



REVISTA DE HUMANIDADES

AVATARES DEL YO EN ALGO NUEVO ANTERIOR (*RECUERDOS*) DE MAURICIO REDOLÉS

MEMORIA, IRONÍA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

CRISTIAN VIDAL BARÍA

Universidad de los Lagos 

cristian.vidal@ulagos.cl

ORCID: 0000-0002-9423-1875

Revista de Humanidades n.º 54: 83-110

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1033>

revistahumanidades.unab.cl



**AVATARES DEL YO EN *ALGO NUEVO
ANTERIOR (RECUERDOS)*
DE MAURICIO REDOLÉS**
MEMORIA, IRONÍA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

**AVATARS OF THE SELF IN *ALGO NUEVO ANTERIOR (RECUERDOS)* BY
MAURICIO REDOLÉS: MEMORY, IRONY,
AND HISTORICAL EXPERIENCE**

CRISTIAN VIDAL BARÍA

Universidad de los Lagos
Av. Alcalde Alberto Fuchslocher 1305, Osorno, Chile

RESUMEN

En este artículo se examina la configuración de los avatares del yo en *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017) del poeta chileno Mauricio Redolés, atendiendo a las estrategias discursivas con las cuales el autor construye una subjetividad fragmentaria, móvil y tensionada entre memoria individual e historia colectiva. Desde un enfoque que articula estudios de la memoria, estudios literarios y crítica cultural, se analiza cómo el texto despliega una voz narrativa que oscila entre el testimonio generacional, la crónica y la autorrepresentación irónica, configurando múltiples yoes que dialogan con el Chile de la dictadura y la posdictadura. El artículo sostiene que estos avatares desarticulan los discursos

épicos, trágicos e históricos que han estructurado los relatos sobre dicho período, proponiendo en su lugar una representación del pasado donde la ironía, los recuerdos cotidianos y la irrupción del horror reorganizan la experiencia histórica narrada.

Palabras Clave: memoria, literatura chilena, Mauricio Redolés, escritura autobiográfica.

ABSTRACT

This article examines the configuration of the “avatars of the self” in *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017) by the Chilean poet Mauricio Redolés, focusing on the discursive strategies through which the author constructs a fragmentary and mobile subjectivity, one that is tensioned between individual memory and collective history. Drawing on an approach that brings together memory studies, literary studies, and cultural criticism, the article analyzes how the text deploys a narrative voice that oscillates between generational testimony, chronicle, and ironic self-representation, thus configuring multiple “selves” that engage in dialogue with the Chile of the dictatorship and the post-dictatorship. The article argues that these avatars dismantle the epic, tragic, and historical discourses that have structured narratives about this period, proposing instead a representation of the past in which irony, everyday memories, and the irruption of horror reorganize the narrated historical experience.

Keywords: Memory, Chilean Literature, Mauricio Redolés, Autobiographical Writing.

Recibido: 12/03/2026

Aceptado: 18/05/2026

I. ANTECEDENTES

La escritura memorialística no constituye únicamente un ejercicio retrospectivo de evocación individual, sino una práctica discursiva mediante la cual sujetos históricamente situados reorganizan experiencias que dialogan con marcos de sentido colectivos. En el caso chileno –y particularmente en las escrituras atravesadas por la experiencia dictatorial y posdictatorial– la memoria se articula como un espacio donde convergen trayectorias personales, fracturas históricas y formas compartidas de elaboración del pasado. En tal horizonte se sitúa *Algo nuevo anterior (recuerdos)* de Mauricio Redolés, libro que desde su propio título reconoce el carácter paradójico del recordar: la emergencia de algo que parece nuevo, aunque provenga de una temporalidad pretérita. Recordar supone así una operación de distanciamiento y reconstrucción: un sujeto que, situado en el presente de la escritura, vuelve sobre experiencias anteriores y las reinscribe en el lenguaje. Tal movimiento es fragmentario, discontinuo y necesariamente selectivo.

Algo nuevo anterior es un texto en el que la escritura memorialística se despliega como un espacio de tensión entre experiencia vivida, elaboración narrativa e historicidad traumática. En este contexto, este artículo analiza las configuraciones del yo y de la memoria narrativa que articulan dicho libro, atendiendo a las estrategias discursivas mediante las cuales la subjetividad se construye, se fragmenta y se reinscribe en relación con la historia chilena reciente. Sostenemos que la obra despliega una memoria fragmentaria configurada desde el trauma dictatorial y la experiencia del exilio, pero dicha memoria no se agota en la lógica testimonial ni en la sola evocación retrospectiva del pasado. Por el contrario, se organiza mediante procedimientos literarios que configuran una voz narrativa de marcada inflexión irónica. En ese sentido, antes que monumentalizar el horror o estabilizarlo bajo una gramática solemne de la conmemoración, *Algo nuevo anterior* propone una representación donde violencia, cotidianidad y experiencia histórica comparecen en una tensión irresuelta, restituyendo al recuerdo su espesor humano, contradictorio y radicalmente situado.

Publicado en 2017 por Lumen, *Algo nuevo anterior* constituye una incursión singular de Mauricio Redolés en la escritura memorialística, sin abandonar por ello los procedimientos estéticos que han modelado gran parte de su trayectoria poética y musical. Pese a la relevancia que el volumen posee en la producción del autor, se trata de una obra que ha recibido escasa atención crítica, lo que la convierte en un objeto de estudio particularmente significativo para indagar las relaciones entre memoria, subjetividad y experiencia histórica en la literatura chilena contemporánea. El libro reúne una serie de recuerdos en los que convergen escenas de infancia, militancia política, prisión, exilio, experiencias vinculadas al arte y episodios de la vida cotidiana. La propuesta estética no se configura como un relato lineal o exhaustivo de su biografía, sino que despliega una constelación memorial cuya disposición privilegia la asociación libre, la irrupción episódica y la movilidad temporal del recuerdo. En tal sentido, *Algo nuevo anterior* se sitúa en una zona liminar entre memorias, crónica y autorrepresentación literaria, configurando un espacio discursivo donde la experiencia individual comparece en diálogo permanente con la historia reciente. El volumen aborda problemáticas asociadas a la violencia política, el desarraigo del exilio, la militancia y la cultura popular; sin embargo, tales materias no se presentan desde una gramática testimonial unívoca ni mediante una voluntad de clausura histórica, sino moduladas por una voz que rehúye la solemnidad conmemorativa y privilegia la ironía, el humor y la observación de lo cotidiano como formas de elaboración estética y crítica de la experiencia histórica.

