

Minerva Access is the Institutional Repository of The University of Melbourne

Author/s:

Uribe Ugalde, J

Title:

Los Bunkers: neoliberalismo y posmodernidad en las canciones “Sabes que...” y “Deudas”

Date:

2025-08-14

Citation:

Uribe Ugalde, J. (2025). Los Bunkers: neoliberalismo y posmodernidad en las canciones “Sabes que...” y “Deudas”. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 7 (1), pp.83-99. <https://doi.org/10.53689/cp.v7i1.275>.

Persistent Link:

<https://hdl.handle.net/11343/357747>

License:

[CC BY-NC-SA](#)



Los Bunkers: neoliberalismo y posmodernidad en las canciones “Sabes que...” y “Deudas”¹

Los Bunkers: neoliberalism and postmodernity in the songs “Sabes que...” and “Deudas”

Julio Uribe Ugalde
Spanish & Latin American Studies,
Faculty of Arts, University of Melbourne
<https://orcid.org/0000-0003-1391-9940>
julio.uribe@unimelb.edu.au

Recibido: 15/1/2025

Aceptado: 6/6/2025

Resumen: Según Pierre Bourdieu (1997), el neoliberalismo se ordena en torno a cuatro conceptos: desregulación, competencia, individualización y consumo. Se trata de un modelo económico que se instauró “exitosamente” en Chile de forma experimental durante la dictadura, siendo posteriormente consolidado al llegar la democracia, bajo la premisa de un Chile libre y triunfalista, objeto de “envidia” en el contexto sudamericano (Moulian 2002). En palabras de Moulian, el ciudadano chileno de la transición se convirtió en un producto vívido del modelo imperante y distante de las luchas sociales de antaño: un borrón y cuenta nueva guiado ahora por un ideal “promisorio” del presente, y reforzado por la publicidad y los medios de comunicación de la cultura posmoderna dominante, encargada de reforzar la “necesidad” del consumo como un comportamiento permanente e ineludible (Bauman 1997). En una mirada retrospectiva, la banda pop-rock chilena Los Bunkers, da cuenta de la contingencia y el impacto del neoliberalismo y la posmodernidad en los primeros años de la posdictadura, a través de la configuración de un hablante lírico que –asediado por el consumo, la competencia, la desesperanza, las deudas, y la soledad– versará sobre las problemáticas sociales que le afectan tanto a nivel personal como colectivo. Esto se visualiza en canciones como “Sabes que...” y “Deudas”, donde la agrupación –en un registro tanto musical como poético– logra estimular reflexiones críticas sobre el período posdictatorial en Chile.

Palabras clave: Los Bunkers, neoliberalismo, posmodernidad, posdictadura, deudas.

Abstract: According to Pierre Bourdieu (1997), neoliberalism is structured around four key concepts: deregulation, competition, individualization, and consumption. This economic model was “successfully” implemented in Chile in an experimental fashion during the dictatorship and later consolidated with the advent of democracy, under the premise of a free and triumphant Chile, perceived as an object of “envy” within the South American context (Moulian 2002). As Moulian argues, the Chilean citizen of the transition period became a vivid product of the dominant model,

¹ Agradezco a Raúl Núñez Conejeros por su generosa orientación musical, por la atenta escucha de las canciones analizadas en este artículo, y por las conversaciones sobre música chilena que nutrieron las ideas aquí presentadas.



disconnected from past social struggles: a clean slate now guided by a “promissory” ideal of the present, reinforced by advertising and the media of the dominant postmodern culture, which promotes consumption as a permanent and inescapable behavior (Bauman 1997). From a retrospective perspective, the Chilean pop-rock band Los Bunkers reflects the contingencies and impacts of neoliberalism and postmodernity in the early post-dictatorship years. Through the construction of a lyrical voice –besieged by consumption, competition, hopelessness, debt, and loneliness– the band addresses social issues that affect both the personal and collective spheres. This is evident in songs such as “Sabes que...” and “Deudas,” in which the group –through both musical and poetic registers– succeeds in fostering critical reflection on the post-dictatorship period in Chile.

Keywords: Los Bunkers, neoliberalism, postmodernity, post-dictatorship, debts.

