



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

**MAURICIO REDOLÉS:  
*EL ESTILO DE SUS MATEMÁTICAS.***

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAGÍSTER EN LITERATURA**

Alumna: Ana María Yuivar C.  
Profesor: Leonidas Morales T.

Santiago, octubre de 2008.

***A mi padre.***

***A Leonidas Morales, por el apoyo intelectual y afectivo.***

## Índice

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo 1: Límites culturales y política</b>	
<i>Gran arte versus arte masivo</i>	8
<i>La difuminación de los límites culturales</i>	12
<i>Memorias divididas</i>	16
<b>Capítulo 2: Memoria y extrañamiento.</b>	
<i>El Estilo de sus matemáticas</i>	20
<i>En busca de una generación</i>	24
<i>El discurso del homenaje</i>	32
<i>Efecto de extrañamiento</i>	42
<b>Capítulo 3: La condición urbana</b>	
<i>La ciudad</i>	48
<i>Bello barrio</i>	54
<i>Bailables de Cueto road</i>	56
<i>La experiencia del exilio.</i>	58
<b>Conclusiones</b>	63
<b>Bibliografía</b>	65

## Introducción

Frente al panorama social y cultural actual, tantas veces sometido al escrutinio moral y las miradas apocalípticas, decir que la poesía ocupa un lugar por lo menos “reducido”, no es nada nuevo. Los poetas y las poetisas se han convertido en una especie de museo de emociones y cogniciones. El ejercicio de construir anagramas<sup>1</sup> no encaja del todo en el escenario postmoderno. Tampoco lo hace la práctica teórica. Cada vez más seducidos por la narración, los críticos de poesía son más escasos.

Tal vez por esta razón, Mauricio Redolés – el objeto de estudio de esta tesis- en la portada de su libro *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*<sup>2</sup> incluye el eslogan de la editorial Beta Pictoris: “0% Narrativa, 100% poesía”. Y es que ante todo Redolés es un sujeto consciente, alerta, sospechoso. Desde las dos actividades más importantes que realiza: la de músico y escritor, este artista ha abierto los ojos frente a las dinámicas y juegos que la instalación de la industria cultural ha traído consigo. Por eso, no teme reconocerse como un “producto cult del mercado”, porque sabe que hoy su identidad artística es reconocida de esta manera. Mauricio funciona con el recital, donde la poesía y la música se mezclan y a estos eventos se acerca un sinnúmero de sujetos que identifican en su trabajo una práctica en extinción. Una práctica que coquetea con el ejercicio de la lectura y la oralidad.

Además de la reflexión metapoética que está presente en su trabajo también lo está su condición humana: Mauricio, el joven exiliado y el adulto que retorna. Desde esta condición su poesía y su música se transforman en un topos nostálgico. Un lugar para hablar del no lugar. Por lo tanto, la ciudad, la memoria, serán ecos de esta inventiva.

El objetivo fundamental de esta tesis es estudiar cómo el poeta construye su proyecto estético. Para esto convendremos en la siguiente tesis: Mauricio Redolés establece un discurso donde el tema transversal es la memoria, el que es enunciado desde una condición particular: la esperanza fragilizada de retomar los viejos ideales. Como todos los artistas de su generación, Mauricio Redolés va a exorcizar el trauma

---

<sup>1</sup>Francois Rastier en “Sistemáticas de las isotopías” define poesía como anagrama. Greimas, J.A, *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, editorial planeta, 1976.

del 1973 a través de sus creaciones artísticas, pero lejos de producir un arte musealizador, el artista utiliza diversos efectos de extrañamiento que impiden al receptor identificarse con la obra y dejar de pensar en lo que está recordando, por el contrario, debe interactuar cognitivamente con la propuesta. En el recuerdo redolesiano hay una evidente pérdida de la inocencia en relación a la imposibilidad de retomar el ideal socialista, sin embargo, se vislumbra una voz que transparenta una esperanza remota de volver a aquel sueño de la Unidad Popular.

Para poder demostrar esta tesis se estudiará el libro que compila la mayor parte del trabajo del poeta: *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. En él aparece una selección de diversos textos, que marcan el movimiento de su trayectoria: ordenados invertidamente, el libro finaliza con *Poema Homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos*<sup>3</sup> cuyo lugar de producción fue el exilio en Londres, y empieza con poemas inéditos de *El estilo de mis matemáticas*<sup>4</sup>. Las miradas entonces, van desde el desarraigo del destierro hasta el desarraigo del retorno al Chile de los noventa.

El análisis estará articulado desde distintos ángulos. En primer lugar, se hará una revisión de ese panorama cultural mencionado al principio de la Introducción, el posmoderno, con las repercusiones que pueda tener en la producción artística. La concepción de arte que se asimilará al trabajo redolesiano es la del rizoma del que hablaba Deleuze: la cartografía será el gesto esencial de su propuesta.

En segundo lugar, habrá una lectura de las propuestas de Redolés que incluirá dos aspectos: el discurso del homenaje y el tema de la ciudad. En el primer caso, se revisarán las estrategias discursivas del poeta para recordar el trauma de 1973. En relación a la ciudad, se analizará cómo los textos del poeta dan cuenta de una condición urbana: la de Santiago de Chile, y de una condición biográfica: la del exilio.

---

<sup>2</sup> Redolés, Mauricio. *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. Santiago, Beta Pictoris, 2000. (236)

<sup>3</sup> Redolés, Mauricio. *Poema Homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos*. Taller Ricardo Fonseca. Fotocopia. Londres, 1980.

<sup>4</sup> Los poemas de *El estilo de mis matemáticas* no habían sido incorporado formalmente a alguna producción escrita o fonográfica, por eso el poeta los incluye en la antología catalogados bajo ese título.

***I. Límites culturales y política***

## 1.1 Gran arte versus arte masivo

Las imágenes de Baudelaire acerca de la cultura de masas son muchísimas. Por ejemplo, en el "Perro y el frasco", el poeta francés establece semejanza entre las elecciones del público y las del can, quien en vez de escoger el aroma de un perfume, prefiere husmear en los hedores de la basura. El modernismo se constituyó en esa lógica: estableciendo una división consciente entre lo "lo alto" y lo "bajo", entre el *gran arte* y el *arte masivo*. No obstante, estas estrategias de exclusión fueron puestas en dudas por diversos grupos (modernitas, por cierto). Por ejemplo, Andreas Huyseen<sup>5</sup> señala que la vanguardia histórica -después de la Primera Guerra Mundial - con manifestaciones como el expresionismo y el Dadá de Berlín , el futurismo y el constructivismo ruso y el surrealismo francés, intentó desarrollar una relación alternativa entre lo alto y lo bajo. De cualquier modo, el advenimiento del fascismo, coactó esta vía de abordaje cultural.

Más allá de los matices que hubo en el establecimiento de las dicotomías, es claro que existe una apropiación distinta de la cultura de masas por parte de Modernismo y del Posmodernismo. Mientras el primero representa las producciones kitsch como sinónimo de lo ominoso, de la hegemonización pura, representando la cuestión de la "calidad" en el arte como un asunto intransable, en la Posmodernidad, abstrayéndose del reduccionismo de "todo está bien", los límites entre lo alto y lo bajo se han flexibilizado, por lo tanto, el arte canónico ha recogido estrategias del masivo y viceversa.

La cultura de masas es un fenómeno que implicó la industrialización del cuerpo humano y la mercantilización de la fuerza de trabajo. La irrupción de esta nueva forma de habitar el mundo, estuvo originada por diversos hechos que convergieron a mediados del siglo XIX<sup>6</sup>. Huyseen<sup>7</sup> señala que la percepción del tiempo y el espacio fue capitalizada, a través de hechos como los viajes en ferrocarril, la expansión del campo visual a partir del desarrollo de la fotografía, la reestructuración del espacio

---

<sup>5</sup> Huyseen, Andreas, *Después de la Gran División: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1986. 380 pp.

<sup>6</sup> Tal como lo señala Habermass, la Modernidad se iniciaría en el siglo XIII, en el sentido de la percepción de lo moderno como distanciamiento con la época anterior, de sensación de progreso, no obstante, la consolidación identitaria de estas percepciones se articularían – críticamente- durante el siglo XIX.

<sup>7</sup> Ibid HUYSEEN ,p. 45

urbano y la creciente imposición sobre el cuerpo humano del tiempo y el espacio industrial, en la escuela, las fábricas y la familia.

En este cambio de percepción, la tecnología ocupará un lugar central. Del modelo fordiano, resultará la homogeneización de la diferencia. En este sentido, la cultura de masas será lo que Debord<sup>8</sup> define como la objetivización de la diferencia.

Para Debord, todas estas transformaciones y la agudización que tendrían en el tiempo, convergirían en un nuevo tejido de relaciones sociales que llamara "sociedad del espectáculo", cuyo eje de funcionamiento sería la transposición de la experiencia por la información: lo que era vivido directamente se adquirirá a través de representaciones. Para el autor, éstas serán dirigidas por grupos de poder y la principal función del "espectáculo", objetivar la visión de mundo.

El funcionamiento de la cultura de masas se apoya en lo que Adorno llamó "industria cultural". Para el autor ésta es un elemento más del universo fascista, puesto que al estar ligadas a la difusión de la cultura, a través de las nuevas tecnologías, se ofrece como un mecanismo para la configuración de estructuras económicas, políticas y sociales que se cohesionan como sistemas estáticos que reifican la conciencia.

En este escenario, la producción artística también alcanzará los efectos de la instrumentalización de la cultura. Existen diversas posiciones para abordar la relación arte- industria cultural. Por una parte, están las importantes teorizaciones de Adorno, quien subsume al arte en el vertiginoso torbellino de la mercancía, ofreciendo la escapatoria del modernismo, a través de la autonomía de la negación. Siguiendo esta línea teórica, pero diferenciándose en las soluciones, Walter Benjamín formulará una relación distinta entre arte e industria cultural.

Una postura muy similar aparece en el ensayo de Hermann Broch: *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*<sup>9</sup>. Para el autor, el kitsch es un sistema de imitación que representa el mal: "El que produce el kitsch no es una persona que produzca un arte peor, no es un artista dotado de facultades inferiores o quizá nulas (...) sino que simplemente, se le ha de considerar como un ser éticamente abyecto, como un

---

<sup>8</sup> Debord, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. Editorial Naufragio, 1971.

<sup>9</sup> Broch, Hermann. *Kitsh, Vanguardia y el arte por el arte* Trad. Margarita Muñoa Barcelona: Tusquets , Editor, 1970



malvado que desea el mal<sup>10</sup>. El kitsch será un mal ético en la medida en que la realidad sea rehuida, que la apariencia nos aleje de la verdad<sup>11</sup>. Desde el plano estético, el kitsch miente al imitar recursos del gran arte sin una previa elaboración y desde la perspectiva ideológica, no habrá verdad ética si las temáticas planteadas en una obra sólo buscan provocar un efecto de consumo en el lector, evadiendo temas tan fundamentales como la muerte. Lo kitsch engaña al espectador a través de la supeditación de lo infinito (la muerte, el tiempo, lo perdurable) por lo finito, lo que se acaba (la entretención, el efecto) y ese es su gran mal.

El kitsch es el arte de la *sociedad del espectáculo*, esa sociedad que Debord<sup>12</sup> define en torno al diálogo establecido entre vitrina - espectador, y en donde la mercancía es el eje ordenador de las relaciones humanas. Los medios de comunicación masiva actuarán en este nuevo esquema como los controladores de la verdad, por esto mismo, la crítica de arte será ejercida por el periodista en vez del intelectual, los libros se promoverán en la medida que representen un producto necesario en el mercado, se perderá el valor intrínseco, la vitrina será lo único que moverá al arte masivo.

Este arte es el arte del mal gusto: en un afán de homogeneización restringirá los dispositivos de sentido, para no cansar al lector y para recordarle que la crítica -en la sociedad de la cual es parte- es una pérdida de tiempo. Se conformará, entonces, con las huellas pasajeras que dejó este arte light y se olvidará de que todo arte es esencialmente político. Gozará además con formulaciones estéticas que le sean familiares y que no transgredan su horizonte de expectativas.

Walter Benjamín, toma una postura distinta en la polarización "alto"/"bajo": asumiendo la crisis representacional como un callejón sin salida, se interesa por la relación expresiva con lo económico. En su célebre escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>13</sup>, el autor reconoce que los panoramas actuales de reproducción han transformado absolutamente la instalación del arte en la sociedad,

---

<sup>10</sup> Ibid. BROSCH p. 13

<sup>11</sup> Op. Cit. *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte* P. 9

<sup>12</sup> Ibid. *La Sociedad del espectáculo*. P. 10

<sup>13</sup> Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. . México D.F. Editorial Itaca, 2003.

por lo tanto, al estar despojado de su sentido ritual, éste deberá adquirir una dimensión emancipadora. La desestimación del valor cultural de las producciones artísticas, en pos del valor de la exhibición, será esencial en esta transformación. Así, por ejemplo, el cine, será capaz de interceptar el inconsciente óptico, de crear imágenes de mundo y jugar con el deseo, gracias a la capacidad de falsear el "aura", en la medida que crea esa identificación. Desde esta perspectiva, el artista y su trabajo deben ser capaces de aprovechar estas nuevas técnicas para crear una especie de revolución social para las masas. La fe de Benjamín radicaría en el predicamento marxista de que el capitalismo genera ciertas fuerzas de producción, capaces de socavarlo. La producción artística es una de ellas, por eso es tan importante que el productor de arte sea capaz de olvidar el sentido ritual y asuma su dimensión política.

¿Cómo se habría de realizar ese desmontaje de la función del arte? Brecht diría que los efectos de extrañamiento serán esenciales para lograrlo; Benjamín, en cambio, confiará en el shock como un mecanismo esencial para interrumpir los patrones de percepción sensible. Tal interrupción será un requisito esencial para cualquier reorganización.

## 1.2 La difuminación de los límites culturales.

En la Posmodernidad, el perro de Baudelaire seguiría con la indistinción de hedores y perfumes, no obstante, la actitud del enunciante sería menos dramática, menos comprometida. Y es que la raíz *post* alude, precisamente, a la superación de los planteamientos modernistas, a la superación de la "gran división".

El término *Posmodernidad* empieza a circular durante la década del cincuenta, no obstante, es en los setenta cuando adquiere un mayor reconocimiento. En el intermedio, durante los sesenta, se establece un sentido de discontinuidad, de crisis y conflictos generacionales. Esta transformación del imaginario ocurriría, según Fina Birulés<sup>14</sup>, por la pérdida de la fe en la razón. Si bien Adorno y Benjamin ya desconfiaban del iluminismo, el sujeto moderno era capaz de evidenciar, a través de las producciones de arte, un cuestionamiento, una preocupación por las estrategias de control de la cultura de masas. Según la autora, el sujeto postmoderno, en cambio, desechará los conflictos y optará por el facilitamiento del consenso. La fe en la capacidad de la humanidad para hacerse cargo de sí misma a través del humanismo progresista que pregonaba el Modernismo<sup>15</sup> ha terminado. Por eso la crisis, por eso el sentimiento de discontinuidad.

