



“Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019

“I felt as if I were invincible, as if we were invincible”. Music and collective action in the Chilean mobilizations of October 2019

Aníbal Fuentealba

Investigador independiente

anibalfuentealba@gmail.com

Recibido: 30/11/2020

Aceptado: 18/ 1/2021

Resumen: Este artículo reflexiona sobre las articulaciones de la música en la protesta social de octubre de 2019 en Chile. Específicamente, se trabaja sobre dos canciones que han tenido una presencia constante en las últimas movilizaciones sociales: “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara, y “El baile de los que sobran”, de Los Prisioneros. Se propone un acercamiento a estas canciones y cómo ellas se vinculan con la acción colectiva, considerando el contexto histórico-cultural de cada una de ellas, además del material etnográfico recopilado en las movilizaciones. Para ello se observa cómo el campo de estudio de los movimientos sociales ha valorado la música. Luego se realiza el análisis, elaborado desde una sociología de la música que considera la doble dimensión, individual y colectiva, de la experiencia musical. La tesis que subyace es que la música no solo “refleja” o “acompaña” lo social, sino que además tiene la capacidad de producirlo.

Palabras clave: estallido social, música y movimientos sociales, sociología de la música, Víctor Jara, Los Prisioneros.

Abstract: This article reflects upon the articulations of music and social movements in the context of the October 2019 social protest in Chile. Specifically, we have taken on two songs that have been permanently present in the recent social uprisings: “El derecho de vivir en paz” by Victor Jara, and “El baile de los que sobran” by Los Prisioneros. We propose an approach to these songs and how they are related to collective action; the proposed approach considers the cultural–historical contexts of each song, as well as the ethnographic material collected during the uprisings. To this end, we reviewed the value that social movements studies have assigned to music; subsequently, we analyze the songs from a sociological perspective that entails both the individual and the collective dimensions of the musical experience. The underlying thesis is that music not only “reflects” or “accompanies” the social, but that it also has the power to produce it.

Keywords: social outburst, music and social movements, sociology of music, Víctor Jara, Los Prisioneros.

La insurrección chilena de octubre de 2019 ha sido la manifestación social y política más profunda y disruptiva que se ha producido en nuestro país desde el fin de la Dictadura Militar. Sin banderas partidistas, millones de personas participaron de varias jornadas de

movilización, sin precedentes en la historia de Chile. El Estado, inconsciente de esta crisis, respondió con represión desmedida a la protesta social, agudizando aún más la polarización existente (Araujo 2019, Artaza 2019, Waissbluth 2020).

En términos analíticos, una de las características de las jornadas y movilizaciones sociales de los últimos 15 años en Chile, ha sido el desarrollo de nuevos repertorios de acción¹ (Aguilera 2012; Tricot 2012). Nuevas generaciones, principalmente estudiantes secundarios y universitarios –actores fundamentales en las movilizaciones estudiantiles de 2006 y 2011– han llevado a cabo acciones de protesta novedosas, donde la performance y las experiencias vinculadas a la música ocupan un lugar importante².

El presente artículo pretende reflexionar en torno a algunas de las músicas que se han performado en la insurrección de octubre de 2019. Por ahora el análisis no abordará las nuevas composiciones o el amplio espectro de sonidos producidos en las movilizaciones, sino que se centrará en dos canciones performadas reiteradamente por los manifestantes: “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara, y “El baile de los que sobran”, de Los Prisioneros. La recurrencia de estas canciones es constatable en el registro realizado por los mismos manifestantes, disponible en diversas plataformas de Internet³.

Este trabajo forma parte de una investigación actualmente en curso llevada a cabo por el autor, en la que se aborda la experiencia musical producida en las manifestaciones señaladas, y cómo esta se entronca con la acción colectiva en el contexto de la movilización social. El artículo está ordenado de la siguiente manera: se inicia observando la presencia de la música en la reflexión sobre la acción colectiva y los movimientos sociales; para luego delinear el vínculo música-acción colectiva desde la sociología de la música. A partir de lo anterior, se abordan las dos canciones antes mencionadas, interpretándolas desde una perspectiva histórico-cultural y a la luz de algunos de los materiales etnográficos recopilados en las manifestaciones.

En términos metodológicos el enfoque es cualitativo, con un diseño etnográfico de investigación. El trabajo de campo ha contemplado entrevistas semi-estructuradas a actores involucrados en las manifestaciones; no se han considerado otras variables en su selección – como rango etario o género– y, de los participantes se ha seleccionado una pequeña muestra de tres personas. La especificidad del tema abordado en el presente artículo no ha requerido incluir más entrevistas o notas de campo, dado que se desea profundizar en las particularidades de los sujetos, relevando las características específicas de su experiencia (Tironi 2012), y no necesariamente generar una comprensión que se adecúe a la mayor cantidad de casos posibles.

¹ Charles Tilly señala que un repertorio de acción “identifica un conjunto limitado de rutinas que se aprenden, comparten y se llevan a cabo mediante un proceso de elección relativamente deliberado. Los repertorios son creaciones culturales aprendidas, pero no descienden de la filosofía abstracta ni toman forma como resultado de la propaganda política; emergen de la lucha” (1993: 264).

² Un registro de ese nuevo repertorio se puede observar/escuchar en los documentales *Que la música no pare de sonar* (2015) y *Ya no basta con marchar* (2018).

³ Por ejemplo, cuando ambas canciones se performaron en el contexto de la “marcha más grande de Chile”. Ver: “El derecho de vivir en paz”, Biblioteca Nacional, Octubre 2019, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B0N0tYE6jg8> [11/2020], y “El baile de los que sobran – la marcha del millón santiago de chile (25-10-2019)”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xBZVhegGjqc> [11/2020].

¿Qué ha dicho la teoría de la acción colectiva sobre la música?

