REVISTA DE HUMANIDADES

REDOLÉS LAVANDA:

INTERMEDIALIDAD AFECTIVA Y DISIDENCIA SONORA EN LA CONTRACULTURA CHILENA

JORGE CID ALARCÓN
Universidad Adolfo Ibáñez
jorge.cid@uai.cl
ORCID: 0000-0002-9220-9957

Revista de Humanidades n.º 54: 133-161
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1035
revistahumanidades.unab.cl

REDOLÉS LAVANDA:
INTERMEDIALIDAD AFECTIVA Y DISIDENCIA SONORA EN LA CONTRACULTURA CHILENA[1]

REDOLÉS LAVANDA: AFFECTIVE INTERMEDIALITY AND SONIC DISSIDENCE IN CHILEAN COUNTERCULTURE

Jorge Cid Alarcón
Universidad Adolfo Ibáñez
Centro de Estudios Americanos
Diagonal Las Torres 2640, Santiago, Chile

Resumen

Este artículo analiza *Redolés lavanda* (2024) como una obra intermedial que articula poética, música y archivo en clave afectiva y disidente. A partir de una metodología analítico-interpretativa, se identifican tres operaciones críticas: la configuración de una memoria sonora insurrecta, una estética del cuidado como resistencia y una lírica popular expandida. Se examinan piezas como "El finao" o "Huye Ana Frank" como ejemplos de una política sensorial que desafía los regímenes emocionales del neoliberalismo. Basado en la noción de archivo performativo, el estudio propone que *Redolés lavanda* reactiva el presente desde

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto Anid/Fondecyt regular n.º 1260685, "Cartografía crítica de las poéticas transgenéricas: deformance, monstruosidad y archivo afectivo en las producciones literarias y performáticas trans de Chile y Argentina", del cual soy investigador responsable.

los márgenes de la cultura popular, transformando la canción de protesta en un artefacto crítico que no representa la memoria, sino que la hace cuerpo, vibración y comunidad sensible.

Palabras claves: Mauricio Redolés, Redolés Lavanda, memoria sonora, estética y política del afecto.

Abstract

This article analyzes *Redolés lavanda* (2024) as an intermedial work that fuses poetry, music, and archive through an affective and dissident lens. Using an analytical-interpretative approach, it identifies three critical operations: the construction of an insurrectionary sonic memory, an aesthetic of care as cultural resistance, and an expanded popular lyricism. Tracks like "El finao" and "Huye Ana Frank" exemplify a sensory politics that challenges neoliberal emotional regimes. Drawing on the concept of the performative archive, the study argues that *Redolés lavanda* reactivates the present from the margins of popular culture, reshaping protest music into a critical artifact that does not represent memory–it turns it into embodied vibration and a space of shared sensitivity.

Keywords: Mauricio Redolés, Redolés Lavanda, sonic memory, aesthetics and politics of affect.

Recibido: 15/12/2025 Aceptado:29/04/2026

1. De Redolés a lavanda: del punk a la orquesta

Desde su irrupción en la escena cultural chilena en los años ochenta, Mauricio Redolés ha desarrollado una obra bifronte –poética y musical– en tensión permanente con los dispositivos tradicionales de legitimación literaria y cultural. Su trayectoria, marcada por el exilio, la marginalidad editorial, la autoedición, el trabajo en cárceles y poblaciones, y una crítica constante

al neoliberalismo chileno, ha sido descrita como una forma de resistencia que articula contracultura, humor e inteligencia política. En este marco, *Redolés lavanda* (2024) no supone un quiebre con su estilo anterior, sino una reformulación que complejiza su poética desde nuevos lenguajes musicales y dispositivos expresivos.

Este trabajo, compuesto por dieciséis pistas que entrelazan canciones, poemas, micro-radioteatros y musicalizaciones de autores como Roque Dalton, profundiza y amplía procedimientos ya presentes en la trayectoria de Redolés, especialmente mediante una configuración musical de mayor despliegue orquestal que incorpora cuerdas, bronces, swing, bolero, ska y foxtrot, entre otros. Esta expansión formal se halla íntimamente conectada con una intensificación del modo de intervención cultural del autor, sin abandonar el gesto de denuncia directa y sátira política –característico de su trayectoria–, el disco intensifica la elaboración poético-musical de la memoria afectiva, el duelo social y la ternura como fuerza política.

Aunque *Redolés lavanda* enfatiza dimensiones asociadas a la ternura, la fragilidad y el cuidado, estos registros afectivos poseen antecedentes reconocibles en la trayectoria previa de Mauricio Redolés. Canciones como "Canción pa' la más chiquitita", "Solo mujer", "Así habló Lorena" o "Quiero seguir continuando" ya articulaban formas de sensibilidad cotidiana y afectividad disidente en una poética popular y contracultural. En este sentido, el álbum no inaugura una estética del cuidado, sino que la vuelve más visible, sistemática y políticamente articulada mediante una propuesta sonora de mayor densidad colaborativa y orquestal.

El título del disco –*Redolés lavanda*– alude tanto a lo sensorial como a lo colectivo (la planta aromática y *la banda* que lo acompaña), estableciendo desde el nombre una clave poético-musical del cuidado. Esta doble lectura permite pensar el disco como un proyecto de recuperación, no solo física (tras su infarto cerebral), sino también de una comunidad de escucha y creación que se afirma como contrapública, en el sentido propuesto por Nancy Fraser (67): un espacio de enunciación no hegemónico donde lo popular, lo político y lo poético se entrecruzan como respuesta a las condiciones estructurales de exclusión, violencia y precariedad del Chile neoliberal.

En este contexto, el presente artículo busca analizar *Redolés lavanda* como una obra que propone una poética que conjuga memoria crítica, afectos resistentes y mestizaje popular, reconfigurando los lenguajes de la contracultura en clave orquestal. Lo anterior responde a la hipótesis según la cual el último álbum de Mauricio Redolés constituye una obra intermedial y transestética que, mediante una producción musical más amplia, colaborativa y orquestal, intensifica procedimientos estéticos y políticos ya presentes en la trayectoria del autor, condensando tres operaciones críticas: la reconfiguración de la memoria política chilena desde el afecto, la resignificación del humor como estrategia de duelo y crítica, y la articulación de un contrapúblico desde una lírica popular expandida. Así, Redolés interviene el presente con un gesto performativo que une poesía, música, radioteatro y archivo, posicionando su obra como un espacio de resistencia cultural en el Chile neoliberal post-Estallido.

Con ello, este disco se inscribe no solo como el último álbum de un autor marginal devenido figura de culto, sino como un artefacto artístico-crítico que actualiza las formas de la disidencia cultural en el siglo XXI.