En la década de los sesenta, en esta etapa inicial del Posmodernismo, existe—según Huyssen— un ataque a la institución del arte, motivado tal vez, por la confrontación de los metarrelatos que describe Lyotard<sup>16</sup>, en donde esa "institución del arte" podría ser concebida como otro mito más. Una manera de arremeter en contra de ella, será pues, la valoración de la cultura popular. Una vía, por cierto, de terminar con la *gran división* de lo alto y lo bajo.

Durante los setenta y ochenta, los artistas siguen con la reivindicación de lo popular pero, además, incluyen la validación de la cultura masiva. Será el

---

<sup>14</sup> Birulés, Fina. "Del sujeto a la subjetividad.: duro deseo de durar", en "tiempo de subjetividad". Comp. Manuel Cruz. Barcelona, Paidós- Ibérica, 1996, (235 pag.)

<sup>15</sup> Hottois, Gilbert. "Postmodernismo y neopragmatismo" en Historia de la filosofía del Renacimiento a la Postmodernidad. Trad. Marco Aurelio Galbarini. Madrid, Edit. Cátedra, 1999. (569 p.)

<sup>16</sup> Lyotard, Jean Francois. La Condición Postmoderna. Madrid: Cátedra, 1989

momento de instalar la consigna "Todo está bien", que aunque es desechada por los detractores del Posmodernismo, por lo menos ayudará a desfosilizar las categóricas separaciones modernas. Desde esta perspectiva, la emergencia y avanzada de "lo otro" será fundamental en esta década y en la siguiente, por lo tanto, la crítica de mujeres, de las minorías y lo alternativo ocuparán un lugar importante.

Comenzará una nueva escritura y en sus lógicas transmitirán la instalación temporal, espacial y estética, propias del momento postmoderno: la escritura rizomática, aquella que a través del flujo podrá reivindicar esas lógicas: "Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes"<sup>17</sup>. Según Deleuze, el libro orgánico pierde su lugar, su espacio, cediéndoselo al libro rizomático, un libro concebido desde la heterogeneidad, donde cualquier punto puede ser conectado con otro, donde la interrupción puede ser hecha en cualquier momento. No se trata del "fragmento" de las vanguardias, pues el *collage* con los distintas secciones que incorpora, expresa deseos de unidad, que el libro rizomático ha dejado atrás.

Por otra parte, para Giorgio Agamben<sup>18</sup> el panorama existente en la actualidad, es decir, la globalización de la mercancía y de la cultura del consumo, impide que el arte cumpla un papel fundamental: profanar. Según el autor la religión como función primaria "sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada"<sup>19</sup>. Sin embargo, desde la instalación de la mercancía "la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio"<sup>20</sup>. Todo, según Agamben, incluso el sujeto mismo, es desplazado a la esfera del consumo, por lo tanto, la profanación –que consiste en restituir lo religioso a la esfera original, es decir revocar la separatividad– se hace imposible, pues la profanación es constante, es un mecanismo gastado. Desde esa perspectiva la tarea del artista es buscar vías de escape para profanar.

---

<sup>17</sup> Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia, Pre textos, 1993.

<sup>18</sup> Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

<sup>19</sup> Ibid .AGAMBEN pág. 98

<sup>20</sup> Op. Cit. AGAMBEN, 107.

José Amícola<sup>21</sup> al igual que Hermann Broch, utiliza la palabra *kitsch* para referirse a un tipo de “producción” que estará ligada a la cultura masiva, no obstante, la forma de relacionarla con “el gran arte” será distinta. El arte del *buen gusto* o, según Amícola, el *pretendido buen gusto*, habría comenzado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la clase burguesa en ascenso compra objetos de imitación. Este gesto, por supuesto, conecta con Benjamin y las problemáticas que planteara acerca de la reproductibilidad. De ahí también la distancia de muchos autores frente al arte masivo, como el ya mencionado Broch, quien lo cataloga como producciones abyectas, reaccionarias, con un trasfondo de muerte, o como Milán Kundera, quien hablará de “dictadura del corazón”, para referirse a él. Independientemente de estas detracciones el kitsch, para Amícola, se ha relacionado dialécticamente con el arte. Según el autor, en la actualidad las formas masivas se instalan con conciencia de sí, y es el mismo “gran arte” quien las utiliza para establecer la reflexión. Ejemplos existen en abundancia: Lemebel, Bolaño y por supuesto, el objeto de estudio de esta tesis: Mauricio Redolés.

Todos estos autores tienen conciencia de la lógica de la división y, por lo mismo, coligen que la forma de activar el proyecto emancipador del arte no es produciendo obras que estén insertas en las lógicas estéticas preservadas y enaltecidas por los círculos conservadores, por el contrario, infieren –intuyen– que las producciones de arte deben estar en relación con las producciones masivas y tener conciencia de ellas, pues hoy es imposible pretender la retirada o la superación de éstas.

Es indudable que en nuestro país esta corriente de producciones se vincula, en primera instancia, con el proyecto de Nicanor Parra. El autor, familiarizado con los lugares comunes de la cultura popular, es capaz de revolucionar a través del lenguaje cotidiano desprestigiado por el arte immaculado y grandilocuente de sus predecesores. El proyecto parriano tendrá la virtud acrática de establecer dispositivos de sentido, de revolucionar sin que este gesto se vuelva una contorción formulada para cierto grupo, por el contrario, la facilidad del chiste, del juego popular, hará que sea asequible, pues

---

<sup>21</sup>Amícola, José. “Algo más sobre el kitsch” en *Camp y Posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo* fenecido. Buenos Aires, Paidós, 2000.

funcionará con la lógica del sujeto popular. Leonidas Morales<sup>22</sup>, al referirse a la propuesta del antipoeta, comenta:

Pero lo que importa es el escenario de la recepción poética en Chile hacia fines de la década del 30 y en la del 40. Hay entonces grupos de lectores y críticos con ideas dispares sobre el tipo de poesía que deberá suceder a los poetas anteriores (Huidobro, De Rokha, Neruda). En uno de estos grupos se cuestiona el hermetismo de la poesía precedente y se comparte la expectativa de otra poesía: una poesía de claridad de formas y contenidos, con una temática capaces de involucrar de un modo más directo y más amplio.

Claramente, Morales alude a aquellos grupos que validaban la propuesta de Parra, aquellos grupos de críticos que intuían que la revolución de las formas y los contenidos debía –necesariamente– pasar por códigos y representaciones de recambio, por aquellos que hablaban de un sujeto vinculado de otra manera con lo masivo y lo popular.

Este último aspecto será fundamental para entender la obra del autor que se analizará en esta tesis. Mauricio Redolés, heredero de esta tradición, también funcionará con la misma lógica: tomará la basura cultural<sup>23</sup>, la referencia mass mediática, la coprolalia, el chiste urbano. Esta será la *forma* de elaborar su proyecto estético, no obstante, el *fondo*, estará relacionado con temas que interceptan el imaginario compartido, o transportan sentido o ideología: el recuerdo, la memoria. Y no de cualquier hecho sino de uno que ha sido difícil de enunciar y, por tanto, de recordar: 1973.

---

<sup>22</sup> Morales, Leonidas. Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, Tomo III, Biblioteca Ayaucho, Caracas, Monte Ávila, 1998.

### 1.3. *Memorias Divididas*

Hoy, la familia Pinochet, es investigada por corrupción y muchos atisban una sonrisa por el juicio histórico. Lo mismo ocurría unos años atrás, cuando, detenido en Londres, existía la posibilidad de que el ex dictador fuese ajusticiado. En ese entonces, se extendieron cartas abiertas, hubo manifestaciones de adhesión y repudio en las embajadas españolas e inglesas, y todos querían recordar. Y es que existen momentos, fechas, personajes que suscitan una efervescencia mnemónica, los medios de comunicación masiva colapsan a la sociedad civil con archivos y, frente al cansancio de la información, se instala el acuerdo de la amnesia. Un trauma como el producido el 11 de septiembre de 1973, se vuelve –entonces– lugar común. El fenómeno de la musealización del recuerdo, será la instalación posmoderna frente a la memoria, una especie de “globalización” de ella<sup>24</sup>.

Las producciones artísticas actuales, respondiendo a las necesidades identitarias del sujeto, también incorporan el discurso de la memoria. Los diversos traumas que ha vivido Latinoamérica con las dictaduras son, por ejemplo, temáticas fundamentales en la literatura del continente. En el caso de Chile, la memoria del Golpe Militar ha traspasado todas las artes, adquiriendo diferenciaciones discursivas: se recuerda el setenta y tres como herida, lucha, metáfora feminista, entre otras formas.

En el artículo *De la Memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973 – 1998)*, David Stern<sup>25</sup> explica la diferencia entre la memoria personal y la memoria emblemática. La primera estaría constituida por una serie de recuerdos significativos para la identidad, por otra parte, la segunda memoria, la emblemática, incorporaría estas memorias sueltas en una narración colectiva a través de puentes comunicantes: hechos históricos especiales

---

<sup>23</sup> Esto no quiere decir que Parra, en su utilización del imaginario popular, esté utilizando “basura cultural”, no obstante, desde la perspectiva de la “gran división”, lo popular adquiriría el cariz de otro no aceptado.

<sup>24</sup> Huyseen, Andreas. “La cultura de la memoria: medios, políticas, amnesia”. *Revista Crítica Cultural* n° 18, junio de 1998

que son percibidos por dos generaciones o más y que se ligan a la experiencia personal, significándolos como rupturas que cambian el destino.

Según Stern, la memoria emblemática de 1973, estaría articulada en torno a cuatro relatos: la memoria como salvación, como ruptura no resuelta, como prueba de las consecuencias éticas y democráticas y como olvido. La primera memoria, tendría sus fundamentos en los antecedentes de 1973, en las “causas” que provocaron el Golpe, por lo mismo, en su discurso incluiría conceptos como “violencia”, “guerra civil”, “plan zeta”, entre otros. Desde esta perspectiva, se concibe el gobierno de la Unidad Popular desde la catástrofe y la intervención militar como la solución que mejoró la convivencia colectiva. Esta memoria, por cierto, recuerda la violencia del Estado como excesos esporádicos, o el costo social necesario o, sencillamente, como algo que en verdad no sucedió.

La contraparte de la memoria como olvido es el recuerdo del Gobierno Militar como ruptura no resulta. Los enunciados que reúnen esta memoria son: infierno de muerte, tortura física e ideológica, herida lacerante. Es la memoria de agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos.

La tercera memoria mencionada por Stern es aquella que recuerda el Golpe de Estado y la dictadura posterior desde la subversión. Stern dirá que en el contexto del miedo y la represión se ponen a prueba los valores y las identidades políticas y sociales y, a su vez, la consecuencia ética, los compromisos políticos y los ideales de la juventud.

Finalmente, la cuarta forma de recordar 1973 es a través del olvido. Desde este recuerdo, el tema del Golpe de Estado es internalizado a partir del peligro. Frente a estas amenazas, la solución es olvidar, pero ese olvido, según el autor, estará cargado de recuerdo. Será un acuerdo tácito de olvidar para sobrevivir.

Estas cuatro memorias han sido transversales en los procesos históricos chilenos y cada vez que existió y existe un nudo convocante, es decir, un hecho, una persona que los recuerden, emergen. Con el advenimiento de la democracia, algunas se han modificado, por ejemplo, en el primer gobierno, el de Patricio Aylwin, el discurso del recuerdo se impregna de consignas como “justicia en la medida de lo posible”, o

---

Stern, David. “De la Memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973 – 1998)”, en *Memoria para un nuevo Siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*



“el llamado a la reconciliación”, por tanto, la práctica de la memoria, aún no encontrará las condiciones para desarrollarse, sobre todo, en lo referente al trauma. Eduardo Frei fue continuador de esta dinámica durante su gobierno, a pesar del *Informe Rettig*. En la actualidad, los treinta años del Golpe de Estado el año 2003, y la cuenta pública del *Informe de Prisión y Tortura* (Informe Valech) modifican el escenario de alguna de ellas: la memoria como salvación tiene menos bases para afirmar que la tortura y la muerte no fue una política de Estado, por ejemplo, y nadie podrá decir, arguyendo temor, que el olvido es la mejor salida.

## **II. Memoria y extrañamiento**

## 2.1 El estilo de sus matemáticas

Mauricio Redolés, poeta y músico, presenta un singular abordaje de la memoria traumática. Con canciones / poemas que incorporan diversos ritmos, Redolés habla acerca del trauma, lo recuerda y combate el olvido. Ese olvido que se presentó como la reacción cómoda, evasiva frente a un hecho que atravesó todas las representaciones compartidas de la sociedad civil y que aún se enuncia con dificultades, con tartamudeos y que fue la *gran división* de los últimos tiempos.

Mauricio Redolés nació en 1953<sup>26</sup>, en Santiago. Su infancia transcurrió en Lo Calvo, Los Andes y en el Barrio Yungay, donde seguramente, internalizó las vinculaciones y prácticas del “bello barrio”. El liceo que lo acogió en la enseñanza media fue el “Miguel Luis Amunátegui”. Es en esta época cuando el autor lee poesía de García Lorca, Neruda y Parra. La adolescencia –analizada desde el Redolés adulto– ocupa un lugar fundamental. Para él hasta los diecisiete años un sujeto ve y se sorprende. Luego, estará colapsado de repeticiones: “la vida se vive hasta los 17 años. Después de esa edad la vida es una repetición de personajes y decorados. A los 17 años pasa todo por primera vez”<sup>27</sup>

El poeta realiza sus estudios universitarios a partir de 1972: había escogido leyes en la Universidad Católica de Valparaíso, pero al año siguiente, aún en la misma carrera, se cambió a la Universidad de Chile, Sede Valparaíso. Es en este año, 1973, cuando sucede uno de los hechos más importantes en la biografía de Redolés: es apresado y detenido a causa de su militancia política. A raíz de la publicación del informe Valech, Redolés hace memoria de esta época:

Bueno para empezar, cuatro meses en una gira artística “inolvidable” que contempló entre otros lugares: La Academia de Guerra Naval en la pieza de las fotos, luego fui enviado a una de las bodegas del Barco Lebu. De ahí nuevamente los inspectores quisieron conversar conmigo y fui llevado con así el hocico a la pieza de las banderas. De ahí me llevaron nuevamente al Lebu. Un día nos sacaron hacia el cuartel Orden y Seguridad Silva Palma; allí pasamos la Navidad del 73. En la celda

---

<sup>26</sup> Estos datos biográficos son recopilados, en su mayoría, de la biografía que aparece en *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*, pág. 229.

<sup>27</sup> Sanhueza, Leonardo. “Mauricio Redolés: después de los 17 la vida es una repetición de personajes y decorados” en <http://www.letras.s5.com/mr201204.htm>

vecina estaba Desiderio Arenas. (Eso lo descubrimos conversando en un auto afuera de la Radio Universidad de Chile en el año 1990). El año Nuevo de 1974 me encontré en el flamante Campo de Concentración de Colliguay en Quebrada Alvarado, una meseta cordillerana que era territorio estratégico de Manuel Rodríguez, este campo de concentración fue bautizado por infantería de marina como "Operativo X" o "Melinka". Producto de una serie de conversaciones con los inspectores fui sacado de urgencia por un amable helicóptero de la Armada de Chile y operado de peritonitis en el Hospital Naval donde estuve con un guardia en la puerta durante un mes. Nuevamente fui llevado al cuartel Silva Palma el 1º de Marzo de 1974. Una semana después, fui enviado de nuevo al campo de concentración de los infantes de marina y de ahí al Silva Palma y de allí a la Cárcel Pública de Valparaíso. Luego de un total de 22 meses fui expulsado a Inglaterra donde viví 10 años<sup>28</sup>

Sin duda este relato evidencia cómo los vejámenes sufridos se transformarán en una marca imborrable que atravesará todo su proyecto estético.