Como deja ver el sociólogo Ugo Corte (2013), para los investigadores de la acción colectiva y los movimientos sociales, la música ha comenzado a tomar relevancia solo recientemente. Por una parte, debido al interés que despiertan los efectos cohesionadores que puede producir en un grupo humano, en tanto articuladora de identidades (Danaher 2010) y, por otra parte, debido a los roles funcionales que pueden encarnar tanto la música como los músicos en un movimiento social. Esto último –como plantean Robert Rosenthal y Richard Flacks (2011)– en un sentido muy concreto, por ejemplo, fomentando la participación y manteniendo a las personas movilizadas, o bien –como señala John Street (2003)– utilizando las canciones como propaganda política.

Sidney Tarrow (1997), en la perspectiva de la escuela norteamericana de estudio de movimientos sociales y acción colectiva, señala que para el desarrollo de un movimiento, una de las principales dificultades que enfrentan los diversos agentes involucrados es la mantención de la movilización en el tiempo, lo que es crucial, pues de ello depende que se logre transitar desde una acción colectiva a un movimiento social como tal. Con ese fin debe ser recurrente la utilización de un repertorio de enfrentamiento conocido, familiar, en torno al cual se va innovando y desarrollando el colectivo, construido a partir de las prácticas de los involucrados. En estas:

[...] se encuentran las redes sociales y los símbolos culturales a través de los cuales se estructuran las relaciones sociales. Cuanto más densas sean las primeras y más familiares los segundos, tanto más probable será que los movimientos se generalicen y perduren (Tarrow 1997: 17-18).

Esto es fundamental, no basta con que en la estructura de oportunidades se creen espacios para la acción, sino que deben existir redes sociales y símbolos que generen identificación en las personas. Por lo tanto, la música tendría una función en tanto recurso simbólico productor de identidad.

El trabajo de Alberto Melucci –y la escuela italiana de estudio de los movimientos sociales– es referencia obligada en tanto aproximación que prioriza elementos simbólicos en la comprensión de la acción colectiva. Para el sociólogo italiano, los movimientos sociales instalan un conflicto en torno a códigos culturales, expresados en el desarrollo de una identidad colectiva que se contrapone a la articulada desde el poder dominante (Melucci 1996). Desde este marco analítico la música podría adquirir relevancia, pero esta perspectiva no la considera explícitamente como objeto de estudio.

¿Qué es lo que hace la música? ¿cómo lo hace?

Para quienes participan de una movilización, de una acción colectiva, esa vivencia puede ser bastante profunda. ¿Qué roles ocupa la música en ella?, ¿de qué formas contribuye a articularla? Para abordar estas preguntas distinguiremos dos dimensiones en las que se da este fenómeno, una colectiva y otra individual –si bien se pueden dar al unísono, es necesario distinguirlas para un acercamiento analítico.

La dualidad planteada ha sido un problema medular en la sociología de la música. Es posible identificar –de forma más o menos accesible– cómo se articula una identidad colectiva en la música y a partir de qué elementos se construye un sentido compartido. Sin embargo, trabajar sobre “cómo la música hace lo que hace” a nivel del individuo, en una

perspectiva micro–sociológica, ha sido un problema complejo, con diversas respuestas que aún no terminan de asentarse (Sheperd & Devine 2015: 339-340).

En su reflexión sobre el vínculo entre música y sociedad, la sociología de la música cercana a la sociología clásica, no consideró la dimensión individual. Sin embargo, hacer esto hoy se hace imprescindible, debido a la importancia que ha adquirido la dimensión emocional en el análisis socio-musical (Juslin 2013). Análisis que recurren a los marcos comprensivos instalados por Max Weber (2002), Theodor Adorno (2009), Pierre Bourdieu (2012) y –en menor medida– Howard Becker (2008), privilegian una reflexión que, si bien puede enfocarse en el individuo, igualmente acude a una comprensión macro-social, que alude a una determinación estructural⁴.

Esta forma de comprender el vínculo música-sociedad se observa por ejemplo en cómo se ha abordado la construcción identitaria desde la música, estableciéndose tres modelos para ello: la homología estructural, la interpelación y las tramas narrativas. Los dos primeros se asocian a una comprensión estructural al considerar –sobre todo el primero y el segundo en forma implícita– la identidad como correspondencia entre ciertas prácticas musicales e identidades sociales determinadas, asociadas a categorías como la clase o el estatus⁵.

Desde una mirada que acentúa la dimensión colectiva, pero que no es determinista en su comprensión de la experiencia musical, el musicólogo Christopher Small propone el concepto de *musicating*, música “en acto”, creando literalmente un verbo, *musicar*: “La música no es una cosa en absoluto, sino una actividad, algo que hace la gente” (Small 1998:2). Lo singular de esta definición es que el musicar no sería exclusivo del músico o del ejecutante sino también de quien escucha, e incluso de quien baila. Small señala:

Me propongo usar [...] a partir de ahora, el verbo ‘musicar’ [...] y especialmente su participio presente, ‘musicando’, para expresar el acto de participar en una performance. [...] Defino la palabra para incluir no solo la interpretación y la composición [...] sino también escuchar e incluso bailar la música; todos los que participan de alguna manera en una interpretación musical pueden considerarse musicando (1987: 50).

Para Small, la experiencia musical adquiere así la forma de un ritual colectivo, en que lo imaginado y lo real coexisten, y donde lo primero ejerce una fuerza efectiva, concreta, teniendo la posibilidad de transformar la vida social pues –tal como lo planteara Emile Durkheim en su estudio sobre el sistema totémico australiano (1992: 202-219)– la comunión del rito impulsa a actuar sobre la realidad de los sujetos, articulando una acción racional con sentido, tal como la concibe Max Weber (2002: 5-45).

El término acuñado por Small permite articular la música en sus significaciones colectivas. Así, por ejemplo, en la música performada en una manifestación, los participantes imaginan, proyectan, visualizan un futuro, afirmando una manera en que “deberían ser las cosas”. Abordaremos esto en las dos canciones consideradas para este artículo, al momento de analizarlas.

⁴ Dadas las dimensiones de este artículo y los objetivos del mismo no es posible extendernos en este punto. Para una profundización de estos autores se debe recurrir a algunos elementos generales en la obra de cada uno, pues no todos poseen un texto específico en que aborden lo señalado. También se pueden consultar algunos de los compendios temáticos existentes: Hormigos 2008; Sheperd & Devine 2015; Smudits 2019.