La disposición formal y enunciativa que organiza el libro obliga, por tanto, a situarlo en el horizonte más amplio de las escrituras autobiográficas y de las problemáticas teóricas de la memoria como práctica discursiva. En esa línea, se ha de considerar que las memorias, en cuanto modalidad particular de escritura autobiográfica, comparten rasgos con el diario íntimo, la autobiografía y el testimonio, aunque sin confundirse plenamente con ninguno de estos registros. En todos los casos resulta ineludible la figura del testigo: un narrador que, siendo simultáneamente autor, convierte la experiencia vivida en materia de elaboración narrativa y exposición pública.

Leonidas Morales señala que la escritura memorialística se encuentra condicionada

en la elección y el sentido de lo que recuerda, por múltiples factores: la cultura del testigo, su adscripción social, el momento biográfico o histórico en que se inserta el recuerdo, su visión ideológica del mundo y de las cosas, la conciencia que tiene de sí mismo, de su tiempo. (Morales 15)

Pese a la cercanía discursiva que las memorias mantienen con otras formas del relato autobiográfico, estas proponen un desplazamiento específico: desde la experiencia singular de quien escribe hacia un horizonte de inteligibilidad potencialmente compartido por quien lee. El memorialista comparece, así, no solo como sujeto de una trayectoria individual, sino también como “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). Desde esta perspectiva, la escritura de memorias deja de entenderse solo como ejercicio retrospectivo o depósito de experiencias pretéritas para revelarse como una práctica de mediación cultural e histórica, en la que subjetividad y memoria colectiva se intersecan y disputan sus formas de representación.

En la hermenéutica de Paul Ricoeur, especialmente en *La memoria, la historia, el olvido* (2003), la memoria se sitúa en una tensión constitutiva entre fidelidad al pasado y reconstrucción narrativa. Recordar implica siempre un trabajo de configuración (*mise en intrigue*): los acontecimientos dispersos son organizados bajo una forma narrativa que les otorga coherencia y sentido. De tal modo, la identidad personal puede comprenderse como una identidad narrativa; no somos únicamente lo que ocurrió, sino la trama mediante la cual articulamos retrospectivamente lo vivido. En las memorias, esta operación se vuelve particularmente visible: el sujeto que escribe selecciona, ordena y jerarquiza episodios, construyendo una continuidad que no estaba dada en la experiencia inmediata. La escritura memorialística revela, de este modo, el carácter mediado, configurador e interpretativo de toda rememoración. Por su parte, Philippe Lejeune, desde

la teoría del pacto autobiográfico, subraya la dimensión contractual que estructura la lectura de los textos autobiográficos. La promesa implícita de identidad entre autor, narrador y personaje produce un efecto de veracidad que distingue a la escritura autobiográfica de la ficción declarada. No obstante, dicho pacto no garantiza transparencia ni exactitud factual; más bien establece un horizonte de lectura en el que el lector acepta interpretar el texto como testimonio de una vida real. En el caso de las memorias, esta relación se complejiza, pues el énfasis no recae necesariamente en la totalidad de una vida, sino en episodios significativos que adquieren valor ejemplar, generacional o histórico. Así, las memorias se sitúan en un espacio liminar donde la subjetividad se construye discursivamente bajo la promesa –siempre problematizable– de referir a una experiencia vivida.

Los desarrollos contemporáneos de los estudios sobre memoria han desplazado definitivamente la comprensión del recuerdo desde una facultad puramente individual hacia un proceso social, conflictivo e históricamente situado. En esta línea, Elizabeth Jelin sostiene que las memorias no constituyen depósitos estables del pasado ni repertorios homogéneos de significados compartidos, sino procesos subjetivos y colectivos anclados en experiencias, marcas simbólicas y relaciones de poder (25). Recordar implica siempre una práctica de elaboración y disputa, pues los sentidos del pasado se configuran desde las necesidades, expectativas y horizontes del presente. De allí que la memoria no pueda pensarse como una narración unívoca o consensual: toda sociedad se encuentra atravesada por memorias múltiples, frecuentemente rivales, que pugnan por legitimarse en el espacio público. Como señala Jelin, el campo memorial es, en rigor, un espacio de confrontación política donde se dirimen interpretaciones contrapuestas acerca de lo ocurrido, pero también acerca del significado mismo del recordar; más que una oposición simple entre memoria y olvido, lo que emerge es una tensión entre memorias en conflicto, cada una articulada desde posiciones históricas específicas (40).

Ahora bien, la escritura de memorias en Chile posee una tradición de larga data que remite, al menos, al siglo XIX. Textos como *Recuerdos de treinta años (1810–1840)* (1872) de José Zapiola, *Recuerdos del pasado*

(1814-1860) (1882) de Vicente Pérez Rosales o *Recuerdos literarios* (1878) de José Victorino Lastarria participan de un horizonte cultural en el que la producción memorialística se encuentra estrechamente vinculada al proyecto liberal de configuración discursiva de la nación chilena. En este escenario finisecular, las memorias exceden la mera rememoración de trayectorias individuales para constituirse en dispositivos de inscripción histórica y legitimación simbólica del pasado nacional, contribuyendo a la consolidación de un relato coherente de la comunidad política y cultural proyectado “a la luz pública de un proceso modernizador”. La memoria aparece así articulada con la imaginación nacional y con la voluntad de fijar genealogías de pertenencia.