Los Bunkers son popularmente reconocidos como una de las bandas más influyentes del pop-rock chileno de las últimas décadas. Con una fuerte influencia musical de agrupaciones británicas como The Beatles, The Who y The Kinks, pero también con un arraigo sonoro, familiar y nostálgico de fuentes tan disímiles como Los Ángeles Negros, Silvio Rodríguez e Inti-Illimani, entre otros, esta banda penquista (proveniente de Concepción) se trasladó a Santiago a comienzos del 2000 para profesionalizar su carrera. Lanzaron su primer álbum homónimo en 2001 y posteriormente catapultaron su éxito con los discos *Canción de Lejos* (2002), *La Culpa* (2003), *Vida de Perros* (2005), *Barrio Estación* (2008), *Música Libre* (2010), y *La Velocidad de la Luz* (2013). Con un despegue vertiginoso, tanto a nivel nacional como internacional, siendo nominados a los premios Grammy Latino y MTV Latinoamérica, y ganadores de los premios Apes y Altazor en Chile, Los Bunkers decidieron tomar un receso indefinido en 2014, con apariciones esporádicas en los años sucesivos. En el 2023, la banda volvió a los escenarios con conciertos agendados en Chile y el extranjero, y con el lanzamiento de su último disco titulado *Noviembre*. En abril del 2024, Los Bunkers hicieron historia, al convertirse en la segunda banda chilena –después de Los Prisioneros– en llenar dos Estadios Nacionales en Santiago de Chile, con su exitoso concierto Ven Aquí, mientras que, en el mes de junio, recibieron el premio Pulsar por el sencillo “Rey” como canción del año. En diciembre del 2024, la banda grabó su primer disco Unplugged, convirtiéndose en la tercera agrupación chilena (después de Los Tres y La Ley), en completar este hito musical de la cadena MTV.

En cuanto a las canciones de Los Bunkers, si ponemos atención a las letras, nos podremos percatar de que sus temáticas son diversas y no responden a un patrón lógico, ni temporal, que permita clasificarlas de manera simple. Encontraremos canciones que hablan de experiencias de amor y desamor, del conflicto de la memoria en Chile, de las injusticias sociales a raíz de las políticas neoliberales en los años de la posdictadura, pero también de la anomia existente en un sector amplio de la juventud entre los 90 y los 2000, entre otros temas. Esta constante búsqueda de una identidad discursiva podría deberse a lo que Alain Touraine define como una dualidad en la posición de los jóvenes chilenos en cuanto a su rol en la sociedad. Por un lado, se observa un considerable grado de conformismo y aceptación de las instituciones, así como una notable ausencia de conflicto intergeneracional. Sin embargo, coexiste con ello un extendido sentimiento de malestar y resentimiento hacia la sociedad, junto con la percepción de estar excluidos de los espacios centrales de la vida pública (Touraine 2001, 426).

Si bien esta dualidad queda de manifiesto en varias producciones de Los Bunkers, un ejemplo gráfico es el disco *La Culpa*. Este trabajo tiene una fuerte influencia estética y sonora

de la Nueva Canción Chilena, incluyendo una portada alusiva a la brigada muralista Ramona Parra de los años setenta y un *cover* de “La Exiliada del Sur”, de Violeta Parra y Patricio Manns. Sin embargo, las temáticas del disco tienen un arraigo en la actualidad: se percibe una sensación de anomia y conformismo en la canción “No necesito pensar”, pero también una profunda crítica social en “El festín de los demás”. Mientras que, en el conocido éxito “Canción para mañana”, se vislumbra un esperanzador mensaje de cambio a través del deseo de un futuro más próspero para los más desposeídos.

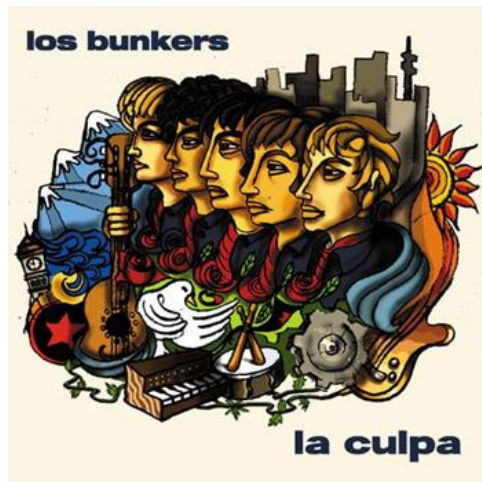


Figura 1: Portada del disco *La Culpa*, 2003.

