



---

REVISTA DE HUMANIDADES

---

## EL POETA SOLO SABE MIENTRAS ESCRIBE

ENTREVISTA A MAURICIO RÉDOLÉS

FERNANDA MORAGA

Universidad Andrés Bello   
sofia.moraga@unab.cl  
ORCID: 0000-0002-6835-8864

Revista de Humanidades n.º 53: 525-544  
ISSN 0717-0491, versión impresa  
ISSN 2452-445X, versión digital  
DOI: <<https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.990>>  
[revistahumanidades.unab.cl](http://revistahumanidades.unab.cl)





---

## EL POETA SOLO SABE MIENTRAS ESCRIBE

ENTREVISTA A MAURICIO REDOLÉS

FERNANDA MORAGA

Universidad Andrés Bello  
República 276, Santiago, Chile

Mauricio Redolés (1953) es poeta y músico –o “poeta entrometido en la música”, como él mismo ha señalado–, y puede considerarse también cronista. Su obra es vasta y está integrada por más de diez discos, alrededor de una decena de libros de poesía, un libro de memorias, un volumen de conversaciones con Patricio Manns y un cancionero.

Su quehacer poético se inicia en 1975 durante su detención por motivos políticos en la Cárcel de Valparaíso. Posteriormente, el exilio lo condujo a residir por un período de nueve años en Inglaterra, donde participó activamente en iniciativas solidarias en apoyo a Chile y cursó estudios de bachillerato en sociología. En ese contexto, publicó su primer casete, titulado *Canciones y poemas*. En 1985 regresó al país, incorporándose a la lucha contra la dictadura desde el ámbito cultural y dando continuidad a su labor poética y musical hasta el día de hoy, trayectoria que ha tenido diversos reconocimientos. En 2009 se le otorga el premio Altazor de Música Rock por su álbum *Cachai Reolé?* y, en 2014, lo vuelve a obtener, solo que esta vez no es uno, sino res galardones: al Mejor Álbum Rock por *One*,

*Two, Tres, Cuatro; a la Mejor Canción Rock por “Recabarren’s Blues”; y a la Mejor Canción Tropical por “Suda Mery Cano”.* En 2015, fue distinguido con el Premio Nacional del Humor. En 2017, su libro *Algo nuevo anterior (recuerdos)* fue distinguido como Mejor Obra Publicada en la categoría Escrituras de la Memoria, reconocimiento otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En 2022, recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República, en la categoría Género Popular.

En 2025, Mauricio Redolés festeja cincuenta años de trayectoria artística. En este marco, en noviembre de este año, presentó el libro *Mauricio Redolés 50 años cantando y recitando. 100 afiches*, obra que celebra y documenta este valioso recorrido poético y musical.

En este marco conmemorativo de cincuenta años de su trayectoria artística, se inscribe la presente entrevista, realizada en la ciudad de Santiago el 12 de noviembre de 2025. En ella, el autor se refirió a su experiencia como músico y poeta, abordando aspectos fundamentales que surgen de las inevitables relaciones entre vida, arte y política. La conversación se organiza en dos momentos: en el primero, Mauricio Redolés profundiza en su experiencia musical y, en el segundo, nos habla de poesía. La entrevista fue realizada por Fernanda Moraga.<sup>1</sup>

\*\*\*

**Fernanda Moraga (FM):** Buenas tardes Mauricio, es un agrado poder conversar contigo.

**Mauricio Redolés (MR):** Muchas gracias.

**FM:** Este año cumples 50 años de trayectoria artística que comenzó en el exilio, en Inglaterra, en el año 1975, si no me equivoco.

**MR:** Comenzó en la cárcel de Valparaíso. Ahí fue la primera vez que canté ante un grupo de personas...

---

<sup>1</sup> Fernanda Moraga es doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile y profesora asociada e investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello.

**FM:** Un primero de mayo...

**MR:** Sí, ese el punto de partida. Lo que sí, es que no volví a cantar en Chile, lo volví a hacer en Birmingham unos meses después.