Aunque *Redolés lavanda* amplía el repertorio instrumental y colaborativo de Mauricio Redolés, varios de sus procedimientos intermediales y afectivos ya se encontraban presentes en discos anteriores como *Bello barrio, Química, ¿Quién mató a Gaete?, 12 Thomas, One, two, tres, cuatro* y *Quiero seguir continuando*, donde el autor ya exploraba cruces entre poesía, oralidad, canción popular, humor y memoria política.

2. Estado del arte: memoria, oralidad y nuevas posibilidades críticas

La obra de Mauricio Redolés ha sido objeto de una crítica que, aunque limitada en volumen, ha identificado tres grandes ejes de interpretación: la memoria histórica, la poética urbana y la estética de la ruptura. Diversos trabajos han examinado su proyecto creador como una articulación única del trauma político, la experiencia del exilio y una posición estética que

privilegia la oralidad, el humor y la contracultura. Desde esta perspectiva, su producción ha sido leída como una forma de subversión cultural y testimonial, con especial atención a los dispositivos de homenaje, al extrañamiento del sujeto exiliado y al carácter híbrido de su obra (Pérez Silva; Navarro Pinto; Yuivar).

La relación entre memoria y música –particularmente en la representación del trauma dictatorial– ha sido uno de los focos más consistentes. Se han analizado tanto las tensiones entre memoria personal y memoria emblemática como el uso del homenaje como estrategia poética para reactivar la voz de los sujetos anónimos y vulnerables (Vergara; Navarro, "Química"). Otros enfoques han destacado la condición urbana de su lírica, el uso del barrio como refugio utópico y el lenguaje coloquial como forma de crítica social encarnada en lo cotidiano.

En términos estéticos, se ha subrayado la filiación con la antipoesía, la oralidad performativa y la hibridez entre géneros como el punk, el blues y el corrido mexicano. Esta línea ha permitido situar a Redolés en una zona de frontera entre lo poético y lo musical, valorando su lugar circuitos alternativos y su resistencia a las formas hegemónicas de legitimación cultural (Yuivar).

No obstante, y a pesar de estos valiosos aportes, los estudios disponibles no han abordado todavía de manera sistemática la dimensión intermedial, afectiva y sensorial de la obra de Redolés, ni han prestado atención al modo en que su trabajo más reciente –*Redolés lavanda (2024*)– profundiza y expande una escala poética, sonora y política presente en obras anteriores. Este artículo propone precisamente una lectura de dicho álbum como artefacto de memoria sonora insurgente, afectividad radical y disidencia sensorial, explorando su poética del cuidado, su uso estratégico del humor como duelo y su apuesta por una estética colectiva en clave orquestal.

Con ello, se amplía el campo de estudios redolesianos hacia zonas poco exploradas, como la relación entre cuerpo, escucha y política, así como el cruce entre géneros y soportes en una propuesta intergeneracional, expandida y crítica del neoliberalismo emocional. Esta perspectiva no busca reemplazar los enfoques anteriores, sino profundizarlos y desplazarlos hacia

nuevos territorios analíticos que sitúen a Redolés en el corazón de los debates contemporáneos sobre arte, memoria y sensibilidad política.

3. La intermedialidad como gesto político: poesía, música y radioteatro en un solo cuerpo sonoro

La estructura de *Redolés lavanda* puede ser leída como una forma expandida de archivo performativo, en el sentido que propone Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (20). Para Taylor, existen formas de memoria cultural que no se inscriben en documentos, sino que se transmiten mediante el cuerpo, la voz, el ritmo, la presencia. En este disco, la memoria no se conserva, se actúa, se encarna en la mezcla de géneros sonoros, narrativos y escénicos que van del ska al radioteatro, del testimonio hablado al corrido mexicano.

La estructura de *Redolés lavanda* se despliega como un organismo intermedial que articula lo sonoro, lo poético y lo dramatúrgico en un solo cuerpo estético. Si bien en álbumes anteriores predominaban estructuras más cercanas a la canción popular, Redolés ya había desarrollado estrategias de hibridez entre poesía, oralidad y experimentación sonora. Esta mixtura de formas y géneros no responde solo a una inquietud formal o a una experimentación estética, sino que se configura como una táctica crítica que desborda los marcos convencionales del arte popular, desafiando tanto a las industrias culturales como a los cánones literarios.

En este sentido, la intermedialidad se transforma en un gesto político en sí mismo. La combinación de registros heterogéneos –desde el ska hasta el bolero, desde la poesía de Roque Dalton hasta el blues tradicional norteamericano, pasando por el radioteatro y la crónica hablada– desestabiliza las expectativas del oyente, y lo obliga a habitar un espacio auditivo incómodo, discontinuo, donde el disfrute estético se ve constantemente interrumpido por la reflexión crítica. Redolés no busca construir una experiencia de escucha complaciente; por el contrario, propone una forma de experiencia musical basada en la fricción y la interrupción crítica, donde cada pista opera como una cápsula de memoria, humor o rabia, con frecuencia superpuestas.

Del mismo modo, "El finao", un corrido mexicano sobre Salvador Allende, subvierte el tono elegíaco habitual con una carga festiva y heroica, incorporando un imaginario ajeno a la música chilena, lo que enfatiza el carácter transnacional de las luchas populares.

En paralelo, los micro-radioteatros –"No eres yo, soy tú" y "Hombre en situación"– introducen un registro dramatúrgico que permite elaborar conflictos íntimos y estructurales desde una perspectiva irónica. El primero ridiculiza las fórmulas afectivas neoliberales del autocuidado romántico, mientras que el segundo desmonta el eufemismo 'hombre en situación de calle' para exponer el carácter sistémico de la exclusión social. Ambos textos funcionan como pequeñas dramaturgias críticas, que actualizan la tradición del radioteatro popular desde un prisma político y contemporáneo, interrumpiendo el flujo musical para instalar la palabra como acto escénico.

A su vez, la musicalización de poemas de Roque Dalton –"Verte desnuda", "Epigrama" y "Temores/El gran despecho"– revela una voluntad de reinscribir la poesía revolucionaria latinoamericana en claves sonoras contemporáneas. Dalton, ejecutado por el propio Frente Farabundo Martí en 1975, se convierte aquí en un interlocutor vivo, y su obra es revitalizada mediante arreglos que van desde el bolero hasta el rock electrónico, en colaboración con artistas como Carlos Cabezas y Tita Parra. Esta operación implica una reapropiación poético-musical de la tradición revolucionaria, en la que Redolés no solo homenajea, sino reescucha la militancia desde los lenguajes y timbres del presente.

