritura de los otros”, pues “No solo historiamos la vida de quienes nos han antecedido para explicar la vida propia, sino que también muchas veces escribimos como confesándonos ante esos otros, buscando su oído” (77). Asimismo, Cristina Rivera Garza se cuestiona si “¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros?” (186). Tras hacerse esta pregunta, la autora responde que “dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú. Y yo añadiría: del nosotros” (186). De esta forma, la autora sostiene que por heterografía debiésemos entender una escritura “personal, pero no individualista” (186), en un contexto en el que el yo actúa como una categoría relacional y polifónica, dada la multitud de voces o discursos que siempre preceden la toma de habla por parte de un individuo.

En el caso de Redolés, la relación que su voz establece con las de otros es un aspecto detectado por varios investigadores. Mientras Bianchi asevera que sus poemas se construyen “por fragmentos de orígenes diversos, por la emisión de otras voces” (*Errancias* 32), para González “parte de su singularidad radica

en la infiltración constante en sus poemas –y poemas/canciones– de ‘hablas’ recolectadas sistemáticamente [...] para describir contextos socioculturales, epocales o políticos específicos” (234). Así también, habría que añadir lo que Navarro sostiene sobre las canciones de este autor, en las que es usual la incorporación de personajes musicales, como en “Triste funcionario policial”, en que la enunciación alterna entre “la voz de la víctima de torturas que puede ser él o un personaje universal que lo representa, la voz del torturador pidiéndole que confiese, y la voz de este mismo como un viejo en un asilo de ancianos, años después de los hechos narrados” (“Triste” 28-29).

En el caso de este trabajo, postulamos que la heterografía construida por Redolés se manifiesta en dos procedimientos concatenados: por una parte, la identificación del yo enunciativo con los nombres o las voces de otros individuos; y, por otra, la introducción de distintas palabras ajenas citadas por su escritura. Este segundo fenómeno acontece desde el inicio del libro, que abre con los retratos de Marx y Engels, seguidos del siguiente fragmento del *Manifiesto comunista*:

La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, los ha convertido en sus servidores asalariados. (4)

Si tenemos en cuenta que la militancia comunista de Redolés le había costado la cárcel y el exilio, como él mismo señala en su nota biográfica, la cita de este fragmento puede entenderse como un gesto de reafirmación ideológica que trasunta, también, su actividad artística. Mediante la cita, el autor instala su voz en el marco de una tradición política que apela a la colectivización de los medios de producción y que, desde una perspectiva literaria, asume como una colectivización de las voces representadas en su poesía. De ahí la relevancia que cobra la creación de una heterografía, dada la posibilidad que este tipo de discurso ofrece para poner en valor la narración de una vida que no se escribe individualmente, sino que en las interacciones compartidas del sujeto con su comunidad.

En el conjunto de textos donde Redolés crea una comunidad, el poema “Épocas” cita una voz ajena que, desde nuestra perspectiva, guarda reminiscencias con la producción artística de Víctor Jara, a quien Redolés se refiere en otro de sus poemas como “un soldado tan valiente en sus propias filas // un hermano mayor desmembrado” (62). Lo consonante entre ambos autores es que, así como Jara le otorgó dignidad artística a la palabra de los sectores periféricos de la ciudad en su disco *La población* (1972), Redolés hace un gesto similar en su poema, al iniciarlo con el epígrafe de una mujer pobladora. Sin embargo, si el disco de Jara reproducía la palabra utópica de los pobladores al luchar por la vivienda propia⁷, en “Épocas” lo que se cita es el testimonio de una mujer sometida a la violencia dictatorial:

Yo lo digo, señorita, porque mis nietos chicos están atemorizados. Entra un cambiión y dice vámonos para adentro que nos van a matar. Entonces, qué es lo que quieren, señorita [...] Y esto que digan que van a haber represalias, a lo mejor el día menos pensado, igual como han matado a tantos así nos van a matar a nosotros. Y no soy de ni una política, pero siento el dolor porque ese día no había nadie en mi casa y me pescó el carabinero y me pegaba como a un animal y no habiendo hombre en mi casa. Entonces, eso es lo que yo quiero: justicia. Por lo menos que se sepa lo que está pasando porque ellos dicen que no pasa nada que es la gente. (31, cursivas en el original)

