

“EL BAILE DE LOS QUE SOBRAN” Y LA REVUELTA CHILENA DE 2019 ¿MELANCOLÍA NEOLIBERAL O DESEO POSTCAPITALISTA?

“El baile de los que sobran”
and the Chilean Uprising of 2019
Neoliberal Melancholy or Post-Capitalist Desire?

José Cabrera Sánchez*

RESUMEN: Este artículo examina la apropiación de la canción “El baile de los que sobran” durante la revuelta chilena de 2019. A partir de las ideas de Mark Fisher sobre los fantasmas de los futuros perdidos, el deseo postcapitalista y el papel de la cultura pop como crítica del modelo neoliberal, nos preguntamos si este fenómeno representó un retorno melancólico a la experiencia dictatorial, o bien, supuso un trabajo de elaboración que confrontó lo que Fisher denomina “realismo capitalista”. Si bien la revuelta cuestionaba el modelo socioeconómico actual, también evidenció la colonización de la subjetividad por la lógica neoliberal, mostrando así el carácter conflictivo del deseo que la animaba. Proponemos que el retorno de “El baile de los que sobran” en las marchas de 2019 constituye una manifestación de “melancolía hauntológica” y, por tanto, una forma de resistencia al realismo capitalista.

PALABRAS CLAVE: estallido social chileno, música popular chilena, realismo capitalista, melancolía hauntológica, deseo postcapitalista.

ABSTRACT: This article examines the appropriation of the song “El baile de los que sobran” during the 2019 Chilean uprising. Drawing on Mark Fisher’s ideas about the ghosts of lost futures, post-capitalist desire, and the role of pop culture as a potential critique of the neoliberal model, we ask whether this phenomenon represented a melancholic return to Chile’s dictatorial experience, or whether it constituted a process of elaboration that confronted what Fisher calls “capitalist realism”. While the uprising sought to overcome the current socioeconomic model, it also revealed the profound colonization of subjectivity by neoliberal logic, thus highlighting the conflictive nature of the desire that fueled it. We propose that the resurgence of “El baile de los que sobran”

* Psicólogo, Doctor en Psicoanálisis. Académico Investigador Facultad de Ciencias Sociales y Centro CIELO, Universidad Santo Tomás, Puerto Montt, Chile. josecabrera@santotomas.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4463-9741>



in the 2019 marches constitutes a manifestation of “hauntological melancholy” and, therefore, a form of resistance to capitalist realism.

KEYWORDS: Chilean Social Uprising, Chilean Popular Music, Capitalist Realism, Hauntological Melancholia, Postcapitalist Desire.

Recibido: 02.04.25. Aceptado: 11.03.26.

Introducción

EN EL MARCO DEL “ESTALLIDO SOCIAL” chileno de 2019, el 25 de octubre tuvo lugar una manifestación histórica: la llamada “Marcha más grande de Chile”. Las estimaciones oficiales reportaron que, únicamente en la capital, la convocatoria superó el millón de personas. Entre las diversas manifestaciones de esa jornada, una llamó particularmente la atención: el momento en que la multitud entonó al unísono “El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986a). Este hecho, que incluso fue reseñado por medios internacionales como la BBC (BBC News Mundo, 2019), adquirió un potente simbolismo. Esta canción, un clásico de la música popular chilena, representa magistralmente la experiencia de desigualdad y desesperanza que padecieron muchos jóvenes durante la dictadura militar, quienes debieron enfrentar el desmantelamiento de la enseñanza pública y su transformación en un bien de mercado, la inaccesibilidad económica a la educación superior y la alta tasa de desempleo que el país arrastraba. “El baile de los que sobran” resulta una crónica precisa de los efectos que acarrearón las reformas educacionales de carácter neoliberal implementadas durante la dictadura (Assaél et al., 2011; Zurita, 2021), las que se hicieron sentir con particular fuerza entre los hijos de la clase trabajadora.

Todo esto quedó reflejado en una lírica directa y simple, con un tono realista y urbano, a la vez que contundente en su economía poética: “A otros le 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” (Los Prisioneros, 1986a).

El núcleo temático de “El baile de los que sobran” se condensa en torno a las promesas incumplidas a la juventud chilena durante los años 80, experiencia que la canción no solo expone en su dimensión material –las condiciones objetivas de clase–, al aludir al fracaso del discurso meritocrático

que vinculaba la formación escolar con la movilidad social, sino también en términos subjetivos, dando cuenta del lugar de exclusión que un aparato ideológico y de clase como la escuela era capaz de imponer. La canción es la constatación desesperanzada de que un futuro más prometedor es para otros, “Porque esos juegos / Al final terminaron para otros con laureles y futuros / Y dejaron a mis amigos pateando piedras” (Los Prisioneros, 1986a).

Jorge González relata que ideó la canción tras encontrarse con algunos de sus excompañeros del liceo y percatarse de que ninguno de ellos había accedido a la educación superior, por lo que se encontraban “pateando piedras” (Osorio, 2019), una expresión que había acuñado junto a sus compañeros de banda: desempleados o realizando trabajos menores, sin esperanzas en el gris escenario que dejaron las reformas económicas del año 1982.

Esta sombría postal quedó relegada durante los frenéticos años 90 al lugar de un *souvenir* nostálgico, incapaz de competir con el entusiasmo que trasuntaban las canciones que acaparaban los *rankings* de popularidad. Cabe recordar que Los Prisioneros fueron parte de esa transición estética, tal como lo atestigua su disco *Corazones* (1990), un trabajo en el cual el relato crítico de la vida cotidiana que había caracterizado sus grabaciones previas se transforma en un disco sobre los avatares amorosos de su compositor, con una estética que se mueve entre la música electrónica de baile y la balada romántica saturada de melodrama.