Así, el álbum profundiza una tendencia de la obra de Redolés: la disolución de fronteras entre géneros discursivos. Al reunir poesía, canción, teatro y archivo en un mismo soporte digital, el disco activa una memoria disidente que no solo rememora, sino que activa políticamente el presente. La intermedialidad, en este sentido, no es solo una opción estética, sino un modo de intervenir el tiempo histórico desde las grietas sonoras de la cultura popular.

4. Memoria insurrecta: Allende, El Neco, Ana Frank y el archivo sonoro del presente

Uno de los hilos articuladores más potentes de *Redolés lavanda* es la inscripción de una memoria política disidente que desafía tanto el olvido institucionalizado como la estetización melancólica de los relatos sobre la dictadura y la posdictadura. Lejos de ofrecer una narrativa lineal o unificada, el disco construye una memoria insurrecta, fragmentaria, que emerge desde la música popular, la poesía y la oralidad, convocando figuras, tiempos y afectos que rozan lo trágico, lo absurdo y lo épico desde los márgenes de la historia oficial.

El trabajo de la memoria en *Redolés lavanda* no se limita a la evocación nostálgica de acontecimientos pasados, sino que busca reactivar críticamente el presente. Esta operación conecta con lo que Nelly Richard desarrolla en *Fracturas de la memoria* (16-17), donde argumenta que las memorias disidentes no deben fijarse en monumentos o fechas, sino funcionar como interferencias críticas en los discursos dominantes. Así, el homenaje a Salvador Allende o a Nelson Cabrera Vásquez no es conmemoración ritual, sino reapropiación política del relato.

La canción "El finao" profundiza una línea ya presente en Redolés: la relectura desacralizadora de la historia reciente mediante formas populares y afectivas. En lugar del tono elegíaco, aquí Redolés opta por el corrido mexicano, un género que combina lo narrativo, lo festivo y lo heroico. Esta elección no es casual: al apropiarse de un formato narrativo popular latinoamericano, el autor relocaliza la figura de Allende como héroe de un pueblo transnacional, no como mártir congelado en el relato estatal. El corrido, con su ritmo marcado y su estética frontal, permite reimaginar el acto final de Allende no como una derrota, sino como una afirmación radical de soberanía política. La muerte se canta, no se llora. La historia se corea, no se archiva.

La apertura del tema –"el finao se la jugó sin asco / enfrentó a los locos del asalto"– introduce de inmediato un tono directo y narrativo, característico del corrido. La expresión coloquial 'finao' desactiva cualquier tentación

sacralizadora y ubica al protagonista en el registro popular y cotidiano. A lo largo del texto, esta estrategia se sostiene mediante una economía verbal que alterna la oralidad cruda con imágenes de fuerte resonancia política: "libertad pa' todo un continente / dignidad y una vida diferente". Aquí, el sujeto de la enunciación no se limita a testimoniar, sino que proyecta un horizonte ético-político que excede la coyuntura nacional.

El corrido no solo narra, dramatiza. Su cadencia marcada y su estructura repetitiva intensifican el efecto performativo de la letra. La reiteración de versos como "nadie cante, nadie hable / poesía se respira con el aire" funciona como dispositivo sonoro de interrupción, que remite a la censura y al control del discurso durante el golpe, pero también a una poética del silencio como forma de resistencia. La inversión del lugar común –al afirmar que la poesía no se escribe, sino que se respira– implica un desplazamiento del lenguaje hacia el ámbito corporal. Esta operación conecta con la noción de "archivo encarnado" desarrollada por Taylor (20), según la cual la memoria no se limita a ser conservada en soportes materiales o textuales, sino que se activa a través de prácticas corporales, gestos y experiencias vividas. Desde esta perspectiva, el cuerpo no es solo un medio de expresión, sino también un vehículo de transmisión y reactivación de saberes y memorias.

El tono irónico y desacralizador que atraviesa la pieza se vuelve especialmente notorio en versos como "su doctor de los pies le dio un tirón / y el finao le echó un garabato". Este gesto, que podría parecer anecdótico, cumple una función crítica: desautomatiza el relato heroico y lo ancla en lo humano, en lo mínimo, en el detalle que subvierte la solemnidad. La épica aquí no se construye desde la grandilocuencia, sino desde la afectividad disonante: una mezcla de humor, furia y ternura que desarticula la retórica de la historia oficial.

Asimismo, el estribillo "la traición se transmite por el aire / conmoción, no hay certeza / generales, tampoco hay culpables" condensa una crítica explícita al aparato de impunidad que siguió al golpe de Estado. El lenguaje se vuelve aquí acusación coral, construida desde el rumor más que desde la prueba, desde el afecto más que desde el archivo. Este tránsito entre lo testimonial y lo poético refuerza el carácter intermedial del disco, donde lo

musical no ilustra la historia, sino que la reescribe desde el cuerpo sonoro de la protesta.

Finalmente, la reflexión tardía de un personaje secundario –"nunca pensamos que estábamos tan solos / reflexionó años después un guardaespaldas"– introduce una temporalidad desplazada, que desmitifica el momento heroico y enfatiza sus efectos en el presente. El legado del finao –"rectitud, dignidad, las cosas claras"– no se cristaliza en una figura intocable, sino que se vuelve consigna política abierta, disponible para la acción.

En este sentido, "El finao" reconstruye y reactiva la figura de Allende como zona de disputa simbólica y afectiva. Redolés convierte su muerte en materia sonora, en narración insurgente, y en práctica estética que interrumpe los marcos hegemónicos del relato. El resultado es una forma de memoria performativa, donde la música popular no representa la historia, sino que la reinscribe en clave crítica y vital.

Este mismo impulso reaparece en "Nelson Cabrera Vásquez, alias El Neco", un extenso poema que rinde homenaje póstumo a un luchador por los derechos humanos fallecido en 2023 que sufrió la prisión política y la tortura durante la dictadura de Pinochet. Lejos de la hagiografía o del tono panfletario, Redolés construye una crónica íntima y política, donde el nombre propio adquiere peso específico, encarnando una historia de lucha invisibilizada. El poema no es solo un ejercicio de memoria, sino una restitución simbólica de la voz del Neco en la esfera pública. Aquí, la palabra poética se transforma en un acto de justicia afectiva y el poema, en un sitio de conmemoración no institucional.

Esta forma de memoria no se organiza en torno a una narrativa lineal ni busca estabilizar significados, sino que se constituye como un dispositivo fragmentario y polifónico, en el que confluyen lenguajes poéticos, musicales y orales. En ese marco, la canción dedicada a Nelson Cabrera –filósofo y militante del MIR, fundador de Cinefórum en Valparaíso– despliega una poética elegíaca de la insubordinación, en la que el homenaje se disocia de toda solemnidad y se ancla en lo concreto, lo afectivo y lo irónico.

