

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Carolina Pizarro Cortés
José Santos Herceg
(eds.)

n. 24/2024



KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Nº24 (2024)

Parte I

Presentación. Esquirolas culturales de los estallidos sociales en América Latina.

Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg 5-6

No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del Estallido Social de Chile (2019).

Miguel Alfonso Bouhaben 7-39

Mirar por la herida. El giro fotográfico de la denuncia desde la dictadura militar a la Revuelta Popular en Chile.

Cynthia Pamela Shuffer 41-65

Matar los ojos: intervenciones estéticas y políticas sobre las miradas tullidas tras el estallido social chileno.

Marta Pascua Canelo y Carlos Ayram 67-92

Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno.

Rosemary Bruna Ramírez 93-115

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas.

Cristóbal Allende Pino 117-132

Poesía revuelta en Chile: aproximaciones a un corpus desapropiado.

Biviana Hernández Ojeda 133-158

Metáforas de la(s) revuelta(s) en la narrativa chilena reciente. Federico Cabrera	159-178
Vistas aéreas, archivo y políticas de producción de verdad. Carla Nicole Ayala Valdés	179-204
De la calle a la web: testimonios de la protesta artística de octubre 2019 y su continuidad en las plataformas digitales. Carolina Pizarro Cortés	205-222

Parte II

Legitimación y deslegitimación de la violencia policial mediante racionalización en Twitter: el caso del paro nacional universitario en Colombia de 2018. Serhat Tutkal	223-255
Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas. Cristóbal Friz	257-273
Movimientos sociales que irrumpen. Egosintonías y socializaciones aceleradas en jóvenes chilenos. Karla Henríquez	275-290
Narrativas de solidaridad durante el Estallido Social en Chile: Testigos comprometidos durante las protestas en las calles. Ximena Faúndez Abarca, Omar Luis Sagredo Mazuela y Fuad Hatibovich Díaz	291-321
Milicias en el octubre chileno. La primera línea de la protesta. José Santos Herceg	323-339
“Que la academia salga a la calle!”: saber académico y espacio público en la revuelta chilena de 2019. Jorge Eduardo Cáceres Riquelme y Nivaldo Acero	341-364
La práctica utópica como dispositivo de articulación y sostén del continuo constitucional chileno. Isabel Serra Serra	365-389

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

“EL BAILE DE LOS QUE SOBРАН” (LOS PRISIONEROS, 1986): TRES MOMENTOS DE SUS RECEPCIONES Y ESCUCHAS

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): three moments of its receptions and listenings

CRISTÓBAL ALLENDE PINO
Universidad de Chile (Chile)

cristobalallendepino@gmail.com

Recibido: 5 de noviembre de 2023

Aceptado: 26 de junio de 2024

<https://orcid.org/0000-0001-9869-647X>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.27654>

N. 24 (2024): 117-132. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo reconstruir la trayectoria de las escuchas y recepciones de la canción “El baile de los que sobran”, la tercera pista del álbum “Pateando piedras” (1986) de la banda chilena Los Prisioneros. Utilizando revisión de bibliografía secundaria, así como también un análisis cuantitativo y cualitativo de los comentarios del video musical de YouTube, se proponen tres momentos de recepción de esta canción: el momento de su lanzamiento en 1986, el periodo anterior al estallido social chileno de 2019, y las recepciones posteriores al estallido social. Del análisis de los datos se desprende que la canción se instaló masiva y rápidamente en el repertorio musical regional, despertando en las escuchas posteriores sentimientos de nostalgia y más bien receptiva (pasiva). Sin embargo, en los estallidos sociales latinoamericanos, particularmente en Chile, la canción transita a una escucha activa o performática, siendo entonada y reproducida en las protestas. Los resultados permiten concluir que la recepción de la melodía no es unívoca ni estática, sino que se despliegan diferentes pragmáticas de escucha (Hennion) y se movilizan distintos imaginarios.

PALABRAS CLAVE: escucha musical; El baile de los que sobran; Los Prisioneros; Estallido Social; Chile.

ABSTRACT: This article aims to reconstruct the trajectory of the listening and reception of the song “El baile de los que sobran”, the third track from the album “Pateando piedras” (1986) by the Chilean band Los Prisioneros. Using a review of secondary literature, as well as quantitative and qualitative analysis of comments on the music video on YouTube, three moments of reception of this song are proposed: the moment of its release in 1986, the period leading up to the Chilean Social Explosion of 2019, and the receptions following the Social Explosion. The analysis of the data reveals that the song quickly and massively became part of the regional musical repertoire, evoking feelings of nostalgia and a more passive reception in subsequent listenings. However, during Latin American social uprisings, particularly in Chile, the song transitions to an active or performative listening experience, being sung and played during protests. The results lead to the conclusion that the reception of the melody is neither univocal nor static; instead, it involves different listening pragmatics (Hennion) and mobilizes different imaginaries.

KEYWORDS: Musical Listening- El baile de los que sobran - Los Prisioneros - Social Outbreak - Chile.

INTRODUCCIÓN

En el contexto de Estallido Social iniciado en Chile en octubre de 2019, en conjunto con la manifestación y organización popular desplegada a lo largo del país, las personas desarrollaron también una serie de expresiones culturales y artísticas. Tal vez lo más evidente de estas expresiones fue el aumento de rayados, dibujos, consignas y grafitis en las paredes, los cuales dieron a las ciudades una nueva investidura (Le Bert & Soto, 2021; Revista Némesis, 2020). En conjunto con ello, se levantaron también convocatorias literarias, obras de teatro, performances, y un sinnúmero de propuestas simbólicas que se hicieron parte de las movilizaciones sociales. Por otro lado, tanto artistas como instituciones culturales acomodaron, profundizaron y/o modificaron sus estrategias de producción simbólica para hacerse parte de las demandas por mayor justicia social y dignidad (Barros, 2021; Peters, 2020).

Este “estallido cultural” no implicó solamente la creación de nuevas obras y expresiones, sino que también reapropiaciones de productos culturales ya instalados, pero que en el contexto de la movilización social adquieren sentidos renovados, distintos y/u opuestos. Se observó, por ejemplo, cómo las personas destruyeron o intervinieron monumentos históricos, como ejercicio de desmonumentalización que abrió “como pocas veces una disputa pública por la memoria y el relato histórico” (Quezada & Alvarado, 2020).

En ese contexto, distintas melodías del cancionero popular chileno fueron reinterpretadas y entonadas masivamente, incluso en el contexto mismo de movilizaciones callejeras: entre ellas, “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara y “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros son los casos más emblemáticos, habilitando, según Fuentealba (2021), “modos de ser, sentir, pensar y proyectar, apelando constantemente al cuerpo, al baile y al grito, en una comunión musical” (71). De esta forma, y tal como señala el musicólogo chileno Christian Spencer (2020), la entonación colectiva de estas canciones se suma a nuevas melodías de carácter político que nacen al calor de las movilizaciones sociales de octubre de 2019, creando así un nuevo “cancionero popular” que genera un “ejercicio de recuperación de memoria sonora que conecta el repertorio actual con el de las décadas pasadas, mostrando la continuidad de la canción protesta en Chile y su diversificación en muchos estilos y agrupaciones instrumentales” (Spencer, 2020: 46).

Este artículo propone un análisis desde la sociología de la música a una de estas canciones: “El baile de los que sobran”, de Los Prisioneros. Si bien trabajos anteriores han referido parcialmente a esta melodía en función de su importante carga simbólica, tanto para las juventudes del Chile dictatorial, como también para las “nuevas” juventudes del Estallido Social (Albornoz, 2020), el presente escrito analiza

las distintas recepciones y escuchas que la canción ha tenido a lo largo de la historia nacional.

SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

Los estudios y aproximaciones a los vínculos entre sociedad y música, aunque no preponderantes dentro de la sociología, no son recientes. Podemos encontrar ya en los fundadores del pensamiento social como Max Weber, Georg Simmel o Theodor Adorno escritos acerca del papel de la música en la sociedad, desde principios del siglo XX (Hormigos, 2012). Desde una visión más cercana al estructuralismo y determinismo, en la sociología de la música “el interés por el producto musical en sí se pierde, cobrando, en su lugar, especial relevancia el análisis de los aspectos dinámicos de la cultura que influyen en la composición musical” (Hormigos, 2012: 76-77). Desde esta perspectiva, las músicas son variables dependientes del campo social y cultural.

Sin embargo, en las últimas décadas, de la mano del giro cultural en sociología y los estudios culturales (del Val, 2022), la obra y la práctica musical han dejado de ser entendidas como entes pasivos y determinados por lo social, para ser formas activas y productivas de la vida colectiva. Un ejemplo de este giro es presentado por Tia DeNora en su libro *Music in Everyday Life* (2004), en donde “la música está en una relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los parámetros de la agencia, colectiva e individual” (20). La musicología, y particularmente la nueva musicología, ha aportado a este desarrollo integrando miradas trans y multidisciplinares que deslocalizan el foco de lo puramente musical para explorar y analizar los elementos que circunscriben a las músicas, como las prácticas sociales, los contextos culturales e imaginarios (Musri, 1999; Otaola, 2015; González, 2015).

En este ámbito, proponiendo una sociología pragmática del gusto musical, son plausibles también las propuestas de Antoine Hennion, en donde “el objetivo radica en prestar una atención especial a los gestos, a los objetos, a los medios, a los dispositivos, a las relaciones incluidas en un juego o una escucha que no se limitan a la realización de un gusto «que ya estaba ahí», sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado en parte incierto” (2010: 26). De esta forma, la recepción y el gusto musical en Hennion se alejan de una homología a la estructura social (como propondría Pierre Bourdieu), pero también se distancian de un entendimiento de la obra musical y artística como origen único de las disposiciones receptivas y de escucha. Como indica García (2017), “resulta impertinente preguntarnos por el sentido o conocimiento que la música genera ‘por ella misma’, siendo que convenimos en que ésta significa únicamente a partir de contextos específicos” (22).

Desde el campo de la grabación y la labor del sonidista, William Moylan (2007, 2020) reconoce que la escucha está mediada por las experiencias vitales y puede variar entre distintas personas, grupos y culturas, agregando que “el sonidista no debe subestimar o devaluar al oyente” (2020: 80). Por otro lado, desde las ciencias sociales, humanidades y la etnomusicología en particular, los estudios sobre la música han abierto un nuevo campo de interés hacia la auralidad (García, 2015; Bieletto, 2019; Alegre y García, 2020), reconociendo la existencia, por ejemplo, de “regímenes aurales”, entendidos por Natalia Bieletto (2019) como:

estructuras culturales y sociopolíticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo que distribuyen dichas categorías de manera diferencial. También contribuyen a moldear las prácticas de escucha que se inducen de forma mayoritaria (118).

Aproximarse a la escucha y recepción musical implica asumir que la relación música-sociedad no es unívoca, ni menos absoluta. Las formas de escucha y recepción de una melodía varían en distintos niveles: en cuanto a los dispositivos tecnológicos utilizados en distintas épocas (radios, internet, MP3, música en vivo), en relación con los niveles de sociabilidad con que se escucha la melodía (colectiva o individualmente), y también en cuanto a los imaginarios y representaciones que una canción puede generar en distintos momentos históricos. Si para Castoriadis los imaginarios sociales son tanto instituidos como instituyentes de lo social (Castoriadis 1983, Baeza 2022), en un mismo sentido ocurre para las músicas y las prácticas musicales: estas se construyen desde lo ya instituido, y al mismo tiempo alimentan nuevas instituciones.

MÚSICA Y MOVIMIENTO SOCIAL

Esta relación imbricada -no conflacionista - entre música y sociedad se evidencia en contextos de movilización social. En épocas de agitación popular, como los años sesenta del siglo XX o el pasado octubre de 2019 en Chile, las prácticas musicales no actuaron solamente como un “telón de fondo” o una “banda sonora” de las transformaciones políticas y sociales. La música actúa también como herramienta de transformación, “ayudando a reconstituir las estructuras de sentimientos, los códigos cognitivos, y las disposiciones colectivas a la acción” (Eyerman & Jamison, 1998: 173).

Hablando particularmente de las movilizaciones acontecidas en Chile durante los últimos años, las cuales tuvieron su punto álgido en octubre de 2019, Arturo Figueroa (2021) muestra cómo un amplio repertorio de canciones y grupos independientes (indie) desde 2005 y 2018, expresaban ya un descontento identitario de las

juventudes, a través de la comunicación de lo político, y por tanto, reafirmando la idea de que “lo cultural también participa de lo político” (Figuroa, 2021: 42), y no es solo un reflejo de aquello. En definitiva, las escuchas y recepciones musicales no son únicamente contemplativas, sino que motivan igualmente un proceso reflexivo en las mentes y cuerpos individuales y sociales. Tampoco corresponde asumir que la obra musical actúa de forma directa en los sentidos personales y colectivos, bajo la idea de “adocctrinamiento”. Esto porque los discursos culturales de la música, al ser escuchados y recibidos, se integran en un complejo entramado de otras disposiciones culturales de los individuos y las sociedades, que varían entre ellos y también a lo largo de la historia.

Retomamos así la problemática planteada al comienzo, acerca de la canción “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros. Ya se destacaba que dicha melodía fue parte de los repertorios reapropiados por la ciudadanía en el Estallido Social de 2019 (Albornoz, 2020; Fuentealba, 2021). Sin embargo ¿cómo una canción producida el año 1986 adquiere tanta potencia colectiva luego de 30 años? ¿Qué sentidos generó en su origen y cómo estos se mantienen o transforman a lo largo del tiempo? Para responder a estas interrogantes, se propone a continuación un análisis de las recepciones y escuchas que la canción ha tenido desde su creación hasta la actualidad. En vista de los antecedentes teóricos presentados, se sostiene la hipótesis de que la melodía “El baile de los que sobran” ha tenido distintas recepciones y escuchas a lo largo de la historia, modificándose las formas, acciones, tecnologías, y los imaginarios generados a nivel social e individual.

METODOLOGÍA

La pregunta de investigación que guía este trabajo es ¿Cómo han sido las escuchas y recepciones de la canción “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros, a lo largo de su historia? Se proponen tres momentos de análisis: el momento de su lanzamiento en 1986, el tiempo antes del 18 de octubre de 2019, y el contexto posterior al 18 de octubre de 2019. Para el primer momento, se pretende acceder a las recepciones y escuchas de la canción a través del análisis de fuentes secundarias, principalmente revistas musicales de la época, documentos y libros sobre la banda. Para el segundo y tercer momento, se proyecta un análisis mixto (cuantitativo y cualitativo) de los comentarios realizados en YouTube al video musical de la canción¹. Para acceder a dichos comentarios, se utilizó la herramienta online

¹ El estudio de los comentarios en YouTube ha alcanzado notoriedad en el ámbito de las ciencias sociales y los estudios culturales, sobre todo cuando se quiere acceder a las interacciones virtuales de las personas frente a algún fenómeno sociocultural atingente. Catherine Héau (2010) utiliza los comentarios de YouTube para entender los discursos que los narcocorridos detonan en el espacio de intercomunicación en internet. Por otro lado, Lidia García (2013) realiza un análisis cuantitativo de los comentarios de cuatro videos de YouTube sobre

YouTube Data Tools, la cual permite extraer los comentarios de un video alojado en internet. Si bien el video seleccionado para el análisis no corresponde al video oficial del canal de Los Prisioneros, sí es el video más antiguo, además de ser el que tiene más reproducciones y comentarios. Por tanto, la selección de este video permite acceder a un rango temporal mayor de recepciones y escuchas de la canción, así como también a más comentarios. Particularmente para el análisis cualitativo, se construyeron dos “nubes de palabras” (pre-estallido y post-estallido), utilizando herramientas de minería de texto (text mining) a través del software estadístico R. Posterior a ello, se profundizó en el abordaje cualitativo realizando un análisis desde la teoría fundamentada (ground theory) de los 100 comentarios con más likes en cada uno de los dos momentos. La teoría fundamentada se sustenta en un trabajo inductivo, es decir, desde la codificación de los relatos o expresiones (en este caso, comentarios), se realizan luego agrupaciones, las cuales van generando categorías que permiten elaborar una “teoría” o abstracción.