**FM:** Comenzaste con la poesía antes que con la música...

**MR:** Mira, qué buena pregunta porque hace poco descubrí, a propósito de otra entrevista, que yo nunca consideré la música o las letras de las canciones como poemas. Entonces, claro, cuando hace poco escribí un texto que respondía a la pregunta “¿Para qué necesitamos poesía?” y que leí hace unas semanas en la Universidad de Padua; hablo de mis primeros poemas cuando yo estaba en la cárcel. Mis primeros poemas que quedaron registrados, porque antes escribí otros poemas y también escribí narrativa. Pero, en todo el recuento que hago en ese texto, nunca hablé de mis letras de canciones, que en el fondo también eran textos poéticos. Ahora, haciendo un repaso muy sucinto, yo diría que los primeros registros que tengo es un poema que se llama “Poema de dos personas que se despiden” y que el texto dice solamente “chao”. Este poema lo escribí a los 16 años después de leer, recuerdo, “Walking Around” de Pablo Neruda, *Poeta en Nueva York* de García Lorca y creo también haber leído algo de Tito Valenzuela, un librito que se llamaba *Guau* que tenía un hocico que se abría como los libros infantiles y decía “guau” adentro. También leí a Nicanor Parra, yo ya había empezado a leer a Parra o no recuerdo si eso fue un año o dos años después. Pero sí compré la *Obra gruesa* el año 1971. Después tuve la influencia de Carlos Drogueyt. Cuando empiezo a hablar de esto siempre me acuerdo que, en diciembre de 1971, un amigo me enseñó los primeros acordes de guitarra en una tarde y, prontamente, el 72, yo ya estaba haciendo canciones. Hice una canción que se llamaba “Mariposa nocturna” y otra que se llamaba “La niña de carey” que decía: “cruzando la ciudad va la niña de carey, el año 33 la apodaban ya”.

**FM:** Es interesante como reflexionas sobre la música y la poesía. Creo que siempre estás planteando un arte poética o un arte musical que, en el fondo, es una anti-arte poética o anti-arte musical. Estoy pensando especialmente

en lo que señalias en el cancionero *Otra cosa* que publicaste en 2023, el que además se sale del formato tradicional de un cancionero.

Me refiero a que es un libro que desde su formato se vuelve muy visual: no solo trae letras de canciones y partituras, sino también imágenes, relatos sobre cómo nacieron las canciones, poesía, una introducción tuya y otra de Marisol García, entre otras cosas. Además, incluye códigos QR...

**MR:** Claro, para escuchar las canciones ...

**FM:** Es un libro objeto, no lo traje hoy porque pesa bastante...

**MR:** 1.600 gramos...

**FM:** Es un libro fascinante que reúne arte, política, memoria, amistades presentes y algunas que ya no están –que se las llevó la dictadura–, familia, etc. Cuando lo revisé me recordó un documental del año 2013 que en algún aspecto es parecido. Es un documental que hace –a través de tu experiencia– un recorrido por y con la música y que es muy similar al cancionero, solo que el cancionero tiene un orden cronológico y el documental está construido con un diálogo temporal entre pasado y presente...

**MR:** ¿Cuál es ese documental? ¿“Redo la película”?

**FM:** No, se llama “Redolés + 50 años de cabaret” y fue dirigido por Guillermo Álvarez.

**MR:** Ah, sí. Ese documental partió cuando yo tenía cincuenta años y terminó cuando tenía, parece, sesenta y nueve. Se demoró diecinueve años en realizarse.

**FM:** Para abrir mi lectura alrededor de tu experiencia artística, realicé una especie de doble mirada en el sentido de ir y venir del cancionero al documental y en este movimiento, me interesó, como te decía, tu propuesta anti-arte musical y también lo que Marisol García dice en su texto introductorio al libro, “Zarpazos al oído”. Pensaba partir por tu anti-poética, pero voy a referirme, primero, a lo que dice Marisol García acerca de que tu cancionero sería la constatación de una ausencia. Me interesa esto porque, paradójicamente, es un libro que estaría tejiendo presencias a partir de los

afectos: los amigos, la familia, el dolor, la risa, el humor y, por supuesto, el amor a la música. Entonces, me gustaría que te pudieras referir a eso, es decir ¿cuáles son las ausencias que están en el libro y que tejen presencia?

**MR:** Claro, yo creo que las ausencias son varias. La ausencia de libertad en primer lugar. Creo que, en primerísimo lugar, la ausencia de una familia también, antes de la libertad, porque mi familia se fue como desgranando, mi familia nuclear, o sea, mi mamá, mi papá, mi hermana y mi hermano. Llegó un momento en que nadie pescaba a nadie; yo estaba en Valparaíso estudiando, y mi madre y mi padre tenían una distancia entre ellos más o menos grande, viviendo en el mismo techo. Mi hermana y yo teníamos muy poca relación y con mi hermano también poca relación. Tenía dieciocho años cuando me fui a la universidad, mi hermana tenía trece y mi hermano chico tenía once, no, menos, tenía cinco y no había ni una onda, no conversábamos, yo, incluso, puedo recordar las pocas veces que conversamos. El año 73 hice una canción que recuerdo habérsela mostrado a mi hermano. Fue la primera canción que terminé y que la podía cantar de corrido, siempre yo las dejaba a medio morir y cuando las retomaba ya se me había olvidado la música. No tenía un aparato para fijarla, no tenía grabadora; las grabadoras de radiocasete recién estaban llegando a Chile y eran muy caras por lo que cada vez partía de cero. Entonces, esa canción yo recuerdo que se la mostré a mi hermano, Cristián, y él me dio una opinión. Casi no tenía relación con mi madre, con mi padre se había cortado la corriente de conversación, o sea, había una ausencia de familia, además yo vivía en Valparaíso. En términos de afectos mi papá me quería mucho, mi mamá también, pero eso no expresaba demasiado, entonces cuando llegaba de Valparaíso estaba todo el mundo haciendo sus cosas, me decían “hola, llegaste”.