⁵ Para una discusión de este punto revisar los trabajos de Ramón Pelinsky (2000), Simon Frith (2003) y Pablo Vila (2014).

Ciertamente, lo anterior es fundamental para comprender el papel de la música en una movilización. Sin embargo –tal como advierte el sociólogo británico David Hesmondhalgh (2015: 138-143)– el énfasis que se pone en la ritualización colectiva de la experiencia musical opaca otros aspectos de la misma, particularmente su dimensión individual. Para esta, los aportes de la sociología de la música de Tia DeNora son muy relevantes. En particular, su articulación del concepto de “música en acción” (DeNora 2012), que permite explorar cómo la música *habilita* –*affordance* es el concepto en su idioma original– la acción social, dada su capacidad de expresión como agencia estética, de involucrarse en la construcción de los individuos y, a través de ello, en la transformación de sus entornos. DeNora sostiene que en una dimensión individual la música habilita la acción al incorporarse a través de la motivación, el pensamiento, la imaginación, etc., e introduciéndose como estructura habilitante. En este sentido:

(...) la música es un ingrediente activo en la organización de uno mismo, el cambio de humor, nivel de energía, estilo de conducta, modo de atención y compromiso con el mundo [...] Los ‘efectos’ de la música provienen de las formas en que los individuos se orientan hacia ella, cómo la interpretan y cómo la sitúan dentro de sus mapas musicales personales, dentro de la red semiótica de la música y las asociaciones extramusicales (DeNora, 2000: 61).

De esta forma, organizando subjetividades, la música deviene –a través de un proceso reflexivo– en dispositivo para la activación de la identidad individual y generación de estructuras de acción e identidades futuras, habilitando y articulando la acción social.

En el contexto de una acción colectiva, de una movilización, la música puede provocar distintos estados: alegría, tristeza, júbilo, tranquilidad, etc. Es más, tiene la capacidad de actuar como “círculo virtuoso” (DeNora 2000: 85), como ejercicio de memoria que trae un recuerdo que puede contener una variedad indeterminada de elementos, tales como, personas, objetos, sensaciones o acciones, que a su vez vuelven a activar una música específica. Esa co-presencia articula el poder afectivo de la música, valorizándola por lo que trae consigo y lo que propone/construye como futuro.

Atendiendo a conceptos como *musicar* y *música en acción*, es posible delinear una doble dimensión, individual y colectiva, en la experiencia musical. Ahora, cómo se articula lo individual con lo colectivo es un punto delicado. La mayoría de las respuestas dadas para ello plantean la necesidad de valorizar la dimensión emocional de la experiencia musical⁶.

Así, diversos autores hablan de esta articulación: Christopher Small –como ya señalamos– incorpora esa dimensión emocional en el concepto de *musicar*, donde la experiencia se funde en el colectivo a través del rito; Roy Eyerman y Andrew Jameson consideran las “cargas de emoción” individuales y compartidas que se producen en la movilización como parte de los marcos de interpretación y representación producidos dentro del movimiento social (Eyerman & Jameson 1998: 74-105); William Roy toma la idea de armonización y sintonía mutua de Alfred Shütz para referirse a una conexión individuo-colectivo no necesariamente racional (Roy 2010: 234-250); Simon Frith expone el poder que la música posee en la producción de lo social a través del vínculo identidad, emoción y memoria, donde lo individual y lo colectivo tienden a difuminarse (Frith 2014: 431-479).

⁶ El estudio del vínculo música y emoción es vasto, en este artículo se acude fundamentalmente al trabajo de Tia DeNora. Nos parece destacable que la autora aborde el tema poniendo el acento en lo que la música produce en el individuo y no en el contenido emocional de la música, que es generalmente la forma en que se plantea. Para una aproximación a este campo de estudio es pertinente la obra colectiva editada por Patrick Juslin y John Sloboda (2010).

En las marchas, protestas, performances y distintas manifestaciones que estuvieron presentes en la insurrección chilena de octubre de 2019, la música ha tenido una presencia constante, creándose un significativo entorno sonoro militante (Granados 2019). Con sus efectos emocionales, físicos y cognitivos, la música ha habilitado modos de ser, sentir, pensar y proyectar, apelando constantemente al cuerpo, al baile y al grito, en una comunión musical.

En los siguientes apartados se abordará la articulación de estas experiencias desde las dos canciones consideradas para este artículo: “El derecho de vivir en paz” y “El baile de los que sobran”. Se considerarán los textos en sus versiones originales, que son las que han sido performadas por los manifestantes. Debido al espacio que este artículo permite, por ahora, no se entrará en detalles respecto a elementos estrictamente musicales.

“El derecho de vivir en paz”

En 1969 Víctor Jara adaptó y dirigió el musical *Viet Rock* –de la dramaturga norteamericana Megan Terry–, y durante su producción compuso “El derecho de vivir en paz”, dedicada a Ho Chi Minh y al pueblo vietnamita⁷. La canción denunciaba la invasión norteamericana en Vietnam y alentaba la lucha por la liberación de esa nación (Jara 2007:162; Sepúlveda 2001: 140-147). El cantautor fomentaba, así, la solidaridad entre pueblos distantes, acercando una lucha que parecía lejana e integrándola a las reivindicaciones del pueblo chileno, de manera consonante con el discurso internacionalista de la izquierda latinoamericana de la época, adoptado también por la Nueva Canción Chilena (McSherry 2017: 25-55; Rolle 2002).