El trabajo crítico de Leonidas Morales adquiere particular relevancia, pues propone una periodización de la escritura memorialística chilena que permite reconocer tanto persistencias como desplazamientos en las formas de construcción del yo y en sus relaciones con la historia colectiva¹. Dicha clasificación ofrece un marco interpretativo especialmente productivo para situar el texto de Mauricio Redolés en una tradición nacional más amplia de escrituras memoriales y autobiográficas. Para el caso del presente artículo conviene situarse directamente en el tercer período de la escritura memorialística chilena, que es el que se encuentra atravesado por uno de los acontecimientos que ha marcado con mayor intensidad la experiencia política, cultural y literaria del país. El golpe de Estado de 1973 inauguró un escenario que Nelly Richard ha conceptualizado como una serie de fracturas de la memoria, noción que excede la dimensión estrictamente textual para referirse al quiebre de los marcos simbólicos mediante los cuales una comunidad organiza y vuelve inteligible su experiencia histórica. La violencia dictatorial interrumpe la continuidad narrativa del tiempo

¹ Morales distingue tres períodos en la historia de las memorias chilenas: (1) un período fundacional decimonónico, vinculado a la construcción del Estado nacional y representado por Zapiola, Pérez Rosales y Lastarria; (2) un período asociado a la *Belle Époque* y a la consolidación de la burguesía chilena entre fines del siglo XIX y comienzos del XX; y (3) un período contemporáneo, caracterizado por la diversificación social de las voces memorialísticas y por la emergencia de memorias vinculadas a las transformaciones y fracturas políticas del siglo XX.

social y provoca, en palabras de Richard, “un quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales” (15), produciendo una profunda crisis de sentido que afecta la experiencia subjetiva y los lenguajes de representación disponibles. Esta percepción converge con las observaciones de Leonidas Morales al caracterizar el tercer período memorialístico chileno, donde la represión, la tortura, el exilio o la resistencia adquieren centralidad en las escrituras surgidas durante la dictadura y la posdictadura. En un sentido afín, Alicia Salomone también advierte que las textualidades producidas en el Cono Sur posdictatorial conservan una marca postraumática que resiste su absorción por los discursos reconciliadores o por las lógicas homogeneizantes del mercado, lo que ha mantenido abierta la demanda de restitución de aquello que la historia oficial o las transiciones pactadas procuran clausurar. La memoria, desde esta perspectiva, no comparece como un archivo pacificado del pasado, sino como un campo de tensiones donde persisten restos, fisuras y experiencias todavía en disputa.

Este horizonte memorial encuentra resonancias en una amplia zona de la literatura chilena producida durante y después de la dictadura, donde la memoria se convierte en un dispositivo privilegiado para interrogar la experiencia histórica reciente. Desde la narrativa, autores como Diamela Eltit, Pedro Lemebel o Patricio Manns elaboraron imaginarios atravesados por la violencia política, la exclusión y las persistencias del trauma, haciendo visible aquello que los discursos oficiales tendían a neutralizar o relegar al silencio. En poesía, Raúl Zurita, Elvira Hernández y Gonzalo Millán inscribieron en el lenguaje las huellas de la devastación colectiva y del quiebre comunitario, desarrollando escrituras donde la fractura histórica se traduce en experimentación verbal, desarticulación del habla y reformulación crítica de los símbolos nacionales. Paralelamente, ciertas obras recurrieron de manera más directa al registro autobiográfico y testimonial; entre ellas, *Tejas Verdes* (1974) de Hernán Valdés ocupa un lugar paradigmático al elaborar, desde la experiencia concentracionaria y la primera persona, una memoria de la prisión política que excede el documento para transformarse en intervención ética y literaria sobre la violencia estatal. En conjunto, estas textualidades configuran un campo heterogéneo donde la memoria deja de operar como

mera restitución del pasado para devenir práctica de interpretación y disputa simbólica sobre la historia reciente. En este entramado –a medio camino entre autobiografía, testimonio y elaboración literaria– se sitúa la obra de Mauricio Redolés.

Ahora bien, la memoria –en el doble sentido que aquí interesa, como experiencia recordada y como construcción discursiva– adquiere en la obra de Redolés un carácter marcadamente fragmentario. Este rasgo permite establecer un contraste significativo con las memorias decimonónicas, orientadas por una conciencia narrativa relativamente unificadora y vinculadas a proyectos de representación pública de la nación. Si aquellas escrituras aspiraban a contribuir a la consolidación de una memoria colectiva coherente y a la legitimación simbólica de un horizonte histórico compartido, las memorias surgidas desde la experiencia dictatorial se encuentran atravesadas por la lógica del trauma y por la erosión de los sistemas tradicionales de inteligibilidad histórica. No se trata, desde luego, de establecer jerarquías entre distintos regímenes de memoria, sino de advertir que la memoria traumática vuelve especialmente visible la precariedad constitutiva del recuerdo y su resistencia a clausurarse en relatos plenamente integradores. En este contexto, Teresa Basile señala que las escrituras testimoniales latinoamericanas producidas desde la década de 1980 devienen en una “reinstitutionalización del testimonio” bajo la narrativa de los derechos humanos, marcada por una “narrativa humanitaria” articulada en torno a la violación de derechos y a las transiciones democráticas (Basile 6). Lejos de operar como un registro neutro del pasado, el testimonio humanitario emerge como un dispositivo cultural y político atravesado simultáneamente por procesos de despolitización –visibles en la figura de la víctima inocente– y por nuevas formas de militancia y elaboración memorial. El testimonio, entonces, se constituye en una práctica de validación pública de experiencias traumáticas y en un dispositivo cultural capaz de disputar los sentidos del pasado. En consecuencia, la fragmentariedad de la memoria en Redolés no debe entenderse como déficit representacional, sino como huella formal de una experiencia histórica fracturada que desestabiliza toda ilusión de transparencia narrativa.

Desde otra inflexión crítica, Willy Thayer complejiza esta problemática al advertir que la posdictadura chilena no solo hereda memorias fracturadas, sino también un régimen cultural que administra y neutraliza sus posibilidades disruptivas. Para Thayer, la transición democrática instala una temporalidad marcada por la suspensión y la administración del conflicto, donde la memoria corre el riesgo de institucionalizarse como superficie consensual o dispositivo de clausura antes que como experiencia crítica abierta. En tal escenario, recordar deja de ser solo un ejercicio de restitución del pasado y se convierte en una interrogación sobre las condiciones mismas de visibilidad, circulación y legitimación del recuerdo en el presente. La memoria aparece atravesada por una doble tensión: por una parte, como trabajo de elaboración subjetiva y disputa pública de sentidos; por otra, como objeto susceptible de ser administrado, regulado o estetizado por los marcos culturales e institucionales de la posdictadura. Esta perspectiva permite comprender que las escrituras memorialísticas tras experiencias de violencia política no solo evocan acontecimientos pretéritos, sino que intervienen críticamente en los modos mediante los cuales una comunidad decide narrar, ordenar y eventualmente domesticar su propio pasado.