Después la ausencia de libertad con la cárcel, más tarde la ausencia de país con el exilio y también la ausencia de utopía que era el gobierno de la Unidad Popular, primero, en la dictadura en Chile, en la cárcel y luego en el exilio. Esa ausencia de utopía me llevó a afiliarme al Partido Comunista que era uno de los estandartes de esa utopía, una de las vanguardias que nos había llevado a creer en esa utopía y que era –hoy ya no lo es– un partido muy

sectorio; por lo tanto, el mundo se dividía entre los que estaban conmigo y los que estaban contra mí. Yo era de aquellos que creía en la persecución de esta utopía, por ende, la ausencia de utopía, la ausencia de país, la ausencia de lengua era profunda. Todas esas ausencias creo que se transmiten en el cancionero y como tú dices, se vuelven presencia. Creo que una de las razones que me hace volver a Chile en el año 1985, es poder recuperar mi lengua, como poeta.

**FM:** Sí, he escuchado lo mismo de otros y otras poetas que estuvieron exiliados...

**MR:** Marcos Ana, el poeta español, que estuvo preso como treinta años por la dictadura franquista, decía que cuando un poeta español es exiliado a un país en el que no se hable castellano, es exiliado territorialmente y en la lengua. Además, creo que se produjo un fenómeno de orden psicológico y era que yo –como estaba castigado viviendo en Inglaterra, porque era un castigo, un exilio, una pena– me negaba a integrarme, en el subconsciente digamos. Me negaba a hacer turismo, porque no éramos turistas y me negaba a viajar y como consecuencia, a mí me cuesta mucho viajar. Acabo de estar en Europa con mi compañera y me costaba ir a tal o cual lugar, yo creo que el único lugar donde lo pasé bien fue en Venecia, por la canción de Charles Aznavour. De Venecia conocimos solo la parte Meiggs, como me cuesta caminar, no pudimos recorrer las plazas, los edificios; solo la parte turística. Me cuesta el turismo, el viajar quedó como una consecuencia de mi exilio. Cuando volví a Chile y me separé, me quedé con mi hijo, Sebastián, que tenía cuatro años, entonces viajar con un niño, tocar afuera quedó conculado, no se hizo más, excepto a Uruguay. De Uruguay llegaban invitaciones perentorias “te necesitamos acá”, “tienes que venir a este encuentro, hay muchos poetas que te quieren conocer” y, en esos momentos, abusaba un poco de mi madre y le dejaba a Sebastián. Esto lo hice en el 93 y el 96.

**FM:** Él te acompañaba muchas veces a los ensayos...

**MR:** Siempre, a las tocadas, él iba desde chico, porque no tenía con quién dejarlo.

**FM:** Volviendo a *Otra cosa* y a lo que te decía sobre tu propuesta de una anti-poética o anti-poética musical. En tu texto introductorio, llamado significativamente “Malas intenciones”, me hace mucho sentido algo que voy a citar de manera literal: “hacer canciones es más una artesanía que un arte, tiene más que ver con la acción de pasar la escoba en la cocina tarareando una melodía en tu cabeza”. Esta imagen de barrer que es algo nada de docto, por el contrario, es una acción muy cotidiana y a la que además le asignas una potencia creadora; me parece sugerente como una anti-poética. Es una imagen que traspasa o irrumpre en lo que es una tradición ilustrada del arte, donde el artista posiblemente estaría más cercano al pequeño dios de Huidobro. Me parece que es una metáfora radical. A esto se agrega que afirmas que eres “un hacedor de una artesanía sonora”. ¿Cómo ves tú mismo esa imagen del barrer y crear? ¿Cómo es esto de ser un hacedor de artesanía barriendo y creando?

**MR:** Bueno, mi inserción en el mundo de la música es absolutamente agreste, doméstica, casual, por eso siempre he pensado que todos somos músicos y todos somos poetas. Todo lo que he creado ha sido a partir de estar haciendo otras cosas, no de sentarme en un momento y decir “debo crear”, “debo escribir esto o esto otro”; si no que surge de juegos, de experimentos. Entonces, todo se va relacionando a partir de eso, no a partir de un oficio elegido como tal y desarrollado como tal; lo que yo escribo lo estoy viendo, lo estoy viviendo ya sea algo mínimo o muy importante, está surgiendo permanentemente. En el disco *Redolés lavanda* hay una canción que se llama “Un poema que te debía” que dice “el poema que te debía se me apareció de pronto en la cocina”. Es donde uno escribe, en la cocina, en el baño, en el dormitorio. Ahora, uno puede después dedicarle seis horas en un escritorio escribiendo con los apuntes que tomaste, que se te ocurrieron en la cocina, en la calle, en el auto, en la micro, donde sea, y ahí se van ordenando las ideas. Así que, claro, mi entrada al mundo musical no es en un mundo de academia, de estudiar composición, sino que es tararear una canción, el estar siempre buscando una canción; no, no buscando, encontrando como Picasso “yo no busco, encuentro”; encontrando melodías, temas.