RESULTADOS

El baile de los que sobran: orígenes de la canción y escuchas iniciales

La canción “El baile de los que sobran” es parte del segundo disco del grupo Los Prisioneros, *Pateando Piedras*. El disco fue lanzado el 15 de septiembre de 1986, momento en el que Chile transitaba los últimos años de la Dictadura Cívico Militar, instaurada en 1973. Para el año 1986, el contexto nacional se encontraba tensionado por el despliegue de las Jornadas Nacionales de Protesta (Bravo, 2012), herramientas de movilización social que sirvieron como forma de resistencia a las transformaciones económicas y represiones policiales de la Dictadura Militar. Ocho días antes del lanzamiento del álbum, el 8 de septiembre de 1986, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) realizó el “fallido” atentado a la caravana vehicular que transportaba al dictador Augusto Pinochet, en el sector del Cajón del Maipo.

Sin embargo, luego de 1987, las protestas bajaron en intensidad y frecuencia, se decretó el último toque de queda en enero del mismo año, y se impuso “la lógica pragmática de la negociación con el régimen dentro de su institucionalidad jurídica” (Bravo, 2012: 109). El pueblo que protagonizó las protestas pasó a “sobrar” en este paco transicional, siguiendo la metáfora de la canción de Los Prisioneros. Como destaca Manuel Canales, en una reciente publicación en donde interpreta el Estallido Social chileno: “Sobrar no es un destino, es apenas un modo de nombrar el no-destino y bailarlo” (Canales, 2022: 58-59).

el fenómeno #YoSoy132, profundizando en la discusión generada en torno a este movimiento social mexicano que buscaba democratizar los medios de comunicación, la educación y la economía.

El disco *Pateando Piedras* (1986) marca un hito gravitante en la carrera de la banda, en varios sentidos. Siendo su segundo disco, las letras fueron creadas en giras del grupo por la carretera del sur de Chile, y el disco fue hecho luego del contrato de Los Prisioneros con el sello EMI (Osses, 2002). Lo anterior les permitió un salto en términos de las tecnologías disponibles para la creación, pasando del “pequeño estudio de 8 pistas de Pancho Straub, a la por entonces modernísima consola de 24 pistas del Estudio A, propiedad de Caco Lyon en Bellavista” (Osses, 2002: 159). La utilización de samples y sonidos computarizados es también un sello que distingue a *Pateando Piedras* de su disco anterior, *La voz de los 80* (1984): “Jorge era experto en el manejo de las secuencias, las cuales dominaron íntegramente el álbum con el fin de dar con el sonido más tecno que ya brotaba especialmente en Jorge y Miguel” (Stock, 1999: 116).

La recepción del disco también fue más dinámica y numerosa, en comparación al primer álbum. Como señala Carlos Fonseca, en el libro de Julio Osses sobre la historia de Los Prisioneros: “Creo que todo el país estaba preocupado de que Los Prisioneros sacaban un nuevo disco. Estaban todos los medios, todos interesados” (2002: 31). El disco fue un éxito de ventas, y con él Los Prisioneros “se despidieron para siempre de la marginalidad para ser un sucesos de masas” (Stock, 1999: 118). Para el lanzamiento oficial, la banda llenó dos veces el Estadio Chile, lo que refleja la masividad que había alcanzado el grupo, así como también una de las formas preponderantes para la escucha y recepción musical a finales de los años ochenta: los conciertos en vivo.

En particular, la canción “El baile de los que sobran” ocupa un lugar simbólico en el disco. Fue la última canción colocada en el álbum, pensada inicialmente como “relleno” (Stock, 1999), sin saber que pronto sería un éxito radial y que con los años se convertiría en una “especie de canción nacional alternativa, que encarna la pérdida de las esperanzas de la juventud de aquella época, de todas las épocas” (Martínez, 2019: 272). A finales del año 1986 la revista *Super Rock* realizaba “El ranking chileno del año” (Ilustración 1), en donde músicos, directores musicales y programadores elegían las mejores canciones, bandas y artistas nacionales. En ese ranking, Los Prisioneros se llevaron cuatro de las siete categorías, recibiendo la nominación de “mejor canción” con “El baile de los que sobran”, lo cual daba luces de la positiva recepción que estaba teniendo la banda, y también de la prematura fijación que tuvo la canción en la escucha nacional e internacional.

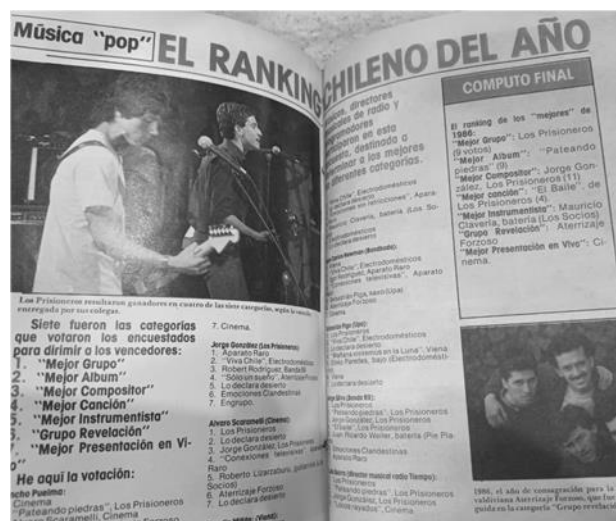


Ilustración 1: Fotografía de la Revista Super Rock. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

Es posible proponer la conjugación de varios elementos al tratar de explicar la recepción de la canción en sus inicios. Por un lado, a pesar de que el país se encontraba aún bajo el régimen dictatorial, y que “no eran días fáciles esos para hacer tocatas” (Stock, 1999: 117), el país transitaba lentamente en el pacto transicional, y en enero de 1987 se implementó por última vez el toque de queda, medida que limitaba la circulación nocturna de la población. En ese contexto, el grupo logró realizar distintas presentaciones antes del lanzamiento oficial en el Estadio Chile, financiadas por EMI y producidas por Prodin, “la principal empresa productora del momento” (Stock, 1999: 121). Según Stock, “La banda estaba convertida en una caravana de gitanos que se movían por todo Chile recibiendo elogios y aplausos, embriagándose con el éxtasis de ser venerados por las masas” (1999: 118).

Por otro lado, la canción “El baile de los que sobran” presentaba ciertos elementos que la distinguían de las demás canciones del álbum. Por un lado, si bien el nuevo disco exploraba de lleno en las nuevas tecnologías de producción musical, “El baile de los que sobran” parte con una rasgueo de guitarra acústica con acordes mayores simples (DO-SOL-DO-FA), acompañados del ladrido de un perro. Este último muestra el “ingenioso uso de sonidos urbanos” (Osses, 2002: 160) presentes en el disco, urbanidad que durante esos mismos años se disputaba fuertemente desde los sectores populares y medios a través de las jornadas de protesta. La conjugación de estos elementos (presentaciones en vivo, tecnología, guitarra acústica, melodía simple, ladrido del perro) parecen dotar a la canción “El baile de los que sobran” de una cierta nostalgia y familiaridad, y que, junto con la letra, la ubicaron rápidamente en el repertorio popular.