George Lipsitz (2007) sostiene que la música popular actúa como un almacenamiento de la memoria colectiva, capaz de aportar registros alternativos de la historia. Por ello, su papel en la configuración de las narrativas sociales puede analizarse desde la perspectiva de lo que Barbara Misztal (2003) denomina aproximación popular a la memoria: un proceso a través del cual las versiones populares del pasado influyen sobre las interpretaciones hegemónicas. La reapropiación de “El baile de los que sobran” puede ser interpretada como una manifestación de memoria popular, no obstante, su relación con la construcción de una narrativa colectiva no es unitaria ni estable, ya que, como pone de manifiesto Cristóbal Allende Pino (2025), es posible distinguir cierta periodización en la relación de las nuevas generaciones con “El baile de los que sobran”, la que parece estar condicionada por los contextos sociopolíticos. Previamente a los eventos de octubre de 2019 la canción era recibida de manera pasiva y nostálgica, lo que varió durante las manifestaciones que sacudieron a Chile, ya que en este marco

su reapropiación se dio de manera performática en la protesta callejera, lo que implicaría que “su despliegue en los estallidos es más contingente que ritual, emanando como himno desde la comunidad movilizadora, y no como una marca sobre la comunidad receptiva” (Allende Pino, 2025, p. 135). Para Kaltmeier y Raussert, “más allá de la industria cultural mercantilizada y mediática, la música es especialmente relevante para los esfuerzos locales y comunitarios por reinventar lo social desde abajo” (Kaltmeier y Raussert, 2019, p. 3, traducción propia). Como señala Fernán del Val (2022), con el llamado *giro cultural* en la sociología de la música, se comenzó a asumir que esta no es el mero reflejo de las sociedades en que es producida, sino que es un agente de nuevas relaciones y condiciones sociales.

A partir de estas premisas, nos plantearemos dos líneas de interrogación sobre el uso colectivo de “El baile de los que sobran” durante las manifestaciones de octubre de 2019. En primer lugar, nos proponemos analizar la relación entre la memoria colectiva y los objetos que esta rescata de la cultura popular; específicamente, el vínculo entre ciertos productos artísticos y lo que podríamos denominar el *deseo de revuelta* que estos son capaces de encarnar. En segundo lugar, nos interesa examinar la valencia política que entraña el establecimiento de un vínculo con un artefacto cultural producido en un marco histórico previo, y en específico, cómo este gesto arroja luz sobre las posibilidades actuales para pensar la resistencia al modelo neoliberal.

El retorno de los fantasmas

“No lo vimos venir” fue una socorrida frase que diversos analistas enunciaron como expresión de su asombro frente a los hechos acaecidos en Chile el 18 de octubre de 2019. Para Carlos Ruiz (2022), esta fue una clara señal de la obnubilación que afectaba a las élites nacionales, quienes parecían suponer que gran parte de la población experimentaba las satisfacciones de la modernización (Brunner, 1992). No obstante, esta percepción ocultaba una profunda desconexión: mientras los grupos de poder celebraban los indicadores macroeconómicos y la inserción global de Chile, amplios sectores de la ciudadanía vivían la precariedad, el endeudamiento y la desprotección social como contracara de esa misma modernización (Castiglioni, 2022).

Una serie de acontecimientos daban cuenta de la tensión que recorría la sociedad chilena desde comienzos de los años 2000. Esta se había manifestado en sucesivas oleadas de protestas con demandas diversas: educacionales, de pensiones, de salud, medioambientales, étnicas y de género, entre otras. Frente a estas evidencias, desde fines de la década de los 90 se venían levantando diversos diagnósticos sobre los conflictos que atravesaban a la sociedad chilena. Kathya Araujo (2022), distingue tres temáticas principales en torno a las cuales gravitaron estos análisis: explotación y alienación; malestar; y ruptura o debilitamiento de la identidad colectiva y los valores comunitarios.

A pesar de la lucidez de los análisis que anticipaban la posibilidad de una revuelta, esta falta de previsión colectiva no carece por completo de fundamento. Si atendemos a la construcción semántica de dos frases que acompañaron la revuelta como “Chile despertó” y “no son 30 pesos, son 30 años”, podemos apreciar que el propio discurso de la colectividad revelaba dos significaciones complementarias: por una parte, la experiencia de retornar a la consciencia tras un período de embotamiento y, por otra, un acto de memoria que permite discriminar el sentido del tiempo pasado. Si la discursividad de la propia colectividad daba muestras de un campo de significación que apuntaba a salir del ensueño y escudriñar en la opacidad de la memoria, entonces para sus mismos protagonistas resultaba en cierta forma imprevisible, como si su propia potencia revulsiva los hubiera tomado por sorpresa.

Esta imprevisibilidad discursiva de la revuelta no se expresó solo en consignas, sino también en las imágenes que la inauguraron. En este sentido, se ha señalado que uno de los acicates inmediatos del estallido fue la evasión masiva del pago del Metro de Santiago, protagonizada por estudiantes secundarios en protesta por el alza de 30 pesos (Garcés, 2019). Las escenas de escolares saltando los torniquetes, reproducidas y viralizadas en redes sociales y noticiarios, condensaron visualmente aquello que las frases “Chile despertó” y “no son 30 pesos, son 30 años” enunciaban discursivamente: la irrupción de una conciencia que emerge tras un largo período de atropellos y la actualización de una memoria de agravios acumulados (Araujo, 2019; Mayol, 2019). De este modo, las imágenes de la evasión estudiantil pueden leerse como un gesto inaugural que, al hacer sensible el malestar social en su relación a la memoria reciente del país,

contribuyó decisivamente a desencadenar los eventos que sacudirían a todo Chile.

Para analizar esta potencia catalizadora de lo visual, resulta fructífera la propuesta estética, política y antropológica de Georges Didi-Huberman (2016/2018), quien nos insta a tomar en serio a las imágenes en cuanto fuerzas movilizadoras de las revueltas. Según su hipótesis, los levantamientos conllevan la congregación de sus protagonistas alrededor de duelos y deseos comunes, así como una convergencia de tiempos históricos a través de las imágenes. En este sentido, las escenas de estudiantes saltando los torniquetes pueden pensarse como esa amalgama donde se aúnan el dolor del agravio, el deseo de sublevarse y el trabajo de la memoria:

¿Qué nos levanta? Partamos pues de la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando estas prenden con la fuerza de los deseos cuando estos se inflaman –las imágenes, por su parte, se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, nuestros recuerdos hundidos en los deseos. (Didi-Huberman, 2016/2018, pp. 21-22)

La dupla deseo/recuerdo nos retorna a las articulaciones significantes “Chile despertó” y “no son 30 pesos, son 30 años”; el despertar alude al deseo que animaba la potencia de la revuelta y, por su parte, el recuento de los años pasados no puede advenir si no es bajo la forma del recuerdo. Sin embargo, sabemos que la relación entre deseo y recuerdo no es simple (Freud, 1915/1992a, 1915/1992b), ya que hay algo inexorablemente perdido respecto del objeto que opera como causa del deseo, lo que supone que la memoria es siempre un trabajo en el que la representación del objeto del deseo es una formulación fantasmática. Si los levantamientos sociales son atizados por el enlace de deseos y recuerdos, entonces ellos también han de vérselas con lo que aparece como falta en el deseo y con aquello que debe ser figurado por el quehacer de la memoria. Esta inflamación recíproca de deseo y recuerdo tendría entonces ciertas afinidades con el trabajo de duelo, en tanto todo levantamiento es una respuesta a una afrenta que produce una experiencia de pérdida en la comunidad. La comunidad levantada enfrenta la tarea de refigurar el objeto perdido a través de la potencia performativa de la denuncia (Le Blanc, 2024).