De esta forma, la canción surge espontáneamente, distinto es cuando quiero hacer una canción con un motivo equis, empiezo a buscar las imágenes que están en ese reservorio de memoria, por ejemplo, ver un graffiti que decía “el salto del torniquete es más importante que el salto de Prat”. En esta imagen hay dos saltos separados por ciento cuarenta años –que no es tanto tiempo– y donde el salto de la colegiala en octubre de 2019, es más importante que el salto de Prat porque lleva un impulso histórico de liberación; el salto de Prat se enmarca dentro de una lucha fratricida entre pueblos hermanos. Esta imagen que apreció en las paredes, permite resituar la historia de manera que podamos entenderla mejor, incluso con todo el cariño, respeto y admiración que tengo por Prat como personaje histórico, quien fue enviado a la muerte por el ejército chileno. De este modo, una canción a partir de imágenes de la memoria, puede devolver el lugar a las cosas, la poesía también y tiene que ver con estar leyendo la realidad más allá de lo que nos dicen a través de los canales oficiales de información como la televisión o las redes sociales inundadas por *bots*. El llamado, entonces, es a hacer arte musical y no industria musical, como hace poco dijo Álvaro Mutis de Los Jaivas, siendo que ellos en sus inicios estuvieron vinculados a la industria musical, pero luego llegan a componer “Todos juntos”, un himno que es un himno artístico y no industria. Ahora, entre la industria cultural y arte, no es que haya una muralla china, hay arte que también es industria cultural, solo que la industria tiene copados los escenarios en Chile. Yo mismo he sido expulsado o se me ha negado participar en varias ocasiones en ciertos contextos musicales como si yo fuera un aparecido. No digo con esto que yo debiera estar en todos los festivales de música, pero ahora que cumplí cincuenta años de trayectoria debiera estar presente.

**FM:** A propósito de que has nombrado la importancia del repertorio de la memoria, en tu producción artística hay siempre una urgencia de memoria. En ella se cruzan memorias recientes con memorias de colonizaciones, de maltrato y violencias anteriores.

**MR:** Es la historia de nuestros países en América Latina y esas presiones de violencias, hacen que surjan expresiones artísticas maravillosas como el

grupo Os Mutantes en plena dictadura en Brasil, es una producción musical única que le abre caminos a la música brasileña. Lo mismo ocurre acá con Santiago del Nuevo Extremo. Estas manifestaciones de belleza se producen en un momento de dictadura, de otra forma no se habrían realizado; es lo que habría que, entre comillas, agradecerle a la dictadura. En mi casete *Bello barrio*, hay una frase que dice que esta obra está dedicada a ÉL, con mayúscula, sin quien no habríamos podido crear esta obra, ese es Pinochet. En dictadura hay expresiones de colonialismo, de brutalidad que empujan una creatividad importante.

**FM:** Para ir cerrando esta parte sobre la música, me parece que tus discos *¿Quién mató a Gaete?* y *Bailables de Cueto road*, son de un importante nivel artístico porque...

**MR:** Gracias

**FM:** Sí, lo digo porque son producciones experimentales, trabajas con distintos registros: radioteatro, poemas, canciones, diálogos, etc. Por ejemplo, *Bailables de Cueto road*, que me gusta mucho, además, por mi propia memoria pasada y actual de radioescucha; es un programa radial que contiene propaganda, música bailable, lectura de poemas, comentarios y al final, un partido de fútbol entre poetas vivos y poetas muertos, y quienes ganan son los muertos. Y luego, tu disco *Redolés lavanda* que es del año 2024 y que sugiere un juego entre Lavanda y La banda, pero se queda con el nombre de la flor o de la planta; es un formato distinto, es digital, en el que también apuestas por los diferentes géneros o registros, solo que dentro de un repertorio musical de boleros y blues. Y aquí, y para dar un salto o establecer puentes con la literatura y la poesía, quiero preguntarte por una canción que se llama “Hijo de ladrón chileno” que dialoga con *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, ¿cuál o cómo es esta relación?