El exilio Redolés lo vivió en Inglaterra, donde presenció la revolución punk:

a mí me tocó vivir la revolución punk en Inglaterra, aún cuando yo no perteneciera al movimiento punk ni mucho menos. No me dio por pintarme el pelo, sino que lo viví culturalmente: los punk estaban en la calle, en los pubs, sonaban todas sus canciones en las radios<sup>29</sup>

Se suma la influencia de la música de Los Beatles. El autor, en la misma entrevista de *Revista Análisis*, asegura que estando en Chile sólo conocía algunos temas pero que no había reparado en las propuestas revolucionarias que ofrecían las letras y música de Lennon. Para Redolés, este acercamiento le "dio una base para vivir la música de una manera diferente, no solamente como auditor o como parte del público, sino que como rockero. Hoy tienen especial presencia los elementos del rock"<sup>30</sup>. En este mismo sentido, Redolés declara estar en contra de las connotaciones que la izquierda le ha asignado al rock... aquellas que ligan a esta manifestación con el imperialismo y le otorgan significaciones alienantes, por el contrario, esta expresión es una manera de revolucionar.

Durante el exilio en Londres, Redolés estudió en The City University, obteniendo el grado de Bachelor in Arts con mención en sociología. En este tiempo también, se vinculó de manera más sistemática con la producción literaria, pues si bien

<sup>28</sup> Redolés, Mauricio. "Yo y Yungay". <http://www.fortunecity.com/tylerbride/944/biografia.htm>

<sup>29</sup> Díaz, Carolina. "Mauricio Redolés: poeta roquero" en *Revista Análisis* N°175 Santiago, 18 al 24 de mayo, 1985, pág. 50 – 51.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág 50.

había comenzado a escribir en Chile alrededor de los diecinueve años, es en esta época cuando comienza a publicar. Cuando llegó a Londres conoció a una estudiante de Cambridge, Lisa Mussell, con quien compartió algunos de sus escritos. Ella lo invitó a unos coloquios en Oxford (1975) a los que asistió y se vinculó con escritores, entre ellos Hernán Valdés. Su trabajo político en Las Juventudes Comunistas es paralelo al de escritor. Cabe destacar que el partido lo apoya en los inicios de sus publicaciones. Durante esa época también participa en los talleres de Eduardo Embry, de quien aprende el amor por la libertad en la escritura.

El una entrevista el autor señala<sup>31</sup> que alrededor del año 80, Soledad Bianchi publica en *Araucaria* algunos de sus poemas. Durante ese tiempo también participa en dos encuentros de literatura chilena en Holanda, uno organizado por el “Centro Salvador Allende” y por el “Instituto para el nuevo Chile”. En la misma entrevista, el autor declara que el reconocimiento de Europa tenía que ver más que nada con su trabajo político, pese a esto, reconoce que la autogestión fue la forma de iniciar su carrera.

Soledad Bianchi, en su artículo “Mauricio Redolés: Marca Registrada de Irreverencia”<sup>32</sup> corrobora esta información señalando que alrededor del año ochenta comenzó a conocerse el trabajo del poeta en publicaciones de la revista *Araucaria*<sup>33</sup>. Es en esta época, también, donde aparece *Poema homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes en la historia de los caballos*<sup>34</sup>. Conjuntamente, Redolés participaba en algunas Escuelas de Verano de Rotterdam, donde se realizaban –según Bianchi- variadas actividades culturales, entre ellas, recitales:

en ellos participó Mauricio Redolés, evidenciando una capacidad histriónica que inmediatamente se hizo notar y que le imprimió una diferencia respecto a los otros poetas que se limitaban a leer sus textos. Por el contrario, Redolés los cantaba, los actuaba, impostaba la voz, hacía reír.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Estos datos son obtenidos de una entrevista realizada por la tesista a Mauricio Redolés el día 6 de junio de 2006 en el restaurante “Doña Elenita” en Santiago de Chile.

<sup>32</sup> Bianchi, Soledad. “Mauricio Redolés: Marca registrada de irreverencia”, en Revista *Encuentro XXI*, s/c, invierno de 1998, año 4 n° 12.

<sup>33</sup> Ibid. BIANCHI Pág. 128. Bianchi menciona que esta revista se publicaba en Madrid pero el consejo de redacción funcionaba en París.

<sup>34</sup> Redolés, Mauricio. *Poema homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la*

*historia de los caballos*. Taller Ricardo Fonseca. Fotocopia. Londres, 1980. (30 ejemplares)

<sup>35</sup> Op. Cit Mauricio Redolés: Marca registrada de irreverencia, 125.

De toda esta intensidad creativa surgen otros trabajos: *Poemas Urgentes*<sup>36</sup>, *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) y tensa calma*<sup>37</sup>, *Chilean Speech/Chilean Espich*<sup>38</sup> y la edición fonográfica *Poemas & Canciones*<sup>39</sup>.

De regreso en Chile en 1985, Redolés se instala nuevamente en Santiago y continúa publicando y ofreciendo recitales. En 1987 aparece en el mercado "Bello Barrio", edición fonográfica que alude, en cierta parte, a su amado Yungay pero también a las distintas situaciones de intolerancia instaladas en la Dictadura de Augusto Pinochet. Ese mismo año publica *Tangos*, con un prólogo de Nemesio Antúnez. Una vez que retorna la democracia, el autor instala tres nuevos discos: *Química o la lucha de clases* (1991), *Quien mató a Gaete* (1996) y *Bailables de Cueto Road* (1998). El años 2000 publica la antología *Estar de la poesía o el estilo de mis matemática* a través de la editorial Beta Pictoris, que él mismo crea.

El temprano exilio, la militancia política, la nostalgia, la libertad, la ciudad extraña, la risa, entre otros, van a ser los temas que estarán presentes en la vida de Redolés y por supuesto, su obra los reflejará.

---

<sup>36</sup> Redolés, Mauricio. *Poemas Urgentes*. Londres, Mimeógrafo, 1982.

<sup>37</sup> *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destello de la (cabrona) tensa calma*. Budapest, Cincuentenario, 1983.

<sup>38</sup> *Chilean speech/ Chilean espich*. Londres, Artery Poets, 1986.

## 2.2 En busca de una generación.

Enmarcar a Mauricio Redolés dentro de una generación literaria resulta difícil. Primero, porque el grupo de poetas que podría tener cierta relación etaria o aquellos que coinciden en la época de publicación con el escritor, no lo hacen en términos estéticos.

En relación al tema generacional, Andrés Morales<sup>40</sup> plantea dificultades para referirse al término “generación de los 80”, de hecho, atendiendo al paradigma orteguiano, el autor nomina a estos escritores “generación del 87”. Se trataría de un grupo poco cohesionado que forja sus proyectos escriturales fuera del país, dada la coyuntura política chilena. Por otra parte, el autor habla de cierta “huerfanía modélica”, es decir, sólo la participación en talleres literarios:

los condujeron a distintos nombres fundamentales de generaciones anteriores. Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Enrique Lihn, Miguel Arteche, Jorge Teillier y unos pocos más fueron los poetas que perfilaron las tendencias de una generación que se veía a sí misma sin un carácter propio ni menos con un programa común que no fuese una resistencia ideológica (desde posiciones muy tímidas hasta algunas extraordinariamente contestatarias) o la asimilación de experiencias personales en el exilio, o bajo las críticas circunstancias del momento histórico<sup>41</sup>

Dada la dificultad de encontrar referentes comunes, el crítico reúne a los escritores en distintos grupos, los que tendrían cierta cohesión estética. Estos son: neovanguardia, poesía religiosa – apocalíptica, poesía comprometida, etnocultural, metapoética, urbana y poesía de las minorías sexuales.

En el artículo se encasilla a Redolés en dos grupos: en la poesía del compromiso y la urbana. Frente a la primera, Morales tiene ciertos reparos:

Con seguridad, el material correspondiente a esta tendencia no es el que posee un mayor contenido literario, pero resume de forma vívida los tristes años de un momento histórico. El problema de la mayoría de los textos escritos bajo esta

---

<sup>39</sup> Redolés, Mauricio. *Poemas & canciones*. Caset independiente. Londres, 1985.

<sup>40</sup> Morales, Andrés. “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo” en <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>. Consultado el 21 de diciembre de 2007.

<sup>41</sup> Op. Cit “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo”.

óptica es su precoz senectud, esto es, poemas que se circunscriben demasiado a un momento o a una situación en particular y que no logran desdoblarse hacia una postura estética que les asegure una permanencia en el tiempo, existiendo, evidentemente, excepciones notables como los casos de Elvira Hernández<sup>42</sup>

La desvaloración del proyecto redolesiano surgiría porque existe en él un afán de situarse desde el recuerdo, la denuncia. Sin embargo, en el artículo no aparecen fundamentos estéticos que hagan incompatible el abordaje de esta temática con la construcción de un proyecto escritural sólido y perenne. La escritura de Redolés también se enmarca para Morales dentro de la “poesía urbana”; aquella tradición cultivada en generaciones anteriores, donde la ciudad y su cotidianidad son la preocupación de los enunciadores.

A partir de esta taxonomía asistimos a una primera característica de la escritura de Redolés: la fuga. Es poesía testimonial y, al mismo tiempo, es poesía urbana. Está circunscrita a un momento histórico y, por otra parte, trata temáticas que se inscribe dentro de una tradición.

Julio Espinoza Guerra en su artículo “Poesía chilena: el grupo de los 70 o la supuesta generación de los 80”<sup>43</sup> rechaza la idea de generación de Ortega y Gasset y propone tomar en cuenta el criterio de fecha de publicación. En ese caso, a lo que se ha llamado generación del 80, debería denominarse generación del 70, pues acepta como fecha de las primeras publicaciones 1975.

Según el autor, se ha desistido de nominar al grupo de esta forma porque se asocia a la década del 70 con “apagón cultural”, sin embargo, existirían muchas razones que demuestran que durante este tiempo sí existió producción artística e intelectual:

Pero a pesar de lo señalado por la crítica oficial, los hechos no pueden negarse. Ejemplo de ello es que el año 1975 se fundó en Chile el taller y editorial Aumen, que además publicará una revista y registrará un encuentro de escritores jóvenes el año '78. Anterior al mismo, el año 1977, el Instituto de Literatura de la Universidad Austral patrocina el “Encuentro de Poesía Joven del Sur de Chile”, del que surge la publicación de *Poesía del sur de Chile* ese mismo año. El año

<sup>42</sup> Op. Cit “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo”.

<sup>43</sup> Espinoza, Julio. “Poesía chilena: el grupo de los 70 o la supuesta generación de los 80” en Revista Internacional de Literatura N° 5.



1976 comienza su andadura la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ), que el año 1977 publica la antología *Poesía para el camino* y además agrupa a otros colectivos jóvenes, como los "Talleres Gráficos y Literarios del Mar" y "La Botica". Mientras, el mismo año '77 en Santiago surge la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), que también tiene sus encuentros y publicaciones propias. Además, y naturalmente fuera del círculo institucionalizado, funcionan el Colectivo de Acciones de Arte, CADA, en cuyo seno se fragua gran parte de la primera obra de uno de los principales poetas surgidos en la década, Raúl Zurita, y los siete "Talleres Andamio", que llevan a cabo su labor en diferentes poblaciones del país, marginales, aisladas de los centros de poder. Y eso sin nombrar otras antologías, como el *Cuaderno de Poesía*, aparecido en el seno del Encuentro de Arte Joven de 1979 y *Uno X Uno*= nueve poetas jóvenes, editada el mismo año que la anterior<sup>44</sup>.

Todos estos hechos son suficientes rastros de la producción de los setenta, que desde la perspectiva del autor, la crítica oficial ha ignorado.

Junto con la propuesta denominativa, en este trabajo Espinoza revisa las taxonomías que hasta ahora existían de la llamada generación poética de los 80<sup>45</sup> y plantea una nueva división, proponiendo solamente tres grandes grupos: poesía urbana, neorealismo y neovanguardia. Los tres, ampliamente definidos, permiten esos flujos que la división de Morales no admitía. Mauricio Redolés, es adscrito por el crítico dentro del primer grupo, el que se caracterizaría por estar ligado al imaginario urbano; utilizar un lenguaje directo, pero no ajeno a las metáforas, que intenta llegar de manera rápida y efectiva al lector. Espinoza reconoce en esta categoría otros subgrupos: "dentro de la poesía urbana otras (...) que nacen de ella, como la 'poesía testimonial', marcada por la denuncia política (...), insiste en la utilización del lenguaje irónico y sarcástico que desdramatiza al poema y las situaciones por el reflejada"<sup>46</sup>. Los antecedentes de esta subpropuesta son Lihn y Parra y junto con Redolés quienes habrían adoptado esta tendencia son Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre, Teresa Calderón, entre otros.

Esta clasificación tiene más sentido en cuanto reconoce que en el nuevo escenario escritural es imposible usar encasillamientos rígidos, pues muchos de los

<sup>44</sup> Op. Cit. ESPINOZA "Poesía chilena: el grupo de los 70 o la supuesta generación de los 80", 124.

<sup>45</sup> En el artículo el autor se refiere al panorama presentado por Andrés Morales e Iván Carrasco.

<sup>46</sup> Op. Cit "Poesía chilena: el grupo de los 70 o la supuesta generación de los 80", 126

proyectos están trazados desde una noción rizomática: ciudad y testimonio no aparecen como dos categorías separadas, sino como raíces comunicadas.

Tomando en cuenta el mismo argumento y atendiendo a la mirada de la obra como raíz, es posible preguntarse: ¿Con qué otros proyectos es posible asociar la escritura redoleriana? ¿Existe dentro de los narradores algunos que coincidan en términos estéticos con el autor?

Ciertamente es posible establecer cercanía con dos narradores: Pedro Lemebel y Roberto Bolaño (también con Bolaño poeta). Los tres autores nacen en la década del '50, por lo tanto, son veinteañeros cuando ocurre el Golpe Militar. Por otra parte, sus primeras publicaciones comienzan en la década de los '80. Los tres plasman en su escrituras a enunciadores que tiene un esperanza fragilizada, que está a punto del quiebre. Han sobrevivido a la pérdida de la utopía, han construido un nuevo discurso, en el que existe desencanto pero también un afán de constituir una voz reminiscente de aquella quimera.

En el caso de Lemebel, un ejemplo claro es la Loca del Frente, protagonista de *Tengo miedo torero*, quien pese a toda la violencia en la que está inserta –la de la Dictadura y la de la masculinidad hegemónica– mantiene una serie de valores que el lector reconoce como parte de ese otro imaginario: la Unidad Popular.