Sin embargo, habría una diferencia fundamental entre el levantamiento social y el trabajo de duelo. En el duelo, el yo debe aceptar la realidad y desligar la libido del objeto perdido (Freud, 1917/1992c). En contraste con el trabajo de duelo, la elaboración que se pone en juego en los levantamientos sociales resulta más próxima a la manera en que Lacan (1986/2007) conceptualizó la experiencia ética. Lacan remarca la tenacidad del deseo, la perseverancia del sujeto respecto del objeto que lo convoca (Copjec, 2002), un compromiso que se esfuerza por mantener los lazos libidinales que lo atan al objeto en lugar de pretender cancelarlos. En los levantamientos, el sujeto colectivo opta por reforzar tenazmente el vínculo al objeto de su deseo, en una suerte de duelo inconcluso pero productivo, distinto de la mortificación autodestructiva que caracteriza a la melancolía.

Según Freud (1914/1991), lo no tramitado por la memoria persiste y se repite en acciones urgentes que actualizan fragmentos de un pasado ignorado. Este retorno de lo no elaborado es abordado por Freud en su conceptualización de lo ominoso, experiencia que acontece cuando aquello “destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1919/1992d, p. 225). Freud precisa que lo inquietante de esta experiencia no depende de su novedad, ya que se trata de “algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1919/1992d, p. 241). Así, podemos advertir una modalidad en que esta extrañeza se manifiesta en los procesos sociales de rememoración: cuando lo familiar, aunque perteneciente a otro tiempo y escenario, irrumpe desgarrando el telón de la experiencia del presente.

Jacques Derrida (1993/1998) considera que toda experiencia del presente se encuentra habitada por espectros del pasado, lo que implica que aquel se encuentra asediado por la persistencia de lo ausente. Por ello, el presente “siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma” (Derrida, 1993/1998, p. 12). El asedio de los fantasmas no es una experiencia solitaria, ya que se sitúa en el espacio de la vida en común, de la política y de la memoria colectiva.

No hay *ser-con* el otro, no hay *socius* sin este *con-ahí* que hace al *ser-con* en general más enigmático que nunca. Y ese *ser-con* los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (Derrida, 1993/1998, p. 12)

El carácter espectral de “El baile de los que sobran”

Podría reprocharse nuestro argumento señalando que la emergencia de “El baile de los que sobran” en el marco de las manifestaciones de octubre de 2019 carecía del carácter inquietante de lo ominoso y lo fantasmal, ya que, por el contrario, ponía de manifiesto una vitalidad de la multitud que parecía contrastar con el oscuro panorama que la letra de la canción retrataba: “Bajo los zapatos / Barro más cemento / El futuro no es ninguno” (Los Prisioneros, 1986a); claro, porque la experiencia de la protesta callejera era la de unirse al baile de los que sobran, en la dicha de los cuerpos que desafiaban la precariedad a la que habían sido arrojados por ya largos años. Quizás la masa viabilizó un cierto goce al consentir que el afecto y la encarnación del recuerdo irrumpieran en la experiencia colectiva; sin embargo, la vitalidad que insufla un afecto largamente sofocado no implica haber escapado de las emociones tristes, ya que estas de todas formas estremecen los cuerpos afectados por su potencia negativa. Como ha sido demostrado innumerables veces por la música popular, podemos bailar y llorar simultáneamente. El alborozo de los cuerpos y la fiesta no es ajeno a la melancolía y la nostalgia.

En una entrevista de finales de octubre de 2019 Jorge González, al ser consultado respecto de que “El baile de los que sobran” fuera coreada masivamente en las manifestaciones, señaló: “Estuvo muy lindo, pero es muy triste que todavía se tenga que seguir cantando. Esa canción fue creada bajo las mismas condiciones en las que se cantó ayer: en toque de queda y con balazos” (Molina, 2019). González advierte la turbadora evidencia de aquello que retornó con su canción: toque de queda, balazos y la constatación palmaria de que “Nadie nos va a echar de más / Nadie nos quiso ayudar de verdad” (Los Prisioneros, 1986a).

En el bullicio de la protesta se entonaba una canción que no presagía progreso ni bienestar, sino temor e incertidumbre. Cuando la multitud coreaba “El baile de los que sobran” ¿Se trataba de una constatación crítica que por medio de la denuncia apuntaba a un horizonte más prometedor, o hay que comprender esta acción en su oscura literalidad, es decir, como una descripción pesimista de la realidad actual y del porvenir? ¿Se trataba del reflujo melancólico de esperanzas perdidas o de una perseverancia deseante que reanima el deseo por medio de la memoria? ¿Cómo entender

que una multitud que parecía imaginar un futuro más esperanzador tomara como su himno una canción amarga y pesimista?

Realismo capitalista v/s fantasmas de los futuros perdidos

Para responder a las interrogantes de la sección anterior, propondremos la siguiente hipótesis: la reapropiación de “El baile de los que sobran” da cuenta de cómo el deseo destituyente de la revuelta –que tenía como uno de sus principales horizontes la superación del modelo neoliberal– se hallaba infiltrado por la desesperanza, la que operaba en dos niveles: por un lado, al presuponer la imposibilidad de una respuesta favorable de las instituciones interpeladas; por otro, y de manera más radical, al reconocer un obstáculo constitutivo en el corazón mismo del deseo transformador, lastrando así íntimamente sus propias aspiraciones. Si esta última fuera la opción, es decir, la de un pesimismo resignado frente a la realidad del mercado, podemos echar mano del término que Mark Fisher (2009/2018b) nos brindó para dar cuenta de este estado de ánimo social: “realismo capitalista”. Este realismo capitalista puede ser definido según dos vectores centrales: por una parte, la creencia incommovible de que la única opción efectiva de organización social y económica es el capitalismo en su versión neoliberal y, por otro lado, que este implica una lenta cancelación del futuro (Berardi, 2014), esto es, “la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía” (Aguirre, 2018, p. 10).