**MR:** Sí, esa canción la empiezo a componer el año 76, no pensando en Aniceto Hevia. La historia es la siguiente. El año 76 me encontraba viviendo en Birmingham y por este prurito por recobrar la democracia para Chile –yo estaba exiliado–, recuperar la vida de los compañeros que

estaban desapareciendo, denunciar las atrocidades, hacíamos diferentes acciones. Una de ellas fue ir a un sindicato con mi mal inglés y hablar con un dirigente sindical británico y explicarle con mi medio inglés lo que estaba ocurriendo en Chile y él se condolió mucho y me dijo: “¿qué necesita?”. Yo le dije plata para llamar a Chile y preguntar por los desparecidos; ya –me dijo–, hagan la llamada y nosotros la pagamos. Me dirigi a la Campaña de Solidaridad con Chile que funcionaba en Birmingham y le dije a un compañero –Martín– “hay plata para llamar a Chile y aquí tengo el teléfono de Jorge Alessandri Rodríguez”, “llamémoslo”, me dijo. Pudimos grabar la llamada, muy mal, pero lo logramos grabar esta llamada que le hice yo a Alessandri. Entonces sonó el teléfono en Phillips número 80 en Santiago y atendió Jorge Alessandri. Le dije que llamaba de parte del Sindicato número tanto de Gran Bretaña y que queríamos preguntar por la vida de Jorge Muñoz, uno de los desparecidos en la calle Conferencia y me contestó: “ese señor se fue de remolienda, engañaba a su señora y seguramente se quedó dormido ahí y no apareció más, le dio vergüenza volver”. Esa fue la llamada a Jorge Alessandri. Entonces como premio del partido, me dijeron que tenía que irme a Londres porque era muy bueno mi trabajo para la resistencia. Y dos días antes de irme, anduve tarareando “mañana me voy cansado de esta ciudad sin nada, no tengo padre ni hermana; en esta ciudad hay nada, exceso de nada. Mañana me voy cantando, por aquí yo pasé raspando”, en fin. Y esa melodía y esos versos quedaron por treinta y tantos años en el tintero porque la primera versión de “Hijo de ladrón chileno” la grabé antes, en *Cachai Reolé?*, en 2006, pero no la terminé y cuando leí *Hijo de ladrón*, años después, vi que yo era Aniceto Hevia, de alguna forma. Era un hombre sin amor que marchaba de una ciudad a otra; un hombre que vivía, que disfrutaba de la vida, pero que andaba en búsqueda de algo. En la canción, todo esto lo fui mezclando con aspectos biográficos de Aniceto Hevia, por ahí también introduzco a Rilke y así.

**FM:** Bueno, ya entramos al terreno de la literatura. Alguna vez dijiste que te sentías más poeta que músico. ¿Esto sigue siendo así? o ¿van los dos oficios al mismo tiempo? o ¿vas por un carril cuando dices estos son poemas y no

los voy a musicalizar y, estas, las escribo como canciones y no como poemas?

**MR:** Sí, son dos oficios distintos, diría yo. Creo que tengo solo dos poemas míos que he musicalizado y uno solo que está fijado y que se encuentra en *12 Thomas* y que se llama “Cuando la veo, veo un animal”, surgió como poema y posteriormente lo musicalicé. Antes existió otro que se llamaba “En Alejandra”, lo escribí como poema y un día con la guitarra lo miré y empecé a musicalizarlo y lo grabé en un pequeño estudio en Londres y la cinta se descascaró por el paso del tiempo; yo creo que si encontrara el texto de nuevo podría recordar la musicalización.

Entre tanto, hay un híbrido que es “Gaete”, es un híbrido perfecto porque, si bien nace como canción o como hip hop o rap con un sonsonete y con música de cumbia; también yo diría que en la elaboración estaba la vena poética, más que en otros temas. En otras canciones no me interesa tanto la poesía, me interesa que funcione la canción, con reglas de canción con oídos de canción. Porque la música popular –yo hago música popular– es una música bien directa, es la poesía de los pobres como decía alguien refiriéndose al tango. Trato de que sea comprensiva, no muy hermética, no muy críptica...

**FM:** Las letras de tus canciones son muy orales, bueno, tu poesía también. Lo digo porque te caracteriza un lenguaje de la calle, tu lenguaje es callejero.

**MR:** Claro, está la calle, la cuestión cotidiana; eso me encanta. Ahora, también he tenido mis renuncios y he hecho canciones medio incomprensibles, lo hice una que otra vez, no es lo común. Sin embargo, con la poesía me permito todas las libertades del mundo, que me entiendan o que no me entiendan me da lo mismo.

**FM:** Eso estaba pensando porque leer tu poesía no es fácil, no se puede ir pasando las páginas sin más. Me refiero a que no es una poesía directa y menos de superficie, es compleja.

**MR:** Sí, también lo creo. Hace poco me escribió una amiga a quién le regalé en algún momento *El estilo de mis matemáticas* y ella me agradeció hace poco diciéndome que era el primer libro que terminaba de leer en su vida

(risas) y que yo la había acercado a la poesía, a la poesía en general, muy bonito fue eso para mí. Y yo me acordé de una frase del poeta británico Adrian Mitchell que decía “Most people ignore most poetry because most poetry ignores most people”, es decir, “la mayor parte de la gente ignora la poesía porque la mayor parte de la poesía ignora a la gente”. Pienso que aquí hay una clave en el sentido de que los versos demasiado crípticos y existencialistas y llenos de nudos culturales, finalmente se transforman en una escritura para poetas o para otro poeta. Aunque está bien que lo hagan, la poesía es libre, pero su escritura no es para todos y a mí me interesan las cosas que puedan llegar a la gente, donde pueda haber un puente, como decía Cortázar, entre el autor y los lectores. Me interesa contar cosas y que me entiendan y a su vez, me interesa que eso que estoy contando no sea fácil tampoco, es decir, hay deseos de mostrar cosas y no puedes mostrar algo que ya está a la vista.