Por ello, no será extraño afirmar que canciones como “Sabes que...” del disco *Canción de lejos* (2002) y “Deudas” del álbum *Barrio Estación* (2008) compartan una temática en común –a pesar de localizarse en temporalidades distintas–. Ambas canciones dejan entrever la configuración de una voz crítica sobre la contingencia y el impacto del neoliberalismo en los años de la posdictadura, lo cual queda en evidencia a través de la mirada de un hablante lírico que –sometido por el consumo y la competencia, y asediado por la desesperanza y las deudas– dará cuenta de las problemáticas sociales que le afectan, como a cualquier ciudadano chileno promedio. Esta propuesta se presenta en un marco teórico basado en los conceptos “neoliberalismo” y “posmodernidad”, entendiendo que el neoliberalismo ha sido la corriente de pensamiento económico, político y social que ha perpetuado la desigualdad en Chile desde la dictadura hasta la época actual (Pizarro 2005), y que la posmodernidad es una condición histórica y cultural que aboga por el individualismo y la indiferencia (Bauman 1997). Ambos pensamientos se alinean entre sí, reforzando la concepción del individuo como un aparato de dominación, sujeto a la competitividad y al escepticismo del trabajo colectivo (Ramírez 2001).

En resumen, este artículo propone que la canción “Sabes que...” de Los Bunkers da cuenta del fracaso del neoliberalismo a través de la configuración de una narrativa sustentada en la adversidad económica, sanitaria, familiar y social de una persona, tras el abandono del Estado. Por otra parte, la canción “Deudas” funciona como denuncia a la necesidad del endeudamiento para la movilidad social, a través de la experiencia de una voz poética que (sobre)vive agobiada por las deudas. Se ofrece un análisis hermeneútico –específicamente enfocado en la letrística– que resalta la voz crítica de Los Bunkers en la era posdictatorial,

en un contexto histórico-cultural que los haría formar parte de un nuevo movimiento musical, caracterizado por retomar el interés de abordar temáticas sociales y políticas en la música del nuevo siglo.

Neoliberalismo y posmodernidad en el Chile finisecular

Pierre Bourdieu define el neoliberalismo como un modelo económico impuesto por un estado liberal que “se posibilita a través de la política de desregulación financiera, en marcha hacia la utopía liberal de un mercado puro y perfecto [...] que pretende cuestionar todas las estructuras colectivas que puedan obstaculizar la lógica del mercado puro” (Bourdieu 1997: 2). Se caracteriza por la competencia entre filiales, la individualización de los beneficios de los trabajadores, la jerarquización de roles y responsabilidades tendientes a la autoexplotación, así como también la desaparición de “las solidaridades sociales, familiares, u otras” (Bourdieu 1997: 4). En resumen, es un sistema altamente competitivo que, en pos de la producción, busca formar un individuo solitario pero libre, incapaz de evaluar las debilidades del sistema a nivel colectivo, “a pesar del volumen creciente de la población precarizada” (Bourdieu 1997: 4).

Marcelo Colussi define el neoliberalismo como una “ideología dominante, centrada en un individualismo cada vez más acrecentado, atravesado por una irrefrenable tendencia consumista, despreocupación por asuntos sociales y una ética del triunfo personal” (Colussi 2018: 439). Para mantener su supremacía, hace uso de un sinfín de instrumentos de dominación, tales como estrategias discursivas que terminan asumiéndose como lógicas y normales. Frases inmediatistas y triunfalistas como “¡obtenga su posgrado y triunfe en la vida!” o “¡marque su nivel: tenga tarjeta de crédito!” afianzarán la búsqueda del éxito del individuo mediante la competencia y el consumo. Por otra parte, expresiones como “participación ciudadana” –en vez de “poder popular”– o “izquierda y derecha son conceptos superados” se transformarán en frases definidoras de la política moderna, dando obsolescencia a los “grandes relatos” de las luchas sustentadas en las ideologías de izquierda en el contexto latinoamericano de mediados del siglo XX (Colussi 2018: 443).