El realismo capitalista sería el invisible trasfondo ideológico en el que nos movemos y somos producidos, la confirmación de que la única realidad a la que podemos acceder es la que nos brinda el capitalismo tardío. Como afirma Fisher (2009/2018b): “El capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas” (p. 26).

Quizás, que la multitud entonara una canción creada en los años 80 resulte menos alentador de lo que nos pareció; tal vez se trataba de la constatación de que, tal como auguraba el título del disco que González lanzó en 1994, *El futuro se fue*. Acaso más que un momento de inmediata esperanza,

la revuelta era el síntoma de un duro despertar después de la pesadilla de la dictadura y la resaca de los embriagantes excesos neoliberales.

Posiblemente, el despertar de Chile aludía no solo al hecho de pasar del dormir a la vigilia, sino también al desasosiego que prosigue a un sueño agitado. Interpretar el sueño de la sociedad chilena desde la dictadura hasta nuestro momento posdictatorial supondría, según la proposición freudiana, develar un anhelo desfigurado por el trabajo onírico, lo que implica dar cuenta del carácter conflictivo del deseo que en él se expresa. La sociedad chilena expresaba una contradicción profunda: aunque anhelaba despertar del ensueño neoliberal, al mismo tiempo manifestaba un apego apasionado hacia las promesas de felicidad promovidas por este (Garay-Rivera, 2022). Mark Fisher (2014/2018a) ha hecho ver la ambivalente relación que sostenemos con el neoliberalismo, indicando que “debemos reconocer que la distopía capitalista de la cultura del siglo XXI no es algo que simplemente nos impusieron, sino que fue construida a partir de nuestros propios deseos capturados” (p. 53).

Para Jorge Lago (2022), el trabajo de Fisher permite apreciar que solamente a partir del reconocimiento de los aspectos identificatorios compartidos entre el Otro neoliberal y el sujeto de la izquierda será posible “reanudar el deseo y su articulación política” (Lago, 2022, p. 90). Como sostiene Verónica Gago (2014), el neoliberalismo es una racionalidad gubernamental que se internaliza “desde abajo”, permeando la vida cotidiana a través de lo que denomina economías barrocas y pragmáticas vitalistas de la economía informal. En estas formas de economía popular los sujetos asumen una lógica del cálculo, la autoempresarialidad y la autogestión, hibridándolas con saberes y redes comunitarias. Así, el neoliberalismo se encarna en territorios y cuerpos, transformando las subjetividades y prácticas en un complejo ensamblaje donde lo mercantil se entrelaza con lo colectivo. Vemos así que incluso las formas de vida que parecen desarrollarse en los márgenes del sistema no escapan a su racionalidad, lo que exige un reconocimiento crítico de esa permeabilidad como paso previo a cualquier proyecto político transformador. María Galindo (2022), muestra cómo incluso los discursos emancipatorios pueden reproducir jerarquías y formas de exclusión propias del orden que critican, lo que la lleva a abogar por una politicidad “bastarda” que asume su contaminación constitutiva. Desde esta perspectiva, la infiltración de la lógica neoliberal no implica un déficit moral de la izquierda,

sino que sería el terreno mismo de la lucha contemporánea. Reconocer esto implica pasar de una política basada en la “identidad pura” a una política del “entre”, que trabaja con los materiales heterogéneos y a menudo contradictorios de la experiencia vivida bajo el capitalismo (Fernández-Savater, 2017). El problema parece radicar en aquella izquierda que quiere pensarse a sí misma en una condición de extraterritorialidad respecto del neoliberalismo, lo que daría cuenta de una suerte de conflicto inconsciente que no le permite reconocer en sí misma la implantación de fragmentos neoliberales que actúan como polos de atracción de su productividad simbólica.

Para Fisher (2014/2018a), un problema central de la crítica de izquierda actual es su incapacidad de reconocer el poder seductor que los bienes de consumo ejercen sobre los trabajadores. Esta ceguera la condena a una denuncia estéril frente a las promesas de hedonismo del mercado. Para responder a este desafío, Fisher retoma las ideas de Stuart Hall (1984), quien mostró las posibilidades de reapropiación crítica de los valores del mercado que las subculturas juveniles eran capaces de producir, lo que de acuerdo a Fisher pone de manifiesto que “el deseo de consumo y la conciencia de clase no solo podían reconciliarse, sino que se requerían el uno al otro” (Fisher, 2014/2018a, p. 112).

Fisher sostendrá que en el lapso que se extiende entre la década de los 60 y la primera mitad de los 80, es factible apreciar la configuración de un modo de producción cultural al que denominó como “modernismo popular”, el cual se caracterizó por la reconsideración de las estrategias estéticas de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, pero desplazadas a un espacio social mucho más amplio y menos elitista, vinculado fundamentalmente a formas de asociatividad juvenil de carácter subcultural, y que encontró una de sus formas de expresión más relevantes en la música popular. Para Fisher el modernismo popular fue una particular respuesta de la clase trabajadora en su intento de trascender los límites existenciales, estéticos y políticos de la cultura burguesa, la que no solo pretendía imaginar un mundo más allá del trabajo, sino también un “más allá del uso meramente convalidante del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado” (Fisher, 2014/2018a, p. 117).