**FM:** En un bello texto que me hiciste llegar el otro día vía correo electrónico y que te agradezco porque fue una linda sorpresa poética; reflexionas o divagas sobre “¿por qué necesitamos poesía?”. Nuevamente aquí estás haciendo un arte poética a partir de cómo entiendes la poesía. Esta pregunta, por lo que entiendo, corresponde a una conferencia que hace algunas semanas diste en la Universidad de Padua.

**MR:** Es curioso, porque me invitan a este encuentro en la Universidad de Padua, pero no me habían dicho que querían que yo diera una conferencia, se me había hablado de un conversatorio, y yo una semana antes había estado en la Feria de Editores de Madrid y ahí me pidieron efectivamente que participara de un conversatorio y pusiera un tema y hablé de la poesía de los papeles encontrados en las calles. Hasta ahí todo bien y sobre lo mismo, me preguntaron que cómo se iba a llamar mi participación en Padua, entonces, pensé que sería aburrido repetir lo mismo que propuse en Madrid: “La poesía está botada en la calle” que corresponde a una frase que le dije a Alejandra Costamagna en una entrevista para *Las Últimas Noticias* y que ella la tituló así. De ahí que pensé en los talleres que hago y una de las cosas que había estado surgiendo en estos talleres era por qué, para qué

escribir poesía, para qué necesitamos poesía o leer poesía. Así apareció la pregunta para la conferencia en Padua acudiendo a toda la memoria de lo que habíamos conversado en los talleres, más un texto de Carlos Bordini, poeta italiano que cito en la conferencia. Este texto de Bordini coincide con otro que Neruda escribió como cincuenta años antes, convergen en que la poesía es un oficio de bastante aventura y aquí hay una diferencia con la canción, la canción no es una aventura, en la canción hay un objetivo, se quiere contar algo, aunque sea una canción muy ininteligible, siempre está diciendo algo. En el poema no tienes esa obligación, en el poema te introduces en un mundo, en una atmósfera dentro de la cual empiezas a divagar con las palabras y como dice Bordini, llegas a territorios desconocidos. Tú no sabes que vas para allá, cuando llegas allá, sabes. Algo parecido dice Neruda cuando le preguntan por qué en el poema a García Lorca dice: “por ti se pintan de azul los hospitales”; Neruda llega a lo mismo de Bordini en el sentido de que la obra se escapa del creador y eso es lo que tiene la poesía. La respuesta de Neruda fue: “la poesía no es una materia estática, sino una corriente fluida que muchas veces se escapa de las manos del propio creador”. La poesía es una cuestión de pensamiento, por lo tanto, tú vas con tu pensamiento para desarrollar una idea, desarrollar un palito que te ayude a rascarte esa parte de la espalda que no puedes rascarte. Cuando logras decir con un poema, lo que no puedes decir de manera coloquial, directa, frontal, pero logras generar una imagen en una estrofa, te alivia haberlo dicho. El otro día escuchaba por televisión a un novelista argentino que vive en Montevideo, decía que no sabía cómo terminar su última novela, había escrito tres finales. ¿Te das cuenta? El novelista de alguna manera tiene todo el poder sobre su obra, pero tanto Neruda como Bordini dicen que el poeta va no más, va en un flujo, en un río que lo va llevando arrojándolo a territorios que él no conocía. Eso es lo bonito de la poesía, como dice Bordini en otro texto, el poeta no moldea es moldeado a través de la poesía.

**FM:** Lo que dices es muy distante de la concepción del poeta erudito, del autor único...

**MR:** Así es, el que todo lo sabe. Lejos de eso, el poeta sabe mientras escribe,

después cambia y no es el mismo cuando escribe otro poema, por lo tanto, no solo es importante el escribir poesía, hay que leer mucho, mucho, porque leer es difícil ya que tienes que hacer pasar por tu cabeza una corriente de pensamiento, por ejemplo, de una persona que escribió hace trescientos años y que hizo pasar otra corriente de pensamiento por su cabeza y que hay que rumiarla, mascarla. Todo esto tiene que ver con el mundo de la escritura de la poesía y que tiene la gracia de ser una aventura.

**FM:** Y leer poesía es una aventura también, entran en juego estas traducciones estas interpretaciones de la cultura, de la historia y tu propia corriente de pensamiento. Leer, como dices, no es fácil, sin embargo, al mismo tiempo, es un placer de aventuras.