Aparte del reconocimiento de la canción en el ranking de la revista SuperRock, un documental del año 1987 daba cuenta también de la prematura recepción que tuvo la canción en la población chilena. El documental, que fue dirigido por Cristian Galaz y lleva por nombre “Los Prisioneros”, retrata la amistad entre los integrantes y sus inicios como agrupación, entrecruzando la entrevista con fragmentos de su

presentación en el Estadio Chile donde lanzan el disco “Pateando Piedras”. El corto parte y termina con “El baile de los que sobran”. Al inicio del documental, aparecen imágenes de preparación del escenario e intervenciones del público esperando entrar, intervenciones en su mayoría en elogio y valoración de la canción “El baile...”: “Porque representa lo que siente el chileno, los jóvenes, cuando salen de la universidad, no tienen trabajo... ‘El baile de los que sobran’, por eso me gusta”; “Las canciones y las temáticas que reflejan una realidad social que se está viviendo aquí actualmente”; “Hay varios que no pueden llegar a la universidad, y otros que tienen plata, sí. Los que no tienen plata no pueden, y eso es una injusticia, y eso es lo que nosotros pensamos. Por eso es que el mejor tema de Los Prisioneros es ‘El baile...’”.

Las escuchas iniciales de la canción no se situaron solamente en Chile. De hecho, debido a su posición contraria al régimen militar, varias presentaciones de la banda fueron canceladas, teniendo que enfocar su gira en el ámbito latinoamericano. Lo anterior permitió que rápidamente la escucha de la canción se realizara en otros países, como Perú, Ecuador, Colombia o Venezuela (Acevedo, 2020). El año 1987 la banda se presentó en la Plaza de Acho en Lima. Aunque la presentación estuvo marcada por disturbios y fallas técnicas, con respecto a la canción “El baile...”, una nota periodística cuenta: “El himno del desempleo juvenil y última canción de la noche, ‘El baile de los que sobran’, anunció Jorge González. Poco después, la música comenzó y los aplausos y vítores surgieron instantáneamente” (Montoro, 2024).

El año 1991 Los Prisioneros participaron del Festival Iberoamericano de Rock en Caracas. Juan Carlos Ballesta, director del medio musical La dosis, estuvo presente en tal evento, y así narra la presentación de la banda: “Para aquel momento, Los Prisioneros ya había compuesto todo su arsenal de canciones memorables y ya para 1991 eran parte del inconsciente colectivo de una generación, con lo cual fue estupendo escuchar “Por qué los ricos”, “El baile de los que sobran”, “Tren al Sur”, “Estrechez de corazón” y “We Are South American Rockers” (Ballesta, s.f).

Los elementos presentados dan cuenta de que la canción “El baile de los que sobran” fue recibida y sentida rápidamente por la juventud nacional y también latinoamericana. Si bien todas las canciones de la banda tenían un sentido crítico de la realidad social de aquel entonces, la cadencia de acordes, la composición musical y particularmente la letra de la canción “El baile...”, parecen tocar con mayor intensidad las almas juveniles. Es destacable el lenguaje apelativo utilizado en la canción; verbos como “únanse”, “nos dijeron”, “mis amigos se quedaron igual que tú”, ayudan a construir un sentido de pertenencia y reconocimiento de las personas con la canción.

El baile de los que sobran, y de los que escuchan: recepciones antes del estallido

Yo me pongo muy feliz cada vez que en algún supermercado o en alguna parte así, se acerca un niño de 4 a 6 años. Mira, me pasa mucho lo siguiente: yo estoy en la fila del supermercado y hay un papá con su niño. El papá tiene mi edad o es menor que yo y el niño es súper chico y el que me está mirando, con la boca abierta, es el niño, no el papá. El papá no es tan fanático, pero el cabro chico es super fanático y lo más loco es que me cachan de cara... (Aguayo, 2005: 116).

La cita anterior corresponde a un relato de Jorge González, quien fue vocalista de la banda y un símbolo del rock y la cultura popular en Chile y Latinoamérica. La referencia refleja en buena medida lo importante que han sido Los Prisioneros en la construcción del paisaje melódico de la nación, atravesando incluso distintas generaciones. Los jóvenes que crecieron escuchando a Los Prisioneros y asistiendo a sus primeros conciertos en los años ochenta, se convirtieron en adultos/as en los años noventa, periodo donde nacerán sus hijos/as, quienes vivirán desde su infancia bajo el modelo económico neoliberal denunciado por las letras de Los Prisioneros.

Luego de haber crecido escuchando a Los Prisioneros en los casetes y CD de sus padres, posteriormente en dispositivos portátiles (MP3, MP4, iPod, etc.), y ahora en plataformas virtuales (Spotify, YouTube, etc.), son estos mismos jóvenes quienes protagonizaron las movilizaciones sociales por la educación en 2006 y 2011, y más recientemente el Estallido Social Chileno de 2019, entonando la misma canción que 30 años atrás llegaba a los oídos de sus padres. “Conozco unos cuentos sobre el futuro, el tiempo en que los aprendí fue más seguro” sentencia uno de los versos de la canción, anunciando un futuro inseguro que estalla de alguna forma en 2019: “El caso es que la promesa era frustrante y el haberla creído un fraude: una vez titulados, una vez egresados, a la salida había un muro impasable, el mismo para todos” (Canales, 2022: 142). El futuro anunciado por los cuentos, efectivamente, fue más inseguro.

La canción parece anunciar el futuro, al mismo tiempo que acompaña el camino hasta él. Sin embargo ¿cómo desde su origen hasta la actualidad se modifican y transforman las recepciones y escuchas de la canción? ¿qué sentidos moviliza en cada momento? Ya veíamos en el apartado anterior que la canción fue rápida y masivamente recibida al momento de su origen, tanto por las personas como en la crítica.

En las siguientes líneas se explorará en las recepciones posteriores de la canción, poniendo especial atención al momento pre y post estallido social de 2019. Si bien la banda tuvo actividad hasta 2006, con su último disco *Manzana* (2004), el protagonismo del grupo no volvió a ser el mismo en las décadas venideras, principalmente por la “masificación del consumo cultural global” (Peters, 2021: 80), aunque también por exploraciones solistas y disputas entre sus integrantes. Tal vez los eventos más recordados de este periodo son su concierto de reencuentro en el Estadio Nacional el año 2001, su presentación en la Teletón el 2002, y su asistencia al Festival de la Canción de Viña del Mar 2003. En su presentación de reencuentro el año 2001, Los Prisioneros consiguieron llenar el Estadio Nacional dos noches seguidas, convocando a casi 140 mil personas (Osses, 2002). De este concierto se produjo posteriormente el álbum titulado *Estadio Nacional* (2002), el cual alcanzó

los 50 mil copias vendidas en 5 días, reflejando nuevamente la importante recepción de la banda, tanto en formatos digitales como en vivo.

Luego de su separación, son las nuevas tecnologías las que permiten a las actuales y viejas generaciones seguir escuchando las canciones de la banda. La masificación del acceso a estos dispositivos ha permitido la formación de “una suerte de “espacio cultural común”” (Peters, Güell, & Sotomayor, 2022: 11), aunque gran parte de este consumo se realice a nivel individual y doméstico: “Cuando la televisión se convirtió en protagonista de la comunicación y desplazó a la prensa, creó la videopolítica: los debates y la formación de la opinión pública pasaron de las plazas y las calles a las pantallas” (García Canclini, 2019: 44).

De esta forma, si lo que se busca es acceder a las recepciones y escuchas más recientes de “El baile de los que sobran”, el espacio virtual e internet son lugares indiscutibles de análisis. En concreto, trabajamos con los comentarios alojados en el video de la canción de YouTube, los cuales corresponden a 7296 entradas (comentarios y respuestas) hasta el 6 de septiembre de 2022. Como señalamos anteriormente, si bien el video no es el del canal oficial de Los Prisioneros, sí es el video más antiguo de la canción, y también el que tiene más comentarios, por lo que los datos seleccionados permiten abarcar una mayor cantidad y temporalidad de interacciones. Los comentarios fueron extraídos a través de la herramienta YouTube Data Tools.