Desde el inicio, Redolés instala una voz que oscila entre la crónica testimonial, la alabanza política y la lírica personal. Al decir "Maestro

de los desheredados de siempre / Intelectual orgánico de hasta la más mínima brisa porteña", el autor articula una imagen del sujeto político no desde el liderazgo carismático, sino desde la inserción cotidiana en los circuitos de la vida popular. La combinación de epíteto y humor, como en "filoso filósofo del MIR" o "Neco, gato en japonés", construye una figura multidimensional, que evita la canonización para reivindicar, en cambio, la complejidad afectiva del compromiso.

La interpelación directa –"con un hilito de voz, a 23 segundos de morir me dijiste / 'Sí, pero tiene que ser más digno'"– introduce una dimensión testimonial que no se reduce a la anécdota biográfica. La frase, inscrita en el borde entre la vida y la muerte, condensa una ética de la radicalidad que estructura toda la composición. La dignidad, aquí, no se enuncia como valor abstracto, sino como principio de acción ante el presente. Esta elección estilística responde a lo que Richard (124) entiende como un enfoque de la memoria que evita la monumentalización del pasado. En lugar de presentar los hechos cerrados o definitivos, esta perspectiva busca generar cuestionamientos, abrir interpretaciones y provocar una reflexión activa sobre los acontecimientos, resistiendo así la clausura de los sentidos históricos.

Asimismo, la canción construye una topografía de la disidencia en la ciudad-puerto: "desde el cerro Lecheros / donde estuvo escondido Neruda en tiempos del traidor Videla / hasta la Colina del Terror". Este desplazamiento espacial convierte a Valparaíso en territorio afectivo y político, marcado por prácticas de resistencia y memoria. El ritmo prosódico de los versos, alternando registros poéticos y enumeraciones documentales –"a madres de la Plaza de Mayo y a sociólogos lúcidamente rebeldes / a descubridores de los archivos del terror de dictadores paraguayos"– produce un efecto acumulativo que inscribe al Neco como nodo de una red latinoamericana de luchas, más allá de la frontera chilena.

En términos retóricos, el poema se vale de la anáfora ("Siempre con tu sonrisa… / Siempre instalando bares eternos… / Siempre junto a Marisa…"), como estrategia de repetición afectiva que enfatiza la persistencia del gesto político en lo íntimo y lo cotidiano. Lejos de presentar a Cabrera como figura aislada o excepcional, Redolés subraya su inserción en una

comunidad concreta: "plantaste muchas semillas de rebeldía y valor / mientras otros y otras se arreglaban los bigotes / en las puertas de sus secretarías y ministerios". Aquí se inscribe una crítica explícita a las formas de cooptación institucional de la memoria, en sintonía con la tesis de que el discurso oficial de posdictadura ha funcionado, en muchos casos, como estrategia de neutralización.

Finalmente, el cierre del poema –"Desde la noche del 18 de abril de 2023 / hay una nueva estrella sobre los cerros y la bahía de Valparaíso"– opera como signo afectivo de permanencia. La muerte no clausura al Neco, sino que lo inscribe en una cosmología poética del presente, donde la estrella no remite a la trascendencia, sino a una forma de continuidad vital y política: "Pediste mucho, Neco, porque eres puro amor por tu pueblo / Vivirás por siempre en todas mis canciones".

En suma, la pieza dedicada a Cabrera Vásquez reafirma el principio general que articula *Redolés lavanda*: la memoria no se archiva, se activa. En su dimensión intermedial, la canción opera como acto performativo que convierte la biografía militante en relato coral y el afecto en estrategia de reapropiación histórica. La figura del Neco deviene emblema de una ética insurgente que, al mismo tiempo que denuncia los dispositivos de olvido, propone una genealogía alternativa fundada en el amor, la ironía y la persistencia.

En este punto, la figura del archivo –central en los estudios de la memoria– adquiere una materialidad sonora. El archivo no está compuesto por documentos, sino por voces, ritmos, silencios, ruidos. En "En el oasis de pirañas", dedicada al Estallido Social de octubre de 2019, se inserta un audio histórico real que irrumpe en la música como testimonio vivo. A diferencia de una representación artística del hecho, lo que se ofrece es su reencarnación en la textura del sonido. El análisis político que Redolés entrega hablado, como si interrumpiera su propia canción para reflexionar, convierte el tema en una suerte de ensayo sonoro en tiempo real. Aquí se despliega una forma de archivo insurgente, que no conserva, sino que activa: memoria como interferencia, como vibración, como acto sonoro de presente.

Esta canción funciona como campo de confrontación entre la retórica del poder –"un oasis de paz y tranquilidad en América Latina"– y la enunciación popular que desarma ese discurso: "pero la verdad / éramos oasis de abuso, despojo, represión / e injusticia en el borde suroeste / de nuestro continente". La ironía en el uso de la metáfora del oasis evidencia una estrategia retórica de desarticulación, donde la estética de la denuncia emerge de la contradicción semántica entre apariencia y vivencia.

La canción articula una poética del contrapunto: a la vez que convoca el tono rítmico y ligero del ska, sostiene una denuncia directa y coral contra el orden neoliberal, mediante recursos como la anáfora ("pingüina rebelde, pingüina anónima"), el paralelismo y la interpelación directa ("dímelo, dímelo"). En este juego de tensiones se configura una estética de la fricción: el goce rítmico es constantemente interrumpido por la irrupción de la palabra crítica, por bloques de testimonio que operan como insertos de realismo político.

El salto de la colegiala, esa "pingüina rebelde", no es solo un acto de desobediencia, sino el gesto inaugural de una épica popular: "y su salto fue / más relevante que el salto de Prat". Esta inversión del canon heroico inscribe una afectividad insurgente que desafía la narrativa patriótica tradicional, desplazando el centro simbólico desde el mártir militar hacia la figura anónima, femenina y juvenil. La canción así subvierte el relato histórico y lo reescribe desde una sensibilidad situada en el presente del cuerpo que protesta.

A nivel estructural, la obra incorpora pasajes hablados que rozan el tono del panfleto o el manifiesto, interrumpiendo la linealidad de la canción y quebrando la frontera entre poesía, discurso y crónica: "no fue otra cosa que el embrión de una revolución de millones de personas / cansadas de ser abusadas, reprimidas, despojadas". Esta superposición de registros responde a una lógica de ensamblaje que no busca cohesión, sino proliferación de voces, ritmos y memorias. La "revuelta analfabeta", como la nombra el propio narrador, es objeto del relato y estructura formal del disco: caótica, fragmentaria, saturada de rabia y ternura.