Así la Loca del Frente, en muy poco tiempo, formó parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén. Un boliche de barrio, epicentro de los cotorreos y comentarios sobre la situación política del país. El saldo de la última protesta, las declaraciones de la oposición, las amenazas del Dictador, las convocatorias para septiembre. Que ahora sí, que no pasa del año '86, que el '86 es el año (...)  
Pero ella no estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias. Esa radio que se oía en todas partes con sus canciones de protesta y ese tararán de emergencia que tenía a todo el mundo con el alma en un hilo. Ella prefería sintonizar los programas del recuerdo: "Al compás del corazón". "Noches de arrabal". Y así se lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para una vieja aristocrática...<sup>47</sup>

La Loca se ha instalado en el barrio, en una casa vieja y abandonada que ha desempolvado y ornamentado con sus propias confecciones. Ese espacio, marginal, se transforma en una especie de templo, donde la nostalgia impera. Donde la revolución

<sup>47</sup> Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago, Seix Barral Biblioteca Breve, 2002. Pág. 9-10.

no entra a través de la odiosidad o la venganza sino a través del amor: Carlos, el frentista, esconde armas en la casa de la Loca del Frente y ella se lo permite pues se siente atraída. Se hace parte, entonces, de la resistencia sin quererlo.

A medida que la novela avanza, el muchacho va estableciendo una relación muy particular con la protagonista. El joven revolucionario, quien en un principio sólo ve en la Loca una oportunidad para operar en la clandestinidad, poco a poco toma conciencia acerca de lo que representa.

Mejor así porque si nos agarran contigo se ensañarían ¿Y tú crees que yo no soy capaz de resistir un interrogatorio? Son unos animales, ni te imaginas lo que son capaces de hacer (...) ¡Uy, qué serio! dijo ella tratando de alivianar el nervio silenciado de la ruta, a su lado el perfil de Carlos se relajó en un sonrisa. Me haces tan bien, cuando estoy contigo me pongo contento. Ni que yo fuera una muñeca para la risa. No es eso, contigo me pongo optimista.<sup>48</sup>

La Loca del Frente es un blanco perfecto para la Dictadura. Con toda su fragilidad, Carlos se siente responsable de haberla involucrado, de haber desatado en ella esa "hombría" de resistir que muchos piensan no podrá sostener. Pero junto con este desamparo, ella trasmite optimismo, esperanza. Su sensibilidad, su nostalgia, su bondad, no es parte del momento que vive el país, de hecho ella es presentada como un desacomodo de la nueva cotidianidad precisamente porque la Dictadura no permitía esa instalación social que la Loca del Frente adopta.

Bolaño, cuentista, también enuncia desde la fragilidad, desde el fracaso que también aparece en momentos aparejado de esperanza. En "El Ojo Silva", por ejemplo, se presenta a un fotógrafo homosexual que en un viaje a Oriente se enfrenta con una de las peores vejaciones: la castración de niños, quienes después de ser ofrendados en un ritual, son prostituidos. Silva, enfrentado a tal panorama, en vez de sólo capturar la imagen, los salva. Pero fracasa, como todos los que pretendieron aventurarse en la utopía. Patricia Espinoza<sup>49</sup>, comenta al respecto:

---

<sup>48</sup> Op cit LEMEBEL; pág. 143

<sup>49</sup> Espinoza, Patricia (Comp). *Territorios en fuga.: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaños*. Santiago, Frasis editores, 2003.

La imagen de Silva estigmatizado por homosexual ante la colonia chilena en México y luego dejándose llevar por un extraño sentimiento de filiación que le revelan esos niños, se vuelve entrañable. Le toca vivir una pesadilla y sobrevivir a pesar suyo. Fácil sería catalogar de misericordioso el gesto de este personaje que emociona. Pero sería forzar un hilo desde el cual descolgarse para “entenderlo”. Es un lujo este relato sobre la maravillosa condición humana de un tipo perdido en su nada y en la de otros. Desoyendo metarrelatos, convoca a una sensibilidad exotérica, descentrada, sólo motivada por el oscuro deseo de sobrevivir como transgresión a una modernidad que desecha a sujetos como el Ojo Silva...

Espinoza también reconoce en “el Ojo” a un personaje extemporal, que mantiene una sensibilidad que hace recordar la utopía. La imagen del fotógrafo no es gratuita. Es un sujeto marginal el portador de la sobrevivencia de los valores que han desaparecido en la modernidad.

También Bolaño poeta construye una enunciación frágilmente esperanzadora. *Tres*<sup>50</sup> en cada uno de sus apartados, “Prosa de Otoño en Gerona”, “Los neochilenos” y “Un paseo por la literatura” presenta el caos, ya sea a través de la precariedad del exilio y la relación con el otro; la destrucción de la utopía de la Unidad Popular o la crisis identitaria posmoderna. Pero también aparece en ellos un hilo delgado de confianza.

“Prosa de otoño en Gerona”, por ejemplo, concluye con lo siguiente: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón / silencioso de la Universidad desconocida”<sup>51</sup>. El enunciador, sumido en la desgracia del exilio, en la precariedad económica y el establecimiento de perversas relaciones con el otro, tiene una lúcida conciencia de que eso no es irremediable, de que a pesar de que ese otro lo puede llevar al precipicio, él no va a comulgar con esa construcción valórica siniestra. También tiene otra salida: huir. Esta acción se presenta a través de toda la construcción estética del texto: la conciencia del personaje de que el autor, el guionista–narrador y el lector, lo hacen rechazar el rol de “observado” y tomar cartas en el asunto: “¡Corten este texto de mierda!, grita. El caleidoscopio adopta la apariencia de

<sup>50</sup> Bolaños, Roberto. *Tres*. Barcelona, Editorial Acantilado, 2005.

<sup>51</sup> op cit , BOLAÑOS, pág. 52

soledad. Crac, hace tu corazón”<sup>52</sup>. El corazón se quiebra, igual que la ficción, igual que el espejo, igual que la vieja idea de la unidad, del concepto de obra, de la utopía social. Y eso constituye libertad, porque existe conciencia de que ese sistema ya no es posible y que pretenderlo es arrojarse al precipicio.

En “Los neochilenos” también parte de una situación de conflicto. Ellos deciden irse del país porque la violencia impera, “¿Cómo puede existir/ tanta maldad / En un país tan nuevo, / Tan poquita cosa?”<sup>53</sup>. Pero el viaje que inician, parece haber terminado, pues los lugares por donde se trasladan son otra cara de esa misma violencia. La huida nuevamente aparece como la esperanza, sin embargo, ésta huele mal, provoca dolor. En medio del viaje, uno de los neochilenos recoge a Margarita “una adolescente sin par/ Habitante de la tormenta/ Permanente”<sup>54</sup>. La muchacha, corrupta desde el origen, transmite algo de aquella quimera, les recuerda a través del relato de una novela latinoamericana que puede existir salida. Pero los neochilenos sólo tienen una certeza: el azar. De ahí que el norte, la nueva utopía, dependa de eso, del riesgo, la suerte.

“Padre, perdidos en la miseria de tu sueño utópico, perdidos en la variedad de tus voces y tus abismos”<sup>55</sup>. Ése es el estado inicial del narrador de “Un Paseo por la literatura”, la devastación, sin duda. Y la respuesta es el viaje nuevamente, pero esta vez desde el sueño. Con la misma lógica, el enunciador va haciendo un recorrido por su vida, donde viene y va, por distintos hechos significativos de su biografía, los que son indisolubles de sus lecturas. En este tránsito, entonces, también va y viene entre los estados de la esperanza y desesperanza, sólo que cada vez que ésta aparece en el flujo, está dominada por la incerteza, igual que en “Neochilenos”:

Sofé que una tarde golpeaban la puerta de mi casa. Estaba nevando. Yo no tenía ni estufa ni dinero. Creo que hasta la luz me la iban a cortar ¿Y quién estaba al otro lado de la puerta? Enrique Lhin con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad desconocida.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Op cit, BOLAÑOS; *pág.* ,19

<sup>53</sup> Op cit BOLAÑOS, *pág.* 60

<sup>54</sup> Op cit. BOLAÑOS, *pág.* 69

<sup>55</sup> Op cit, BOLAÑOS, *pág.* 77

<sup>56</sup> Op. cit, *Tres* 83

Existe un afán del narrador–hablante de expresarse como “nec spes nec metus” (sin miedo ni esperanza), pero lo que hace sospechar de que si hay miedo y esperanza es, precisamente, que recurra a una lengua otra para decirlo. El punto de origen es, necesariamente, el temor, eso lo hace desear el viaje pero también en él está presente un resabio de creencia, de esperanza fragilizada.

*Tres*, es entonces, un territorio de fuga entre esos dos estados y la escritura rizomática lo confirma. El sujeto enunciador se asume desde el no lugar, desde un tiempo que confluye, desde la posibilidad de estar dentro y fuera del texto, de ser un espejo, un gesto también del autor. Se asume, por otra parte, desde el flujo discursivo, es al mismo tiempo narración, poesía y guión. Sí, se ha perdido el miedo a algo, a sentir la necesidad de la definición, no obstante, también existe la posibilidad, frágil, remota, paradójica de “volver a casa”, aunque no sepa donde queda.

Mauricio Redolés, también incorpora en su proyecto la misma sensibilidad, la misma reminiscencia. También su discurso tiene algo de la Loca del Frente, del Ojo, de los neochilenos. La literatura y la lengua son los mecanismos que posibilitan la salida, la fuga.

### 2.3 El discurso del homenaje

Las temáticas fundamentales del proyecto estético de Mauricio Redolés son el discurso del testimonio y la ciudad. En relación a la primera, se analizará qué recuerda el poeta, bajo qué condiciones y cómo subvierte el lenguaje –máximo símbolo de opresión– en el escenario dictatorial. Conjuntamente, la ciudad aparece como protagonista del exilio y el retorno, pues a través de ella, el poeta dimensiona los cambios en las prácticas cotidianas. Dentro de estas dos temáticas también se analizará la enunciación que antes se mencionaba: la fragilización de la esperanza.

Para Andrés Morales, el lineamiento del discurso del testimonio en la Generación del 87 fue perenne porque enfatizó el compromiso político antes que las proyecciones estéticas de los textos. Continuando con esta premisa, Jorge Mansilla Torres<sup>57</sup> piensa que haberse desgastado en la construcción de textos combativos fue poco eficiente porque el lugar que ocupaba la poesía (y ocupa) era restringido, sin repercusión, por lo tanto, valora mucho más a aquellos poetas que encauzaron la contingencia hacia la problemática de la desconstrucción del lenguaje y la metapoésía.

Lo cierto es que Redolés sí dedicó gran parte de su obra al discurso testimonial, pues inició su producción artística precisamente en condiciones producidas por la contingencia dictatorial. En los textos de “Estar de la poesía...” donde aparecen reflexiones metapoéticas, el autor enfatiza que su concepción de la poesía está centrada en el hacer memoria. En la contratapa del libro en estudio, señala:

Para mí, poesía es un trazo de memoria en el lenguaje. La poesía sirve para nada. Es solo un pequeño e inofensivo ajuste de cuentas entre quien escribe y la palabra. Por eso la poesía es exceso de nada en la mezcla del cemento social. Por eso los poetas de todas partes aparecen como seres anómalos (...) Por lo mismo, pero además fundamentalmente por la desnudez, los niños y las niñas son quienes viven más próximos a la poesía. Con sus cabelleras revueltas y transpiradas, sus manos chicas y sucias, sus patas llenas de moretones, los más chicos viven libremente la relación palabra – realidad. Donde vemos chistes insulsos y pueriles construcciones verbales, ellos y ellas juegan con el compromiso. Después nos encargamos de asfixiarlos. My poetry es la ceguera del que alguna vez vio algo moverse.

<sup>57</sup> Mansilla Torres, Sergio. “Política de la poesía chilena del contragolpe”. El paraíso vedado. Ensayos sobre chilena de contragolpe 1975 – 1995. Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2002 (311 pp)

Esta reflexión alude ciertamente a la concepción que instala Benjamin acerca del artista: aquel que puede desarrollar su producción a partir de los residuos, de las virutas. La poesía para Redolés tiene la misión de hacer memoria, pero no memoria de los megadiscursos, sino desde la historia personal, que puede ser eco de otros recuerdos.

Como se mencionó en la primera parte de este trabajo, Steve Stern en su artículo "Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX"<sup>58</sup>, habla de la diferencia entre la memoria personal y la memoria emblemática. La primera sería una especie de "memoria suelta", es decir, una serie de recuerdos significativos para la identidad. Según Stern estas memorias personales podrían ser incorporadas a una narración emblemática, es decir, un marco de organización de las memorias concretas y sus sentidos. Según el autor, lo que hace que una memoria emblemática tenga un peso cultural, se relaciona con criterios de historicidad, autenticidad, amplitud, proyección en espacios públicos y encarnación de un referente social.

Si bien se tiende a asociar la poética redolesiana con la memoria como ruptura no resuelta, es decir, como un recuerdo que significa al Gobierno Militar como infierno de muerte, tortura, sin justificación moral, hay signos que permiten entender que el poeta prescinde de estas formas "canónicas" de recordar, movilizándose hacia el recuerdo personal que es significado como una experiencia única, irrepetible y también olvidada. Por esta misma razón el "discurso del homenaje" es un recurso recurrente en "Estar de la poesía...". El diccionario virtual de la Real academia española de la lengua define *homenaje* como: "acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo" pero también le agrega otras acepciones "sumisión, veneración, respeto hacia alguien o de algo" y en tercer lugar, "juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor, y que a veces se hacía también a un igual para obligarse al cumplimiento de cualquier pacto"<sup>59</sup>. Quien instaure un homenaje, está también enunciando un discurso

---

<sup>58</sup>Op. Cit STERN. . "Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX" en *De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico* (Chile 1973, 1998).

<sup>59</sup>Diccionario de la Lengua española. En [www.rae.es](http://www.rae.es). 18 de julio de 2008.



testimonial. Leonidas Morales<sup>60</sup> en "Género y discurso: el problema del testimonio", señala que el testimonio ha sido tratado como un tema, pero en realidad es un discurso que se caracteriza porque "es siempre un relato en primera persona: en él, un alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera sea"<sup>61</sup>. Este discurso sería transhistórico y actuaría parasitariamente, a través de otros discursos, en este caso, el poético. El discurso del homenaje sería, entonces, una variación del discurso testimonial.

Evidente resulta la utilización de este formato en *Poema -Homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos*, donde el reconocimiento no se otorga al héroe sino al compañero que estuvo ahí, que contribuyó a la lucha pero que jamás ingresará a los anales de la memoria emblemática. En el poema, el hablante lírico, encarnación de la voz colectiva del clandestino, está en la pampa perseguido por unos soldados, quienes lo descubre:

"FUE ALLÍ QUE ESTABAN  
HORACIO Y SAMUEL LOS DESCUBRIERON  
Y  
COMENZARON A DESCRIBIRLOS CON TAI  
PRECISIÓN  
QUE LOS MILITARES ORDENARON DETENER  
LA CARAVANA  
ERAN BLANCOS POR LA LUZ MORTECINA  
Y SUS CRINES GUIRNALDAS DE BELLOS SONIDOS  
ERAN HUESOS PEDAZOS DE CARNE Y CUERO  
ERAN TODOS LOS CABALLOS MUERTOS EN  
LAS CIEN MIL BATALLAS MÁS IMPORTANTES  
DE LA HISTORIA DE LOS CABALLOS  
(RECUERDO QUE EL MUNDO NO ERA OTRA COSA  
QUE LAS MADRES CRABONIZADAS POR LOS INCENDIOS

---

<sup>60</sup> Morales, Leonidas. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.