Sin declarar la fuente, en este fragmento se representa la voz de una pobladora que acusa la violencia policial de la que está siendo objeto ella y sus vecinos. En este sentido, resulta importante comprender cómo se vinculan este epígrafe y el poema, que no vuelve a referirse a los pobladores, sino que a un recuerdo que Redolés tiene de Chile, mientras se encuentra en el exilio: “diez años hace que dejé santiago de chile y aún recuerdo / las

⁷ Por ejemplo, su canción “Herminda de la Victoria” se inicia con el siguiente testimonio de una pobladora: “Y gracias a nuestro triunfo que es ahora que estamos viviendo como gente se dice. Tenemos nuestro sitio, nuestra casa que es la población Herminda de la Victoria” (274).

peinetas rosadas que se vendían en las paqueterías de san pablo” (31). Luego, si pensamos cómo se asocian el epígrafe con el poema, podríamos señalar que las voces, la de la pobladora y la de Redolés, hacen equivalentes sus experiencias, en tanto ambos sujetos están sometidos a un mismo régimen de violencia, aunque se exprese en mecanismos disímiles: la represión en un caso y el exilio en el otro. De esta forma, la pobladora es representada como una exiliada en su propio país, mientras que el dolor y la violencia que causa el exilio son enunciadas a través de la palabra de aquella mujer, con quien Redolés establece una relación de identificación simbólica.

Así como ocurría con sus poemas más autográficos, también en aquellos que ostentan un carácter heterográfico las experiencias del exilio, la prisión política o la tortura son un asunto fundamental. Lo que cambia es que ahora dichas experiencias se representan desde una perspectiva colectiva. Ello ocurre en el poema anterior al citarse el testimonio de la pobladora y sucede también en “Susurro al viento”, texto en que el yo se convierte en un significante flotante, en virtud del cual distintas víctimas de la dictadura se toman la palabra:

yo en la clandestinidad me llamé Felipe me llamé marcela
me asesinaron cerca de melipilla una noche
en que corría un viento helado helado
éramos un montón yo iba callada en un rincón del camión
un chiquillo despertó y le asestaron un fierazo
yo en la clandestinidad me llamé julia villagrán
[...]
yo me llamé gustavo caro me llamé diego angulo
mauricio lagos salinas
valenzuela quezada mónica lara
retamal costa salazar ramón
ana maría carmen arturo
[...]
pero también tuve otro nombre

ese era mi nombre verdadero

con ese nombre morí (16-21)

Recurriendo a la figura de la idolopeya, la enunciación poética adopta en este caso la voz de una persona muerta (García Barrientos 77), hablando desde la ultratumba. En ese cementerio que habita, los numerosos antropónimos mencionados dan cuenta de un sujeto que pareciera hablar desde una fosa común, asunto que se refuerza gracias a la alternación de nombres masculinos y femeninos, mientras la voz se desplaza entre el singular y el plural. Con esto, Redolés crea un testimonio colectivo que narra la violencia sufrida por sus compañeros de militancia, quienes desde la clandestinidad se organizaron buscando derrocar la dictadura y que, sin embargo, fueron detenidos y asesinados por los aparatos represivos del régimen.

Tal como ocurría al citar el testimonio de la pobladora, en el poema Redolés integra en su escritura heterográfica la historia de las víctimas de la dictadura, cuya lucha fue anatematizada como terrorista por los gobiernos posteriores de la transición⁸. Junto a ellos, Redolés suma a esta comunidad a los sobrevivientes del régimen, quienes ocupan la posición de derrotados, ya que sus antiguos ideales utópicos fueron subsumidos por la obsecuencia de la izquierda ante la arquitectura socioeconómica heredada del régimen. De esta forma, en su poema “De vuelta del frente”, Redolés describe el caso de un excompañero revolucionario, hoy devenido en indigente:

lo veo sucio y
de botas con la camiseta afuera

⁸ A propósito de la lucha armada emprendida por grupos como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FMPR) o el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Igor Goicovic señala que tanto en dictadura como durante los gobiernos de la Concertación, “los medios de comunicación contribuyeron sistemáticamente a la criminalización de las conductas y organizaciones insurgentes. Sus acciones armadas carecían, a juicio de los medios, de contenido político y se reducían a manifestaciones delictuales propias de individuos anónimos o derechamente ligados al mundo criminal” (85).