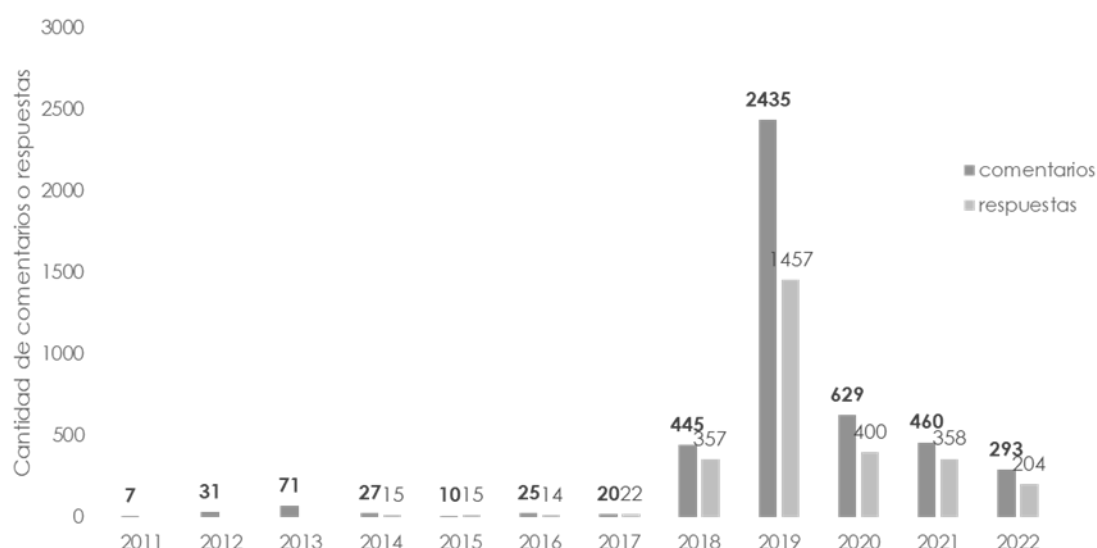


Gráfico 1: Evolución de comentarios y respuestas, desde 2011 a 2022. Fuente: elaboración propia

Como se observa en el gráfico 1, existe un importante aumento de comentarios y respuestas para el año 2019, justamente el año en que ocurrió el estallido social en Chile. En ese sentido, podría comprenderse una densificación de las interacciones

en internet debido al contexto sociopolítico vivido por el país en aquel año. Cabe recordar que la crisis que estalló el día 18 de octubre de 2019 venía precedida por una serie de declaraciones y medidas por parte de la elite política del Gobierno de Sebastián Piñera (derecha), que mostraban una desconexión con los sentires y malestares de la ciudadanía. El 7 de octubre del mismo año, 11 días antes del estallido social, el ministro de Economía Juan Andrés Fontaine declaraba frente a una alza en el precio del transporte público que “se está rebajando fuertemente en horario valle, de manera que alguien que sale más temprano y toma el Metro a las 7:00 de la mañana tiene la posibilidad de una tarifa más baja que la de hoy” (CNN Chile, 2019), desconociendo lo extensiva e intensiva que son las jornadas laborales de gran parte de los chilenos.

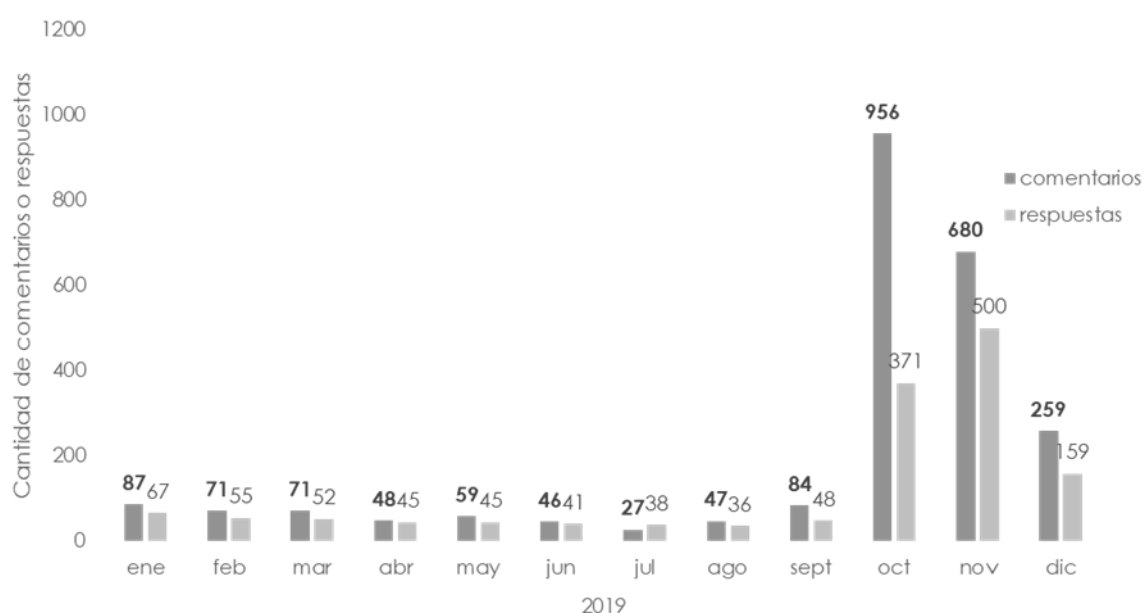


Gráfico 2: Evolución de comentarios (oscuro) y respuestas (claro) durante los meses del año 2019.
Fuente: elaboración propia.

Si observamos el comportamiento de comentarios y respuestas solamente durante el año 2019 (Gráfico 2), se observa que gran parte de ellos se concentran justamente en el mes de octubre. Sin embargo, no hay que dejar de notar que durante los meses precedentes, los comentarios y respuestas también son prolíferos, incluso superando la cantidad de interacciones que se produjeron en los años anteriores (Gráfico 1). En ese sentido, las dinámicas virtuales (comentarios y respuestas) observadas en las interacciones en este video, parecieran dar cuenta de un intercambio comunicativo silencioso durante los meses anteriores al Estallido, casi como un murmullo que anuncia lo que vendrá. Si observamos los comentarios anteriores al 18 de octubre de 2019, el día 1 de enero del 2019 una persona comenta “Quién la escucha en 2019”, recibiendo 2.133 likes y 88 comentarios, seguramente de personas que reproducían la

como también a la propia canción. Con respecto al primer subgrupo, una persona comenta en septiembre de 2018: “la mejor banda de rock de habla latina de la historia!! Y por paliza!”. En relación con la canción, otra persona el 2017 señala: “Estupenda canción, tanto la música como la letra. Por eso ha devenido un clásico. Esta canción es un poema”, mientras que otro comentario, del año 2018, habla de un “himno inmortal del rock latinoamericano”.

Un segundo gran grupo de comentarios (29) corresponden a la experiencia personal y social de escuchar la canción. Por un lado, y como es frecuente dentro de las interacciones de YouTube, algunos comentarios corresponden a usuarios que escriben el año en que la están escuchando, expresando la continuidad y persistencia de la canción en la actualidad: “alguien escuchando este temon 17 de septiembre 2019 ? Grande los prisioneros ctm”. Otra persona señala: “Y ya es Enero del 2019 y parece tan lejano los 80 cuándo oímos por primera vez éste tema. Pasan los años y las temáticas siguen siendo las mismas. Éste tema será eterno”.