El modernismo popular podría ser una estrategia para responder a la acometida desesperanzadora del realismo capitalista, ya que uno de los aspectos fundamentales que este tomó de las vanguardias artísticas de principios del

siglo XX fue la capacidad para concebir una posibilidad de futuro (Fisher, 2014/2018a). Para Fisher (2014/2018a) es esencial resaltar la naturaleza popular de este nuevo modernismo, el cual encontró su espacio de desarrollo en formas de organización con arraigo de clase, capaces de asimilar los aportes de la alta cultura sin vulgarizarla, aun cuando la situaran en el terreno de la cultura de masas. Este aspecto del modernismo popular es crucial en términos de su capacidad crítica, ya que permite sostener una “aproximación dialéctica al problema de la cultura y las clases sociales” (Cano, 2022, p. 106). Es decir, posibilita una relación en la que el acceso, el uso y la transformación de la alta cultura se articulan de manera productiva con las reconfiguraciones contemporáneas de la clase trabajadora, evitando un repliegue en la burbuja social de las élites. Esto supone una posibilidad de confrontarse a la industria cultural reaccionaria, la que ha extendido la concepción de que lo que busca “el pueblo” en los productos culturales es entretenimiento simple y sin complicaciones, y que las sofisticaciones intelectuales y estéticas son solo manifestaciones de esnobismo de las élites burguesas, desconectadas de los reales intereses de “la gente común” (Chen, 2024). Para Fisher (2014/2018a), el modernismo popular permitió a las clases trabajadoras intercambiar y reapropiarse de formas de capital cultural que, debido a su posición social, les habrían sido inaccesibles (Cano, 2022). Dentro de este marco interpretativo, Fisher destaca el movimiento *pospunk* de fines de los 70 y principios de los 80, como una de las manifestaciones más interesantes y relevantes del modernismo popular, el cual habría demostrado que “la cultura de masas podía tener toda la sofisticación e inteligencia de la alta cultura: un espacio que apuntaba a acabar con la presente estructura de clase, no a invertirla” (Fisher, 2014/2018a, p. 277).

El problema es que la hegemonía neoliberal habría desalojado al modernismo popular, imponiendo una profunda disociación entre la alta cultura y el arte popular, al propagar la idea de que este último apela fundamentalmente al ocio y el hedonismo individual, lo que anula sus pretensiones críticas y colectivistas. Ante este panorama, Fisher (2014/2018a) propondrá una particular estrategia: una melancolía que restablece el vínculo con aquello que fue silenciado por la lógica neoliberal. La estrategia melancólica que propone Fisher difiere de la concepción freudiana, ya que esta no es concebida como una fijación mortífera respecto de lo ausente, sino que adquiere un carácter propositivo y vitalizante. Se trata de una melancolía

hauntológica (Fisher, 2014/2018a), una nostalgia por los espectros del pasado que nos otorgaban la posibilidad de imaginar el futuro. Lo que se pone en juego en la melancolía hauntológica es una perseverancia respecto de lo perdido, un duelo en el cual quien sufre se resiste a abandonar el objeto de su deseo. Como indica Fisher:

Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o –lo que a veces es lo mismo– de la negación del fantasma a abandonarnos. El espectro no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista. (Fisher, 2014/2018a, p. 49)

Sin embargo, es crucial cuestionar los riesgos de fundamentar la acción política en la melancolía, incluso en su versión hauntológica. Como advierte Bonnie Honig (2013) en su crítica a las políticas del duelo de Judith Butler (2000), existe el riesgo de que una política centrada en la pérdida y la lamentación cancele su potencia agonística y constituyente, reduciéndola a un lamento por la política misma. Una política melancólica, por más que se pretenda productiva, corre el peligro de anclarse en el pasado y de fetichizar la pérdida, dificultando la invención de lo nuevo y la construcción de horizontes futuros que no sean meras repeticiones espectrales.

En el contexto chileno, la fuerza disruptiva del estallido social de 2019 radicó precisamente en su actualidad, en su capacidad de abrir un intervalo de posibilidad más allá de la mera repetición nostálgica. Amador Fernández-Savater (2017) ha señalado que es importante complementar la memoria con una atención a los “gestos” y “formas de hacer” que, en el presente, ensayan modos de vida no neoliberales. No se trata de abandonar el diálogo con los fantasmas del pasado, sino de evitar que ese diálogo se convierta en la única gramática de la resistencia. La reapropiación de “El baile de los que sobran” debe interpretarse no solo como melancolía hauntológica, sino también como un gesto performativo que actualiza y transforma el significado de la canción. Su retorno nos confronta con una posibilidad tangible: imaginar un horizonte más allá de la repetición y la desesperanza.

Desde la perspectiva recién expuesta, el retorno de “El baile de los que sobran” no debe ser concebido como una muestra de nostalgia pop, o un fetichismo que atesora objetos *vintage*, sino como una forma de combatir

la resaca deshistorizante del relato posdictatorial. Tampoco se trata de anhelar la década de los 80 como si en ella encontráramos un modelo ideal de resistencia y politización, sino de retomar los procesos y mecanismos de crítica que quedaron en suspenso con la llegada de una democracia que no era más que un semblante que disimulaba la continuidad del modelo económico y político legado por la dictadura.

Postpunk a la chilena

Si atendemos a los aspectos formales de “El baile de los que sobran”, podemos apreciar que es una canción que se aleja del canon de la canción de protesta chilena de la década de los 80. A diferencia del Canto Nuevo, de fuerte inspiración folklórica y que tomaba como uno de sus referentes a la Nueva Canción Chilena (Osorio, 2011), Los Prisioneros eran una banda de pop-rock, con un sonido que se alimentaba de distintas influencias anglosajonas, las que en su primer álbum (Los Prisioneros, 1984a) remiten a sonidos asociados al *punk*, el *reggae* y el *ska*. Estas influencias iniciales prontamente dieron paso a una sonoridad en la que predominaban los teclados, sintetizadores, secuenciadores, *samplers* y baterías programadas, con una clara influencia de la música electrónica de baile y el *synth pop* de origen británico.

La estética sonora de Los Prisioneros es clasificable bajo la amplia etiqueta de *postpunk*, un subgénero musical que retoma el espíritu crítico y la ética del *do it yourself*, características del *punk*, pero ampliando de forma muy desprejuiciada su paleta sonora y de influencias musicales. Sin renunciar a la búsqueda de la popularidad, condición característica de un género como el pop, el *postpunk* pretendía darle un carácter de mayor profundidad conceptual a lo propuesto por el *punk*, abriéndose a la experimentación y el reciclaje de las estrategias de la vanguardia como elementos característicos de su propuesta. Simon Reynolds (2005/2016) plantea que los cultores del *postpunk* creían que “en el rock todavía había lugares por explorar, todo un futuro nuevo por inventar” (p. 21). Para el mismo Reynolds “el *postpunk* en su conjunto aparece como un intento de recrear virtualmente todas las principales temáticas y técnicas modernistas a través del *medium* de la música pop” (p. 20).