Reeditada y versionada en numerosas ocasiones, “El derecho de vivir en paz” se ha convertido en una de las canciones más reconocidas de Víctor Jara. Si bien el texto puede remitir a un acontecimiento histórico particular –la intromisión norteamericana en Vietnam– la frase que da título a la canción es de alcance universal, al señalar un anhelo amplio y profundo –es imposible no compartir una frase como la esgrimida por Víctor Jara; eventualmente cualquier persona o pueblo en el mundo la podría enunciar. En la canción, ese anhelo se articula mediante la contraposición de la violencia de la guerra y la imagen luminosa del amor:

Ningún cañón borrará
el surco de tu arrozal
[...]
Donde revientan la flor
con genocidio y napalm
[...]
Tío Ho nuestra canción
es fuego de puro amor

⁷ Editada en 1971 por DICAP, sello de las juventudes comunistas, Víctor Jara reunió en esa canción a músicos de distintos sectores: del rock (Los Blops), de la música docta (Celso Garrido–Lecca) y de la misma Nueva Canción Chilena (Patricio Castillo). Si bien no profundizaremos en este punto, es importante destacar la capacidad de Jara de sumar diversos participantes, muchas veces sentidos como antagónicos (Ponce 2008: 127-129, Taffet 1997).

La descarnada imagen del fuego del napalm se contrapone a la promesa de otro fuego, de un “fuego de puro amor”, que sería la canción ofrecida por el cantautor. En ese contexto, Víctor Jara clama por el derecho a vivir en paz como corolario de cada estrofa.

El profundo anhelo de paz que expresa la canción ha provocado que esta sea reconocida como una obra pacifista a nivel internacional, y distintos movimientos sociales de otros países la han adoptado como parte de sus repertorios. Recurrente ha sido su presencia en, por ejemplo, el movimiento antinuclear japonés, que la ha versionado en grabaciones y performado en movilizaciones que llaman a suprimir el uso de la energía nuclear. El carácter pacifista de “El derecho de vivir en paz” tiene sentido también a luz de la trágica historia del Japón en relación a los ataques y calamidades nucleares sufridos, particularmente después del desastre de Fukushima en el 2011, cuando la canción tomó mayor relevancia (Brown 2015, 2018: 43-49, 2018; Manabe 2015)⁸.

Esta adopción permite afirmar el carácter pacifista y la impronta ciudadana que la composición posee (Manabe 2015: 280-283), elementos que además tienen sentido a la luz del convulsionado contexto político en que se presenta “El derecho de vivir en paz”, cuando Salvador Allende proponía una “vía chilena al socialismo”, una transformación social explícitamente concebida como una revolución por la vía pacífica, al contrario de lo que los movimientos latinoamericanos de la época venían desarrollando (Casals 2009: 57-67; Corbalán 2003: 121-134; Salinas 2013).

En el contexto de la insurrección de octubre de 2019 es posible leer en dos sentidos esa impronta pacifista presente en la canción de Víctor Jara. Por una parte, como el reclamo ciudadano a terminar con la violencia de un modelo socioeconómico que es profundamente desigual (PNUD 2019) y, por otra parte, como una exigencia de paz frente a un contexto represivo donde el Estado viola sistemáticamente los derechos humanos de la sociedad movilizadora, y donde los traumas y mutilaciones oculares han sido solo la cara más visible de la brutalidad policial (INDH 2019).

En las jornadas de protesta se vuelve a instalar la figura de Víctor Jara en las calles. Las diferentes dimensiones del cantautor cobran relevancia y se actualizan, particularmente su compromiso político y artístico. Esto es consistente con la importancia que investigadores le han dado a su figura, llegando a definirlo como un intelectual orgánico dentro del mundo de izquierda (González, Ohlsen & Rolle 2009: 396; Chaparro, Séves & Spener 2013: 27-30; McSherry 2017: 45-50). A través de lienzos, pancartas, consignas y cantos, se alude constantemente a su figura y obra, activando esas mismas características.

En las jornadas de movilización de 2019 en Chile, la referencia a Víctor Jara y su obra fue profusa y heterogénea. La siguiente imagen da cuenta de una performance donde se alude al texto de su composición “La toma” (1972) –ocupación de terreno– que advierte contra la policía, que puede causar un desastre:

⁸ La presencia de la canción en las protestas antinucleares japonesas fue importante para el movimiento de ese país y también para algunos de los músicos que participaron en ellas. Es así como en el año 2013, en la Fundación Víctor Jara, se tramitó el permiso de dos agrupaciones musicales (Jinta-la-Mvta y Likkle Mai) para versionar “El derecho de vivir en paz” en las jornadas de protesta (información recabada por el autor, quien gestionó esos permisos mientras trabajaba para dicha fundación). La composición ya había sido grabada en 1996 por la agrupación musical japonesa Soul Flower Union, quienes también la incorporaron a su repertorio en el contexto de su participación en las movilizaciones pacifistas antinucleares.



Fotografía de Marcos Saball (Instagram: @msaball.foto), 25/10/2019

El 25 de octubre de 2019 se realizó la denominada “marcha más grande Chile”, reuniendo a más de un millón de personas en las calles del centro de Santiago. En ese contexto el colectivo Mil guitarras para Víctor Jara convocó a la interpretación de “El derecho de vivir en paz” frente a la Biblioteca Nacional de Chile. En la convocatoria –llamada “Mil guitarras por la paz”– se acentuaba el carácter pacífico de la actividad, reuniéndose a “cantar por el derecho a vivir en paz”. Ese carácter tomó aun mayor presencia luego de las declaraciones del presidente Sebastián Piñera, cuando el 20 de octubre de 2019, a la luz de las primeras protestas, afirmó que se estaba en “guerra contra un enemigo poderoso”, refiriéndose a los manifestantes que protestaban y agudizando la polarización ya existente.

La performance que se produjo en esa ocasión generó una profunda comunión entre los presentes. Uno de los entrevistados que participó en ella comentó: “era como que Víctor Jara estuviera ahí, como que nunca se hubiera ido, yo sentía que tocaba la guitarra con Víctor Jara, y ni me escuchaba la guitarra, había tanta gente que ni me escuchaba” (Entrevistado 1). El entrevistado se refiere a lo que la situación le transmitía: “era como recordar lo que se sabe de Allende, que la gente era distinta en ese tiempo, era solidaria” (Entrevistado 1). Con emoción, el entrevistado asocia la performance musical –donde su guitarra se fundía en el sonido del colectivo– con la solidaridad que se vivía en “ese tiempo”, aludiendo a la época de la Unidad Popular.