pidiendo plata
barbón y casi ciego de borracho
[...]
¿no era ese el compañero del Frente
que nos juraba una
sociedad futura
cuando se llamaba pablo o nelson?
[...]
los transeúntes pasan de largo
y él ruega por una moneda amorosamente
diciéndoles
yo pelié por la felicidad de ustedes
en una guerra tan secreta
que hoy las osamentas de mis hermanos
son solo detalles molestosos
en la construcción del nuevo edificio. (13-14)

Si se presta atención a la primera estrofa de este poema, es posible notar que Redolés asume una voz autográfica, en cuanto que atestigua la decadencia de su excompañero frentista. Sin embargo, en la segunda estrofa se produce un desplazamiento heterográfico de la voz, dado que ahora quien habla es este sujeto indigente, quien le recrimina a los transeúntes la desidia e indolencia con que su lucha por la democracia ha sido obliterada. Se trata de un gesto a través del cual Redolés hace propia la ignominia sufrida por el frentista, ocupando ambos la posición de derrotados en el contexto de posdictadura.

Aunque pueda parecer paradójico, la heterografía escrita por Redolés no se compone solo por las voces de las víctimas, muertas o supervivientes, de la violencia dictatorial. En sus poemas también es posible encontrar las voces de victimarios, como acontece en “El supermercado”, en que la voz en primera persona de Redolés es tomada luego por la figura de un miembro de las fuerzas armadas:

desde el lunes pasado un militar atiende el supermercado
pelo corto, bigotes, muy hombre

ahora no se producen los desórdenes de antes

todos saben bien su lugar, etc. (11)

Un fenómeno parecido ocurre en el poema “La balada del viejo paco Pedro de Arruba”, en el que habla esta vez un excarabinero:

fui un buen hombre
hoy veo la ciudad descender en sí misma
tragarse por su propia boca
[...]

Condenada por mis huesos cruje mi mujer abajo y abajo cruje el catre
y crujen los cimientos repletos de fetos líneas oblicuas y plenilunios
Fui obsecuentemente obediente al periplo al paraguas al fiel Guanaco
Con un escudo de plástico quebradizo petos y espaldares
solo ante la multitud de angurrientos
defendí al Estado como se defiende el deber natural del sueño
[...]

Estoy solo
más solo que Julio Sánchez en la Cárcel Pública de Valparaíso
distenso mis miembros y bostezo con la satisfacción del deber cumplido
Lo demás es la Historia. (24)

Como se ve, tanto en “El supermercado” como en este segundo poema Redolés crea las voces de sujetos de las fuerzas de seguridad y orden de la dictadura y que, por tanto, podrían haber reprimido, torturado o detenido a aquellas víctimas con que el autor se identifica. En este sentido, es llamativo que esos individuos sean representados en su derrota, dado que, en el primer caso, se trata de un militar que debe trabajar en un supermercado, quizás debido a que ha sido dado de baja o no cuenta con los medios económicos

para vivir; mientras que, en el segundo, el propio excarabinero nombra la soledad en que se encuentra. De esta forma, no deja de ser importante que la palabra de este sujeto se enmarque en un poema titulado como “Balada”, dado el acento que este género discursivo presta a la narración de episodios catastróficos o trágicos (Preminger y Brogan 116); en este caso, el desastre personal y familiar que significa reivindicar “el deber cumplido”, aun si aquello implica obedecer órdenes que atentan contra su propia fortuna.

Por último, no quisiéramos terminar este apartado sin abordar otro conjunto de voces que Redolés incorpora en su heterografía, reunidas con el título de “Basura de mi suelo”. Se trata de un grupo de textos que actúan como poemas encontrados, debido a que recogen diálogos escuchados en diversos espacios públicos. En “Metro 2” un sujeto le dice a otro: “por qué no me lo dijo? Cómo pudo ser tan conchetumare el culiao que no me lo dice” (52); mientras que en “Metro 1” una madre le reprocha a su hijo no estirar sus manos por fuera del vagón: “No, no la saque porque el señor del metro ve de todo. Tiene una cámara de televisión que ve todo todo [...] No saque la manito porque o sino el señor se va enojar” (53). A su vez, en “Colectivo 1” un hombre y una mujer discuten por la ocurrencia de algunos robos en el lugar donde trabajan: “Pero todos robaban. // Todos poh” (54); al tiempo que en el último, “Fuente de soda 2”, un hijo confronta su padre: “papi, yo tengo treintaiseih años ¿ya?– Entonces a mí no me vengán con hueás. –Yo tengo dos wrayman, auto, casa propia. Yo yastoy asegúro poh, a loh treintaiseih añoh. ¿Ya?” (55).