Desde esta perspectiva, la intermedialidad en *Redolés lavanda* no se limita a un ejercicio estético, sino que se configura como un gesto afectivo-político que interrumpe las gramáticas de representación tradicionales. La hibridez sonora del disco –que pasa del ska al testimonio, de la canción al documento– articula una resistencia contra la domesticación del malestar social por parte del discurso institucional. En este sentido, la propuesta de Redolés es también una crítica a la estetización del dolor y una defensa del sonido como forma de resistencia: "el pueblo está en la calle pidiendo dignidad" no se pronuncia como consigna vacía, sino como acto performativo que reactiva la memoria colectiva y la inscribe en el cuerpo vibrátil de la canción.

En el caso del poema final "Huye Ana Frank", la conexión con el genocidio en Gaza actualiza la figura de la niña perseguida por el nazismo como símbolo desplazado de la infancia acosada por nuevas formas de fascismo global. Esta operación puede ser interpretada a partir del concepto de necropolítica emocional desarrollado por Rossana Reguillo en *Necromáquina* (36). La autora sostiene que, en los contextos contemporáneos, los cuerpos de niñas, personas disidentes y poblaciones empobrecidas no son únicamente objeto de control mediante la violencia física, sino también a través de la gestión de afectos. Estos afectos –como el miedo, el desprecio o la indiferencia– son instrumentalizados para legitimar formas de exclusión social y justificar la exposición de ciertas vidas a la muerte o al abandono sistemático. Redolés, al devolverle movimiento a la figura de Ana Frank, rompe con su cristalización histórica y la convierte en una imagen insurgente que denuncia nuevas formas de persecución.

En este sentido, la pieza "Huye Ana Frank" constituye una de las intervenciones más provocadoras y radicales del disco. Redolés traslada a la figura icónica de la joven judía –símbolo universal del horror del Holocausto– hacia el presente palestino, no por analogía superficial, sino como una estrategia de desnaturalización del uso político de la memoria. En un gesto deliberadamente incómodo, la canción interpela al oyente desde la crudeza de la intertextualidad histórica y la violencia actual, forzando una lectura crítica sobre los dispositivos contemporáneos de invisibilización del sufrimiento.

El poema-canción comienza con un imperativo que interrumpe la lógica museificada de la historia: "Huye Ana Frank / de Prinsengracht 263 / en Ámsterdam". La casa-museo –ícono del memorialismo europeo– se convierte aquí en el punto de partida de una fuga intempestiva hacia el presente: "y huye de los nazis / huye de la Gestapo / huye… hacia la Franja de Gaza". La anáfora "huye", reiterada obsesivamente a lo largo del poema, no solo marca el ritmo y la urgencia de la huida, sino que colapsa las temporalidades, desplazando el eje de la memoria del pasado al presente, del archivo al acontecimiento.

La canción transita por una geografía del horror contemporáneo –"Rafah, Jabalia, Deir al-Balah, Beit Hanoun"– donde el cuerpo de Ana Frank es proyectado como figura espectral que atraviesa escombros, drones, bombardeos y armas químicas. Versos como "no bebas el agua envenenada / huye de la muerte que viene del cielo" configuran un imaginario poético de la devastación, en el que el tono urgente no excluye la dimensión lírica. El recurso al fósforo blanco, que "quema tus bellos ojos / y hace tus pulmones imposibles", introduce una sintaxis brutal de lo corporal, donde la destrucción opera sobre lo más íntimo y vulnerable. La elección del cuerpo infantil como punto de inscripción del horror –los "bracitos" que "aparecerán entre los escombros"– convierte al lenguaje poético en forma de duelo anticipado y denuncia ineludible.

No se trata aquí de una equivalencia simplista entre pasados y presentes, sino de una estrategia de relectura radical que interroga los usos políticos de la memoria en contextos de violencia estructural. El poema denuncia explícitamente la complicidad internacional –"la ayuda de los yankees / la complicidad de Occidente"– y apela a una figura testigo localizada: "Faiz Machini / que me lo dirá / con dolor y rabia / en la esquina / de Chacabuco y Santo Domingo / aquí en Santiago de Chile". Este movimiento entre Gaza y Santiago, entre el testimonio global y el encuentro local, da cuenta de la dimensión afectiva y situada del archivo sonoro que Redolés construye: no es una denuncia abstracta, sino una escucha encarnada.

En términos formales, el poema despliega una estética del urgente minimalismo, sustentada en el verso breve, la reiteración y la ausencia de

puntuación, lo que refuerza la impresión de ritmo narrativo en fuga. El sujeto lírico no enuncia desde la seguridad del saber histórico, sino desde el sobresalto de la proximidad ética: se trata de un testigo implicado, que escucha, transmite y transforma el horror en canto, sin mediaciones institucionales ni solemnidades rituales.

"Huye Ana Frank" sintetiza así los principios estéticos y políticos que atraviesan *Redolés lavanda*: la memoria como forma de interrupción, el lenguaje poético como acto de reinscripción histórica, y el sonido como espacio de resonancia ética. En su potencia intermedial, esta pieza no busca representar el sufrimiento, sino desactivar su naturalización, devolviéndole una dimensión crítica, afectiva y performativa. En un contexto saturado de imágenes e informes, Redolés opta por la canción como contrarchivo, donde el cuerpo de Ana Frank no es memoria clausurada, sino sujeto en movimiento, desplazado hacia el presente para recordarnos que la historia, si no se canta, se repite.

Estas tres piezas –"El finao", "Nelson Cabrera Vásquez" y "Huye Ana Frank"– permiten comprender la manera en que Redolés construye una memoria poética y política que desafía los protocolos de la solemnidad y se enuncia desde los géneros populares, la ironía, el testimonio sonoro y el gesto performativo. Frente al archivo estatal, cerrado y normado, *Redolés lavanda* propone un archivo afectivo, oral, insurgente, que mantiene viva la historia al ponerla en diálogo con las luchas del presente.

5. Cuidado, ironía y duelo: modulaciones afectivas en *Redolés lavanda*

En la obra de Mauricio Redolés, el humor ha sido siempre una herramienta clave de disidencia cultural: ironía, sarcasmo, juegos de palabras, parodias y absurdos han desestabilizado las formas establecidas de lo político, lo serio y lo literario. En *Redolés lavanda*, sin embargo, el humor adquiere una densidad emocional singular: no es simplemente risa contra el poder, sino humor atravesado por el dolor, el fracaso, la pérdida y la ternura. Aquí

se configura lo que podríamos llamar una estética del afecto radical, en la que la ironía ya no es solo una forma de evasión o burla, sino una vía para procesar el trauma y construir nuevas formas de comunidad sensible.