**MR:** Claro, por supuesto. El lector es un componente fundamental en el hacer de la poesía.

**FM:** Me gustaría que comentaras algunos aspectos de tu libro *Los versos del sub-teniente o Teoría de la luz propia* que publicaste en 2011. Es un libro que particularmente me interesa por la apuesta de una deliberada política del plagio que hay en él. Y esto es muy interesante, a través del juego irónico de copias literarias, remedas o validas algo que podría ser similar, pero que se desvía, toma direcciones metafóricas más irreverentes.

Por ejemplo, el título del libro es parodia del libro *Los versos del capitán* de Neruda y prefiere al subteniente de Pezoa Véliz. Luego replicas la carta-prólogo que lleva el mismo libro de Neruda y que firma, en La Habana, Rosario de la Cerda (seudónimo de Matilde Urrutia) y en la cual se refiere a que los versos de amor del poemario fueron escritos para ella por el “Capitán” Neruda. En tu libro la carta-prólogo escrita por “La la de siempre” también está situada en La Habana y también se refiere a poemas, pero de desamor, escritos por Marcelo Reyes Khandia (tu *alter ego* o heterónimo). Y así, las resonancias paródicas continúan, basta leer el primer poema donde juegas con Hamlet, Lihn, Borges y Parra.

**MR:** Sí, hay una serie de cruces, también en la editorial “Las Hadas” que alude a Losada.

**FM:** ¿Cómo surge la idea de este libro?

**MR:** Fluyó de una idea. Para Neruda la mujer a quien están dedicados los poemas es única, es la reina. Este es el único poema que yo aludo en el libro y que se llama “Un día... Un gida” y en una parte dice: “No / te vaya a pasar / lo / que a la reina [...] hasta que una tarde / jugando ajedrez / me la comí”. Hay humor también aquí ¿no? La presentación de este libro la hizo Naín Nómez...

**FM:** Sí, yo estuve presente.

**MR:** Ah, estabas, fue genial.

**FM:** Sí, llegaste vestido de Marcelo Reyes Khandia, el guerrillero, el que venía además custodiado por otros guerrilleros.

**MR:** ¡Claro! Y ahí decía el querido Naín que el libro era un cuerpo de citas y que había que saber leer. Es así, solo que, hasta cierto punto, a veces, ni siquiera puedo precisar de dónde son las citas.

**FM:** Por eso digo que se trata de una política del plagio, incluyendo esto que me acabas de decir, esto de que sabes que citaste y parafraseaste, pero que no recuerdas el origen. Y aunque todo arte está hecho de citas y plagios como dices, el hacerlo como estrategia me parece que cambia el sentido, especialmente el sentido político de lo poético.

Y para ir cerrando esta conversación y a propósito de que este año se celebran los ochenta años del Premio Nobel de Gabriela Mistral y que se celebran tus cincuenta años de trayectoria artística, quisiera que nos detuviéramos en este cruce. En alguna oportunidad te referiste muy brevemente a que te tomó mucho tiempo descubrir a Gabriela Mistral, la veías solo como una señora que escribía poesía. Sin embargo, cuando leíste *Tala*, se abrió un mundo para ti. ¿Qué pasó en ese encuentro con la poesía de Mistral?

**MR:** Bueno eso tiene que ver con mi infancia. Yo nací en Santiago, pero mis padres eran profesores rurales en Lo Calvo, una localidad como a 17 kilómetros de Los Andes, en el campo. Allí había una casona grande y una de las habitaciones, era la escuela, otra habitación era el dormitorio de los profesores, o sea de mi mamá y mi papá y yo guagua, y otra habitación

era el retén de Carabineros. Luego nos mudamos a Los Andes –cuando yo tenía tres años– a la calle General del Canto también conocida como Coquimbito y treinta y ocho años antes, en la misma calle a setenta y tres pasos de donde llegamos a vivir nosotros, había vivido Gabriela Mistral en una pensión, y tengo entendido que también su habitación daba al mismo paisaje que daba el living de mi casa, o sea, veíamos la misma cordillera de Los Andes, el mismo río, el mismo tren.

**FM:** Pero eso tú o tu familia no lo sabían en ese momento ¿o sí?

**MR:** No, esto fue un juego de concatenaciones de informaciones que fueron llegando de a poco y es muy interesante. En esta historia entre Mistral y yo, además hay otro personaje que no es la Gabriela Mistral y que también es muy importante, un amigo imaginario que yo tuve entre los tres y los cinco años en esa casa de Los Andes; era un viejo que yo veía desde mi casa al otro lado del río Aconcagua. Y para seguir hablando de este viejo y mi historia con la Mistral, debo recurrir a otra historia, la de la carta astral. Muchos años después, ya era grande, mi amigo Marcelo Muñoz me dice que debo verme la carta astral y que conoce a la persona indicada; fue curioso que él eligiera quién me vería la carta astral y que además la había conocido el día anterior en un local donde arreglan computadores. La persona se llamaba Gabriela, la llamé y era carísimo, así es que lo deseché, pero cada cierto tiempo me acordaba de la carta astral. Así es que un día la volví a llamar y cuando atendió, fue curioso, porque en la llamada había un eco: “aló aló ¿quién habla habla habla habla?”. Hola soy Mauricio Redolés, una vez te llamé porque quería hacerme la carta astral. Tu teléfono me lo dio Marcelo Muñoz...”, “ah sí me acuerdo de ti, esto es una señal porque estoy cerrando ando mi departamento mento mento y ya no tendré el teléfono. Esta es la última llamada que recibo y voy a cambiar de teléfono, así es no me hubieras podido ubicar después”. Anoté su nuevo número de teléfono y me hice la carta astral con ella.