Con todo, resulta extraña, o al menos curiosa, la incorporación de este tipo de voces en la escritura de Redolés, dado que estas se distancian del tema de la violencia política que prima en la mayor parte de sus poemas; tampoco parecen guardar relación con el lenguaje del autor, que no tiende a tratar de forma tan despectiva a personas como las que sostienen estos diálogos. Pensamos que si estos poemas se han titulado “Basura de mi suelo”, ello no remite tanto a los individuos representados, sino que a los actos de habla implicados en sus interlocuciones. Las amenazas e imprecaciones asociadas a estos diálogos entrañan conflictos microfísicos o interaccionales que el autor halla en sus recorridos por el espacio público, tratándose de

conversaciones quizás desechables por lo efímero de tales encuentros, pero también por la cotidianidad que en ellas se expresa. De estos diálogos el autor transcribe los modismos e idiosincrasias de la lengua urbana, como si se tratara del escenario discursivo en el que él profiere su palabra poética. Esa trama de ofensas, retos, robos o recriminaciones que diariamente las personas comparten entre sí también forma parte de la heterografía que el autor elabora en sus páginas, junto a las voces de víctimas y victimarios de la dictadura, todas coexistentes en una época que ya no pareciera reservar utopías ni épica para quienes habitan el Chile contemporáneo.

CONCLUSIÓN

En el epílogo de la segunda edición de *El estilo de mis matemáticas*, Redolés escribe un breve arte poética, titulado “My poetic”, en que afirma: “Para mí, poesía es un trazo de memoria en el lenguaje [...] My poetic es la ceguera del que alguna vez vio algo moverse” (259). En estas concisas frases, es posible identificar algunos asuntos centrales que hemos analizado sobre la escritura del autor. A saber, la creación de una poesía en que quien habla lo hace usualmente desde la posición de testigo, de alguien que “vio algo moverse”; y cuya palabra se conforma principalmente de recuerdos, de trazos de memoria, en virtud de los cuales el sujeto se encarga de narrarnos retazos o fragmentos de su vida, en permanente desplazamiento por diversos espacios y tiempos que ha transitado.

En *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*, Redolés recurre a distintas estrategias discursivas que permiten inscribir su escritura en el espacio autobiográfico de las literaturas del yo. En principio, propusimos que diseña una autografía, esto es, un relato episódico de sí, fundado sobre todo en las experiencias de la prisión y el exilio que vive en su juventud. En este sentido, la identificación entre escritor y sujeto poético se evidencia gracias a la intervención de distintos paratextos. Sus mensajes manuscritos, su parodia del comunicado corporativo o su nota biográfica son recursos que proporcionan información clave sobre la vida del escritor. Luego, estos

datos ingresan a los poemas como biografemas, es decir, como indicios que permiten autenticar que la identidad del hablante corresponde a la del autor firmante del libro. Además, la evocación constante a recuerdos emplazados en fechas y lugares específicos motivan que su discurso oscile entre el diario, la bitácora de viajes o las memorias; géneros a través de los cuales se representa el dolor o la supervivencia ante la violencia política, pero también la importancia que cobra el cultivo de sus vínculos familiares. Ser hijo y padre son posiciones que el autor se encarga de subrayar continuamente, dado que implican una reserva afectiva que ya no parece encontrar en el espacio público.