Por otra parte, David Harvey sostiene que una de las características del neoliberalismo es la desregulación de los mercados. La desregulación ha permitido que el sistema financiero se convierta en uno de los principales centros de actividad redistributiva mediante mecanismos de “especulación, depredación, fraude y saqueo”² (Harvey 2005: 161). Este fenómeno ha conducido a la manipulación de los mercados, generando inmensas fortunas para unos pocos, pero una acrecentada pobreza y estancamiento para la mayoría. En esta vorágine de manipulación financiera neoliberal, subyace un proceso más profundo: la activación de la “trampa del endeudamiento” como medio primordial de acumulación por desposesión. Una piedra angular en este proceso es la privatización de los servicios públicos, tales como el agua, las telecomunicaciones, el transporte y la educación (Harvey 2005: 160). Al estar estos servicios en manos de privados y bajo la lógica de la desregulación de los mercados, estos activos tendrán un aumento descontrolado de sus precios, creando la necesidad de proveer financiamiento a los consumidores, quienes estarán obligados a endeudarse para acceder a servicios con valores inflados.

Patricia Ramírez argumenta que la ideología neoliberal se alinea directamente con el pensamiento posmoderno, afirmando que:

² Todas las traducciones son mías.

El pensamiento neoliberal no podía encontrar mejor teoría afín que un pensamiento posmoderno, pues al igual que él rechaza no solo las grandes promesas sino también la perspectiva de un proyecto de emancipación, y la idea de una historia que puede ser asumida conscientemente por los seres humanos. (Ramírez 2001: 7)

La posmodernidad no cree en la “institucionalización de lo colectivo” y tampoco en el Estado. Por el contrario, lo entiende como “un aparato de dominación, siempre sospechoso de buscar un control totalitario” (Ramírez 2001: 6). En su escepticismo de los relatos hegemónicos del socialismo, e incluso del capitalismo, buscará establecer un discurso conciliador entre los individuos, donde nadie será criticado, atacado o silenciado. La gente será incapaz de reconocer “las terribles consecuencias que están trayendo la ideología del mercado total, o el individualismo exacerbado, el elogio acrítico de la heterogeneidad y la diferencia; la defensa a ultranza de la libertad negativa en detrimento de la libertad positiva y la posibilidad de construir proyectos colectivos respetuosos de las diferencias” (Ramírez 2001: 12).

En un estado de permanente “somnia” –bajo el tutelaje de los paradigmas del neoliberalismo– el individuo posmoderno será sometido a un ideal de “pureza”, según lo planteado por Bauman, al describir la “pureza posmodernista” como un estado de opresión permanente hacia el consumo (Bauman 1997: 16). No obstante, desde este contexto surgirá un grupo de ciudadanos que se opondrá al ideal totalitarista sustentado en el individualismo, la indiferencia y el gasto desenfrenado. Los “impuros” en la posmodernidad no serán los revolucionarios de antaño, sino aquellos que ignoran la ley o se toman la atribución de aplicarla por cuenta propia: asaltantes, ladrones, justicieros urbanos y terroristas (Bauman 1997: 16). La “pureza” posmodernista en conjunto con el modelo neoliberal, tomará acciones punitivas contra estos ciudadanos antisistémicos, declarándolos como marginales y vagabundos: una “escoria” que no pudo ser controlada y que al mismo tiempo da cuenta de los fallos del sistema.

En el caso de Chile, aunque el sistema neoliberal fue impuesto durante la dictadura, como señala Tomás Moulian, la llegada de la democracia no trajo cambios significativos, ya que los gobiernos de centro-izquierda de la coalición Concertación para la Democracia mantuvieron el mismo modelo. Para entonces, las categorías de “explotación / alienación [y] dominación” habían sido eliminadas de la discursividad reinante y, por ende, una verdadera crítica a la política estaba ausente de los debates colectivos (Moulian, 2002: 51). Cualquier observación sobre la nueva vida en democracia estaría obnubilada por la promesa de *la alegría que vendría*, según versaba el slogan de la campaña del “NO” al plebiscito impuesto por Pinochet para darle continuidad al régimen. Emergía una sensación de triunfo, exagerada a través de representaciones semánticas sustentadas en la idea de un Chile poderoso: un *jaguar* de Latinoamérica, estrategia de la política y el empresariado para incentivar el consumo y la llegada de inversionistas extranjeros, pero también para “crear efectos internos, que consolid[aran] el modelo” y generasen la identificación de la gente con un “Chile envidiado” (Moulian 2002: 99).