Para Mark Fisher (2014/2018a), el *postpunk* implicaba retomar el espíritu del modernismo, es decir, renovar la búsqueda de formas adecuadas para el momento presente, algo que Los Prisioneros (1984b) en su primer disco parecían también perseguir, como atestigua la letra de “La voz de los 80”: “En plena edad del plástico / Seremos fuerza, seremos cambio / No te conformes con mirar / En los ochenta tu rol es estelar / ... Escucha el murmullo, algo se siente venir / Los últimos vientos de los setentas se mueren”.

El modernismo popular fue posible en Reino Unido por una cierta ecología cultural que había tenido lugar en los 60 y 70, la que había permitido que la generación que dio forma al *postpunk* haya crecido con “la arquitectura brutalista, las ediciones de bolsillo de Penguin y el BBC Radiophonic Workshop” (Fisher, 2014/2018a, pp. 49-50). En Chile, el corto gobierno de la UP había impulsado el acceso a la literatura por medio de la editorial Quimantú, vio crecer la influencia del arte urbano a través del muralismo y el cartelismo, propulsó la construcción del edificio de la Unctad III y continuó las obras del metro de Santiago, todas señas distintivas de un empuje de renovación y valoración cultural que formaba parte de un proyecto político que imaginaba nuevos horizontes, y cuyo impulso modernizador pretendía que los trabajadores pudieran apropiarse de la cultura más allá de los límites de clase. Quizás así podamos comprender cómo el hijo de una costurera y de un vendedor viajero haya sido capaz de escribir canciones con una lírica que se encumbra junto a figuras universales como Violeta Parra y Víctor Jara. En el Reino Unido se dio un fenómeno análogo: el entorno cultural propiciado por el Estado entre las décadas de 1960 y 1970 facilitó que jóvenes de la clase trabajadora entraran en contacto con las vanguardias artísticas. Este encuentro decantó en un lenguaje pop que fusionó la alta cultura con el arraigo de clase y las expresiones subculturales. Así como en Manchester Joy Division elaboraba una música que emergía desde los escombros de la revolución industrial, en Santiago de Chile Los Prisioneros plasmaban en sus canciones el desarraigo de la clase obrera, describiendo cómo la desindustrialización convirtió a los trabajadores en presencias fantasmales que merodeaban por los márgenes de la ciudad (Los Prisioneros, 1986b).

Si se analiza el entramado histórico en que se produjo la música de Los Prisioneros, podemos darnos cuenta de que, guardando una serie de distancias, había algunos puntos en común entre el marco sociosimbólico chileno

y el escenario en que se constituyó el *postpunk*, en particular el británico. Ambos países habían enfrentado en un periodo muy similar el shock que implicó la instauración del modelo neoliberal. Obviamente, en Reino Unido las condiciones socioeconómicas previas al establecimiento del neoliberalismo de la mano de Thatcher eran muy distintas a las de Chile, ya que era una nación que había alcanzado a experimentar las condiciones del estado de bienestar, y en la que el nuevo modelo económico no se instituyó bajo una dictadura. Sin embargo, el clima de desmantelamiento de un proyecto social era un aspecto que unía a ambos pueblos, a lo que se suman otras condiciones similares: una aguda crisis económica que implicó que amplios sectores de trabajadores perdieran sus fuentes de empleo y tuvieran que adaptarse a una nueva forma de mercado laboral (Tomlinson, 2021); una profunda caída de la representación sindical, asociada a la precarización que implica la flexibilización del trabajo (Evans et al., 1992); y la privatización extensiva de las empresas y servicios estatales (Gregory, 1998).

La melancolía hauntológica permite abordar el retorno del *postpunk* chileno de Los Prisioneros sin quedar atrapados en la aceptación resignada de un proyecto de izquierda perdido. En su lugar, este enfoque posibilita una relación con el pasado que se erige como recordatorio del “todavía no de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros –los espectros de los futuros perdidos– cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista” (Fisher, 2014/ 2018a, p. 55).

Si la revuelta de octubre significó un reavivamiento del deseo colectivo frente al sopor impuesto por el realismo capitalista, esto implica no sucumbir a la nostalgia, sino investir libidinalmente los fantasmas de los futuros perdidos. Si este deseo renovado es capaz de entablar una relación reflexiva con la memoria de un tiempo en que éramos capaces de imaginar el futuro, podríamos encontrar posibilidades para limitar la gozosa y autodestructiva compulsión a la repetición que nos impone el realismo capitalista.

El rescate de los fantasmas de los futuros perdidos puede ayudarnos a recuperar formas de resistencia y articulación colectiva que el modo de vida neoliberal desmanteló. Sin embargo, este mismo gesto nos enfrenta a una evidencia inquietante: la profunda colonización de nuestra subjetividad por el realismo capitalista. Cualquier cuestionamiento del deseo debe partir por reconocer que este está constituido y atravesado por la alteridad,

lo que nos revela que lo siniestro habita en nuestros dominios libidinales. Estos fantasmas pueden renovar nuestra relación con el futuro, pero con una condición: que seamos capaces de asumir hasta qué punto nuestro propio deseo está comprometido con el capitalismo actual.

Para concluir: del modernismo popular al deseo poscapitalista con los prisioneros

Nuevamente una canción de Los Prisioneros puede ponernos ante una amenazadora perspectiva, la posibilidad de haber incluido en la trama de nuestro deseo aquello que inicialmente nos sometió y a lo que habíamos pretendido revelarnos. En su tercer disco (Los Prisioneros, 1987a), en la canción “De la cultura de la basura”, podemos escuchar: “Odiamos a los jefes de nuestra fábrica / Copiamos a los jefes de nuestra fábrica / Cenamos con los jefes de nuestra fábrica / Marchamos con los jefes de nuestra fábrica” (Los Prisioneros, 1987b).

Lo que en las letras de sus canciones previas era una desazón crítica, se transforma en ironía corrosiva al ponernos ante la evidencia del deseo que nos habita, la extraña torsión del odio en imitación, simpatía y sumisión. Aunque seamos empleados precarizados copiamos a nuestros jefes, cenamos con nuestros jefes y marchamos por nuestros jefes. La interpelación de Jorge González ya no se dirige solo a quienes detentan la autoridad, sino a la subjetividad escindida y conflictuada de los propios trabajadores que se debaten entre tendencias contrapuestas.