En este marco —donde la memoria se concibe como construcción narrativa situada y donde la tradición memorialística chilena aparece atravesada por la fractura histórica de 1973 y por las disputas culturales de la posdictadura—, *Algo nuevo anterior* de Mauricio Redolés emerge como un texto particularmente significativo. Su escritura se inscribe en un horizonte donde convergen memoria cotidiana, experiencia traumática e ironía, reorganizando discursivamente las relaciones entre subjetividad e historia. Más aún, el texto participa de aquello que Basile ha definido como la reinstitucionalización del testimonio latinoamericano a partir del paradigma de los derechos humanos, es decir, un régimen discursivo donde la memoria ya no se articula únicamente en torno a proyectos revolucionarios o relatos nacionales cohesionadores, sino en torno a la elaboración crítica de la violencia, la persistencia del daño y la necesidad de producir nuevas formas de inscripción pública del pasado. Desde allí,

la obra de Redolés no solo recupera recuerdos dispersos de una experiencia individual marcada por el exilio, la prisión y la marginalidad urbana, sino que interviene en el campo memorial chileno mediante una poética que rehúye la monumentalización solemne del pasado y opta, en cambio, por una memoria móvil, discontinua y corrosivamente irónica, capaz de exhibir tanto las fisuras del sujeto como las zonas irresueltas de la historia nacional.

2. POÉTICA DE UNA MEMORIA FRAGMENTADA

Las memorias, en tanto escrituras retrospectivas, se sostienen en la capacidad evocativa del recuerdo y, mediante ella, articulan una determinada configuración narrativa del pasado. En este sentido, la relación entre sujeto, experiencia e historia se revela necesariamente inestable y problemática. Como advierte Sergio Rojas, el sujeto que posee una historia “es el que tiene memoria de ella, que puede recordarla como su historia; el lugar del sujeto de la historia es, pues, el presente. En consecuencia, el sujeto es y no es ‘su’ historia” (232). La memoria aparece así no como un depósito fijo de acontecimientos pretéritos, sino como una operación interpretativa mediante la cual el sujeto reconstruye y negocia su propia inscripción temporal, produciendo relatos donde identidad, experiencia y pasado comparecen siempre bajo el signo de la mediación y la relectura. La historia evocada por Redolés es un vaivén de acontecimientos sin un orden cronológico estable ni una organización narrativa claramente delimitada: la dictadura, la infancia con sus padres, la música y la literatura, la cotidianidad y el exilio.

En la obra de Mauricio Redolés, la construcción de esta imagen autorreferencial se inaugura desde un espacio de reclusión y violencia política: la antigua Cárcel Pública de Valparaíso durante el otoño de 1974. Las coordenadas temporales y espaciales no resultan fortuitas, pues inscriben desde el inicio la experiencia individual en el marco histórico de la dictadura chilena y en sus dispositivos de persecución y disciplinamiento: “Tirados en el piso de cemento”, el cabo de turno comienza a gritar nombres y entre ellos

un nombre conocido, un marino antigolpista: “se comentaba que había sido torturado de una manera atroz ¿Dónde iría? ¿de nuevo la tortura?” (Redolés 11)². Lo que en su momento teorizó Nelly Richard respecto al quiebre de sentido, fragmentación y —añadimos aquí— trauma histórico provocado por la irrupción de una dictadura violenta, encuentra su correlato literario en la disposición fragmentaria de la memoria que articula Redolés tan solo al iniciar el libro: es la prisión política, la tortura, el miedo.

Junto a la irrupción de una experiencia traumática, los recuerdos se superponen y emerge aquello que Rainer Maria Rilke identifica como la verdadera patria: no aquella delimitada por coordenadas geográficas, históricas o políticas, sino la que se funda en la intimidad afectiva de la experiencia vivida. Redolés la evoca en los siguientes términos: “Mi padre me tomaba de la mano y me llevaba algunos domingos en la tarde a la Gruta de Lourdes” (12); “Mi mamá me llevaba al mercado La Vega de Santiago” (14). Este desplazamiento hacia la infancia constituye uno de los procedimientos estructurantes de la memoria fragmentaria que articula el texto, pues frente a la irrupción de la violencia histórica la narración recurre a escenas originarias de la vida familiar que operan como núcleos de arraigo afectivo y soportes para la reconstrucción autobiográfica del sujeto. Tal retorno al pasado no responde solo a una lógica asociativa del recuerdo, sino que revela una dinámica más profunda tanto en el plano psíquico como en el narrativo. Ricoeur sostiene que memoria e identidad se configuran narrativamente; en consecuencia, cuando un acontecimiento traumático fractura la continuidad de la experiencia, el sujeto tiende a replegarse sobre aquellos episodios que constituyen los puntos de origen de su identidad. El retorno a la infancia permite así restablecer una cierta continuidad narrativa del yo frente a una experiencia que amenaza con desintegrarla. Desde otra perspectiva, el psicoanálisis freudiano ha interpretado este movimiento como una forma de regresión psíquica: ante situaciones extremas, el aparato psíquico se desplaza hacia momentos asociados a protección, estabilidad o

² En adelante las citas referidas al libro que es foco de análisis se indicarán solo con el número de página.

dependencia afectiva. No se trata, por tanto, de una mera nostalgia, sino de un mecanismo de elaboración que amortigua el impacto del trauma y contribuye a la recomposición simbólica de la subjetividad.

Si la infancia emerge como uno de los espacios privilegiados desde donde la memoria recompone la continuidad del sujeto, la literatura constituye otro de los territorios fundamentales en los que dicha identidad busca inscribirse. Sin coordenadas cronológicas estables ni una secuencia histórica claramente delimitada, la memoria de Redolés deriva hacia el arte y la escritura: “la primera vez que fui a hacer un taller literario a la Penitenciaría de Santiago llegaron seis internos” (16), recuerda el autor; o bien rememora a “un narcotraficante que asistía a un taller de poesía que yo hacía en la Torre 3 de la Cárcel de San Miguel” (49). Estos episodios adquieren una relevancia que excede la mera anécdota, pues permiten observar la manera en que el sujeto se representa retrospectivamente en el campo literario. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, el campo literario chileno puede entenderse como un espacio relativamente autónomo, estructurado por relaciones de fuerza y disputas por diversas formas de capital —económico, cultural, social y simbólico— que determinan las posiciones ocupadas por los agentes. En este contexto, Redolés aparece como una figura que ingresa al campo desde una posición periférica, sin una acumulación significativa de los capitales tradicionalmente legitimados por las instituciones literarias. Aunque su producción poética alcanza una decena de publicaciones, dicha trayectoria no ha modificado completamente esa ubicación marginal, mientras que su condición de músico parece haber alcanzado una visibilidad pública mayor. Resulta significativo, entonces, que la memoria no recupere los eventuales reconocimientos obtenidos ni las instancias de consagración simbólica, sino precisamente los momentos inaugurales de su relación con la literatura: los talleres, los espacios de formación y las experiencias desarrolladas en los márgenes del sistema cultural. La memoria fragmentaria opera aquí como una forma de resistencia a las lógicas retrospectivas de legitimación, privilegiando el recuerdo de los comienzos antes que la reconstrucción teleológica del éxito. Así, la escritura memorialística no solo organiza una experiencia individual del pasado, sino que reconfigura retrospectivamente