Desde un prisma similar, Roberto Pizarro sostiene que la “existencia de la visión neoliberal se ha convertido literalmente en un pensamiento único” en Chile (Pizarro 2005: 4). Tiene “presencia monopólica en las aulas universitarias, en los encuentros empresariales, es dominante en los partidos políticos y se nos entrega cotidianamente por ‘la gran empresa’” (Pizarro 2005: 4). Sin embargo, esta trascendencia no significa que el sistema haya sido

exitoso. Aunque ha habido crecimiento económico y reducción de la pobreza, esto “no ha significado una disminución de la desigualdad” (Pizarro 2005: 6). Si bien la “desigualdad en Chile se profundiza a partir de 1974 con la implementación de las reformas neoliberales [...] resulta impactante que entre 1990 y 2003 se profundizara la mala distribución” (Pizarro 2005: 13). “En efecto, en el 2003 el ingreso que captura el 10% más rico de los chilenos es 34 veces mayor que el que recibe el 10% más pobre” (Pizarro 2005: 13). Aun así, persiste una complacencia que ignora los riesgos de la desigualdad, como el aumento “de la delincuencia, el impresionante aumento de los niveles de corrupción en las últimas décadas, la desafección política juvenil, el aumento del consumo de droga y otros malestares sociales” (Pizarro 2005: 13).

En la siguiente sección revisaremos de qué manera algunos músicos chilenos de los años 90 y 2000 se enfrentan –desde el discurso escrito– a este clima de desigualdad, individualismo y competencia reinante en el país. Nos concentraremos en la evolución de una mirada crítica en esta época de transición, incluyendo ejemplos de algunas canciones de renombrados artistas nacionales que nos servirán de antesala, contexto y antecedente para un análisis más pormenorizado de los temas “Sabes que...” y “Deudas” de Los Bunkers.

Notas sobre la música chilena en la era posautoritaria

La música en los años 90, particularmente el pop-rock, vive cambios importantes a nivel de tecnologías en contraste con la realidad de los años 80. Uno de ellos es la consolidación del disco compacto que reemplaza al vinilo, lo cual facilita la actualización de la industria musical y estimula el interés del público por hablar de música e informarse sobre las nuevas tendencias culturales. El acceso a “referencias desde el exterior cultivó los gustos musicales de intereses específicos, lo que hizo que en los noventa se formara un público informado sobre estas tendencias” (Becker 2014: 65). En segundo lugar, surgen múltiples posibilidades para que los músicos organicen conciertos y encuentros ante públicos masivos, dada la libertad que otorgaba el hecho de vivir en un país sin represión. En tercer lugar, los nuevos gobiernos pusieron “en movimiento una serie de reformas e iniciativas para el surgimiento de los oficios artísticos y culturales que se habían visto paralizados durante casi dos décadas de apagón cultural” (Becker 2014: 77), abriendo así las posibilidades de forjar nuevos proyectos musicales usando financiamiento del Estado. No obstante, en un clima conciliador más que combativo, el otrora pop-rock político de los años 80 cambiaría su foco, transformándose en un movimiento musical innovador y comercial, y dando pie a “ciertas corrientes contraculturales alternativas que no tuvieron contacto con la industria ni con la institucionalidad” (Becker 2014: 64). Tres bandas emblemáticas de la industria noventera serán Los Tres, Lucybell y La Ley, consideradas las agrupaciones más exitosas del mainstream nacional, con un repertorio desplazado de la resistencia política de sus antecesores, marcando así una época de renovación de estilos, de apertura al mercado internacional, pero también, de una suerte de “resaca neoliberal” según lo planteado por Felipe Larrea:

Más allá de algunas canciones insignes, otros discos muy interesantes, se respiraba una música que se había alejado de las líneas que dieron forma y espíritu a la música popular chilena de los años 60 y, por el contrario, había un pudor –tanto en las y los músicos y críticos como en especialistas– de mirar realmente ese pasado. Lo que ocurría era la vergüenza de entrar en relación con un país que se había hecho desaparecer, pero también se debía a que el

mismo mercado exigía una actualidad que solo se disolvía en imágenes de consumo [...] (Larrea 2023: 213)

A finales de los años 90, la música chilena se abre nuevamente a las temáticas sociales con el surgimiento de nuevos cantantes –de variados estilos musicales– influenciados directa o indirectamente por la Nueva Canción. Como contenidos específicos “aparecen el exilio, la muerte, la ecología, el alcohol, la crítica social, la violencia y la memoria, junto con temas emergentes, como la igualdad de género, la migración y la celebración de la diversidad cultural” (González 2023: 47). Si bien estas temáticas toman fuerza a finales de los 90 y principios del nuevo siglo, “la mayoría de estas letras responden a temas dominantes de los años noventa en Chile, como el des-exilio luego de diecisiete años de dictadura (1973-1990), el incipiente destape moral de la transición a la democracia y las paradojas políticas de la propia transición” (González 2023: 47).

Según Walescka Pino-Ojeda, este punto se evidenciaría en el trabajo de cantantes como Aldo Asenjo “El Macha”, y Manuel García, entre otros, quienes recuperarán la esencia de la Nueva Canción a través de sonoridades e influencias estilísticas, entendiendo el rol de la música como un amplificador de demandas sociales. Sus obras estarán caracterizadas por un discurso refutador del orden socioeconómico neoliberal reinante, visibilizando así las injusticias sociales que la obnubilación del éxito macroeconómico mantenía soterradas. En el caso de García, esto queda en evidencia en canciones como “El viejo comunista”, donde el autor reflexiona sobre el legado del discurso partidista de izquierda en los tiempos de la democracia, o bien, en el caso de Asenjo, en temas tales como “Cabildo”, donde se vislumbra una crítica al neoliberalismo a través de la decisión voluntaria del hablante lírico de irse a vivir lejos de la capital, apartado de la competencia ciudadana y la obsesión por el éxito económico (Pino-Ojeda 2021: 9-13).

En cuanto a una crítica más específica y elocuente sobre el modelo neoliberal en Chile, podemos encontrar un antecedente del trabajo de Los Bunkers en las canciones de Joe Vasconcellos y Chancho en Piedra, quienes habrían iniciado sus carreras incursionando en el estilo pop-rock, al igual que la banda penquista. Sobre Vasconcellos, González recuerda que, a pesar de ser conocido por su estilo fusión, este cantante habría ingresado a la industria discográfica a través del pop-rock, tocando incluso “como músico invitado en bandas punk y hip-hop” en los años 90 (2023: 178). En el caso de Chancho en Piedra, si bien la agrupación es reconocida como una banda funk de los años 90 y 2000, sus inicios también dan cuenta de un “rock enchufado y desenchufado”: un estilo pop-rock original, lo que evidenciaría su versatilidad en la composición y ejecución de una variedad de géneros musicales (González 2023: 217).

Una canción de Vasconcellos que da cuenta de una lectura crítica del modelo neoliberal chileno es “La funa”. Este tema narra la historia de un hombre adulto que intenta proyectar una imagen de éxito económico en su entorno, a pesar de estar en banca rota. “Pide dinero prestado, vive asustado, lleno de deudas y de apariencias” (Vasconcellos 1997) al punto de ir al supermercado, llenar el carro, y no comprar nada. Dado su alto nivel de endeudamiento, y tras haber “vacunado” (engañado) a más de alguien, este sujeto hoy vive en una condición de “funa”, es decir, repudiado y denunciado públicamente. Siguiendo a Bourdieu (1997), podríamos decir que este individuo se encuentra sumido en un círculo vicioso y a merced de su precaria realidad económica, enfrentando el mundo en un profundo estado de soledad, tras haber sido abandonado por su entorno. Él ha caído en la “trampa del endeudamiento” de la que nos advertiera Harvey (2005) y, al estar imposibilitado de salir de