A su vez, junto a esta escritura autográfica, hemos dicho también que Redolés escribe una heterografía, es decir, una historia de los otros que acompañan su memoria. De este modo, dos han sido las principales tácticas para escribir este tipo de discurso: por una parte, es usual que el poeta transforme su yo en un significante flotante, capaz de ser tomado por otros individuos que ocupan la posición de hablante. Ello ocurre cuando el autor menciona los nombres de distintos excompañeros asesinados o vencidos por la dictadura, pero también cuando la enunciación es ocupada por la voz de los victimarios, oficiales del ejército o de la policía, a quienes también se representa como derrotados. Pero, además, también es frecuente que Redolés incorpore voces ajenas, como las de Marx y Engels, la de una pobladora perseguida por la dictadura o las voces cotidianas, conflictivas, que el autor escucha en sus recorridos por Santiago; todo lo cual le confiere un carácter polifónico a la escritura del autor, cuyo discurso emerge y se entreteje en función de estos diálogos y polémicas que sostiene con la realidad social que lo circunscribe.

Con todo, también es preciso resaltar que este análisis ha buscado estudiar algunos de los posibles problemas que suscita la escritura de Redolés. Su obra es bastante voluminosa e incluye una cantidad importante de textos a los que no hemos hecho referencia. Su poesía amorosa, los imaginarios urbanos que elabora, sus vínculos intermediales con la cultura del punk y del rock, o las transformaciones que ha experimentado su poesía desde sus primeras publicaciones en el exilio hasta las más recientes, son todas

cuestiones que aquí no hemos abordado y que, sin embargo, ameritan ser examinadas. Como indicábamos al comienzo de este artículo junto a Yanko González, la producción literaria de Redolés ha tendido a pasar desapercibida desde un punto de vista crítico, en contraste con la atención que sí han despertado otros poetas de su generación. Por tanto, existe un amplio campo de estudio que todavía puede ser recorrido por nuevas investigaciones que colaboren, en este sentido, con darle mayor presencia y consistencia a su voz en el amplio corpus de textos y autorías que conforman la poesía chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARO, LORENA. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- ARFUCH, LEONOR. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- BARTHES, ROLAND. "Respuestas". *Por dónde empezar*. Editado por Félix de Azúa. Barcelona: Tusquets, 1974. 27-58.
- BIANCHI, SOLEDAD. *Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile*. College Park: Latin American Studies Center, The University of Maryland, 2001.
- . *Poesía chilena. Miradas. Enfoques. Apuntes*. Santiago: Documentas / CESOC, 1990.
- CATELLI, NORA. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- COMBE, DOMINIQUE. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. Compilado por Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-153.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- GOICOVIC, IGOR. "Transición y violencia política en Chile (1988-1994)". *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 79, 2010, pp. 59-86.
- GONZÁLEZ, YANKO. "Un sonido de pie o *El estilo de mis matemáticas* de Mauricio Redolés". *Estudios Filológicos*, n.º 60, 2017, pp. 227-236.
- HARRIS, TOMÁS. "La voz de los 80 (promociones poéticas 1979-1989)". *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Editado por Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002, 297-314.
- JARA, VÍCTOR. *Obra musical completa*. Editada por Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996.
- LEJEUNE, PHILIPPE. "El pacto autobiográfico". *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 123-148.

- MOLERO DE LA IGLESIA, ALICIA. "Subjetivismo poético y referencialidad estética". *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2000. 421-430.
- MORALES, LEONIDAS. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 19, 2013, pp. 13-24.
- NAVARRO PINTO, VÍCTOR. "'Química', de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena". *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 102-117.
- . "Triste funcionario policial, testimonio y profecía en la poiesis musical de Mauricio Redolés". *Ámbito Sonoro*, n.º 4, 2017, pp. 23-39.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- PÉREZ SILVA, MARÍA BELÉN. "Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés". *Poligramas*, n.º 56, 2022, pp. 1-17.
- PREMINGER, ALEX Y TERRY V. F. BROGAN, EDS. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. Santiago: Beta Píctoris, 2000.
- . "My poetic". *El estilo de mis matemáticas. Antología*. Santiago: Penguin Random House, 2025, p. 259.
- REYES KHANDIA, MARCELO. *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia*. Santiago: LOM, 2011.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana, 2022.
- SCARANO, LAURA. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.
- URZÚA, MACARENA. "De la nostalgia del 'Bello barrio' a la 'Despedida de barrio hip-hop' (Julián se despide): la ciudad en la poesía de la postdictadura". *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.