la trayectoria del autor en el campo literario, construyendo una imagen de sí mismo anclada en la periferia, la persistencia y la fidelidad a una determinada concepción de la práctica artística.

Para Sergio Rojas, en sentido estricto, “el sujeto no trae al presente un pasado memorable, sino que su objeto es la memoria misma, a cuya elaboración narrativa se aboca, como si se tratara de encontrarse en una memoria antes que de ‘recuperar’ lo pasado” (236). En ese sentido, las memorias se configuran más como una búsqueda identitaria y una configuración del yo, que como la instalación de un discurso histórico. Ello no quiere decir que un texto memorialístico no pueda devenir también en discurso y testimonio histórico, sobre todo por su condición pública. Pero *Algo nuevo anterior (recuerdos)* al constituirse como una memoria fragmentaria –como se propone en este artículo– nos restituye una subjetividad cotidiana que navega en espacios históricos difícilmente reconocibles. “Había un tipo que vendía champú por las calles del barrio Yungay” (17); “Una vez me encontré con un borracho, muy tarde en la noche” (25); “Una noche fui a cantar a Nacimiento” (43); “Durante un tiempo me gustó coleccionar sobrenombres y la historia de sus orígenes” (109). Estos recuerdos, redescubiertos desde un presente único, nos sitúan en la cotidianidad y anuncian, desde ya, la suspensión del macrorrelato histórico. Así la construcción del yo se torna más humana y verosímil: “quien toca este libro, toca un hombre” versa el epígrafe whitmaniano que elige el autor como puerta de acceso a su persona.

En esta misma línea, las memorias, en tanto escritura, se configuran como una forma de dislocación discursiva. Se despliegan simultáneamente en un espacio individual y se proyectan como discurso público. Esto nos sitúa ante una escritura que no busca configurarse como un discurso hegemónico. Sin embargo, desde un espacio de resistencia individual y subjetiva, dicha escritura transforma lo cotidiano en una experiencia que trasciende en el sujeto que escribe y que, por ello mismo, adquiere una forma particular de validez.

El recuerdo del exilio aparece con mayor claridad en las memorias de Redolés. Birmingham apenas se delinea en el escenario fragmentado y discontinuo de los recuerdos que sobrevienen. Es el momento mismo del

exilio el que se revela a lo largo de las páginas: “un día del año 1975, cuando estaba preso y a punto de ser expulsado de Chile” (34), rememora el autor para luego instalarse como parte de una célula comunista en el extranjero durante la dictadura chilena. Con breves pero insistentes pinceladas, la memoria del exilio es decisiva para reconocer una veta importante del autor. Su compromiso político y militancia comunista aparecen en las diversas páginas desde la convicción de quien está expresando su sentir, sin grandilocuencia o grandes acciones, ni tampoco gestas heroicas. El exilio se muestra tal como es, una experiencia de desarraigo y una búsqueda por sobrevivir en un espacio ajeno. De esta manera, la memoria que articula Redolés no organiza retrospectivamente una gesta política ni un relato heroico del exilio, sino una constelación de episodios cotidianos que, desde su fragmentación, restituyen la experiencia subjetiva de la historia.

3. EL CHILE DE MAURICIO REDOLÉS: HORROR E IRONÍA

Toda memoria narrativa implica la elección autoral de un *ethos* —una voz personal— que orienta la disposición literaria del relato. Esta postura estética revela algo más que la cercanía o distancia del narrador respecto de los hechos. Se ha propuesto en este artículo que la memoria fragmentada en *Algo nuevo anterior* desarticula ciertos relatos del período dictatorial y posdictatorial a través de un develamiento crítico que descubre la realidad en su cotidianidad y crudeza. Para ello, la ironía —mezclada en ocasiones con la nostalgia— se posiciona como la voz que sostiene el relato memorialístico. Desde esta perspectiva, cada recuerdo provoca una desarticulación del tono épico o trágico que suele rodear el contexto histórico en el que se sitúa el autor y que ha predominado en las numerosas producciones literarias que dialogan con el período dictatorial y posdictatorial.

La articulación de una voz irónica en el discurso memorialístico puede comprenderse como una forma de reconfiguración crítica del pasado, en la medida en que el relato no se limita a evocar acontecimientos, sino que los reorganiza bajo un régimen de sentido que problematiza sus

interpretaciones dominantes. En las reflexiones de Paul Ricoeur sobre memoria y narratividad, el acto de recordar implica siempre una mediación discursiva que introduce distancia respecto de la experiencia vivida, permitiendo que el pasado sea sometido a un trabajo de interpretación. Conforme con esta premisa, la ironía presente en *Algo nuevo anterior* no solo modula el tono del discurso, sino que abre un espacio de lectura crítica donde el recuerdo se desplaza desde la solemnidad conmemorativa hacia una zona de ambigüedad reflexiva. Al introducir un quiebre entre lo recordado y la forma de enunciarlo, la voz narrativa produce una tensión que impide la clausura interpretativa del pasado y habilita, en cambio, una mirada que expone sus contradicciones, sus zonas menores y sus fisuras. De esta forma, la memoria literaria no solo recupera fragmentos de experiencia, sino que también interroga las formas en que una sociedad construye su propia memoria, inscribiendo el recuerdo individual en una dimensión crítica respecto de los marcos simbólicos que organizan la memoria colectiva.