En un primer momento me hace una lectura general de quién era yo, cómo era yo, nada del otro mundo y más adelante me dice: “mira vamos a hablar de tu vida” y me mencionó creo que fueron tres cosas, pero la primera me

dejó loco: “tú tuviste un maestro”, qué maestro –le dije–, “bueno, pero no puedes haberlo olvidado”. “No sé de qué maestro me habla”. “A ver espérate”, me dijo ella. “Tuviste un maestro en tu infancia, háblame de tu maestro”. ¡Qué maestro! “No puedes haberlo olvidado”. “¿Tenías abuelo?”. “Sí, tenía un abuelo que era un caballero bastante mal genio y que estaba con demencia senil y el otro abuelo era bueno para el copete”. “Entonces tus abuelas”, me dijo. Bueno, yo vivía en Los Andes y mi abuela vivía en Santiago, no la veía. La otra abuela tenía Alzheimer. “Aquí está marcadito, era una persona anciana, está clarito”, “¡no puede ser que hayas olvidado a tu maestro!” y comenzó a retarme. Entonces me dijo: “Vamos a hacer el siguiente ejercicio”, “cuéntame cómo era el departamento donde vivían”. Bueno –le dije– quedaba en un segundo piso frente al río Aconcagua, había un tren. “¿Estaban solos?” “No, no, teníamos amigos. ¡Oh! le dije yo, ¡el abuelo!” “¿Qué abuelo?”, me dice. “Mi mamá dice que yo hablaba con un abuelo todas las tardes, que era un amigo imaginario que yo veía al otro lado del río, sentado”. “¡Él es tu maestro!” “él te enseñó todo lo que tú sabes, él te enseñó todo aquello con lo que te defiendes”. A partir de esto, recordé dos cosas, una fue cómo era ese abuelo con el que yo me comunicaba, estando él a unos cien metros de los ventanales de mi departamento, al otro lado del río. Yo lo recordaba con una especie de poncho, con un sayal, un bastón. También me acordé después, al mirar una foto en la casa de unos familiares hace unos cinco años atrás, que cuando era niño me gustaba sentarme de la manera como se sentaba este abuelo que era con las manos cruzadas, los pies cruzados colgando y con una mirada fija y como con las facciones del rostro caídas. Entonces, a la primera oportunidad fui a Los Andes, me invitaron a cantar y fui al departamento, fui con alguien de la zona y miré hacia donde yo veía al abuelo y me di cuenta que había una colina y a los pies de esa colina, yo veía al abuelo. La colina tenía una construcción de piedra en la cima y le pregunté qué era esa construcción, era un adoratorio Inca, me dijo la persona con la que fui. Por lo tanto, mi abuelo era un Inca. Después me enteró que era un Inca Curaca, los que actúan como intermediario entre el Inca y los demás. Esto fue por ahí por el año 2000, pero ya antes el año 98 o 99 fui solo a pasar un Año Nuevo a

Valparaíso y fue ahí donde descubrí el vínculo de todo esto con Mistral. El primero de enero, compré el libro *Tala* en una feria. Tomo el bus y empiezo a leer “Cordillera de los Andes” y ahí Mistral habla de la “alta ciudad” y yo tengo un libro que está inédito que se llama *Bienvenidos a ciudad alta* y que es sobre la cordillera. Ahí dije estamos juntos con Gabriela Mistral, qué más puedo pedirle a la vida, teníamos el mismo paisaje desde nuestras ventanas en Los Andes, ambos veíamos una ciudad. Después con un amigo y con Gabriela Jiménez, la que me vio la carta astral, fuimos a Los Andes y logramos entrar al lugar donde se sentaba el abuelo. Nos sentamos con Gabriela a recordar al abuelo, nos mojamos los pies en el río Aconcagua, pensé en el abuelo, pensé en mí cuando niño y veo el *skyline* que la cordillera forma, son edificios, son edificios: alta ciudad, ciudad alta.

**FM:** Gracias Mauricio por compartir esta historia, es asombrosa realmente. No quise interrumpirte. Siempre me había preguntado por el sentido que adquiere, en este poema de Gabriela Mistral sobre la cordillera, ese verso que incorpora una mirada urbana, y no lograba comprender su origen. Ahora lo sé. Es una linda historia. Y gracias también por toda la entrevista y la conversación. Felicidades por tus cincuenta años dedicados a la poesía y la música.

**MR:** Gracias a ti.