Como señala este último comentario, existe también en la memoria de las personas el recuerdo de la experiencia personal y social de escuchar la canción en sus infancias y juventudes, en el contexto en que surge la melodía:

soy de Venezuela y Que linda canción recuerdo tenía 9 años cuando escuché este tema le robe el cassette a mi hermana de los prisioneros para colocarlo en mi Walkman pasear en mi bici jajajaja que historia tan maravillosa...hoy estoy acá en Chile y no dejo de escuchar esta agrupación marcó mi niñez es buena onda!”

En la cita anterior, recordar las primeras escuchas de la canción implica también una relación con los dispositivos tecnológicos (cassette, Walkman), acciones (pasear en mi bici) y relaciones (“le robe el cassette a mi hermana”). Tal como señala Antoine Hennion, la escucha reúne “una amplia gama de aspectos variados de la actividad musical: la atención un «yo», la presencia de otros o la referencia a ellos, los instrumentos de la producción sonora, la reacción corporal y el desarrollo reflexivo de una sensibilidad” (2010, pág. 27).

Justamente, este “desarrollo reflexivo de la sensibilidad” del que habla Hennion se expresa en algunos comentarios como nostalgia o pena (4): “Soy peruano y nose por q razón cuando escucho esta musica me da mucha nostalgia y hazta lloro , amigos chilenos tienen el mejor grupo de rock de Sudamérica”, o como menciona otro comentario de febrero de 2018 “esta canción me destroza”.

Finalmente, existe un tercer gran grupo de comentarios (27), que es posible denominar como “políticos” o de “crítica social”. Por un lado, algunos comentarios (6) refieren a la temática central de la canción, la desigualdad del sistema educativo, realidad que se vive no solamente en Chile sino que también en distintos países latinoamericanos: “Colombia 2018. De cada 100 egresados del bachillerato, solo 37

accederán a educación superior el año inmediatamente siguiente”. Otros comentarios (4) hacen referencia a la corrupción y la desigualdad social en general, problemática que en los últimos años ha motivado movilizaciones en distintos países latinoamericanos (Morales, 2022): “2016 seguimos bailando los mismos de siempre...mientras los dueños de Chile nos suben hasta el papel higiénico...en 40 años no ha cambiado nada !!”.

Sin embargo, la gran mayoría de comentarios “políticos” o de “crítica social” (16) hacen referencia a la relación entre países latinoamericanos, llamando a la unidad y fraternidad entre naciones: “Latinoamérica unida, por favor. El contenido identifica sin límites imaginarios”; “Los prisioneros...soy peruano...y amo a mi patria...Pero soy sincero por ellos...amo a mis hermanos chilenos”. Otras personas también comentan mandando “saludos” desde sus respectivas naciones: “saludos y respetos desde Perú”; “SALUDOS a todos desde Bogotá COLOMBIA”.

En definitiva, es posible observar a través de los comentarios vertidos en el video de YouTube, que las recepciones de la canción “El baile de los que sobran” apuntan en mayor medida al gusto por la canción y la banda Los Prisioneros, así como también gatilla nostalgias y recuerdos de la época en que la melodía era escuchada por vez primera. A pesar de la carga “política” o “social” que la canción ha tenido luego del estallido social chileno, los comentarios de esta índole no son preponderantes antes de la revuelta. Como se observa, la mayoría de estos comentarios refieren a la integración latinoamericana y al respeto entre países.

Sobre esto último, vale la pena señalar dos cosas. Por un lado, en un contexto de crisis migratoria, y aumento de los discursos xenófobos y de odio, la música parece mediatizar el interés por superar los conflictos y barreras. Esto permite repensar el efecto social que tiene la música y el arte en general, y cómo a través de ella se puede promover relaciones solidarias entre países y comunidades. Se retomará esta idea en las conclusiones.

En segundo lugar, si bien los comentarios provienen de distintos lugares, pareciera que estos se focalizan en ciertos países latinoamericanos, particularmente México, Colombia y Perú. Estos últimos países, junto con Chile, son justamente las naciones en donde el modelo económico neoliberal se ha instalado con mayor radicalidad (Boccardo, 2014). Es posible suponer, de esta forma, que el modelo de desarrollo instalado en dichos países ha construido también un imaginario social particular, en donde la letra de “El baile de los que sobran” encuentra sentido y moviliza mayores sensibilidades.

naciones latinoamericanas se mantiene, ahora traducido en apoyo explícito por las situaciones de movilización y lucha que se observan en los distintos países: “Fuerza Perú, Fuerza Chile, Fuerza Argentina y fuerza a todos los países de nuestro bello continente. Si nosotros no defendemos nuestros países, quién va a hacerlo? No hay nada más poderoso que un pueblo unido”.

Un segundo gran grupo de comentarios (25) refieren directamente a los eventos de movilización que acontecen en los distintos países, siendo los más preponderantes Colombia (11) y Chile (9). Con respecto Colombia, una persona comenta: “Hoy 28 de abril Colombia vuelve y se levanta en busca de un futuro mejor, el gobierno nos dice que sobramos, pero aquí los que sobran son ellos”, haciendo referencia al inicio de las manifestaciones en aquel país. En Chile, una persona comenta “Los que sobran despertaron y ahora les tiritan las piernas a los ricos vamos chile mierda basta de que nos pisoteen”. En ambas citas, hay una referencia clara a la canción de Los Prisioneros.

Finalmente, un tercer grupo de comentarios (30) refieren a la canción propiamente tal. Sin embargo, a diferencia del periodo anterior, los comentarios no hablan tanto de una escucha receptiva y nostálgica, sino que más bien es un llamado a entonar o reproducir la canción como táctica de protesta, como relata una persona en Colombia: “HERMANOS COLOMBIANOS...Hoy los escuché cantar esta canción en su PARO NACIONAL, mis respetos y felicitaciones a su pueblo...”. En el mismo sentido cuenta una persona que participó de las manifestaciones en Perú: “Ayer en el Parque Miguel Cortes de Piura sonó esta canción entre muchas de las que cantamos mientras marchábamos pacíficamente por el golpe de Estado”, mientras que en Ecuador la canción también se hizo eco: “En mi casa puse a todo volumen la noche del cacerolazo en Quito. Saludos desde Ecuador”.

En el caso de Chile, algunas personas resignifican la canción como forma de conmemorar a las personas muertas en el contexto de las manifestaciones: “CON ESTA HERMOSA CANCIÓN RECUERDO A TODOS MIS HERMANOS Y HERMANAS QUE PERECIERON LUCHANDO Y BUSCANDO LA DIGNIDAD Y LA JUSTICIA”. Por otro lado, la canción también alimenta distintos sentimientos, aunque ya no asociados a la nostalgia o la pena, como en el periodo anterior, sino que más bien a la esperanza y conmoción: “son estos momentos donde escucho esta canción y alimenta mi ira y esperanza de futuro”, o como también agrega otra persona: “se me caen las lágrimas hermanos...”.

Por otro lado, varios comentarios (11) hablan de la canción como un nuevo “himno latinoamericano”. Un comentario dice “El himno del despertar sudamericano”, mientras una persona en Chile señala: “Ahora este mismo himno esta traspasando hacia nuestros amigos cafeteros, fuerza hermanos colombianos, saludos desde Chile”.

Con todo, es posible observar a través de los comentarios que la canción “El baile de los que sobran” adquiere sentidos renovados luego del Estallido Social Chileno, aunque también considerando las movilizaciones en otros países, como Colombia, Perú, y Ecuador. En un primer sentido, el video de la canción en YouTube sirve como medio de comunicación entre naciones, expresando apoyos entre las personas frente a las movilizaciones. Por otro lado, las personas utilizan la canción como plataforma para expresar demandas y situaciones de movilización y lucha que acontecen en sus países. Finalmente, los usuarios de YouTube dan cuenta de cómo la canción es cantada y reproducida en el contexto de estas movilizaciones, utilizando el canto como herramienta de lucha, y transformando a la canción en un nuevo himno latinoamericano.