Resulta importante señalar, sin embargo, que esta sensibilidad afectiva no aparece por primera vez en *Redolés lavanda*. A lo largo de su trayectoria, Mauricio Redolés ha desarrollado una poética donde el humor, la fragilidad, el amor cotidiano y el cuidado convive con la crítica política y la ironía desacralizadora. Lo distintivo del nuevo álbum reside menos en la aparición de estos registros que en la forma en que son reorganizados y amplificados en una propuesta estética más cohesionada, coral y sensorial.

Si bien el humor ha sido una característica constante en la obra de Redolés, en este álbum adquiere matices más íntimos y melancólicos, revelando una dimensión emocional distinta. Esta profundización estética puede analizarse a partir del enfoque propuesto por Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* (11), donde plantea que las emociones no deben entenderse como reacciones internas individuales, sino como mecanismos de orientación que configuran nuestras relaciones con el entorno y con los demás. En este sentido, el afecto se convierte en una fuerza política que estructura modos de vinculación, pertenencia o exclusión. En *Redolés lavanda*, el humor opera como una forma de duelo activo, no como negación del dolor, sino como modo de sostenerlo y compartirlo sin someterlo a la solemnidad.

Esta afectividad politizada también puede entenderse desde la idea de trabajo afectivo de Michael Hardt (1999), quien propone que los afectos no solo nos conmueven, sino que también producen cuerpos, vínculos y modos de vida. El cuidado, la fragilidad o la ternura que Redolés exhibe en "Epigrama" o en piezas irónicas como "No eres yo, soy tú" no son debilidades, sino estrategias críticas frente a una cultura que exige fortaleza emocional y rendimiento constante. El humor, entonces, se vuelve una forma radical de conexión, una política de lo sensible.

Este giro se observa desde el primer tema del disco: "Un poema que te debía", una pieza autobiográfica que combina melancolía y swing, y que juega con la idea de una deuda emocional que solo puede saldarse a través del

arte. El poema es una forma de restitución afectiva, y el uso del humor sutil y melódico permite hacer habitable el dolor sin domesticarlo, reconociendo la herida sin cristalizarla. Aquí, como en otros momentos del álbum, Redolés activa una economía del duelo que se aleja del *pathos* solemne y encuentra en la risa –o en su contención– una vía de supervivencia sensible.

En este marco, resulta central considerar no solo las canciones explícitamente políticas, sino también aquellas en las que la dimensión afectiva y amorosa se convierte en una forma de resistencia frente al desgaste del mundo contemporáneo. Una pieza significativa en este sentido es el poema-canción que comienza con el verso "Este es un poema que hace tiempo te debía", donde la voz poética se dirige a una mujer amada cuya presencia, rutina y voluntad constituyen un anclaje vital en medio del caos. Lejos de tratarse de una pausa lírica en un disco de contenido mayormente político, esta canción instala una forma de archivo afectivo que participa activamente en la construcción de una memoria crítica desde el cuerpo cotidiano.

La figura femenina que se describe –"una mujer ariana / que se levanta rotunda en las mañanas"– se erige como sujeto de acción, no como musa pasiva. En un tono íntimo pero firme, el poema enuncia una ética del cuidado cotidiano como fuerza generadora de sentido: "Te levantas de una, de una sola vez / como si no fueras tú, pero así es". Aquí, el lenguaje sencillo y directo despliega una prosodia del reconocimiento, en la que lo extraordinario no reside en el gesto épico, sino en la perseverancia del gesto mínimo, reiterado día tras día.

El recurso a la estructura responsiva –"y tú, y yo / y tú me haces saltar al mundo así"– evidencia un movimiento dialógico que refuerza la reciprocidad y la interdependencia como ejes afectivos y políticos. La reiteración final –"Y yo estoy de pie gracias a ti"– no se lee como dependencia, sino como afirmación de una fuerza compartida, donde el amor no es clausura intimista, sino forma de sostén frente a la fragmentación del presente. Esta poética del cuidado cotidiano se inscribe, por tanto, en la estética general del disco, que convierte el cuerpo y la voz en soportes materiales de una memoria que no olvida, pero tampoco idealiza.

El carácter político de este gesto se manifiesta en la forma en que la canción desacraliza los lenguajes del heroísmo, y opta por un lirismo de lo ordinario, que encuentra en la pareja y en los rituales mínimos –levantarse, compartir el cansancio, sostenerse mutuamente– una resistencia silenciosa, pero radical, frente a un mundo "todo desgajado". La tensión entre esa fractura global y la presencia restauradora del otro se expresa en la línea: "Este mundo está esperando todo desgajado / yo he llegado tarde y duermo muy cansado", donde el sujeto lírico reconoce su vulnerabilidad sin ceder al cinismo.

En su dimensión sonora, la canción opera con una cadencia suave, repetitiva, casi de mantra, que refuerza la dimensión performativa del afecto. Lo que se dice –"yo estoy de pie gracias a ti"– se sostiene en lo musical como un acto de recuperación del cuerpo mediante la voz, y de la voz a través del amor. Esta estrategia conecta con el modo en que el disco activa formas de resistencia no solo discursivas o históricas, sino también sensoriales y afectivas, propias de un archivo expandido que incluye la épica insurrecta y la intimidad reparadora.

Así, *Redolés lavanda* construye una memoria insurrecta no solo a través del homenaje político o la denuncia histórica, sino también mediante la inclusión de lo íntimo como territorio de lo común. El amor, en esta clave, no es escapismo, sino afirmación de lo viviente, inscripción de lo cotidiano como lugar donde se ensaya la persistencia. La canción amorosa no interrumpe el archivo disidente del disco: lo amplía, demostrando que en la era de la fragmentación y el desgaste, seguir de pie –y decirlo– también es un acto de memoria.

En "No eres yo, soy tú", uno de los dos micro-radioteatros del disco, el humor alcanza una dimensión crítica más explícita. La pieza parodia las fórmulas del discurso amoroso contemporáneo, desmontando con sarcasmo las frases vacías del autoconocimiento neoliberal ("tengo que encontrarme a mí mismo", "necesito mi espacio") que han colonizado incluso el lenguaje íntimo. Redolés evidencia cómo el neoliberalismo no solo afecta la economía o la política, sino también la forma en que experimentamos y gestionamos nuestras emociones, privatizándolas, individualizándolas y desactivando

su potencial relacional. Al ridiculizar estas fórmulas, el artista reactiva el humor como forma de autodefensa afectiva frente al vaciamiento emocional promovido por la cultura del rendimiento.