El quiebre es inmediato –desde el primer recuerdo– y propone una reconfiguración discursiva de los episodios históricos que terminará por definir el libro. El relato se sitúa inicialmente en el trauma, en la prisión de “la vieja Cárcel de Valparaíso” una noche de llovizna en abril, “en el otoño de 1974”. La voz de un gendarme activa el miedo cuando comienza a nombrar a los detenidos: “¿de nuevo la tortura?”. La narración mantiene una evidente tensión producida por la situación y el escenario descrito. Sin embargo, el relato se disloca con un desenlace inesperado, como relata el autor:

Me nombraron. Salí a la tercera galería. Caminé hasta el fondo del estrecho pasillo hacia la escalera por la que veía descender al anterior compañero. De pronto, en la oscuridad del pasillo de enfrente, vi al primer compañero que habían llamado. Venía de regreso con un grueso paquete envuelto en papel café. Riendo me gritó: “¡son encomiendas de la familia!”. (11)

Como puede verse en este pasaje, la mediación discursiva de la que habla Paul Ricoeur orienta con claridad la ruta interpretativa y el efecto estético que busca el relato. La puntuación permite que el texto avance de manera lenta y por ciclos cerrados, retardando el desenlace. Cada punto funciona como un paso en la escena: la narración reproduce una caminata cautelosa y temerosa del detenido. La cadencia textual, junto con el campo semántico que organiza el fragmento, construyen una atmósfera marcada por la tensión: un pasillo estrecho, un cuerpo que desciende, la presencia de la oscuridad. Sobre este trasfondo –la dictadura chilena y el sistema de detención y tortura–, emerge una estética del horror que se despliega en una dimensión simultáneamente histórica y narrativa. El giro final altera de manera deliberada el horizonte trágico que se anuncia en la escena. Sin embargo, la ironía no cancela el horror ni disuelve la violencia del contexto; la prisión política y la tortura permanecen como horizonte histórico del relato. Lo que se produce, más bien, es un desplazamiento: la ironía corre el velo de un discurso memorialístico prefigurado –a menudo saturado por registros solemnes o trágicos– para acercar al lector a la experiencia concreta de un sujeto. En consecuencia, la escena adquiere la forma de un testimonio donde la voz narrativa, atravesada por una ironía nerviosa, logra restituir la dimensión vivida del acontecimiento.

“Los torturadores de la Academia de Guerra Naval en Valparaíso nos gritaban desesperados cuando nos quedábamos en silencio en los interrogatorios: ‘¡Coopera, huevón, coopera!’” (24). La tortura emerge en las memorias de Redolés como recuerdos caóticos y dispersos, carentes de secuencia. Como se expuso en el párrafo previo, el camino cimentado en el libro nos lleva a situaciones extremas, reales, con un desenlace poco esperado. En este caso, a propósito de esos torturadores, el autor continúa su relato para contar que en el campo de concentración Colliguay, donde iban a dar la “mayor parte de los presos políticos de Valparaíso”, había un equipo de fútbol que se llamaba “Los Coopera Huevón Coopera”, quienes tenían un grito del equipo. Redolés lo rememora así: “El grito de guerra era: ‘¡Coopera Huevón!’, gritaba uno, ‘¡Coopera!’, contestaba el resto, así tres veces y al final todo al unísono: ‘¡Co-Pe-Ra-Hue-Von-Co-Pe-Ra!’”. En

esta torsión del recuerdo se advierte nuevamente el funcionamiento de la ironía como dispositivo de reconfiguración del horror. El lenguaje de la violencia –la orden del torturador– es reapropiado por los prisioneros y desplazado hacia un registro inesperado, donde la repetición transforma el mandato represivo en un gesto colectivo. Así, el recuerdo no solo testimonia la brutalidad del contexto, sino que revela la capacidad del relato para subvertir simbólicamente el discurso del poder, reinscribiéndolo en una escena donde la memoria convierte el mandato de la tortura en un signo de comunidad y resistencia.

Uno de los últimos recuerdos de la prisión política relatados en el libro nos lleva al invierno de 1975. Luego de dos meses de encierro subterráneo –señala el autor– se le permite a él y un compañero de celda “asomarse un rato a la calle para tomar el sol por un rato”. Para sorpresa de los reclusos, el oficial los invita a ver “un desvaído campeonato sudamericano de fútbol que se transmitía en directo por televisión” (186). La subjetivación o humanización de quienes han perpetrado crímenes de Estado en ciertos períodos de la historia es un recurso que el ámbito literario ha sido ampliamente criticado. Esta defensa suele operar como una suerte de sutura y necesidad de olvido que conduzca a una reconciliación de lo que supuestamente serían dos bandos. Se suelen omitir aspectos fundamentales respecto de la violencia estatal en tales justificaciones. No obstante, Redolés no cede a tal práctica literaria y lo que reconocimos como ironía avanza hacia el lado contrario. El desenlace de este recuerdo desnuda, nuevamente, el horror:

El oficial nos hizo sentarnos en el suelo. En el entretiem po nos dijo “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”. Aduciendo que el sol, después de tanto tiempo de encierro, nos había insolado, solicitamos permiso para retirarnos a nuestras celdas. Nos perdimos el segundo tiempo. (186)

El gesto final –renunciar al segundo tiempo y regresar voluntariamente a la celda– constituye una respuesta silenciosa que restituye la gravedad del

acontecimiento histórico. Allí donde el oficial intenta inscribir su confesión en una escena de normalidad compartida, el relato introduce una distancia que impide toda reconciliación simbólica. La ironía, lejos de suavizar la violencia, actúa como un mecanismo de revelación: deja al descubierto la brutalidad que persiste bajo la aparente banalidad del momento y reafirma la imposibilidad de integrar el horror en una narrativa de convivencia o clausura del pasado.

Desde la perspectiva de la teoría del campo literario, las elecciones formales que estructuran una obra —entre ellas la configuración de la voz narrativa— no pueden entenderse solo como decisiones estéticas internas al texto, sino también como tomas de posición en el espacio histórico/cultural y el de relaciones que constituye el campo literario. En este marco, las estrategias literarias funcionan como prácticas simbólicas mediante las cuales el autor se inscribe en determinadas tradiciones, disputa legitimidades y busca acumular capital simbólico. La adopción de una voz narrativa atravesada por la ironía adquiere así un estatuto particular: más que un mero recurso estilístico, opera como un principio de distanciamiento que desestabiliza las evidencias del relato y relativiza las convenciones discursivas que lo sostienen. En consecuencia, la ironía puede leerse como una estrategia de posicionamiento que, al introducir una conciencia reflexiva sobre el propio acto narrativo, sitúa el texto tensión con los discursos dominantes del campo, produciendo una forma de intervención simbólica que excede la dimensión estrictamente retórica del procedimiento.