<sup>61</sup> Op. Cit Morales, 23-24.

OCEÁNICOS)  
Y LAS POBRE FAMILIAS APLASTADAS EN LOS ASCENSORES  
QUE CAÍAN EN ALTURAS ENORMES... <sup>62</sup>

A ese hablante lírico, instalado en el horror, se le aparecen estos compañeros de batallas otorgándole la posibilidad de recordar el sentido de su condición. Por otra parte, recuerda que además de cargar con el dolor, lleva sus instrumentos, entonces, con sus compañeros inician un concierto en honor a los caballos caídos:

COMENZAMOS  
ARRIBA DE ESA CARNE MUERTA FOSFORECENTE  
UN CONCIERTO NOCTURNO  
AZUL Y ESPESO  
LLENO DE VAGOS AROMAS DE REGRESOS Y NAUFRAGIOS  
UN CONCIERTO QUE GANABA ALTURA EN EL VIENTO QUIETO  
QUE DETENÍA CON SUAVE E INVISIBLE MANO  
LAS ALAS DE LA MUERTE<sup>62</sup>

Siguiendo con las estrategias del discurso del homenaje, Redolés utiliza el recurso de la transmutación identitaria: el hablante lírico transporta múltiples voces, dice que los músicos (mencionando una yuxtaposición de nombres) pueden transformar las palabras en un discurso planetario - el de la música- en consecuencia, es a través de ella que se realiza la conmemoración. Desde esta perspectiva, el discurso metapoético está presente: la poesía como símil de la música puede también tener esta "utilidad" de homenajear al "caballo", es decir, a aquel perseguido o mártir que participa pero que no accede al reconocimiento público.

Pero el arte no sólo homenajea a los marginales, también será una herramienta para los victimarios, en tanto forma de entender el horror en el que participan:

LOS SOLDADOS SE SENTÍAN AVERGONZADOS  
DE TODAS SUS MUERTES  
DE TODAS SUS MUERTES EN SUS BALAS  
DE TODAS SUS MUERTES EN SUS BALAS

---

<sup>62</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 224.

QUE TODOS DESPRECIABAN  
Y RECHAZABAN CON RESPETO Y ASCO<sup>64</sup>

El provocar vergüenza en los asesinos, el hacerlos conscientes de sus muertes, provoca en el hablante lírico renovación: "ENTONCES/ME SENTÍ MÁS NUEVO/ (...) Y POR ESO TOMÉ UN TAMBOR/ Y COMENCÉ A DARLE DURO/ TUM TUM TUM TUM/ /(...) A MEDIDA QUE LA/ MADRUGAMÚSICA<sup>65</sup>/ NOS LLENABA DE SUDOR Y ROCÍO/ DE VIDA NUEVAMENTE"<sup>66</sup>

El paso del singular al plural puede interpretarse como una señal de que el discurso no está generado desde esa ambigüedad de lo personal y lo emblemático, pues esa experiencia de muerte y horror es recordada por Redolés en esa paradoja: una experiencia personal que cambió su vida pero que, conjuntamente, fue vivida por muchos que no son reconocidos o recordados.

Otro poema que refleja la intención de enunciar una conmemoración es "No era Cecilia", donde un hablante lírico que recrea la experiencia del exilio, da a conocer lo sucedido con Cecilia y lo que su desaparición le provoca:

Yo tuve una amiga que se llamó Cecilia  
Ese no era su nombre pero eso no importa  
Con Cecilia nos encontrábamos en un parque

(...) Cecilia quería ir a un club de jazz en esa extraña ciudad  
hoy Cecilia está muerta

murió hace años

Leí la noticia en un diario con despreocupación

---

<sup>63</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 225

<sup>64</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 227

<sup>65</sup> Existen muchas palabras y expresiones en la poesía de Redolés, que no se ciften a las normas ortográficas y gramaticales.

<sup>66</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 227

Porque nunca supe que Cecilia había muerto  
Porque Cecilia no se llamaba Cecilia

Se llamaba papel de diario chilena muerta  
Sudaca desaparecida chicana quemada<sup>67</sup>

“No era Cecilia” también es un poema donde aparece el deseo de construir un discurso conmemorativo. En el texto, se presentan las dos memorias en relación a Cecilia: la emblemática que tiene como portavoz a los mass medias y la personal, cuyo enunciador es el sujeto que se mira a sí mismo en la muchacha.

Yo tuve una amiga que se llamó Cecilia  
Ese no era su nombre pero eso no importa  
Con Cecilia nos encontrábamos en un parque

(...) Cecilia quería ir a un club de jazz en esa extraña ciudad  
hoy cecilia está muerta

murió hace años

Leí la noticia en un diario con despreocupación  
Porque nunca supe que Cecilia había muerto  
Porque Cecilia no se llamaba Cecilia

Se llamaba papel de diario chilena muerta  
Sudaca desaparecida chicana quemada<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 14- 15.

Cecilia no es Cecilia, pero el enunciador tiene la necesidad de nominarla, como si a través de este gesto pudiera establecer también su verdad. La muchacha- que al igual que el emisor fue en otro tiempo “la promesa” – se transforma en cifra, en dato, en olvido. Por eso, la frágil salida del poeta es nombrarla, aunque no sea Cecilia, y contraponer al recuerdo emblemático, el personal: “pero era joven y era hermosa/ esperaba mis humeantes poemas/¡cuando yo era el huevón más solo del mundo!/ ¡Cecilia era el contacto con la otra voz!”. Ése es realmente el homenaje.

El mismo flujo nominativo ocurre en “Susurro al viento” donde existe un camuflaje identitario. El hablante enumera una serie de nombres, cada uno imagen de una misma condición: la clandestinidad. En ella es imposible afirmar una subjetividad, el miedo no lo permite, de ahí la imposibilidad de conducirse con una designación real:

me llamé con muchos nombres me llamé ricardo gabriela  
josé patricia(...)  
y tú eras invisible como en un poema de Whitman  
y ahora que tú me escuchas/  
yo soy el invisible como en un poema de Whitman  
y estamos juntos  
en esa invisibilidad por medio  
que nos dio esa época.

El sujeto invisible crea una solidaridad con todos aquellos que debieron travestirse identitariamente, pertenecer al no lugar, a la no subjetividad que los arrojó el fracaso de la utopía, pero precisamente, tras el reconocimiento de los otros en esa misma condición, en la alianza de la carencia es donde se vislumbra el gesto esperanzador del recuerdo.

En esta misma línea del homenaje, aparece un texto posterior: *¿Quién mató a Gaete?* La edición fonográfica se edita el año 1996 por Sony Music. Fue uno de los

---

<sup>68</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 14- 15.

pocos trabajos que sonó en las radios y que instaló al poeta de manera masiva. El disco consta de dieciocho pistas que alternan canciones y declamaciones poéticas.

El tema “¿Quién mató a Gaete?”, incorpora cadencias tales como la cumbia urbana, rock, jazz, folclor, entre otros. En la canción, el enunciador, elucubra acerca de los responsables de la muerte de Gaete y cada vez que frasea a los posibles victimarios (lo mass medias, la oficialidad dictatorial, la democracia y sus nuevas instituciones e incluso los lugares comunes) aparecen cambios rítmicos y también mutan las voces y coros. El establecer posibilidades parece ser la única instalación aceptada en el nuevo panorama democrático, pues no existe una verdadera intención de establecer verdad, como si la consigna propuesta al inicio del periodo fuera inquebrantable: “Justicia en la medida de lo posible”. La enumeración incansable, entonces, es el recurso que da vida a esta actitud, aquella que llega a nombrar las alternativas más absurdas: “¿Quién mató a Gaete? ¡Loh cueteh! ¡Loh cueteh!/ ¿Quién mató a Gaete? ¡El copete! ¡El copete!/ ¿Quién mató a Gaete? ¡El carrete!”<sup>69</sup>. Por otra parte, la transcripción fonética, corrobora la imposibilidad de transformar el discurso oral en oficialidad, nunca será informe, el registro de habla no lo permite. La verdad de la desaparición de Gaete quedará en el no lugar. Y así se manifiesta al final del poema – canción: “¿Quién lo vengará? / ¡¡¡Nadie se va a meter en huevás por el Gaete poh!!!”<sup>70</sup>. El homenaje no puede suceder, porque no están las condiciones discursivas para que ocurra, porque el escenario posmoderno que anunciaba Fina Birulés se cumple a cabalidad: no hay espacio para la verdad.

Redolés y su proyecto estético también es espejo de esta realidad. La forma en que el poeta ha circulado es bastante particular: no ha estado inscrito en los círculos canónicos de distribución. La mayoría de los libros y las ediciones fonográficas han sido autoediciones<sup>71</sup>, de hecho, *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* se publica por la venta de cien bonos de \$2000 y la contribución de un pariente del autor. La editorial que lo distribuye es Beta Píctoris, cuyo eslogan es “0% Narrativa, 100% Poesía”. De ahí que el acceso a textos y disco es esquivo. Sólo se pueden comprar a

<sup>69</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 124.

<sup>70</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 126..

<sup>71</sup> Excepcionalmente, *Tangos* publicado por Editorial Eléctrica chilena; *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* distribuido por Ediciones Cincuentenario y *¿Quién mató a Gaete?* editado por Sony Music y *Química* de Alerce.

través de la información de la página web del autor, donde aparece un número de teléfono y un lugar específico donde se pueden adquirir. Bajo estas condiciones, el autor ha buscado otras formas de insertarse en el campo cultural; la más importante es el recital. Esta instancia representa para él un espacio aurático, donde evita la reproductibilidad de la que hablaba Benjamín. El espectáculo que Redolés ofrece en cada uno de sus conciertos alterna canciones, declamaciones y un constante contacto con el público.

En *Estar de la poesía* aparecen gestos del autor en relación a la memoria que se instalará a través de su producción, acerca del discurso del homenaje que ésta generará. El libro por ejemplo, tiene una especie de dedicatoria en las primeras páginas: "Mauricio Rebolés/ Eres una bentana sin / barrotes espero berte otra / bez tal vez sin cadenas / ni puertas esta vez/ chao y cuídate mucho / Pablo Herrera V. /Loco Pablo". El texto que enmarca el libro pertenece a unos de los integrantes de los talleres que Redolés dictó en la cárcel de Valparaíso. En otras ocasiones, la marginalidad lingüística aparece como signo de vergüenza, en cambio, acá tiene la intención de rescatar la gratuidad y honestidad del discurso. El presentador, Pablo Herrera, ni siquiera retiene el nombre del autor, pero sí lo que representa él y su literatura: libertad. La resistencia a los círculos intelectuales y a las distribuciones capitalistas que los hacen funcionar es clara.

También en el texto "lo que me dijo un feriero", aparece la misma reflexión acerca del arte y el discurso del homenaje: "quiero que me / firme una revista/donde usted sale/ así pa quebrarme con mis amigos/ pa quebrarme y decirles / yo conozco a tal caballero/ igual es famoso/ no mucho/ pero es más o menos famoso"<sup>72</sup>. La conciencia de este pequeño reconocimiento es un acto de lucidez acerca de esta marginalidad en el canon. El sujeto, el feriero continúa diciéndole que él quiere tener la constatación pues después que muera "le van a sobrar los homenajes". Así como en los otros textos, aparece un enunciador que valora el homenaje como un acto solemne de reconocimiento, sin embargo, cuando éste está ligado a los megadiscursos, a la oficialidad, pierde todo sentido. Es posible, entonces, corroborar la tesis anterior: Redolés no busca la memoria emblemática, sino la personal, la de Pablo Herrera, no la

---

<sup>72</sup>Op. Cit. *Estar de la poesía*. 116

que fijara la crítica, pues esa construye museos que el artista no está dispuesto a tolerar.



## 2.4 Efectos de extrañamiento.

El teatro épico, a diferencia del aristotélico, busca que el espectador evite la identificación y catarsis a través de *Verfremdungseffekt*. La memoria y el discurso del homenaje que enuncia Redolés, también utiliza este recurso. En la transformación de la memoria en museo, Redolés produce distintas estrategias de contracanto, especialmente cuando lo que se fosiliza es el trauma.

Si bien el poeta intenta homenajear a todos aquellos que no tienen un lugar en los imaginarios colectivos, por el contrario, en sus memorias busca desprobeer de heroísmo a sus victimarios. El discurso público de Pinochet<sup>73</sup> y de los militares en general, se invistió de un deseo de deificar las fuerzas armadas, pero en los textos de Redolés, se desacraliza al torturador, al subordinado. En el poema "Susurro al viento", el hablante lírico –clandestino-, reflexiona acerca de su vida y también acerca de su posible muerte:

Y ahora que sabía que me iban a matar  
sentí que no valía la pena amargarse  
por no poder hacer más el amor  
(...)  
entonces desperté y nos bajaron y nos dijeron  
arrodillensen  
y pensé que absurdo no saben hablar y nos van a matar  
la orden debiera ser  
arrodillense o arrodíllate pero  
lo absurdo era pensar  
en lo absurdo de arrodillensen (17)

El victimario desconoce los usos estándares de la lengua, se comunica desde el margen. Entonces, a pesar de la hegemonía política que lo ampara, es un sujeto antinorma. Al parecer la reflexión que genera el hablante frente a esto, tendría relación

---

<sup>73</sup> Munizaga, Giselle. *El discurso público de Pinochet: un análisis semiológico*. Santiago, Séneca, 1983.

con el juicio moral: quien lo asesinará ni siquiera puede comunicarse correctamente, no cae en la cuenta de su marginalidad. Así como esto ocurre podría pensarse que lo mismo sucede en un nivel moral: no hay reflexión, no puede entender el asesinato como un acto abyecto.

En el poema “Declaración jurada a mi sargento sobre tres caminatas nocturnas”, lo cuestionado del victimario es la masculinidad. El texto consta de tres partes, tres recuerdos que son declarados a un sargento (y es ese el acto de habla predominante). El primero es acerca de un encuentro sexual en la otra ciudad, la del exilio. A pesar de que existe ese encuentro, la soledad está presente en el recorrido que hace el hablante lírico por esa ciudad extraña. La intimidad con una pareja (“la menor”) no lo soluciona.

El segundo encuentro es con “la mayor”, es decir, otra mujer. Con ella comparte divagaciones donde demuestra claridad frente al sentimiento sobre el futuro: no lo espera, no tiene fe en él, pues ha perdido la inocencia, sabe que los lazos establecidos son pasajeros, que en ese momento de su vida no hay mañana:

Y era delicioso caminar así con ella  
como si fuésemos dos secretos conspiradores  
de la existencia reconocidos mutuamente  
por señal de sangre saliva o cualquier coincidencia  
/ fisiológica  
dos clandestinos habitantes de la vida  
dos casuales pasajeros sin andenes sin destinos  
y era delicioso sentir su ausencia allí palpable  
y saber que mañana no existía<sup>74</sup>

Esa falta de compromiso no provoca en el hablante un temple de angustia, por el contrario, reconoce en ese estado una satisfacción, un goce.