“De la cultura de la basura” funciona como una sátira del capitalismo tardío, exponiendo con sarcasmo los mecanismos mediante los cuales este sistema logra colonizar el deseo de los trabajadores. Este proceso de seducción traumática debe entenderse como un efecto de las transformaciones en la economía y las formas de producción propias del neoliberalismo y su desplazamiento hacia modos posfordistas de organización del trabajo. Esta mutación ha reconfigurado los marcos históricos de subjetivación, lo que puede interpretarse como un tránsito desde las sociedades disciplinarias (Foucault, 1975/2002) hacia las sociedades de control (Deleuze, 1990/1996).

Para Gilles Deleuze (1990/1996), los centros de disciplinamiento se encuentran en una crisis generalizada, lo que ha tenido por resultado una

desterritorialización de las estrategias de regulación características del momento disciplinario. De este modo, la posibilidad de resistencia queda severamente limitada, ya que la dominación, al diseminarse e interiorizarse, se vuelve casi imperceptible. El resultado es una regulación que se infiltra en cada sujeto y adopta la forma del autocontrol.

La forma de producción y trabajo característica de las sociedades disciplinarias era la fábrica, la que en las sociedades de control ha sido sustituida por la empresa (Deleuze, 1990/1996). La fábrica hacía de los individuos un cuerpo unitario, en tanto la empresa instaura una razón individualizante a partir de la confianza en el mérito, una estrategia astuta, ya que permite suponer que la diferencia entre el trabajador y el capitalista podría ser resuelta no por cambios estructurales, sino a través del esfuerzo personal: si se tienen los méritos suficientes se podría llegar al lugar de privilegio que antes estaba vedado para algunos.

Deberíamos corregir la lírica de González en “De la cultura de la basura” y reemplazar la palabra fábrica por empresa, ya que de esa forma se hace comprensible que el odio a los jefes no sea contradictorio con la identificación y la sumisión. En una empresa podríamos, supuestamente, llegar al lugar de nuestros jefes, a quienes odiamos, pero a los que secreta o explícitamente nos queremos parecer, una astuta manera de desfondar la consciencia de clase y confundir ilusoriamente las diferencias sociales estructurales. La complejidad de esta evolución radica en que el conflicto se ha trasladado desde el antagonismo de clases al espacio intrapsíquico. Esto no solo inhibe cualquier posibilidad de tramitación colectiva del conflicto, sino que además devela una realidad incómoda: en cada uno de nosotros habita un deseo (im)propio, aferrado a las ilusiones del mercado.

Podemos considerar las canciones “El baile de los que sobran” y “De la cultura de la basura” como crónicas de las transformaciones sociales que Chile enfrentó en el periodo transcurrido entre fines de la década de los 70 y el asentamiento de la lógica neoliberal. La primera de las canciones daba cuenta de la experiencia juvenil dentro de los márgenes del naciente neoliberalismo, una experiencia en que se mezclaban la exclusión y la mercantilización de los derechos sociales; por su parte, “De la cultura de la basura” describe lo que llegó a ser el futuro de esos adolescentes que pateaban piedras tras su paso por el colegio. Imaginemos a alguien que luego de atravesar el desmantelamiento brutal de un proyecto socialista democrático,

vivir su infancia bajo dictadura y asumir el clasismo militarizado de la educación escolar, llegaba a insertarse en el mercado laboral que las reformas neoliberales habían generado. Era un paisaje donde los antiguos cordones industriales habían dado paso a corporaciones financieras y empresas de servicios. En este escenario, la acción sindical era sistemáticamente reprimida y su fuerza se disolvía en la fragmentación individualista fomentada por las nuevas formas de empleo. Así, la consciencia de clase se desvanecía, sustituida por la idea de que la lucha ya no era colectiva, sino una competencia entre individuos aislados.

Como nos han hecho ver Christian Laval y Pierre Dardot (2009/2013), la instalación del neoliberalismo implicó una transformación del sujeto característico de las sociedades modernas; ya no se requería “amaestrar los cuerpos y doblegar los espíritus para hacerlos más dóciles” (Laval y Dardot, 2009/2013, p. 331). Esta nueva economía psíquica del trabajo se funda en la borrada de las distancias que permitían a los trabajadores diferenciarse respecto de la empresa; ya no más asalariados por un lado y patrones por otro, sino la experiencia de un sujeto que trabaja “para la empresa como si lo hiciera para él mismo” (Laval y Dardot, 2009/2013, p. 332). Cuando ya no hay diferencia, lo que queda es una identificación que anula el lugar singular del sujeto, “copiamos a los jefes de nuestra fábrica” (Los Prisioneros, 1987b), lo que implica seguir haciendo caso al Otro que habla en nuestro interior, pero suponiendo que obedecemos a nuestro propio deseo. Como sostienen Laval y Dardot “El *management* moderno es en este sentido un gobierno «lacaniano»: el deseo del sujeto es el deseo del Otro” (Laval y Dardot, 2009/2013, p. 332).

Quizás uno de los puntos ciegos de la revuelta de octubre fue un extravío respecto del fundamento del descontento que en ella se expresó: ¿éramos los que sobran en el baile neoliberal o fuimos los que odian a sus jefes y a la vez los copian? ¿Se trató de un malestar contra el neoliberalismo o de un malestar dentro del neoliberalismo?

La complementación hauntológica de “El baile de los que sobran” con “De la cultura de la basura” podría ayudarnos a reconocer la configuración híbrida del deseo que animaba la revuelta de octubre, un paso necesario para desembarazarnos de “formas nostálgicas de imaginación” (Lago, 2022, p. 97), y abrirnos a la posibilidad de la invención de una economía libidinal y política que trascienda el horizonte neoliberal.