Eyerman y Jamison (1998) trabajan sobre géneros musicales, movimientos y canciones simbólicamente potentes, que producen precisamente lo que “El derecho de vivir en paz” provoca en el entrevistado del párrafo anterior, es decir, traen a la retina de los actores sociales de hoy las luchas políticas del pasado:

Es a través de las canciones, el arte y la literatura –como prácticas ritualizadas y criterios de evaluación– que los movimientos sociales conservan su presencia en la memoria colectiva en ausencia de las luchas y plataformas políticas particulares que los originaron (Eyerman y Jamison 1998: 11).

No existe ya el proyecto socialista de la Unidad Popular, ni el mundo y la transformación social que hizo posible ese movimiento, pero están las canciones para

“Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción...

evocarla, lo que puede tener consecuencias políticas concretas, como pensar el propio movimiento social. El mismo entrevistado afirma:

[...] ojalá que ahora no la caguemos si po', no hay que parar, hay que seguir, no hay que olvidarse que al final a Víctor Jara los milicos lo mataron, no hay que dejar que eso pase ahora, hay que ganar la Constitución y el vivir en paz, por ahí te creo (Entrevistado 1).

La dimensión emocional activada en la performance musical permite –en este caso– acceder a una historia, traerla al presente, resignificarla y advertir desde ahí la necesidad de no abandonar la movilización hasta alcanzar sus objetivos. Para esto, la canción es un elemento articulador que despliega su agencia en una doble dimensión, logrando articular subjetividades y racionalidades, desde elementos emocionales.

En términos generales, Eyerman y Jameson denominan “movilización de la tradición” a este “traer de regreso” una música que ha sido importante en la historia de un movimiento y/o transformación social (1998: 1). Es posible concebir “El derecho de vivir en paz” en esos términos, es decir, como una canción históricamente profunda y significativa, que nace en un proceso de transformación social, recorre la dictadura militar y el exilio, y renace 50 años después, luego de la letanía de los gobiernos post-dictadura.

“El baile de los que sobran”

La canción de Los Prisioneros surgió en un momento de mucha agitación, en septiembre de 1986, poco después del atentado a Pinochet en el Cajón del Maipo, hecho que intensificó la represión ejercida por el Estado hacia la ciudadanía. Ese mismo año se municipalizó la educación; la administración de los colegios y liceos recaería ahora en las municipalidades, agudizando la crisis que ya se vivía en el sector. Al mismo tiempo, comenzaban a manifestarse las primeras tentativas de lo que sería la salida pactada en el plebiscito de 1988, que sellaría la instauración del sistema neoliberal en el país (Moulian 1997: 273-349). El ciclo de protestas que comenzara en 1983 continuaba su curso (De la Maza & Garcés 1985; Bravo 2012); las razones que habían empujado esas movilizaciones seguían presentes –sin ir más lejos, en 1986 la pobreza en Chile se elevó por sobre el 50% del total de la población, mientras la cesantía superaba el 10% (MIDEPLAN 1991: 259). Es en este contexto que aparece “El baile de los que sobran”, dando cuenta de su propio tiempo, de la exclusión y el abandono del pueblo chileno, a través de un texto que encarna con decepción y resentimiento la desigualdad⁹:

Es otra noche más de caminar,
es otro fin de mes, sin novedad.

Comienza cantando Jorge González, retratando la falta de trabajo –llegar a fin de mes sin novedad– que existía para un gran número de jóvenes ciudadanos de la época¹⁰. Para ellos, no había más que patear piedras y unirse al baile de aquellos que el sistema no consideró.

⁹ La canción –compuesta por Jorge González, cantante, bajista y principal compositor de la agrupación musical– se incluye en el disco *Pateando piedras* (EMI 1986). Según el sitio Memoria Chilena, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Chile, “El baile de los que sobran” se considera la canción más emblemática de la banda.

¹⁰ La alusión a “jóvenes ciudadanos” es consistente con el video clip original de la canción realizado en 1986, cuyos planos están filmados en entornos urbanos que privilegian la imagen de la calle. Igualmente, este énfasis se puede observar en la carátula del disco *Pateando piedras*, que retrata a los miembros del grupo en un vagón del metro de Santiago.

“Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción...

En una entrevista realizada para el programa televisivo “La canción de todos”, Miguel Tapia, baterista de Los Prisioneros, señala que la metáfora de patear piedras –utilizada por el grupo de amigos años antes de incluirla en la composición– se refiere explícitamente a “hacer nada, estar en nada”, lo que se asocia a la cesantía y el futuro incierto que se palpaba entre la juventud de esos años. Esta situación alcanza incluso a aquellas variables consideradas clásicamente dinamizadoras de la movilidad social, como la educación. González canta:

Nos dijeron cuando chicos:
 jueguen a estudiar
 [...]

 Y no fue tan verdad
 porque esos juegos al final
 terminaron para otros, con laureles y futuro
 y dejaron a mis amigos pateando piedras.

En la canción, se considera que la educación, más que generar dinamismo en la estructura social contribuye a la reproducción de la desigualdad. De hecho, gran parte del texto apunta a ello:

El futuro no es ninguno
 de los prometidos en los doce juegos [los años de escolaridad obligatoria en Chile].
 A otros les enseñaron
 secretos que a ti no,
 a otros dieron de verdad
 esa cosa llamada educación.
 Ellos pedían esfuerzo
 ellos pedían dedicación
 ¿Y para qué?
 Para terminar bailando y pateando piedras.

González afirma que si la educación no ayuda a resolver las desigualdades, si “nadie nos va a echar de más”, si “nadie nos quiso ayudar de verdad”, bailar es lo único que queda por hacer. Es posible pensar que, lejos de ser una canción que inste a la movilización, convoque a *solo* reunirse y bailar. En el contexto de 1986 bien podría considerarse una actitud condescendiente y poco combativa, sobre todo para una izquierda que podía ver en ello escapismo y alienación. Sin embargo, es posible ir más allá y observar allí un hecho político (Party 2010), pues en ella el baile, la alegría, el placer (Arrey 2020), se articulan como una posición crítica ante la realidad.