En las dos primeras partes el hablante lírico mantiene un tono intimista con el tú poético (que es el sargento) y más bien formal. A pesar de que Redolés intenciona las marcas de oralidad en las dos primeras partes, en la tercera parte la aspiración de consonantes, las pausas y énfasis, exacerbaban esa intención que aparecía tímidamente

---

<sup>74</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*. 224.

al comienzo. Es al final del poema que también existe un giro temático y temporal, es decir, se regresa de los recuerdos al presente. Se regresa del recuerdo de la cotidianidad del exilio a la reflexión acerca de la masculinidad y la alienación.

En esta tercera parte, Redolés escoge una cita acerca de la función de los militares en la destitución del gobierno de la Unidad Popular: "... por todas las razones someramente expuestas, las Fuerzas Armadas han asumido el deber moral que la patria les impone de destituir el gobierno que..." (215) En ese discurso oficial, el llamado es al heroísmo de defender la patria, no obstante, la reflexión que el hablante entabla con el sargento se dirige a la desarticulación de ese rol. Comienza diciéndole que le parece increíble que el día anterior haya sostenido esos encuentros con las mujeres y que hoy esté frente a él:

(...) en lah caminatah con la dó la menó y la mayó  
ayer no má y hoy solo en la casa, el cuarto quieto completa-  
mente quietito(...)

(...) y yo ehciendo

ehto sobre lah caminatah acordándome de tanta cosa  
encachá y bonita que viví la otra vía que túe y aguantádo  
me mi sargento como uté me enseñó aguantándome como  
aguantan loh hombreh mi sargento  
los hombres domados mi sargento  
los hombres mansos sargentito de mierda.

La declaración pierde la solemnidad, el receptor es desprovisto de la autoridad que lo enviste porque entre él y su víctima existe distancia, manifestada en la significación de las experiencias y en el juicio moral que antes se mencionaba. La víctima recuerda el amor, las mujeres, la ciudad en contraposición con las acciones del sargento que son torturar y asesinar. Por otra parte, la masculinidad hegemónica que ostenta el militar no es tal, pues la hombría para el hablante es precisamente ser capaz de resistir, de establecer un pensamiento crítico, acciones que sujetos colonizados no pueden realizar.

En cuanto a los discos y canciones, Redolés presenta un singular abordaje de la memoria traumática. Su estrategia parece ser utilizar los mecanismos de la cotidianidad: la risa, la frase hecha, la coprolalia y así subvertir la solemnidad de la

herida. El mecanismo usado en las musicalizaciones es siempre desacomodar melódica o literariamente al receptor. Por ejemplo, si existe un texto que hable del dolor que provocó la Dictadura, la música que acompaña a ese texto es disonante por su jocosidad o por el canto de Redolés. En relación a este último, José Miguel Varas<sup>75</sup> refiere:

nadie que lo haya escuchado cantar puede imaginarse la manera de cantar de este poeta. Canta a grito pelado, susurra, envuelve en poesía las peores ordinarieces, como diría mi tía Celia, pasa de un tono grave, de locutor, hasta un agudo que para los pelos saltando la garrocha cuatro octavas.

Un ejemplo claro de lo descrito anteriormente es “Triste funcionario policial”. De nuevo instalado en la enunciación de la posibilidad, el emisor del texto se pregunta por su torturador: “Qué será de mi torturador / lo dejé un día de marzo/ veinte años van desde ese entonces/(...) habrá ganado un viaje a panamá/ o a EEUU agarró beca, quizá/ o tal vez al final no pasó na’/ (...) se le habrá caído diente/ con las cabras amarradas seguirá tan caliente”. La metáfora parece ser esa: como no hay una verdadera intención de verdad y justicia, la voz tampoco tiene un lugar, puede hacer todos los flujos que quiera, plantear todas las alternativas. La solemnidad del recuerdo es desprovista, causando a través de la monotonía rítmica risa en el oyente, quien después de atisbar la mueca, cae en la cuenta del horror planteado por el enunciador: el sujeto que torturó comparte impune la misma cotidianidad con la víctima. Por otra parte, resulta paradójico que si bien la intención es recordar, la enunciación del hablante traslade el recuerdo al presente, como si fueran un mismo tiempo.

---

<sup>75</sup> Varas, José Miguel. “Redolés”. En Rocinante, junio de 2000.

En el apartado “En busca de una generación” se mencionó que existían ciertas cercanías entre parte del proyecto de Mauricio Redolés con algunas producciones de Pedro Lemebel y Roberto Bolaños. En estos últimos se reconocía un origen enunciativo: la devastación causada por la pérdida del proyecto de la Unidad Popular. También en ellos se identificaba un gesto discursivo que se catalogó como “esperanza fragilizada”. Redolés también lo comparte. En “Volverá el futuro”, por ejemplo, se presenta ese mismo origen: “volverá el futuro/ con una certeza de piedra y fuego/ con una precisión de arañas y lluvia”<sup>76</sup>. El futuro que vuelve es el que no se realizó, el que se abortó con el Golpe Militar, sólo que ahora el retorno sucede desde la certeza de que es irrealizable. Ante tal seguridad –tomando en cuenta que en la mayor parte de los poemas la modalidad discursiva es la incerteza- la identidad del yo se siente a salvo: el no esperar el futuro es lo que lo tranquiliza, el tener la seguridad de que ese horizonte de expectativas no llegará, lo hace sentir como a los hablantes de Bolaño “nec spes nec metus”. Pero no obstante, el miedo existe: “Volverá Alicia Ríos a doblar una esquina / (...) antes de morir despedazada/ en una calle de santiago” y también una débil esperanza, que se puede descubrir en el mismo hecho de nombrar, de enunciar sin vacilaciones, la existencia de ese futuro que en un momento se soñó.

---

<sup>76</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 169

### **III. La condición urbana.**

Desde 1970 nuestro país ha experimentado importantes transformaciones sociopolíticas que han repercutido en la vida cotidiana de sus habitantes. Una de ellas es el creciente proceso de urbanización iniciado en los albores del siglo XX producto de las migraciones campo-ciudad. Este proceso de urbanización puede ser abordado desde tres perspectivas diferentes que a menudo se confunden al discutir sus características. En primer lugar, se habla de proceso de urbanización para referirse al poblamiento y ordenamiento espacial de ciudades como elementos de un sistema regional, o sea, como lugares de concentración de población y actividades que influyen en el espacio que sirven. En segundo lugar, se puede entender por proceso de urbanización al crecimiento y evolución propios de un centro al aumentar el número de sus habitantes y actividades, hasta adquirir una cierta calidad de vida interna que se define como vida urbana, es decir, una complejidad de actividades sociales, económicas y culturales en la que el rol de los servicios es más importante que la simple producción de bienes primarios o el intercambio económico elemental. En tercer lugar, el estudio puede centrarse en las producciones corporales y constructos mentales generados por los miembros de una comunidad frente a su espacio y tiempo dentro de la ciudad.

Los dos primeros ejes analíticos han sido abordados con eficacia por la geografía urbana y sus análisis apuntan a establecer una perspectiva histórica de la evolución territorial de la ciudad y su relación con el avance de una infraestructura arquitectónica nacional proyectada desde el Estado a través de diversas reformas administrativas que, de acuerdo a la época, han seguido diferentes orientaciones técnicas. En cuanto al tercer nivel, las ciencias sociales, principalmente la sociología, la antropología y la literatura nacional, recién comienzan a producir análisis sobre la *condición urbana*.<sup>77</sup> Esta corriente concibe a la ciudad como un espacio físico que aglomera uno de esos lugares ritualmente calificados como urbanos, donde existe una cantidad de individuos que consiguen crear vínculos provisorios los que una vez

---

<sup>77</sup> Concepto planteado por Oliver Mongin para referirse a la interrelación entre territorio, experiencia de lo urbano y el germen de valores cívicos y sociales dentro de la ciudad. Véase. Mongin, Oliver. La

significados construyen un sujeto colectivo que forma parte de una comunidad urbana donde se mezcla lo mental (redes sociales) y lo edificado por urbanistas y arquitectos.

Para Mongin, la ciudad entendida como experiencia urbana es polifónica. "Es ante todo una experiencia física, el deambular del cuerpo, en un espacio donde predomina la relación circular entre un centro y una periferia. La experiencia urbana es luego un espacio público donde los cuerpos se exponen y donde pueden inventarse una vida política mediante la deliberación, las libertades y la reivindicación igualitarias<sup>78</sup>. Pero la ciudad es también un objeto que se mira, un marco arquitectónico y político trazado por urbanistas, ingenieros y el Estado.

Dentro de esta lógica de análisis, la ciudad debe ser abordada desde una doble perspectiva: la ciudad como objeto y como sujeto. Así se van conjugando los *ritmos de interacción* urbana. Estos ritmos son espaciales y temporales y parten de la experiencia personal que cada individuo establece en los diferentes ámbitos que involucra la condición urbana. Para Henri Lefebvre la ciudad es espacial en la medida que el proceso se efectúa en el espacio, al que modifica por otra parte; temporal, puesto que se desarrolla en el tiempo, condición que adquiere vital importancia con el desarrollo urbano<sup>79</sup>.

El espacio urbano concebido por la literatura no tiene referencia con la organización territorial realizada por el urbanismo. Lo que interesa es identificar el conjunto de experiencias corporales individuales que atraviesan la ciudad en todos sus sentidos y las conexiones aunadoras que transforman a éstas en experiencias colectivas. El primer requisito para esto es la libertad de movimiento que cada persona debe tener dentro de los límites de la ciudad, ya que el marco espacial no es arbitrario, oscila entre un centro y una periferia, que permite constantes *idas y regresos* que generan fuerzas centrifugas al afuera y una seducción centrípeta por el adentro<sup>80</sup>. Apunta a la construcción de monumentos urbanos que son significados, siguiendo una lógica charteriana, comunitariamente a partir de las experiencias individuales. Es el tránsito del mundo privado hacia el espacio público, ese espacio lleno de signos y símbolos integradores o disgregadores de la comunidad. La imagen del porteño no

---

<sup>78</sup> Condición Urbana. La ciudad a la hora de la mundialización. Editoria! PAİDOS. Buenos Aires. 2006. pp. 32-33.

<sup>78</sup> *Ibíd.* P. 32

<sup>79</sup> Lefebvre, Henri. *La revolución Urbana*. Editorial Alianza. Madrid. 1972. p. 13.

<sup>80</sup> *Op. Cit.* *La condición Urbana*, 54 -57.



hace referencia a su organización territorial sino a la imagen mental que se ha configurado a partir de los continuos viajes y experiencias urbanas que ha logrado acumular. Así la perspectiva temporal adquiere una relevancia tal que envuelve y se transforma en una experiencia supraespacial. Visto de esta manera, el espacio urbano es una tensión constante entre el espacio habitado y el tiempo en el que transcurren las experiencias urbanas tanto individuales como colectivas, en la periferia o en el centro, en lo privado o lo público<sup>81</sup>. Estas experiencias se conjugan sólo en un tiempo; el presente tiempo de la acción, ya que todo lo vivido o imaginado (pasado reciente o remoto) es resignificado en el *hoy* condensando toda una historia.

La escritura poética aborda la experiencia de los cuerpos y la presenta, como lenguaje, como una forma infinita de trayectorias diseñando una representación imaginaria que da vida a un espacio mental. Así hace posible una liberación que actúa como puente para transitar del mundo privado al espacio público. Lo público será el resultado del ritmo corporal con que se han desarrollado las experiencias en el tiempo.

Las tensiones que genera la experiencia urbana son reforzadas por los *flujos* de distinta naturaleza que se contraponen a los lugares y disocian las relaciones entre lo privado y lo público. Con este concepto se hace referencia al conjunto de intercambios económicos, simbólicos, a las relaciones de poder, a las redes de comunicación y la conectividad que el proceso de urbanización va generando. A medida que estos avanzan hacia la modernidad, trastocan la relación dual de centro-periferia y se van independizando de los lugares generando una degradación del espacio.

La evolución de la ciudad chilena a lo largo del siglo XX ha configurado y desfigurado la condición urbana que anteriormente hemos descrito. Desde 1930, como respuesta a la crisis del modelo capitalista clásico materializada en el fin del ciclo exportador de salitre, en la crisis agraria y en el déficit de estructura urbana a causa de la incesante migración campo-ciudad, el Estado adquirió un nuevo rol social y económico que repercutió fuertemente en la orientación del proceso de urbanización, éste a su vez fue configurando los hábitos particulares y colectivos de la condición urbana chilena. Con la creación de la CORFO, en 1939, el Estado empresario proyectó una ampliación de los servicios urbanos que rápidamente se tradujeron en la

---

<sup>81</sup> Para Lefebvre “lo urbano, en tanto que forma y realidad, no tiene ninguna armonía. Agrupa también los conflictos, sin excluir los conflictos de clases.”. *Op. Cit. La revolución Urbana. P. 180.*

integración espacial de todos aquellos sectores marginales periurbanos<sup>82</sup> generando una nueva relación centro-periferia. Esta etapa evolutiva podríamos compararla, con los resguardos adecuados, con la configuración de la ciudad industrial europea del siglo XIX.

El Estado empresario potenció la transformación social del Estado *ausente* en uno Benefactor o de Bienestar el que tenía por objetivo, mediante políticas paternalistas, desarrollar socialmente a la población. La integración espacial de los círculos periféricos de pobreza y su desarrollo eran, ahora, una preocupación esencial del Estado chileno. Las políticas sociales dirigidas por la CORVI en la década de 1950 intentaron disminuir el déficit habitacional de la población, se potenció la educación pública, las ferias locales y la industrialización, que exigía el modelo ISI, así se fueron desarrollando nuevas relaciones centro – periferia y los flujos se articularon en base a una nueva realidad socio espacial: los barrios.

Desde la perspectiva del urbanismo o diseño arquitectónico de la ciudad los barrios chilenos se organizaron de acuerdo a condiciones socioeconómicas, las que generaban tensión entre sectores populares y acomodados a gran escala. Pero como condición urbana tendieron a la integración sociopolítica interna, de fuerza centrípeta, en la medida que se fue configurando un espacio mental que pasó de lo particular a lo colectivo donde el desenvolvimiento de los cuerpos (libertad de movimiento y expresión) exacerbó lo público sobre las imágenes individuales. Se fue configurando una cultura de barrio, diferenciada social y espacialmente, que a través de la experiencia y el tiempo conformó formas de participación y exclusión dentro de la ciudad. A pesar de estas tensiones, el barrio se transformó en un canal a través del cual los individuos podían gozar de los instrumentos y de las instituciones que les permiten ejercer su libertad, lo que incluía todo tipo de bien o servicio urbano como el acceso a empleos, la capacidad de participación colectiva, la educación, los transportes, la salud pública, entre otros. Así se fue configurando, entre 1960 y 1970, un ideal de ciudad abierta e integradora cuyo eje principal fueron los flujos que conectaban el centro con la periferia. Ahora bien, “en una sociedad abierta, esta capacidad de las personas es indisoluble de la posibilidad de moverse, de no esperar todo en un lugar, un único lugar que no puede tener la función de responder

---

<sup>82</sup> En 1952 la población urbana alcanzó un 51% superando por primera vez a la población rural.

a todas las exigencias<sup>83</sup> , por ello el barrio se transformó en un espacio de permanencia y un punto de partida a la vez que permitía imaginar nuevos horizontes que iban más allá de los límites físicos y mentales de la ciudad.