Referencias

- Aguirre, P. (2018). Prólogo [Prólogo]. En M. Fisher, *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* (pp. 9-15). Caja Negra.
- Allende Pino, C. (2025). “El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 24, 117-132. <https://doi.org/10.7203/KAM.24.27654>
- Araujo, K. (2019). Desmesuras, desencantos, irritaciones y desapegos. En K. Araujo (ed.), *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno* (pp. 15-36). Editorial USACH.
- Araujo, K. (2022). *The Circuit of Detachment in Chile: Understanding the Fate of a Neo-liberal Laboratory*. Cambridge University Press.
- Assaél, J., Cornejo, R., González, J., Redondo, J., Sánchez, R., y Sobarzo, M. (2011). La empresa educativa chilena. *Educação & Sociedade*, 32(115), 305-322. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302011000200004>
- BBC News Mundo. (26 de octubre de 2019). Protestas en Chile: “El baile de los que sobran”, la mítica canción de Los Prisioneros que se convirtió en el himno de la marcha más grande del país. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50191283>
- Berardi, F. (2014). *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Enclave de Libros
- Brunner, J. J. (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. Grijalbo.
- Butler, J. (2000). *Antigone's claim: kinship between life and death*. Columbia University Press.
- Cano, G. (2022). Mark Fisher como modernista popular: la política cultural bajo el realismo capitalista. *Pensamiento al margen. Revista digital de ideas políticas*, 15, 99-123. <http://hdl.handle.net/10201/117690>
- Castiglioni, R. (2022). Social policies, uncertainty and social unrest in Chile. En C. Peña y P. Silva (eds.), *Social revolt in Chile: triggering factors and possible outcomes* (pp. 69-84). Routledge.
- Chen, Y. (2024). Critical study from the enlightenment thought to the cultural industry: from Adorno's perspective. *Trans/Form/Ação*, 47(4), e0240054. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n4.e0240054>
- Copjec, J. (2002). *Imagine there's no Woman: Ethics and Sublimation*. The MIT Press.
- del Val, F. (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), e204. <http://doi.org/10.3989/ris.2022.80.2.20.135>
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Pretextos. (Trabajo original publicado en 1990).
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta. (Trabajo original publicado en 1993).
- Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones*. RM Verlag. (Trabajo original publicado en 2016).
- Evans, S., Ewing, K., y Nolan, P. (1992). Industrial relations and the british economy in the 1990s: Mrs. Thatcher's legacy. *Journal Of Management Studies*, 29(5), 570-589. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.1992.tb00679.x>
- Fernández-Savater, A. (2017). *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política*. NED Ediciones.

- Fisher, M. (2018a): *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2014).
- Fisher, M. (2018b). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2009).
- Fisher, M. (2024). *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*. Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2021).
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1975).
- Freud, S. (1991). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). En *Obras completas* (vol. 12, pp. 145-157). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1992a). La represión. En *Obras completas* (vol. 14, pp. 135-152). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1992b). Lo inconciente. En *Obras completas* (vol. 14, pp. 153-213). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1992c). Duelo y melancolía. En *Obras completas* (vol. 14, pp. 235-255). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1917).
- Freud, S. (1992d). Lo ominoso. En *Obras completas* (vol. 17, pp. 215-251). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Editorial USACH.
- Garay-Rivera, J. (2022). ¿El oasis chileno?: tecnologías de control y sujeción en el Chile neoliberal. El caso de la felicidad visto a través del estallido social en Chile. *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 11(1), 177-186. <https://dx.doi.org/10.5209/ltl.77032>
- Garcés, M. (2019). October 2019: Social Uprising in Neoliberal Chile. *Journal Of Latin American Cultural Studies*, 28(3), 483-491. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1696289>
- González, J. (1994). *El futuro se fue* [Álbum]. EMI.
- Gregory, M. (1998). Reforming the labour market: an assessment of the UK policies of the Thatcher era. *Australian Economic Review*, 31(4), 329-344. <https://doi.org/10.1111/1467-8462.00077>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-109). Crítica.
- Honig, B. (2013). *Antigone, interrupted*. Cambridge University Press.
- Kaltmeier, O. y Raussert, W. (eds.). (2019). Introduction: Sonic politics: music and the narration of the social in the Americas from the 1960s to the present. En O. Kaltmeier y W., Raussert (eds.). *Sonic Politics: Music and Social Movements in the Americas* (pp. 1-18). Routledge.
- Lacan J. (2007). *El seminario, libro 7: la ética del psicoanálisis*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1986).
- Lago, J. (2022). Deseo y nostalgia de futuro, notas sobre la emancipación en Mark Fisher. *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 15, 88-98. <http://hdl.handle.net/10201/117689>
- Laval, C. y Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 2009).

- Le Blanc, G. (2024). *Osar llorar*. Lom Ediciones. (Trabajo original publicado en 2004).
- Lipsitz, G. (2007). *Footsteps in the dark: the hidden histories of popular music*. University of Minnesota Press.
- Los Prisioneros. (1984a). *La voz de los 80* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1984b). La voz de los 80 [Canción]. En *La voz de los 80* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1986a). El baile de los que sobran [Canción]. En *Pateando piedras* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1986b). Muevan las industrias [Canción]. En *Pateando piedras* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1987a). *La cultura de la basura* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1987b). De la cultura de la basura [Canción]. En *La cultura de la basura* [Álbum]. EMI.
- Los Prisioneros. (1990). *Corazones* [Álbum]. EMI.
- Mayol, A. (2019). *Big Bang. Estallido social 2019. Modelo derrumbado - sociedad rota - política inútil*. Catalonia.
- Misztal, B. (2003). *Theories of Social Remembering*. Open University Press.
- Molina, P. (27 de octubre de 2019). Jorge González de Los Prisioneros, autor de «El baile de los que sobran», himno de la protesta en Chile: «Es muy lindo, pero muy triste que se siga cantando». BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50197900>
- Osorio, J. (2011). *La bicicleta*, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 8(3), 255-286. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/33/133>
- Osorio, V. (26 de diciembre de 2019). *Columna | Cómo nació “El Baile de los que Sobran”: el himno de la Revolución Ciudadana en Chile - Fundación Progres*a. Fundación Progres. <https://www.fundacionprogres.cl/columna-como-nacio-el-baile-de-los-que-sobran-el-himno-de-la-revolucion-ciudadana-en-chile/>
- Reynolds, S. (2016). *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2005).
- Ruiz, C. (2022). Chile: revuelta social en el neoliberalismo avanzado. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 21, 15-37. <https://doi.org/10.31049/1853.7049.v.n21.34658>
- Tomlinson, J. (2021). Deindustrialisation and ‘Thatcherism’: moral economy and unintended consequences. *Contemporary British History*, 35(4), 620-642. <https://doi.org/10.1080/13619462.2021.1972416>
- Zurita, F. (2021). Políticas educacionales y dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990): El proceso de transformación neoliberal y autoritario de los espacios formativos y de trabajo del profesorado. *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, 29(33). <https://doi.org/10.14507/epaa.29.4593>