Esta apelación al baile y al goce es compartida por una de las entrevistadas que participó de las movilizaciones de octubre de 2019, específicamente en la performance espontánea de “El baile de los que sobran” que se dio el 25 de octubre en el centro de Santiago:

Me gusta más la cosa movía a mí, y de eso había caleta [mucho] Ahí yo te bailaba, y con Los Prisioneros era la cagá porque todos se sabían “El baile de los que sobran” y saltaban como monos. Fue bacán porque la gente la pasaba bien, era carrete, y antes te acordai’ que las protestas eran terrible’ fomes [aburridas]. Estamos pidiendo nueva Constitución y toda la onda, y eso es pa’ ponerse contento, o no? (Entrevistada 2).

Incorporando las reflexiones de Small delineadas anteriormente, podemos observar cómo en las movilizaciones de octubre de 2019 la performance musical se experimenta como un ritual colectivo en el que la alegría es un elemento trascendental. Es en ese *musicar* que colectivamente se va construyendo una forma de hacer comunidad, de hacer política, de construir sociedad.

Se le preguntó a la misma entrevistada por la posible ironía –enunciada por ella misma– de bailar así una canción que posee un texto poco optimista. Afirma: “es una canción de todos los que salimos perdiendo, pero igual eso es bacán porque es como tirárselos a la cara, mira lo que hago con tu prepotencia, te la bailo” (Entrevistada 2).

En las canciones de Los Prisioneros es recurrente encontrar una ácida crítica, presentada a través de músicaailable (Arrey 2020). En su época ese vínculo generó una fuerte identificación en los sectores juveniles y populares, al relatar una realidad compartida (Fielbaum & Thielemann 2010). En un documental sobre Los Prisioneros, realizado para el noticiero Teleanálisis en 1987, se les pregunta a varios fanáticos sus opiniones sobre la banda. Las respuestas denotan una profunda identificación de los jóvenes entrevistados con el carácter popular –asociado a un estrato socioeconómico bajo– de la agrupación musical. Uno de ellos señala:

Hay varios que no pueden llegar a la universidad y los que tienen plata sí [...] y eso es una injusticia, eso es lo que nosotros pensamos, por eso es que el mejor tema de Los Prisioneros es ‘El baile’, por algo pienso que Los Prisioneros es el grupo del pueblo.

Siguiendo al entrevistado podemos afirmar que esa conexión con el pueblo, con la calle, es lo que se vuelve a palpar en las movilizaciones del 2019, cuando la canción vuelve a resignificarse en el presente. Los indicadores de pobreza sin duda hoy son menores, pero la desigualdad y la frustración que provoca el sistema neoliberal desarrollado en Chile se ha intensificado en la medida en que se ha instalado, además, en la vida cotidiana, pasando a formar parte del sentido común, naturalizándose, reproduciéndose, provocando una desigualdad violenta, que finalmente desemboca en la insurrección de octubre de 2019¹¹.

Tal como señalan los últimos informes del PNUD, la sociedad que hoy canta “El baile de los que sobran” es una sociedad que vive no solo la desigualdad económica, sino una desigualdad más profunda, que ve y siente el maltrato de una clase política que se ha desconectado de la realidad, ha abusado de su poder, contribuyendo a sostener instituciones que reproducen la desigualdad, e instituciones clasistas, ineficientes y conservadoras. De todo esto resulta una sociedad que desprecia las instituciones y que experimenta una precarización cotidiana de la vida (PNUD 2019).

Esta encarnación de la crisis se vive también como experiencia musical, pues la música es mucho más que un reflejo o una expresión de lo social. En la performance, en el *musicar*, se vive la frustración del presente al mismo tiempo en que esta produce transformaciones que permiten proyectar relaciones distintas, desarticulando –por ejemplo– las clásicas diferencias entre artista y público, cuestión fundamental para la integración política igualitaria en un contexto de movilización (Roy 2010: 100-125)¹².

¹¹ Dado que el objetivo de este artículo no es analizar las causas de las movilizaciones de octubre de 2019, no me extenderé sobre este tema. Para ello se puede consultar Araujo 2019; Artaza 2019 y Güell 2019.

¹² Esta diferencia es trabajada por Thomas Turino como performance participativa y performance presentacional. En la primera “no hay distinciones entre artistas y audiencia; [en la segunda] los artistas preparan y proporcionan música al otro grupo, la audiencia” (Turino 2008: 26). Si bien no nos extenderemos en este

Finalmente –y tal como lo expresara David Ponce (2020) en un artículo elaborado desde las canciones que previeron la insurrección social–, la pregunta no es por qué estalla una movilización como la de octubre del 2019, sino más bien por qué no había sucedido hasta ese momento. Cuando ocurrió, las canciones se articularon con urgencia en la movilización social.

¿Cómo habilita la música?

Sea en la resignificación política del presente desde una historia pasada, o en la alegría de una calle transformada en fiesta, hasta ahora hemos apelado a una dimensión colectiva para la comprensión de cómo la música puede articularse en la acción. Sin embargo, podemos ir más allá –como se señaló al comienzo de este artículo– y explorar también cómo ello ocurre en un plano individual. Allí se puede observar cómo –entre otras cosas– los sujetos consiguen significar la experiencia musical desde cuestiones eminentemente biográficas, desplegándose luego hacia lo colectivo. Consideremos, nuevamente, el relato de uno de los entrevistados:

[...] en mi casa [...] con Víctor Jara como referente de mi mamá –porque un [hermano] le regaló el disco–, y mi papá con ‘El pueblo unido jamás será vencido’, para mí fue muy significativo [...] escuchar esas canciones y la gente cantándolas. De hecho, creo que el único momento que teníamos para cantar ‘El pueblo unido jamás será vencido’ era el 11 de septiembre en las conmemoraciones de los detenidos desaparecidos o del Golpe, pero ‘El derecho de vivir en paz’ en ninguna otra parte se cantaba [...] eso fue muy significativo (Entrevistado 3).