Resulta particularmente interesante el cambio en los usos prácticos que las personas le dan a la canción. Mientras antes del estallido social chileno los comentarios referían más a una escucha receptiva, con cierta carga nostálgica y referida al pasado, luego de los estallidos sociales, la recepción se torna activa: el llamado es a cantarla en manifestaciones y reproducirla en los espacios públicos. Así, la carga nostálgica de la melodía se transforma en un móvil de esperanza y un himno de lucha; se observa un tránsito desde un carácter representativo a una disposición performativa. Antes del estallido, la canción nos dice; luego del estallido, decimos con la canción.

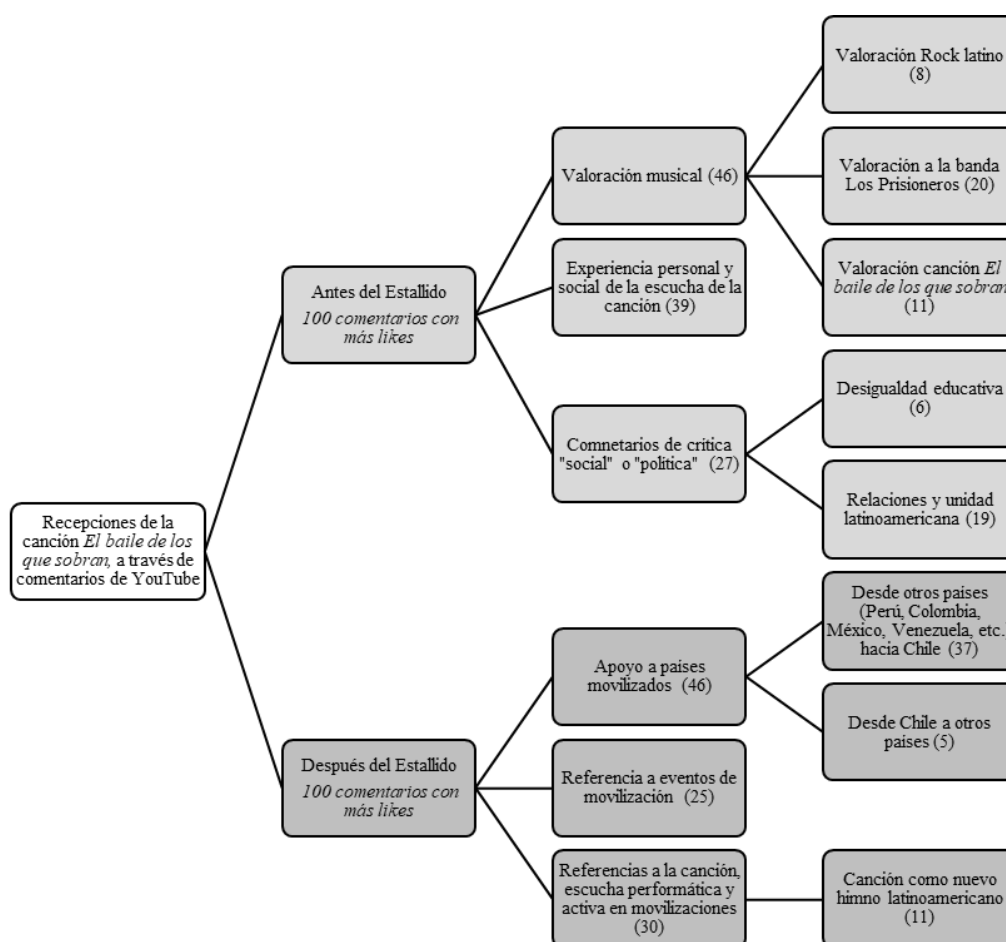


Ilustración 4: Síntesis de la agrupación inductiva de comentarios de la canción. Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos planteado una trayectoria de las recepciones y escuchas que la canción “El baile de los que sobran” ha tenido a lo largo de su historia. Planteamos tres momentos de recepción: el momento de su creación, sus recepciones antes del estallido social chileno, y sus recepciones posteriores.

En el momento de su lanzamiento, gracias a los avances tecnológicos y el proceso de creación y difusión, la canción tiene una recepción masiva en las personas. El álbum alcanza récord de ventas; y la melodía logra posicionarse en las radios. La letra, en conjunto con el uso de guitarra acústica y los sonidos urbanos y cotidianos (particularmente el popular ladrido del perro), hacen que la canción logre permear en los odios y cuerpos de las personas. Sin embargo, no por su masiva recepción la canción se convierte en un himno.

En su escucha contemporánea, antes del estallido social chileno son los medios virtuales los que permiten reproducir y mantener la canción en el imaginario musical de las personas. En él, la canción resuena desde la nostalgia y desde los recuerdos de

las formas y tecnologías (cassette, Walkman) con las que las juventudes pretéritas recibían la melodía. Las personas valoran la canción y al grupo Los Prisioneros como uno de los máximos exponentes del rock latino. Lo musical parece sobresalir por sobre el discurso político y crítico de la canción.

Finalmente, en los estallidos sociales latinoamericanos, la melodía “El baile de los que sobran” ya no es solo un símbolo imaginario del repertorio musical regional, sino que la ejecución misma de la canción se transforma en un elemento más de los repertorios de protesta. Es en esta ejecución práctica, vocal, corporeizada, que la canción se vuelve un emblema latinoamericano. Es desde la práctica, desde los usos colectivos y performáticos que la canción deviene himno, y no al revés. Acerca de los himnos nacionales, Buch señala que: “han sido creados o adaptados por los Estados para funcionar en el espacio público como marcas rituales de la existencia política del pueblo” (Buch, 2008, pág. 86). En el caso de “El baile de los que sobran”, su despliegue en los estallidos es más contingente que ritual, emanando como himno desde la comunidad movilizada, y no como un marca sobre la comunidad receptiva.

En la medida en que en este trabajo el interés estuvo puesto en el aspecto social de la escucha y recepción de la canción, cabe todavía un análisis crítico de la letra de la melodía, que podría ser tanto estilístico, como también semiótico o representacional, combinado también con una pesquisa desde la musicología. Aunque estos derroteros desbordan los alcances de este artículo, vale la pena mencionar algunas ideas generales. Primero, la letra parece responder a esas realidades del neoliberalismo avanzado (Boccardo, 2014), que cruzan a países como Chile, Colombia, México y Perú, justamente los lugares desde donde provienen gran parte de los comentarios. Segundo, mientras en Chile se movilizan aquellos que “sobran”, en Colombia se habla de aquella “población excedentaria dentro del proceso general de acumulación de capital” (Guerrero, 2022, pág. 130), y en Ecuador, de esos “unos otros insurrectos” (Durán & León, 2021: 6) que se movilizan en torno a los monumentos coloniales de las ciudades. En cualquier caso, el modelo productivo, que es tanto neoliberal como colonial, construye una otredad excluida en cada país, que es diferente y similar al mismo tiempo. En estas multitudes, la canción de Los Prisioneros, en tanto representación, “deja una huella que se integra al engranaje mediático de la protesta, canto político de resistencia y exigencia” (Pérez-Valero, 2022: 287). Un análisis más profundo de las representaciones e imaginarios de la canción resulta necesario y sugerente para complementar las conclusiones expuestas en este trabajo.