Este humor autocrítico y político se complejiza aún más en piezas como "Cuando te vi" y "Epigrama", donde el fracaso amoroso y el desgaste de las relaciones se abordan desde la ternura, sin resignarse al cinismo. En "Epigrama", el bolero compuesto por Taku Tricot e interpretado a dúo por Redolés y Tita Parra, el desgaste de una larga relación de pareja no se convierte en burla ni en tragedia, sino en una especie de celebración del desgaste compartido. La elección del bolero –género históricamente asociado al exceso emocional, al drama amoroso– permite reencuadrar el conflicto afectivo como un espacio de lucidez, donde la ironía no niega el amor, sino que lo rehumaniza.

En conjunto, estas piezas revelan la manera en que Redolés configura el humor como una forma de duelo colectivo: un duelo que no se resuelve ni se supera, sino que se vuelve materia estética y política. En este disco –marcado también por la propia fragilidad del autor, tras su infarto cerebral en 2016–, el humor funciona como tecnología emocional que permite reconfigurar los vínculos desde la vulnerabilidad. En lugar de ocultar o superar la fragilidad, Redolés la exhibe, la canta, la dramatiza y la pone a circular, transformándola en potencia crítica.

Ante una cultura que promueve la positividad compulsiva y la gestión neoliberal de los afectos, *Redolés lavanda* despliega una poética alternativa de lo sensible: una ternura áspera, irónica y lúcida, que no pretende consolar ni restaurar un orden emocional, sino fracturar la sensibilidad hegemónica desde el margen. En este sentido, el disco se inscribe como un artefacto estético profundamente contemporáneo, cuya intervención no adopta la forma del diagnóstico ni de la consigna, sino de una estética del fragmento, de aquello que persiste después del colapso emocional. Esta operación encuentra resonancia con la noción de lenguaje de los restos desarrollada por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (166). Barthes propone una forma de enunciación fragmentaria, compuesta por retazos,

silencios e interrupciones, en la que emergen las huellas del deseo y del trauma. En lugar de aspirar a una expresión totalizante, este lenguaje se construye a partir de gestos parciales y residuos afectivos que sobreviven y pueden aún ser compartidos. Así, lo afectivamente indecible no se borra, sino que persiste en formas discontinuas de decir.

6. Estética lavanda: política sensorial, cuidado y disidencia en clave orquestal

La propuesta estética de *Redolés lavanda* puede interpretarse como una intervención política mediada por lo sensorial. La elección de la lavanda –planta tradicionalmente asociada al cuidado, al reposo y a la limpieza– junto con un formato musical orquestal y envolvente, sugiere una apuesta por una política del afecto y del cuidado. Esta orientación se posiciona como una forma de resistencia frente a la individualización y desafección propias del neoliberalismo emocional. Este enfoque encuentra sustento en lo planteado por Sara Ahmed (4), quien argumenta que los afectos no son neutrales ni apolíticos, sino fuerzas que delimitan los marcos de lo que se puede sentir y, en consecuencia, de lo que es posible imaginar y hacer colectivamente.

No obstante, conviene entender esta política del cuidado como una profundización de elementos ya presentes en la obra anterior de Redolés y no como una ruptura respecto de ella. La ternura, el desgaste afectivo, la vulnerabilidad y el amor cotidiano habían aparecido previamente en distintas canciones y poemarios del autor; lo que *Redolés lavanda* realiza es otorgarles una centralidad estética y política más explícita, integrándolos en una arquitectura sonora colectiva y expandida.

Desde esta perspectiva, el disco no solo expone temas críticos, sino que cuida al oyente, lo interpela sensorialmente, lo invita a otra forma de estar juntos. Esta es una estrategia profundamente disidente en un tiempo que privilegia la productividad, la competencia y la emocionalidad anestesiada.

En sintonía con lo que plantea Nelly Richard (194), el arte crítico no debe aspirar a ofrecer respuestas concluyentes ni imágenes de cierre, sino

generar tensiones, disonancias y resonancias que interrumpan los sentidos hegemónicos. En esta línea, la propuesta de Redolés se aleja de resoluciones musicales armónicas o estructuras narrativas cerradas y releva, en cambio, una sonoridad áspera, polifónica y heterogénea. Esta estética –denominada aquí lavanda– no busca producir un efecto de pacificación emocional, sino reponer el cuerpo como un espacio de memoria activa, conflicto latente y ternura compartida, inscribiendo así una política del sentir que interpela desde lo afectivo y lo colectivo.

El título *Redolés lavanda* no es una simple ocurrencia fonética ni una referencia decorativa: se trata de una declaración estética cargada de resonancias políticas, afectivas y sensoriales. En la tradición popular, la lavanda es una planta asociada al cuidado del cuerpo, a lo doméstico, a lo terapéutico; también a la limpieza, a la memoria olfativa y a ciertas formas de espiritualidad laica. En este disco, Redolés resignifica ese imaginario para proponer una poética del cuidado disidente, en que la fragilidad, la sanación, la orquestación colectiva y lo sensorial se convierten en lenguajes de resistencia.

El juego con el nombre de la banda (La Banda = lavanda) funciona como un gesto de desjerarquización: no se trata de un solista con acompañamiento, sino de una comunidad sonora ampliada. La conformación del ensamble incluye no solo un trío de rock, sino también un cuarteto de cuerdas, una banda de bronces, un armonicista, una pianista y músicos invitados de distintas generaciones como Carlos Cabezas, Tita Parra o Cony Tolueno. Esta apuesta colectiva e intergeneracional revela una ética colaborativa que trasciende lo musical y se inscribe en una política del encuentro: *Redolés lavanda* no es el disco de un autor, sino de una red afectiva que convierte el sonido en cuidado compartido.

A nivel musical, la diversidad de estilos –ska, bolero, blues, corrido, foxtrot, landó– no se presenta como eclecticismo gratuito, sino como cartografía emocional del pueblo. Cada género conecta con una escena afectiva distinta, con un territorio cultural, con una memoria encarnada en el ritmo. Esta pluralidad sonora subvierte las lógicas homogeneizantes de la industria musical, que tiende a segmentar los públicos por género,

clase o edad. *Redolés lavanda* desobedece esta lógica e insiste en una mezcla impura, incómoda, viva. El disco se convierte así en una plataforma de sensibilidad subalterna, que acoge timbres, idiomas y cuerpos que no suelen ser convocados por la cultura oficial.