La música proyecta la presencia de un espacio biográfico, familiar, de fuerte contenido emocional, desde donde se advierte una politización que desborda el que había sido su espacio tradicional. Ahora la canción ya no solo se escucha en las conmemoraciones del Golpe de Estado, algo ocurre que su presencia es mayor. El entrevistado articula, así, un material musical y un modo de agencia que lo interpela en el contexto de la movilización, activando, demandando compromisos afectivos y racionales, articulando una acción y –en último término– una identificación construida intersubjetivamente.

Es recurrente que en los relatos de quienes participan en las movilizaciones esa articulación se encuentre esbozada. Si bien no podemos extendernos en cada uno de ellos es necesario detenerse en un último sujeto, que advierte lo que la música es capaz de articular en términos de la acción colectiva. Este entrevistado, un músico no profesional que, guitarra en mano, participó de la convocatoria “Mil guitarras por la paz”, realizada el 25 de noviembre de 2019 en la “marcha más grande de Chile”, afirma respecto de esa experiencia:

...yo estaba quebrado, completamente quebrado, sentía esa huevía en la guata, que ese canto [...] se escuchara en todos lados [...] con fuerza sentí que estábamos cambiando las cosas. Levantabas la guitarra al viento y era increíble [...] Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles (Entrevistado 1).

En sus palabras, es posible advertir la profundidad emocional de una demanda que desde lo individual se traslada a lo colectivo, articulándose en la movilización y proyectándola hacia el futuro.

punto, sería interesante observar cómo estas dinámicas se articulan en este contexto sociopolítico en un grupo específico: el de los músicos.



Convocatoria “Mil guitarras por la paz”, performance colectiva frente a la Biblioteca Nacional de Chile. Fotografía de Francisco Jorquera (Instagram: @franciscojorqueratapia), 25/10/2019.

Consideraciones finales

Más allá del contexto socio-político que reúne a las dos canciones trabajadas en este artículo, su vínculo podría ser más profundo. Tal como afirma Patricia Vilches (2004), habría una ética compartida como elemento cohesionador, se podría aventurar que es precisamente ese uno de los elementos por los que ambas canciones han sido recurrentemente performadas en la movilización.

Si bien estas reflexiones son parte de un trabajo que está en desarrollo y no pretenden ser conclusiones taxativas, permiten advertir en plenitud cómo el poder de la música agencia diversas cuestiones: expresa contenidos de los movimientos sociales pasados, articulándolos en un repertorio de acción novedoso; estimula la capacidad movilizadora a partir de expresiones de alegría colectiva que infunden energía en los participantes, ofreciendo un espacio donde las personas también pueden expresarse libremente; muestra un objetivo compartido, donde se subordinan las diferencias estratégicas entre los grupos de manifestantes (Reed 2005: 299); contribuye a recuperar el espacio público como lugar de lo político, donde ahora las personas se pueden sentir seguras; reconstruye biografías individuales, activadas desde la música performada en la movilización; instala la dimensión emocional como dispositivo agenciador de la acción colectiva.

La música es un material en el que se pueden articular modos de habilitar la acción social, pues a partir de ellos se pueden construir definiciones e identidades. Más allá de las determinaciones estructurales, la música nos advierte de una agencia estética que es capaz de movilizar cuestiones afectivas, emocionales, como también racionales, que se instalan tanto en una dimensión individual como colectiva, y que finalmente redundan en cómo los sujetos articulan sus propias vidas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2009. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Aguilera, Oscar. 2012. “Repertorios y ciclos de movilización juvenil en Chile (2000-2012)” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 17/57: 101-108.
- Araujo, Kathya (editora). 2019. *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno*. Santiago: Editorial USACH.
- Arrey, Rodrigo. 2020. “Los Prisioneros. Entre la New Wave y la Nueva Ola” en *Contrapulso*, 2/2: 49-63.
- Artaza, Pablo (ed.). 2019. *Chile despertó. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Biblioteca Nacional de Chile. “El baile de los que sobran” en: Los Prisioneros (1983-2006). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95716.html> [11/2020].
- Bourdieu, Pierre. 2012. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bravo, Viviana. 2012. “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989” en *Política y Cultura*, 37: 85-112.
- Brown, Alexander. 2015. “Above and below the streets: A musical geography of anti-nuclear protest in Tokyo” en *Emotion, Space and Society*, 8/1: 82-89.
- _____. 2018. *Anti-Nuclear Protest in Post-Fukushima Tokyo. Power Struggles*. London: Routledge.
- Casals, Marcelo. 2009. *El alba de una revolución. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo”. 1956-1970*. Santiago: LOM.
- Chaparro, Moises, Séves, José & Spener, David. 2013. *Canto de las estrellas. Un homenaje a Víctor Jara*. Santiago: Ceibo Ediciones.
- Corbalán, Luis. 2003. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM.
- Corte, Hugo. 2013. “Music matters to social movements and in a number of ways, but can we use it to advance our understanding of emotions and the body? *Mobilizing Ideas*, June 3, 2013. <https://mobilizingideas.wordpress.com/2013/06/03/music-matters-to-social-movements-and-in-a-number-of-ways-but-can-we-use-it-to-advance-our-understanding-of-emotions-and-the-body/> [11/2020].
- Danaher, William. 2010. “Music and Social Movements” en *Sociology Compass* 4/9: 811-823.
- De la Maza, Gonzalo & Garcés, Mario. 1985. *La explosión de las mayorías. Protesta nacional 1983-1984*. Santiago: ECO-Educación y Comunicaciones.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2012. “La música en acción: Constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810” en *Hacia una nueva sociología cultural*. Claudio Benzecry ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes: 187-212.
- Durkheim, Emile. 1992. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid: Akal.
- Eyerman, Roy & Jamison, Andrew. 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fielbaum, Alejandro & Thielemann, Luis. 2010. “Pobreza de la experiencia de la pobreza: reflexiones históricas en torno a ‘Pateando Piedras’ y la producción cultural de finales de la dictadura en Chile” en *Razón y Palabra*, 74: 1-20.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad” en *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall & Paul du Gay eds. Madrid: Amorrortu: 181-213.
- _____. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- González, Juan Pablo, Ohlsen, Oscar & Rolle, Claudio. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950 a 1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Granados, Alan. 2019. “Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018” en *Desafíos*, 31/2: 63-95.
- Güell, Pedro. 2019. “El estallido social de Chile. Piezas para un rompecabezas” en *Mensaje*, 68/685: 8-13.
- Hesmondhalgh, David. 2015. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Hormigos, Jaime. 2008. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- INDH. Instituto Nacional de Derechos Humanos. 2019. “Información constatada por el INDH al 20-12-2019”. <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2019/12/informe-20-dic.pdf> [11/2020].
- Jara, Joan. 2007. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM.
- Juslin, Patrick. 2013. “From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions” en *Physics of Life Reviews* 10: 235-266.
- Juslin, Patrick & Sloboda, John. (comps.) 2010. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Manabe, Noriko. 2015. *The Revolution Will Not Be Televised. Protest Music After Fukushima*. New York: Oxford University Press. Edición Kindle.
- McSherry, J. Patrice. 2017. *La Nueva Canción Chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM.
- Melucci, A. 1996. *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MIDEPLAN. 1991. *Un proceso de integración al desarrollo. Informe social 1990-1991*. Santiago: MIDEPLAN, Ministerio de Planificación y Cooperación.
- Moulian, Tomas. 1997. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS.
- Party, Daniel. 2010. “Beyond ‘Protest Song’: Popular Music in Pinochet’s Chile (1973–1990)” en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Roberto Illiano y Massimiliano Sala eds. Turnhout: Brepols Publishers: 671-684.
- Pelinski, Ramón. 2000. “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música” en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ramón Pelinsky ed. Madrid: AKAL: 163-175.
- PNUD. 2019. *Panorama general. Informe sobre Desarrollo Humano 2019. Más allá del ingreso, más allá de los promedios, más allá del presente: Desigualdades del desarrollo humano en el siglo XXI*. Santiago: PNUD, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Ponce, David. 2008. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B.

“Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción...

- _____. 2020. “Recrudece hasta que rompe: 2019” en *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*, David Ponce ed. Santiago: Cuaderno y Pauta: 91-112.
- Reed, T.V. 2005. *The art of protest. Culture and activism from the civil rights movement to the streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rolle, Claudio. 2002. “La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende” en *Pensamiento Crítico. Revista electrónica de Historia*, 2. http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/080_c-rolle-num-2.pdf [10/2013].
- Rosenthal, Robert & Flacks, Richard. 2011. *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Roy, William. 2010. *Reds, whites, and blues. Social movements, folk music, and race in the United States*. New Jersey: Princeton University Press.
- Salinas, Maximiliano. 2013. *Salvador Allende. Una vía pacífica al socialismo*. Santiago: Editorial USACH.
- Sepúlveda, Gabriel. 2001. *Víctor Jara, hombre de teatro*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Sheperd, John & Devine, Kyle (eds.). 2015. *The Routledge Reader on the sociology of music*. New York: Routledge.
- Small, Christopher. 1987. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- _____. 1998. *Musicking. The meanings of performings and listening*. Middletown: Wesleyan University Press. Edición Kindle.
- Smudits, Alfred (ed). 2019. *Roads to music sociology*. Viena: Springer VS.
- Street, John. 2003. “Fight the power: the politics of music and the music of politics” en *Government and Opposition*, 38/1: 113-130.
- Taffet, Jeffrey. 1997. “‘My guitar is not for the rich’. The New Chilean Song movement and the politics of culture” en *The Journal of American Culture*, 20/2: 91-103.
- Tarrow, Sidney. 1997. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, Charles. 1993. “Contentious Repertoires in Great Britain, 1758-1834” en *Social Science History*, 17/2: 253-280.
- Tironi, Martín. 2012. “Antoine Hennion. Para una sociología pragmática del gusto” en *Disturbios culturales. Conversaciones con*, José Ossandón & Lucía Vodanovic eds. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales: 117-133.
- Tricot, Tokichen. 2012. “Movimiento de estudiantes en Chile: Repertorios de acción colectiva ¿algo nuevo?” en *Revista F@ro*, 1/15: 2-13.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vila, Pablo. 2014. “Narrative Identities and Popular Music. Linguistic discourses and social practices” en *Music and Youth Culture in Latin America. Identity construction processes from New York to Buenos Aires*, Pablo Vila ed. Nueva York: Oxford University Press: 17-80.
- Vilches, Patricia. 2004. “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida” en *Latin American Music Review*, 25/2: 195-215.
- Weissbluth, Mario. 2020. “Orígenes y evolución del Estallido Social en Chile”. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos Universidad de Chile.

“Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles”. Música y acción...

https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/06/mario_waissbluth_el_estallido_social_en_chile.pdf [11-2020].

Weber, Max. 2002. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Discografía

Los Prisioneros. 1986. *Pateando piedras*. Santiago: EMI.

Víctor Jara. 1971. *El derecho de vivir en paz*. Santiago: DICAP.

Audiovisuales

De la Vega, Daniel (director). 1986. Videoclip “El baile de los que sobran”. <https://www.youtube.com/watch?v=LTMEy6Skv9c> [11/2020].

Galaz, Cristian (director) 1987. “Los Prisioneros”. *Teleanálisis* 35, 3/1987. <https://centroartelamedia.cl/los-prisioneros-mira-el-documental-de-cristian-galaz/> [11/2020].

González, Felipe (director). 2019. “La canción de todos: El baile de los que sobran”. Canal 13. <https://www.youtube.com/watch?v=Qf11wBMtZXM> [11/2020].

González, Felipe & Silva, Christian (directores). 2015. “Que la música no pare de sonar”. Cortometraje documental. <https://cinechile.cl/pelicula/que-la-musica-no-pare-de-sonar/>.

Saavedra, Hernán (director) 2018. “Ya no basta con marchar”. Documental. <https://ondamedia.cl/#/player/ya-no-basta-con-marchar> [11/2020].

Entrevistas

Entrevistado 1. Octubre de 2020.

Entrevistada 2. Octubre de 2020.

Entrevistado 3. Noviembre de 2020.