Retomando las discusiones desde la sociología de la música, hemos observado en este escrito cómo la relación música-sociedad, corresponde más a una vinculación simbiótica que determinista. El contexto social influye en las posibilidades de recepción de la melodía, y al mismo tiempo la melodía moviliza imaginarios y

sensibilidades en las personas. En particular, se ha visto cómo la canción “El baile de los que sobran” posibilita la construcción de un relato común entre pueblos, y nos permite imaginar futuros de solidaridad latinoamericana, en un contexto económico que tiende a la fragmentación, competencia y exclusión.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Jorge (2020). “No lo estamos pasando tan bien: la gira de La cultura de la basura de Los Prisioneros”. *La Tercera*: <https://www.latercera.com/culto/2020/05/20/no-lo-estamos-pasando-tan-bien-la-gira-de-la-cultura-de-la-basura-de-los-prisioneros/#>
- AGUAYO, Emiliano (2005). *Conversaciones con Jorge González. La voz de los '80*. Santiago: RIL editores.
- ALBORNOZ, César (2020). “Dele cotelé’: el baile de los que sobran”. *Boletín Música* Vol.54:111-127.
- ALEGRE, Lizette y GARCÍA, Jorge (eds.) (2021). *Sonido, escucha y poder*. Ciudad de México: Facultad de Música UNAM.
- ARCHER, Margaret (2009). *Teoría social realista: el enfoque morfogenético*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- BAEZA, Manuel (2022). “Hermenéutica e imaginarios sociales”. Aliaga, Felipe (ed.). *Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*. Bogotá: Universidad Santo Tomás: 95-134.
- BALLESTA, Juan (2021). “Festival Iberoamericano de Rock 1991: Caracas epicentro del rock en español”. *Revista Ladosis*: <https://revistaladosis.com/festival-iberoamericano-de-rock-1991>
- BARROS, María Jose (2021). “Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: nuevas solidaridades entre el arte y la calle”. *UNIVERSUM* 36 (2): 437-458. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762021000200437>
- BIELETTTO, Natalia (2019). “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. *El oído pensante* 7 (2):111-134.
- BOCCARDO, Giorgio (2014). *Neoliberalismo avanzado en América Latina hoy. Colombia, México y Perú* [Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos]. Santiago: Universidad de Chile.
- BRAVO, Viviana (2012). “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”. *Política y Cultura* 37: 85-112.
- BUCH, Esteban (2008). “Músicas populares y músicas de Estado: sobre una versión rock del himno nacional argentino”. *Sociedad y Economía* 15: 85-92.
- CANALES, Manuel (2022). *La pregunta de Octubre. Fundación, apogeo y crisis del Chile neoliberal*. Santiago: LOM Ediciones.
- CASTORIADIS, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- CNN Chile (8 de Octubre de 2019). “Las reacciones al dicho del ministro Fontaine sobre levantarse más temprano por alza en el Metro”. Santiago, Chile.

- https://www.cnnchile.com/pais/reacciones-ministro-fontaine-alza-metro_20191008/
- DEL VAL, Fernán (2022). “De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad”. *Revista Internacional de Sociología* 80 (2): 1-13. <https://doi.org/10.3989/RIS.2022.80.2.20.135>
- DENORA, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- DURÁN, Lucía y LEÓN, Edu (2021). “Estallido social: Espacios y monumentos insurrectos de octubre”. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 11 (1): 1-9. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4530>
- EYERMAN, Ron y JAMISON, Andrew (1998). *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FIGUEROA, Arturo (2021). “Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas indie (2005-2018)”. *Estudios Avanzados* 35: 41-54. <https://doi.org/10.35588/estudav.voi35.5323>
- FUENTEALBA, Anibal (2021). ““Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019”. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios de música popular* 3 (1): 66-82.
- GALAZ, Cristián (1987). *Los Prisioneros*. Chile: ICTUS.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Jalisco: CALAS. Maria Sibylla Merian Center.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta (2015). *Historical Models of Music Listening and Theories of Audition. Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- GARCÍA, Jorge (2017). ““Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica”. *El Oído Pensante* 5 (1): 5-30.
- GARCÍA, Lidia (2013). “Aproximaciones al estudio del movimiento social #YoSoy132 a través del análisis de los comentarios de videos en YouTube”. *Versión. Estudios de comunicación y política* 31: 107-117.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2015). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GUERRERO, Alejandro (2022). ““El baile de los que ¿sobran? Clases sociales emergentes y revuelta popular en el paro nacional de Colombia””. *Yeiya* 3 (1): 117-131. <https://doi.org/10.33182/y.v3i1.2379>
- HÉAU, Catherine (2010). “Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en YouTube)”. *TRACE* 57: 99-110.
- HENNION, Antoine (2010) “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”. *Comunicar* 17 (34): 25-33. 10.3916/C34-2010-02-02
- HORMIGOS, Jaime (2012). “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* Vol. 14: 75-84. <https://doi.org/10.20932/barataria.voi14.102>

- LE BERT, Juan y SOTO, Maximiliano (2021). “Inscripciones callejeras en tiempo de malestar: un análisis etno-semiótico de imágenes del estallido social en Chile”. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América* 3: 66-85. <https://doi.org/10.22370/syt.2021.3.2686>
- MARTÍNEZ, Ricardo (2019). *Clásicos AM. Una historia sentimental de Latinoamérica*. Santiago: Planeta.
- MONTORO, Rafael (2024). “El accidentado concierto de Los Prisioneros en la Plaza de Acho: se lanzaron piedras al escenario, enfrentaron problemas técnicos y se criticó a los punks”. *Infobae*: <https://www.infobae.com/peru/2024/03/10/el-accidentado-concierto-de-los-prisioneros-en-la-plaza-de-acho-se-lanzaron-piedras-al-escenario-enfrentaron-problemas-tecnicos-y-se-critico-a-los-punks/>
- MORALES, Francisco (2022). “Continuidades y rupturas en los estallidos sociales de 2018 y 2019 en América Latina”. *Sociología Histórica* 11 (2) : 424-456. <https://doi.org/10.6018/sh.528921>
- MOYLAN, William (2007). *Understanding and Crafting the Mix. The art of recording*. Massachusetts: Focal Press.
- MOYLAN, William (2020). *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge.
- MUSRI, Fátima (1999). “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. *Revista Musical Chilena* Vol. 53 (192): 13-26. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12803>
- NOYA, Javier; del Val, Fernán y Muntanyola, Dafne (2014). “Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música”. *Revista Internacional de Sociología* Vol. 72, N°3: 541-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- OSSES, Julio (2002). *Exijo ser un héroe. La historia (real) de Los Prisioneros*. Santiago: Aguilar.
- OTAOLA, Paloma (2015). “La investigación en musicología desde una perspectiva pluridisciplinar”. *DEDiCA* 8: 77-95. <https://doi.org/10.30827/dreh.voi8.6911>
- PÉREZ-VALERO, Luis (2022). “Poéticas políticas y sonoras: pasado, presente y resignificación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 278-293. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavaei7-1.ppsp>
- PETERS, Tomás (2020). “Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019: experiencias, lecciones y proyecciones”. *Alteridades* 30 (60): 51-65. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/peters>
- PETERS, Tomás (2021) “Institucionalización y consumo cultural: continuidades y transformaciones de las lógicas de acceso a las artes en Chile (2003-2017)”. *Atenea* 523 (1): 77-94. <https://doi.org/10.29393/AtAt523-4ITPIC10411>
- PETERS, Tomás, GÜELL, Pedro y SOTOMAYOR, Gabriel (2022). “Nuevas y viejas tendencias del consumo cultural en Chile: desigualdades, prácticas emergentes y descripciones semánticas”. *Revista Internacional de Sociología* 80 (3): 1-16.
- QUEZADA, Ivette y ALVARADO, Claudio (2020). “Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta.

- Santiago de Chile, 2019". *Aletheia* 10 (20). <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
- REVISTA NÉMESIS (2020). *Postales del estallido social chileno. Entre la vivencia y la memoria*. Santiago: Revista Némesis. <https://doi.org/10.34720/wf4I-ifo6>
- SPENCER, Christian (2020). "Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)". *Boletín Música* 54: 29-51. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/p29-51%20Hacia%20un%20nuevo.pdf>
- STOCK, Freddy (1999). *Corazones rojos. Biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago: Grijalbo.