4. MEMORIAS DE LO COTIDIANO

Sergio Rojas comprende la memoria de lo cotidiano como una figura paradójica, una profunda superficie, expresión que condensa la aparente contradicción entre la banalidad de los acontecimientos recordados y la densidad existencial e histórica que estos contienen. La reflexión contemporánea sobre la memoria ha dedicado una atención considerable a sus funciones culturales, políticas y subjetivas, así como a los modos en

que esta se configura discursivamente en el ámbito literario. En esta línea, Jacques Le Goff sostiene que la memoria “intenta preservar el pasado solo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros” (183), subrayando su carácter dinámico y su permanente reinscripción en horizontes de sentido contemporáneos. La afirmación resulta pertinente cuando se examinan memorias atravesadas por acontecimientos de alta significación histórica, donde la rememoración cumple funciones testimoniales, identitarias o incluso políticas. Sin embargo, la cuestión es más compleja cuando el objeto del recuerdo se desplaza hacia aquello que, en principio, carece de relevancia histórica evidente: los episodios mínimos, las escenas ordinarias y las experiencias cotidianas que irrumpen de manera recurrente en la escritura de Mauricio Redolés. Surge entonces un interrogante fundamental: ¿qué sentido adquiere una memoria de lo cotidiano y qué formas de significación produce cuando la narración privilegia precisamente aquello que parece sustraerse a los grandes acontecimientos de la historia?

Proponemos leer los recuerdos de lo cotidiano como una operación metadiscursiva. A diferencia de la memoria que busca dar cuenta de un hecho o testimoniar de manera crítica, la memoria de la vida común emprende otro camino. Es una memoria cuya función principal no consiste en producir un efecto testimonial o representativo. No se trata de una memoria estéril, sino de una memoria que se reconoce como recuerdo y que opera desdibujando un período pretérito en el que se suceden los demás acontecimientos que sí dan cuenta de hechos de mayor envergadura e impacto.

Alguna vez Tito Escárte me confesó que cuando iba en pijama a la pastelería San Camilo de San Pablo y Matucana fantaseaba con la idea de que vivía en la India. (20)

En una ocasión caminaba de la mano con mi hijo Sebastián [...] mientras esperábamos que partiera el bus nocturno hacia Santiago. Y yo deseando una cervecita. (32)

Hay un poema que musicalicé y que me hizo llorar mientras lo hacía... (159)

A estos recuerdos pueden añadirse otros de naturaleza semejante:

Un día de verano de fines del siglo XX me llamaron de Televisión Nacional para decirme que Alejandro Guillier me quería entrevistar en su programa. No recuerdo bien la entrevista, pero sí el interés del periodista en saber, en la sala de maquillaje, si mi mujer era periodista. Intentaba explicarse cómo había llegado yo hasta allí, cosa que yo mismo ignoraba. (171)

O aquella escena en un pub londinense donde, tras conocerse el atentado contra Juan Pablo II, un chileno irrumpe para anunciar en inglés: “¡They try to kill the Potato!” (194). Lo significativo de estos episodios no reside en su trascendencia histórica ni en su capacidad para organizar una memoria colectiva, sino precisamente en su carácter contingente, excéntrico y aparentemente menor. Se trata de recuerdos que sobreviven no por su relevancia pública, sino porque conservan una determinada intensidad subjetiva y permiten reconstruir una forma singular de estar en el mundo.

La entrevista con Guillier resulta particularmente reveladora en este sentido. El recuerdo no se organiza en torno a la notoriedad mediática del acontecimiento ni a una eventual consagración pública del autor, sino alrededor de un detalle lateral: la perplejidad compartida ante su propia presencia en ese espacio de legitimación cultural. Del mismo modo, la anécdota del *Potato* transforma un acontecimiento de resonancia global en una escena atravesada por el humor involuntario y el absurdo lingüístico. En ambos casos, la memoria desplaza el foco desde el acontecimiento histórico hacia aquello que ocurre en sus márgenes. Lo que permanece no es el hecho mismo, sino la experiencia subjetiva que lo acompaña. Redolés parece sugerir que la vida no se recuerda necesariamente a través de sus hitos más trascendentes, sino mediante escenas mínimas, afectivas o absurdas que terminan persistiendo en la conciencia.

La aparente paradoja que sugiere la expresión ‘memoria de lo cotidiano’ puede comprenderse con mayor precisión, por lo tanto, si se considera que la experiencia diaria, aun cuando parezca superficial o insignificante, constituye uno de los estratos fundamentales donde se sedimenta la historicidad de la vida social. En esta línea, las reflexiones

de Michel de Certeau sobre las prácticas de la vida cotidiana permiten advertir que los gestos mínimos, las rutinas y las escenas ordinarias no son meros residuos de la experiencia histórica, sino lugares donde esta se manifiesta de manera difusa y persistente. La memoria que se articula en torno a tales episodios busca registrar aquello que suele permanecer en los márgenes de la narración histórica: las microescenas de la vida común. De ello se desprende que lo cotidiano no constituye una superficie banal del recuerdo, sino el espacio donde la experiencia histórica se encarna en formas concretas de vida, revelando una densidad temporal que solo se vuelve visible en la narración.

Desde otra perspectiva, la centralidad de estas escenas menores puede interpretarse también a la luz de la reflexión sobre la experiencia desarrollada por Walter Benjamin. Para el pensador alemán, la modernidad se caracteriza por una crisis de la experiencia transmisible, en la medida en que los grandes acontecimientos históricos tienden a imponerse como relatos dominantes que eclipsan las vivencias singulares de los sujetos. Por tanto, la recuperación de fragmentos aparentemente triviales –una conversación, una caminata, una evocación inesperada– adquiere una función crítica, pues restituye la dimensión vivida del tiempo histórico frente a las narrativas totalizantes. Así, la memoria de lo cotidiano no se limita a registrar anécdotas dispersas, sino que introduce una forma de historicidad distinta, donde el pasado se manifiesta en fragmentos que resisten su integración en un relato homogéneo y que, precisamente por ello, conservan la huella de la experiencia individual.