El fracaso del modelo de sustitución de importaciones significó la desintegración del *Estado Benefactor* en la segunda mitad de la década de 1970 y con ello un cambio radical en la estructura urbana. La polarización política, la crisis inflacionaria y el fracaso del proyecto social de la Unidad popular repercutieron fuertemente en los barrios populares chilenos. Los flujos fueron vigilados por los militares, la capacidad de movimiento fue restringida por los *toques de queda* y muchos miembros de la comunidad interrumpieron su experiencia corporal urbana a través del exilio. A pesar de esto los barrios continuaron significando experiencias colectivas, construyendo monumentos de resistencia y de vida comunitaria.

El Régimen Militar inició un amplio proceso de reformas que reorientan el desarrollo urbano y amenazan las redes sociales y comunitarias de los barrios. En 1974 pone en marcha una reforma administrativa (CONARA) que divide al país en cuatro grandes esferas: nacional, regional, provincial y comunal. Con esto el Estado contrae su participación en la organización de la ciudad dejando esta tarea en las municipalidades. Desde 1976 se inicia un nuevo proyecto económico; el neoliberalismo, que mediante un amplio proceso de privatización rompe con el *Estado Empresario* y su orientación social paternalista y la transforma en subvencionadora. Esta realidad se hace más evidente en la década de los noventa donde las reformas económicas apuntan a contraer al Estado limitando su gestión social.

El menor grado de redistribución económica a través de subvenciones directas o indirectas conduce rápidamente a consecuencias espaciales. Se produce una revalorización económica del suelo urbano de orientación inmobiliaria y comercial de carácter privado. Cada vez más ciudadanos buscan una organización privada y eficiente de su vecindario que les provea de los servicios que antes eran públicos. Comienzan a configurarse Barrios Cerrados que disminuyen la segregación espacial a gran escala pero la incrementan a escala muy reducida<sup>84</sup> . La división espacial como signo de desintegración social se expresa ahora mediante barreras físicas y

---

<sup>83</sup> Op.Cit. *La Condición Urbana*, 350

<sup>84</sup> Anoschka, Michael. El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización. *EURE (Santiago)*, dic. 2002, Vol.28, no.85, p.11-20. .

limitaciones en los accesos. Un aislamiento mutuo al patrón previo de ciudad abierta e integradora.

Los barrios populares son invadidos por los grupos medios, y medios altos aumentando la tensión a escala local, pero ese no es el problema central. La complejidad se traduce en una pérdida de los espacios públicos que ahora se transforman en parte de los condominios privados donde la capacidad de movilidad que requiere la condición urbana se desintegra transformando los hábitos de los ciudadanos. Se crean nuevos centros que rompen con las relaciones tradicionales de centro-periferia. Los flujos comienzan paulatinamente a independizarse de los lugares, los que pierden la sustancia misma de su significación cultural, histórica y geográfica, para quedar integrados como lugares funcionales productores de un espacio de flujos que sustituye el espacio de los lugares. El tiempo mismo desaparece cuando el pasado, el presente y el futuro pueden programarse para interactuar entre sí en un mismo mensaje.

Esta visión, un tanto apocalíptica, no nos debe cegar, ya que no es un precedente de que el imaginario urbano haya desaparecido. Para Mongin, la ciudad "como *cosa mental* o como referencia mítica a un lugar, aún cuando ya no sea un lugar común, todavía existe"<sup>85</sup> y, para el caso chileno, recobra vida con las resistencias urbanas del barrio que a pesar de estar amenazado por la modernidad sigue siendo un referente de la condición urbana. Cabe entonces preguntarnos; ¿Qué esfuerzos debemos realizar para configurar un tipo de ciudad ideal basada en la condición urbana frente a la nueva estructura moderna a la que podríamos llamar postciudad? Los esfuerzos deben apuntar a restablecer la cultura de los límites y la proximidad, que es la médula de la cultura urbana, a restablecer los *tránsitos del cuerpo* potenciando la confrontación entre lo privado y lo público y a generar un proyecto urbanístico, desde el Estado, cuyos principios deben ser los dos elementos anteriormente descritos.

---

<sup>85</sup> Op. Cit. *La condición Urbana*. P. 367.

### ***Bello barrio.***

En el proyecto estético de Mauricio Redolés, la imagen del barrio será fundamental. Asociado al imaginario construido en la Unidad Popular, esta forma de habitar la ciudad será concebida por el poeta como resabio del sentido de comunidad que desaparece tras la instalación de Régimen Militar. Si bien el acercamiento en los discos y poemas no es a través de la musealización de estas estructuras urbanas, existe una nostalgia dada por la conciencia de la desaparición inminente de esta organización citadina. La primera huella de ello es la enunciación del hablante lírico, cuyo gesto será la incerteza y el flujo temporal y espacial.

La edición fonográfica *Bello barrio* aparece en 1987, época en que retorna el poeta. El texto que da nombre al disco, refleja toda esa debilidad enunciativa antes descrita. En la primera parte del poema el hablante lírico presenta, ubica y anuncia el hallazgo de esta comunidad: “descubrí un Bello frágil barrio al sur/ oeste de Santiago de Chile Su /belleza es tal que aún mi hermano tiene/ el rostro recompuesto/ antes de la fiebre y de los fierrazos”<sup>86</sup>. En los versos se puede evidenciar el colapso temporal de la experiencia urbana: la recomposición del rostro da cuenta del quiebre que existió con la violencia, no obstante, el sujeto habitante de este espacio es capaz de la reparación, de la sobrevivencia, por lo tanto se vuelve símil del barrio, reducto de lo colectivo. En la segunda parte del poema el discurso se transforma en una enumeración de valoraciones positivas asociadas al barrio las que en gran parte están pronunciadas como aseveraciones causales: “aquí nadie discrimina a los negros porque todos somos negros/ aquí nadie discrimina a las mujeres porque todos somos mujeres”. El flujo identitario desarticula los límites, propios de la experiencia urbana dictatorial. Toda esta segunda parte sigue acompañada de la convergencia temporal pero además de un coro que se repite constantemente: “ven a vivir esta fragilidad peligrosa/ de corromperse”. La lucidez de la desaparición reitera el gesto mnemónico que se describió anteriormente: la utopía es despojada del lugar común, de las institucionalizaciones. Por otra parte, el acto de habla que inviste a este coro es la

---

<sup>86</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 138.

invitación torcida, incompleta, pues llama a recobrar lo irrecobrabable: la utopía. El contrasentido se repite al final del poema, cuyo intertexto parece ser Neruda:

Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse

Se llega por recorridos de micros  
inexistentes

Se llega por calles subterráneas

Ven a esta barriada  
a encender el último fuego

amor<sup>87</sup>.

La sensación nerudiana está dada por la invitación antes mencionada a encontrar el topos perdido pero también por la actitud del hablante lírico que termina transformándose en el porta voz de la experiencia perdida y por la legitimización del tú que ha sido borrado, en el caso de Neruda, del proyecto de la Modernidad; en el de Redolés, de la nueva experiencia urbana.

---

<sup>87</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 143.

### ***Bailables de Cueto Road.***

Si bien es cierto que para Redolés los medios de comunicación no constituyen una ayuda en la mantención de la experiencia urbana anterior a la dictadura, es innegable que la radio se instaló como un espacio de comunicación asociada al barrio, pues acompañaba en las actividades cotidianas, promoviendo también la participación de la comunidad. Hoy existen algunos ejemplos de radioemisoras regionales que cumplen aún con esa función, por ejemplo, "Radio Festival" en Viña del Mar, constituye un referente comunitario, pues a través de servicios, informaciones, elecciones musicales, entre otros, reafirma la experiencia urbana propia del sector.

*Bailables de Cueto road* fue editado el año 1998. El disco consta de cincuenta y siete pistas, de las que sólo trece son canciones, el resto son textos propios de un programa radial: avisos comerciales, servicios a la comunidad, transmisión de partido de futbol y carreras de caballos, noticias, entre otros. El barrio es presentado a través de todos estos elementos como una comunidad que se conoce, comparte y confía. En él la colectividad puede abastecerse de productos y servicios esenciales, sin la necesidad de abandonar el espacio y trasladarse a grandes distancias para conseguirlos. No se trata de un ghetto o que la ciudad no exista más allá de estos límites, pero se reafirma que en ese espacio el sujeto puede moverse con libertad y satisfacer sus necesidades.

El almacén, surgirá entonces como una institución esencial en la experiencia urbana del barrio. La radio junto con publicitar los servicios que éste proporciona promueve valoraciones asociadas al sector donde se inserta el negocio. Un ejemplo de ello es "Cueto 415" una publicidad de "Automotriz Eulazo" donde se ofrecen reparaciones y cambios de bombas de agua automotrices, sin embargo, toda esta promoción va acompañada de un "single" que dice lo siguiente: "Cueto en la sonrisa y en la piel/ se reparan bombas de aguas/ Cueto no lo podía creer/ era como la primera vez/ Vivir en Cueto, morir en Cueto/ hace el amor en Cueto (...) encuetado feliz y sin deslíz". Como se dijo anteriormente no sólo se rescata la venta de un producto específico, sino también se valora la pertenencia al lugar, el estar inserto en esa aldea, sin tener la necesidad de buscar centros de abastecimientos alejados de la casa, como ocurre hoy con los supermercados o hipermercados. Nuevamente aparece el tema de

los límites y el flujo. El sujeto de la barriada ubica sin perderse lo que necesita, en cambio, cuando el sujeto actual se apretrecha en los supermercados recorre innumerables pasillos iguales, despersonalizados. Por otra parte, en el single aparece la idea de instalación permanente en el lugar, oponiéndose a la idea de traslación urbanística que hoy impera, donde el cambiarse de barrio o sector es signo de ascensión social. Finalmente, el “vivir en Cueto” se asocia al placer y la diversión, representaciones que aún persisten en relación al Barrio Brasil.

Otro elemento importante en estas publicidades es el argumento de la tradición y la personalización. La mayoría de las pistas que corresponden a publicidades presentan el año de inicio del almacén, la consolidación: “ferretería San Pablo, tradición en pintura, pernos, cemento, yeso, pasta muro. En San Pablo 2865, vivamos con la esperanza y la libertad de vivir mejor. Entre Esperanza y Libertad”. El vivir mejor está asociado a la permanencia que otorga confiabilidad, conocimiento. Por esta misma razón en otros anuncios el argumento lógico es que es atendido por su dueño, garante de trato humanitario.

Junto con todas las publicidades, los conductores de este “radioteatro” rescatan lo popular a través del chiste picante, el lugar común. Por otra parte, aparece el relato entre un partido de fútbol de poetas vivos versus poetas muertos, donde los vencedores son estos últimos. Siguen construyéndose el espacio mental del Barrio Brasil: lo popular asociado al arte, a la memoria y la bohemia.

Las canciones que son parte del disco refuerzan esa idea de barrio popular (“amor carretiao”, “historia del milenio XXV”, “era paraguaya”), pero también otras hablan de la memoria: “Fiel piel” y “Tra trapa”). También en el disco aparece una musicalización de “El poeta y la muerte”, quizá como un gesto conmemorativo a quien ha sido reconocido públicamente como una influencia. El ritmo que acompaña al poema de Parra es similar al de un bolero rápido, por lo tanto, resulta hilarante oír la letra colmada de picardía con ese ritmo, ícono de la cultura pop de los cincuenta. Todos los temas musicales del disco, se caracterizan por la heterogeneidad rítmica y el canto recitativo.

En definitiva, *Bailables de Cueto road* es sin duda otro gesto rebelde en relación a la ciudad que se expande en sus límites espaciales y temporales. Para él, ser parte de un barrio (el barrio Brasil, uno de los pocos que sobrevive) es una de las experiencias identitarias más importantes, que le dan sentido a su regreso a Santiago



de Chile, después de haber sido transplantado a otra experiencia de ciudad, la del exilio. La valoración del disco se encuentra, desde la perspectiva de Mongin en su capacidad de reconstruir el imaginario del barrio, de hacer patente el deambular de los cuerpos, la interacción entre ellos.

Esta experiencia urbana se ve enormemente influida por la ruptura, la expulsión del cuerpo. El exilio significó un quiebre en la experiencia urbana de Santiago de Chile. En Londres, ciudad extraña, el hablante rememora su experiencia de su ciudad y, por otra parte, creará imágenes para expresar el acercamiento a la capital londinense. Una de éstas: "El vaso de leche", de Manuel Rojas.

### ***La experiencia del exilio.***

"El vaso de leche" de Manuel Rojas trata el tema de la carencia y del no lugar. El polizonte llega a Valparaíso –puerto principal– y sufre la peor de las situaciones de pobreza: el hambre. Sin embargo, Rojas construye la identidad del extranjero asociada a la dignificación. El sujeto resiste el robo tratando de trabajar y, por sobre todo, rechaza cualquier ayuda que aparezca como donativo. En este sentido, llama la atención que quien se la ofrece es el capataz (representante del poder) y el marinero anglosajón, quien en inglés le ofrece un sandiwche que no acepta. Después de días de extenuación, el protagonista entra a una lechería donde se conforta con un vaso de leche y galletas que la mujer española le regala. Luego de beber la leche, la ciudad y, especialmente el mar, le parecen amigables:

Llegó a la orilla del mar y anduvo de un lado para otro, elásticamente, sintiéndose rehacer, como si sus fuerzas anteriores, antes dispersas, se reunieran y amalgamaran sólidamente.

... Después la fatiga del trabajo empezó a subirle por las piernas en un lento hormigueo y se sentó sobre un montón de bolsas.

... Miró el mar. Las luces del muelle y las de los barcos se extendían por el agua en un reguero rojizo y dorado, temblando suavemente. Se tendió de espaldas, mirando

el cielo largo rato. No tenía ganas de pensar, ni de cantar, ni de hablar. Se sentía vivir, nada más... Hasta que se quedó dormido con el rostro vuelto hacia el mar.<sup>88</sup>

El cuento ofrece la lectura simbólica del poder y de la perspectiva de género pero, por sobre todo, muestra a la ciudad extraña investida en un principio de las valoraciones del desamparo y la falta de empatía, las que poco a poco se transforman en una experiencia urbana positiva. Redolés construye un diálogo intertextual con este cuento en el poema “El vaso de leche” donde rescata estas mismas valoraciones:

cuando era joven, relativamente joven/ un hecho incomprensible y a la vez  
extraordinario/ consistía en beber un vaso de leche/miraba el vaso lleno/por  
minutos/ extasiado/ y a la luz de Inglaterra se hacía añicos en la blancura/ me  
picaba el cuerpo todos los cueros me picaban /la ciudad parecía que  
explotaba/pero/acercaba (9)

El hablante lírico asimila el vaso de leche a un reflector: la luz de Inglaterra pasa por él, es decir, la nueva experiencia urbana se cristaliza en el hambre, por su puesto, entendida de todas las formas posibles. La reacción del hablante es similar a la del protagonista del cuento de Rojas, al principio el desacomodo producido por la alergia, la falta de familiarización con las experiencias construidas en la ciudad, pero poco a poco comienza a producirse una aceptación de su nueva realidad.