La dimensión sensorial y olfativa de la lavanda, además, nos permite leer este trabajo desde una crítica a la hegemonía de la racionalidad neoliberal. Frente a una época que privilegia la eficiencia, la velocidad y la hiperproductividad, Redolés propone un espacio de escucha que huele, que recuerda, que respira lento. En lugar de sonidos pulidos, se permite el ruido, la desafinación, el tartamudeo; en lugar de canciones cortas para plataformas, construye piezas narrativas largas, habladas, difíciles de clasificar. Este gesto puede leerse como una forma de desobediencia sensorial, que activa el cuerpo del oyente como territorio de resistencia.

En este punto, la estética lavanda puede entenderse como una estética de la reparación, pero no en el sentido de la reconciliación o el olvido, sino como gesto de restauración de los vínculos rotos. Las piezas del disco –musicales, poéticas, teatrales– no cierran heridas: las nombran, las hacen circular, las dignifican. Al mismo tiempo, instalan una afectividad política que desafía las formas normativas de la militancia, proponiendo una militancia sensible, donde el cuidado, la ironía, el cansancio, la ternura y la emoción también son parte del repertorio de lucha.

Así, *Redolés lavanda* se erige como una obra que no solo dice, sino que cura diciendo, cuida cantando, incomoda afectando. Desde su título hasta su orquestación, desde su formato hasta su contenido, el disco se configura como un artefacto sensorial que abre la posibilidad de pensar una política del arte no centrada en la denuncia o la representación, sino en el cuerpo que escucha, en la comunidad que se reencuentra en la vibración, en la risa, en el verso y en la memoria.

7. Conclusión: *Redolés lavanda* y la expansión sensible de la contracultura

El análisis ha permitido situar *Redolés lavanda* (2024) como una obra liminar en el campo de las estéticas contraculturales latinoamericanas, cuyas operaciones intermediales no solo expanden los límites de la canción popular, sino que reformulan el estatuto mismo de la memoria, el archivo y la sensibilidad política en el Chile contemporáneo. A través de una estructura multiforme que articula canción, poesía, micro-radioteatro, testimonio y musicalización de textos ajenos, Redolés despliega una poética disidente que convierte al cuerpo sonoro en campo de disputa afectiva, política y estética. Más que representar una ruptura en la trayectoria del autor, *Redolés lavanda* profundiza e intensifica procedimientos históricos de su obra: la hibridez entre poesía y música, la oralidad popular, la crítica política, el humor desacralizador y la construcción de afectividades disidentes. La novedad del álbum reside menos en la aparición de estos elementos que en la escala colaborativa, orquestal y sensorial con que son articulados.

El artículo ha identificado tres operaciones críticas que vertebran el álbum: en primer lugar, la construcción de una memoria insurrecta que subvierte las formas oficiales del recuerdo mediante una oralidad encarnada, fragmentaria y situada; en segundo lugar, una estética del cuidado y la fragilidad que activa formas alternativas de resistencia desde la ternura, el cansancio, el amor o el duelo, desestabilizando el régimen emocional del neoliberalismo; y, en tercer lugar, una lírica popular expandida, que rehúsa la homogeneidad estilística para componer un ensamblaje intergeneracional y transestético, donde lo político y lo íntimo no se oponen, sino que se implican mutuamente.

Este artículo ha planteado que *Redolés lavanda* puede comprenderse como un archivo performativo en los términos propuestos por Taylor, es decir, como una forma de memoria que no se fija en soportes documentales cerrados, sino que se encarna en cuerpos, voces, ritmos y afectos que se actualizan en el momento mismo de la escucha. Desde esta perspectiva, el

disco no actúa como un medio de representación del pasado ni como un acto conmemorativo, sino como una activación del pasado en el presente, en diálogo con una coyuntura social aún marcada por la incertidumbre y la herida abierta. En este sentido, coincide con el planteamiento de Richard, quien advierte que la tarea del arte crítico no consiste en monumentalizar el trauma, sino en transformarlo en interferencia: una vibración que interrumpe, desplaza y desajusta los relatos dominantes, abriendo así un espacio para la reflexión crítica y la rearticulación colectiva de la memoria.

Asimismo, el análisis ha mostrado que la dimensión intermedial del disco –que mezcla géneros musicales como ska, bolero, corrido, swing, blues y foxtrot con registros dramatúrgicos, poéticos y testimoniales– no obedece a un mero eclecticismo formal, sino a una estrategia consciente de interrupción de los marcos estéticos y emocionales normativos. Redolés no busca agradar ni ofrecer cohesión, sino interpelar al oyente en su dimensión ética y sensorial, generando una experiencia de escucha que incomoda, conmueve y politiza.

En este sentido, *Redolés lavanda* constituye un aporte singular al campo de los estudios culturales, la literatura y la música popular, no solo por su hibridez genérica o su potencia testimonial, sino por su capacidad de articular una afectividad crítica que devuelve al arte su función insurgente: la de reconfigurar el presente desde el margen, desde el fragmento, desde el temblor de lo aún no dicho.

Este enfoque abre nuevas líneas de investigación que resultan relevantes para el estudio de las poéticas contemporáneas: ¿cómo se redefine la noción de archivo en obras que articulan lo testimonial y lo ficcional desde soportes digitales y orales? ¿Qué papel juegan el humor, la ironía o la ternura en la reapropiación política de la memoria en tiempos de retraimiento institucional y saturación mediática? ¿Cómo pensar una estética del cuidado como forma de militancia sensible en un contexto marcado por la precarización emocional?

Desde estas preguntas, *Redolés lavanda* se impone no solo como testimonio de una trayectoria artística que ha desbordado los marcos

de la cultura oficial, sino como artefacto crítico de época, que condensa en su materialidad sonora las tensiones, fracturas y posibilidades de una contracultura afectiva que sigue insistiendo, con obstinación poética, en imaginar otras formas de vida, de comunidad y de escucha.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Reino Unido: Edinburgh UP, 2014.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Éditions du Seuil, 1977.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, n.º 25-26, 1990, pp. 56-80.

Hardt, Michael. "Affective Labor." *Boundary 2*, vol. 26, n.º 2, 1999, pp. 89-100.

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.

_. "Reseña de *Redolés lavanda*, de Mauricio Redolés". Contrapulso, vol. 7, n.º 1, 2025, pp. 168–171.

Pérez Silva, María Belén. "Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés." *Poligramas*, n.º 56, 2023, pp. 1-17

Reguillo, Rossana. *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. Barcelona: NED, 2021.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.

Vergara Schroeder, Diego. *Bello barrio: Mauricio Redolés y la poética del barrio*. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2009.

Yuivar, Ana María. *Mauricio Redolés: el estilo de sus matemáticas*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2008.