Finalmente, desde la perspectiva de los estudios sobre memoria cultural, la presencia recurrente de estas escenas mínimas puede entenderse como una forma de reinscribir la subjetividad en los procesos de rememoración. Como ha señalado Aleida Assmann, la memoria no se organiza solo en torno a acontecimientos excepcionales o traumáticos, sino también mediante una constelación de recuerdos ordinarios que contribuyen a configurar la identidad narrativa de los sujetos. Tales fragmentos no cumplen necesariamente una función testimonial en sentido estricto ni buscan representar de manera

directa un acontecimiento histórico mayor; más bien operan como marcas de experiencia que sitúan al sujeto en el flujo del tiempo y permiten advertir cómo los procesos históricos atraviesan, modelan y adquieren sentido en la vida individual. Por consiguiente, la memoria de lo cotidiano puede leerse como una modalidad de escritura que desplaza la atención desde la monumentalidad del acontecimiento hacia la textura concreta de la experiencia vivida, revelando que la historicidad también se inscribe en gestos mínimos, escenas fugaces y recuerdos aparentemente insignificantes. En Redolés, la entrevista televisiva evocada desde la incertidumbre, la traducción involuntariamente cómica del atentado contra Juan Pablo II o la persistencia de conversaciones triviales conservadas durante décadas muestran que la memoria no preserva únicamente aquello que la historia considera relevante, sino también la singularidad irreductible de una existencia. Puede sostenerse entonces que la escritura memorialística desplaza el centro de gravedad del recuerdo desde los grandes acontecimientos hacia las formas concretas en que estos son experimentados, apropiados y resignificados por el sujeto que los vive y los narra.

CONCLUSIONES

Los recuerdos, aunque fragmentarios, al ser inscritos en el lenguaje pasan a formar parte de una operación narrativa que selecciona, ordena y dota de sentido a una experiencia originalmente dispersa. De este modo, como sugieren Freud y Ricoeur, narrar implica también configurar una trama mediante la cual el sujeto vuelve inteligible su propia experiencia. Los espacios que recorre Mauricio Redolés son múltiples: la militancia comunista, la prisión política, el exilio, la música, la literatura y la vida cotidiana. Sin embargo, más que reconstruir una biografía lineal o una trayectoria ejemplar, la escritura configura una identidad que se reconoce a sí misma en la fidelidad a determinadas convicciones éticas, artísticas y políticas. Esta operación alcanza una formulación significativa en el último relato del libro, situado

en el exilio londinense. Allí, Don Pepe Safont le advierte al joven militante: “no sacas nada con todo lo que haces. [...] Algún día te retirarás de las actividades políticas de tu partido y eso y verás que perdiste mucho tiempo en cosas inútiles. Te acordarás de mí” (228). Años después, aunque ya no milita en el Partido Comunista, Redolés responde a aquella profecía con una afirmación que sintetiza el núcleo identitario de sus memorias: “Don Pepe Safont no tenía razón. Nunca tendrá razón. Sigo siendo comunista, como cuando tenía veinte años. Mis jefes eran mis convicciones y mi poesía. Nunca me utilizaron, nunca me traicionaron. El resto es la historia, pero con minúscula, y la histeria, también con minúscula” (229).

La oposición entre historia e histeria, ambas deliberadamente escritas con minúscula, condensa el gesto crítico que atraviesa el libro. La memoria autobiográfica no busca inscribirse en el registro monumental de la historia ni producir una versión definitiva del pasado, sino desplazarse hacia un espacio donde la experiencia individual recupera su espesor cotidiano, afectivo y contradictorio. La minúscula desjerarquiza simbólicamente la autoridad de los grandes relatos y restituye la centralidad de una subjetividad que recuerda desde los márgenes de los discursos oficiales.

En esta línea, *Algo nuevo anterior* confirma que la memoria no constituye un simple depósito de acontecimientos pretéritos, sino una práctica discursiva mediante la cual el sujeto reorganiza retrospectivamente su experiencia. Como sugieren Benveniste y Ricoeur, el yo que recuerda no preexiste a la narración, sino que se constituye en el acto mismo de narrar. La memoria aparece, entonces, como una operación de mediación donde fragmentos de vida, escenas cotidianas y episodios traumáticos son reconfigurados para producir una identidad narrativa siempre parcial y provisoria.

En definitiva, *Algo nuevo anterior* desplaza la memoria posdictatorial desde los registros predominantes del testimonio solemne o de la épica militante hacia una escritura fragmentaria donde la ironía, la vida cotidiana y la experiencia subjetiva se convierten en los principales mecanismos de elaboración del pasado. La obra no niega el trauma histórico ni la violencia dictatorial, pero rehúsa convertirlos en un relato cerrado o monumental. Por

el contrario, los reinscribe en una constelación de recuerdos dispersos, donde conviven la prisión política, el exilio, la literatura, el humor y los afectos. En ello radica su singularidad en la tradición memorialística chilena: en la construcción de una poética de la memoria capaz de restituir la complejidad humana de la experiencia histórica sin renunciar a su potencia crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, ALEIDA. *Espacios de recuerdo. Formas y transformaciones de la memoria cultural*. Buenos Aires: Katz, 2011.
- BASILE, TERESA. "Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria." *Aletheia*, vol. 11, n.º 21, 2020. <https://doi.org/10.24215/18533701e067>.
- BENJAMIN, WALTER. *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- BENVENISTE, ÉMILE. *Problemas de lingüística general I*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1971.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La invención de lo cotidiano*. I. Artes de hacer. Traducido por Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LE GOFF, JACQUES. *Historia y memoria*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LEJEUNE, PHILIPPE. "El pacto autobiográfico." *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 47-61.
- MORALES, LEONIDAS. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 19, 2013, pp. 13-24.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Santiago: Lumen, 2017.
- RICHARD, NELLY. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- RICOEUR, PAUL. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- RILKE, RAINER MARÍA. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza, 2005.
- ROJAS, SERGIO. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 89, 2015, pp. 231-256.
- SALOMONE, ALICIA. "Poesía, memoria y comunidad nacional: Chile y Argentina en poéticas de postdictadura". *Revista Sociedad y Equidad*, n.º 1, 2011, pp. 1-22.
- THAYER, WILLY. *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006.