La concepción positiva de la experiencia del exilio pasa por dos acontecimientos: la revolución punk y la conciencia de la asimilación. Para el cantante y poeta, haber coincidido con el movimiento marcó su experiencia urbana y su concepción de música y poesía.

La instalación del sujeto en el exilio de Londres es la de un espectador. La mirada hacia el otro que vive la experiencia del punk es de admiración y misterio. Por ejemplo en “Mujer punk en bicicleta casi atropella a mujer de pelo normal en King Cross” enuncia lo siguiente:

Frena a tiempo

Y su pelo rojo es como una bandera ahogada

---

<sup>88</sup> Rojas, Manuel. El vaso de leche. En <http://www.letras.s5.com/mrojas130502.htm>

Vuela hacia adelante y termina de ir y vuelve

La mujer de pelo normal no me sugiere nada<sup>89</sup>.

La mujer de pelo normal no le sugiere nada porque carece de las representaciones que para él son importantes en esa actitud de espectador; es otro extraño que no refleja lo que él está recuperando en Londres: la libertad. El pelo “anormal”, el rojo, es pasión y atrevimiento, límites extremos: la mujer punk casi sobrepasa la división con la mujer de pelo normal, pero alcanza a detenerse. La mirada de este transeúnte está fija en el movimiento de la cabellera, pues lo significa como “bandera ahogada”, es decir, un espejo de su propia condición de sujeto acallado por la dictadura que poco a poco puede recuperar la condición natural de expresarse.

La experiencia del exilio poco a poco “acerca” porque se transforma en una construcción de una nueva conexión con los otros cuerpos que la habitan. Así en “Nostalgia por el King`s head de upper street”, el hablante lírico extraña la cotidianidad de estar a los veintiocho años, en los bares londinenses descubriendo el blues y otras formas de vivir la sexualidad:

entrar al King`s head y / encontrarse de nuevo con el Dorati, el otro Gonzáles, el / Alistair, la Constanza, la Mandy y el Pablito/ (...) y que la cerveza fría baje por la comisura y el gaznate / y que Alistair cache a los homosexuales y a las lesbianas / y haga comentarios/ y Constanza diga ¡bah! ¡déjalos!<sup>90</sup>

En este poema la experiencia ya construida trae al presente esa misma mirada al que vive fuera de lo esperado, es decir, en la libertad que el hablante ya había comenzado a vislumbrar en la experiencia de la revolución punk.

Otra forma de vivir el exilio en Londres es teniendo conciencia de que esta es transitoria, que no significa la permanencia del cuerpo en ese espacio ni en el

---

<sup>89</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 33.

imaginario que en él existe. Un signo de esto es otra fluctuación: la idiomática. En este sentido Andrea Ocampo en su artículo “No tengo. Nombre, cuerpo, lugar en Mauricio Redolés”<sup>91</sup> afirma:

la experiencia del exilio, no sólo quiebra un cuerpo, desarraiga del país y trasmuta nombres, sino que también quiebra el plano de la lengua, integrando – al sistema lingüístico– nuevos elementos (...) hablar en inglés conlleva pensar en inglés; un acostumbramiento que en Redolés no es percibido, ni siquiera en sus poemas en inglés gramatical sujeto a formalidad.

Por eso que la utilización del chilean speech sea la estrategia discursiva, otra forma de mantenerse alerta frente a la asimilación, experiencia urbana que el artista rechazará por completo. En el poema “Llamar a Vivian” aparece esta resistencia. En el texto, el hablante llama a Vivian desde un teléfono público y le dice:

Llamo a vivian desde wandsworth road, una  
Cabina perfumada a orines madrugadores, a decapitaciones  
Me atiende un tipo en inglés  
Inquiere sobre mi identidad  
Who`s that, segundos después Vivian  
(...) houla – hola hola como estás-  
Bien y tú? – yo bien bien –  
lo no expect tú llama esta hora  
Porqué no?  
Porque tú llamas cinco mañana.-  
Ayam soli ja ja zorry zorry oyi  
Vivian. AY ZINK IT NAIS TU NOU  
DAT WAIL LLU AR ESPLIN DEAR IS ZANGUAN ZINKIN IN YU RRAIT?<sup>92</sup>

Tal como lo menciona Ocampo, Redolés intenta “colocar la lengua frente a los ojos”, pero esa lengua construida en su propia experiencia de la ciudad, esa que siempre construirá una equidistancia entre Londres y Santiago. Una lengua que no

---

<sup>90</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 39.

<sup>91</sup> Ocampo, Andrea. “No tengo. Nombre, cuerpo, lugar en Mauricio Redolés. En

<sup>91</sup> <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=671&Itemid=40>. Consultado en julio 17 de 2008.

<sup>92</sup> Op. Cit. Estar de la poesía, 43.

permite la asimilación ni lingüística ni cultural, de hecho, el inglés y el español repleto de incorrecciones reafirma la situación descrita por el hablante: la declaración amorosa a destiempo.

Otra huella de esta construcción de la urbanidad transitoria, de ser un cuerpo que no permanecerá en el espacio extraño, se evidencia en el constante llamado ético que hace el autor a los otros exiliados a no quedarse en el acomodo que ofrece la ciudad, en retornar a Chile. Esto se evidencia en el poema "Decreto"

Aquellos Aquellas

que salieron con un nudo de carne

por corbata

(...) están llamados a volver      Ahora

urgidos a volver                      Ahora

demandados a volver              Ahora

(...)

HOY DÍA MISMO<sup>93</sup>

Un decreto es un llamado de una autoridad sobre la materia que tengan competencia<sup>94</sup>. El hablante lírico está dotado de autoridad en que el también pertenece a aquellos y aquellas que debieron interrumpir la experiencia de creer en la utopía planteada por la Unidad Popular, no obstante, la voz poética no ha perdido el sentido de realidad, la conciencia y sabe que esos cuerpos sólo transitaron por el lugar y el discurso construido por el exilio, no obstante, deben volver a reconstruir la experiencia urbana que dejaron abortada.

---

<sup>93</sup> Op. Cit. *Estar de la poesía*, 198.

<sup>94</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Consultado en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=decreto](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=decreto). Julio 17 de 2008.

## Conclusiones

La poesía de Redolés sigue, sin duda, una tradición poética que se distancia de la instalada por Neruda y se acerca a la emplazada por Parra. El proyecto redolesiano, despojado de todo afán solemnizador, busca en la coloquialidad y en el lugar común su instalación. El hablante de este proyecto es una voz que no quiere crear un megadiscursio donde él se transforme en el garante de la colectividad, ni quiere a través del oficio poético provocar la catarsis, por el contrario, le parece que la lengua como sistema de normas, debe ser otro *topos* para mostrar una actitud ácrata frente a todas las hegemonías. En ese sentido, el artista busca crear diversos efectos de extrañamiento que obligarán al lector a tomar distancia y a pensar en la propuesta que se plantea, entre ellos están la falta de sujeción a las normas lingüísticas, los flujos literarios, musicales y de la misma voz poética, la desacralización de los discursos de la memoria, el canto recitativo, entre otros.

En ese mismo sentido, el flujo será el acto que servirá de imagen a la hora de acercar al poeta a un grupo generacional. La crítica lo ubica de diversas maneras, siempre con artistas que se dedican a la publicación de textos líricos, sin embargo, en este estudio se ha demostrado que el trabajo de Redolés guarda relación con las producciones narrativas de Bolaños y Lemebel, cuyo común denominador es la actitud de los enunciadores: frágilmente esperanzada. Después del desastre de 1973, la actitud de muchos artistas fue la musealización del recuerdo o la vivencia de éste como una herida lacerante, sin embargo, Bolaños, Lemebel y Redolés, adoptan una actitud distinta: recordar el periodo de la Unidad Popular como un periodo de intensa transformación, cuyo colapso significó de alguna forma, el derrumbe de sus propias historias, no obstante, en los tres existen gestos que muestran una frágil esperanza de que ese sistema de valores retorne.

Los gestos redolesianos más significativos son crear un discurso del homenaje para todos aquellos que no lo tuvieron en la oficialidad y, por otra parte, reivindicar la estructura del barrio como una forma posible de vivir en comunidad. En relación al primer aspecto, el artista enuncia en sus textos poéticos- musicales, diversos homenajes para las víctimas anónimas que nadie ha exaltado, de ahí su afán de nominar y nominar a sus conocidos que fueron torturados o murieron y que nunca nadie recordará. Por otra parte, la condición urbana que aparece en gran parte de la

producción del poeta es la del barrio, estructura que tendió a desaparecer con las políticas ciudadanas de la Dictadura, sin embargo, algunas de éstas subsistieron y es en ellas y en los valores que instalan, donde el autor fija su atención con el afán de reivindicarlas como la forma de recuperar la pertenencia a la aldea. No existe en su proyecto una certeza ni optimismo porque el decir y el nombrar surtan efectos, sin embargo, el hablante lírico redolesiano invita a vivir la “fragilidad peligrosa de corromperse” como la única salida en la nueva democracia que enemista estos proyectos a través de la impunidad y la expansión de la ciudad.

Otro aspecto interesante y que podría motivar a un estudio más exhaustivo es la forma en que el poeta circula. En este trabajo se habló de la trayectoria editorial del poeta: de la autoedición, pasó a contratos con disqueras y editoriales reconocidas, sin embargo, hastiado de los monopolios y la falta de oportunidades, el autor opta por Beta Pictoris, una editorial en la que él mismo participa y que publica “0% narrativa, 100% poesía”. Por otra parte, el recital se transforma en una instancia de circulación que lo mantiene vigente y que, según sus propias palabras, dota a sus producciones de una dimensión aurática. Lo popular se aprecia en esta inventiva, otra tradición con la que se vincula el proyecto redolesiano.

Existe también, todo un corpus de poemas y canciones dedicado al amor que podrían generar nuevos estudios. Éste aparece también siempre cargado de extrañamientos, de desacomodos. La voz poética no acierta, siempre está a destiempo, nunca entiende los códigos culturales que éste demanda y lo vive desde el no lugar, como si fuera otra, una réplica de la no-lengua, de la no-ciudad, del flujo de los géneros y las generaciones literarias.

Finalmente, Redolés y su proyecto han carecido de una crítica literaria que los atienda. Existen muchos trabajos que ha generado el espectáculo, no olvidemos que éste es también un ámbito que incorpora a través de la música y los recitales, pero no existen estudios significativos desde la academia. La pregunta que surge: ¿Es percedera la producción redolesiana? ¿Cuáles son las actuales convergencias canónicas que aseguran la perdurabilidad de un proyecto? ¿Es la producción del poeta un discurso que se reactivará con el tiempo? Otros estudios, seguramente, podrán responder estas interrogantes.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Amícola, José. "Algo más sobre el kitsch" en *Camp y Posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Anoschka, Michael. El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización. *EURE (Santiago)*, dic. 2002, Vol.28, no.85.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F. Editoial Ítaca, 2003.
- Bianchi, Soledad. "Mauricio Redolés: Marca registrada de irreverencia" , en Revista *Encuentro XXI, s/c*, invierno de 1998, año 4 n° 12.
- Birulés, Fina. "Del sujeto a la subjetividad.: duro deseo de durar", en "tiempo de subjetividad". Comp. Manuel Cruz. Barcelona, Paidós- Ibérica, 1996, (235 pag.)
- Bolaños, Roberto. *Tres*. Barcelona, Editorial Acanalado, 2005.
- Broch, Hermann. *Kitsh, Vanguardia y el arte por el arte* Trad. Margarita Muñoa Barcelona: Tusquets , Editor, 1970
- Debord, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. Editorial Naufragio, 1971.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia, Pre textos, 1993.



Díaz, Carolina. "Mauricio Redolés: poeta roquero" en Revista *Análisis* N°175 Santiago, 18 al 24 de mayo, 1985, pág. 50 – 51.

Espinoza, Julio. "Poesía chilena: el grupo de los 70 o la supuesta generación de los 80" en Revista Internacional de Literatura N°5.

Espinoza, Patricia (Comp). *Territorios en fuga.: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaños*  
Santiago, Frasis editores, 2003.

Hottois, Gilbert. "Postmodernismo y neopragmatismo" en Historia de la filosofía del Renacimiento a la Postmodernidad. Trad. Marco Aurelio Galbarini. Madrid, Edit. Cátedra, 1999. (569 p.)

Huyseen, Andreas, *Después de la Gran División: Modernismo, cultura de masas posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1986. 380 p.

"La cultura de la memoria: medios, políticas, amnesia" .Revista Crítica Cultural n° 18, junio de 1998.

Lefebvre, Henri. La revolución Urbana. Editorial Alianza. Madrid. 1972

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago, Seix Barral Biblioteca Breve, 2002.

Lyotard, Jean Francois. La Condición Postmoderna. Madrid: Cátedra, 1989

Mansilla Torres, Sergio. "Política de la poesía chilena del contragolpe". El paraíso vedado. Ensayos sobre chilena de contragolpe 1975 – 1995. Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2002 (311 pp)

Mongin, Oliver. La Condición Urbana. La ciudad a la hora de la mundialización. Editorial Paidós, Buenos Aires. 2006

Morales, Andrés. "La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo" en <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>. 21 de diciembre de 2007

Morales, Leonidas. "Nicanor Parra" Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, Tomo III, Bibliotec Ayaucho, Caracas, Monte Ávila, 1998.  
*La escritura de al lado: Géneros referenciales*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

Munizaga, Giselle. *El discurso público de Pinochet: un análisis semiológico*. Santiago, Séneca, 1983

Ocampo, Andrea. "No tengo. Nombre, cuerpo, lugar en Mauricio Redolés. En <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=671&Itemid=40>. Consultado en julio 17 de 2008.

Rastier, Francois. "Sistemáticas de las isotopías" en Greimas, J.A, *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, editorial planeta, 1976.

Redolés, Mauricio. *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. Santiago, Beta pictoris, 2000. (236)

*Poema Homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos*. Taller Ricardo Fonseca. Fotocopia. Londres, 1980.

Redo "Yo y Yungay". <http://www.fortunecity.com/tylerbride/944/biografia.htm>

Rojas, Manuel. "El vaso de leche". En <http://www.letras.s5.com/mrojas130502.htm>

Sanhueza, Leonardo. "Mauricio Redolés: después de los 17 la vida es una repetición de personajes y decorados" en <http://www.letras.s5.com/mr201204.htm>.  
Julio 17 de 2008.

Stern, Steve. "De la Memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973 – 1998)", en *Memoria para un nuevo Siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. En <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/SStern.pdf>. Julio 18 de 2008.

Varas, José Miguel. "Redolés". En *Rocinante*, junio de 2000.