ella, no le queda más remedio que rendirse ante el modelo y crear un escenario ficticio para proyectar un halo ilusorio de éxito. El videoclip de la canción complementa la letra de forma excepcional³. Ahí vemos al personaje principal personificado por el reconocido actor Rodolfo Bravo (1952-2001), quien aparece caminando por las calles de Santiago vistiendo un traje formal y llevando un celular. En las antípodas de esta imagen, lo vemos también acongojado en la soledad de la noche, borracho, y hablando por teléfono desde una caseta pública. Algunas imágenes del videoclip que acompañan la narrativa escrita y nos ayudan a entender mejor el mensaje, presentan a este sujeto como un apostador compulsivo y un frecuentador de clubes de *strippers*. Las últimas escenas del video lo muestran entrando a una iglesia y arrodillándose, mientras se escucha la voz de Vasconcellos cantando “El que lo entiende pide a Jah que lo ilumine, dile a los santos que le muestren el camino”, como un deseo de salvación que solo podrá alcanzarse a través del camino de la fe.

Por otra parte, la canción “Multirricachón” de Chanco en Piedra también se centra en la idea de la riqueza como sinónimo de éxito social, aunque de forma diametralmente opuesta. El tema cuenta la historia de un viejo multimillonario que un día decide salir de su mansión para conocer la pobreza, cerciorándose de que “no le [gusta] la vida en la basura, no le [gusta] la miseria, ni la necesidad de la gente” (Chanco en Piedra 2005), por lo cual decide tomar la drástica decisión de regalar toda su fortuna. Este gesto empático, generoso e “impuro” –según el ideal posmodernista propuesto por Bauman– lo convierte en un ciudadano “demente” que ignora la ley del consumo desenfrenado, al percatarse de que su felicidad ya no depende de sus bienes materiales. De allí que decida armar una fiesta para regalar “sus finuras”, “las riquezas de familia”, e incluso, “su propia dentadura”.

El videoclip de la canción –protagonizado por el conocido actor chileno Héctor Noguera– incorpora una estética híbrida, donde personajes del mundo real transitan por una ciudad maquetada en 2D⁴. Ahí vemos cómo el “viejo multirricachón” recorre las calles de una ciudad de cartón, encontrándose con gente en situación de precariedad, a quienes les obsequia una serie de objetos inertes que lleva colgados en su ropa y que se vuelven reales al momento de entregárselos, tales como alimentos, dinero e instrumentos musicales. Una idea novedosa del videoclip es que hacia el final de la historia –cuando el viejo ya se ha despojado de todos sus bienes– decide regalarle su corazón a un hombre que está agonizando. Esto provoca su propia muerte, pero al mismo tiempo, la posibilidad de trascender hacia otro plano. Al elevarse hasta el cielo para luego saltar de planeta en planeta, con las manos en alto y con una evidente sonrisa, subentendemos que el viejo en realidad no ha muerto, solo ha transitado hacia otra dimensión.

En la siguiente sección, revisaremos cómo estos antecedentes se presentan de forma similar en las canciones “Sabes que...” y “Deudas” de Los Bunkers. En ambas canciones, la banda logra configurar una voz crítica sobre la contingencia y el impacto del neoliberalismo en los tiempos de la posdictadura, lo cual queda en evidencia en la mirada de un hablante lírico, que –sometido por el consumo y la competencia, y asediado por la desesperanza y las deudas– da cuenta de las problemáticas sociales que le afectan, como a cualquier ciudadano chileno promedio. Se destaca que, a diferencia de las letras de los artistas chilenos antes citados, Los Bunkers generalmente no crean canciones con un contenido escrito fácil de digerir, por el contrario, muchas de sus letras se configuran en un registro poético, abierto a

³ Ver “La funa” de Joe Vasconcellos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cjFv29IH3w>

⁴ Ver “Multirricachón” de Chanco en Piedra. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=daHx5fN7VXI>

múltiples posibilidades interpretativas. Esto va de la mano con la creación de relatos en primera persona, lo cual puede facilitar la verosimilitud de las historias, a la vez que gatillar una relación más íntima y afectiva entre locutor y alocutario.

La voz crítica al neoliberalismo y la posmodernidad en “Sabes que...” y “Deudas”

Jean- François Lyotard afirma que las narrativas culturales facilitan que una sociedad pueda definir sus criterios de competencia y evalúe –de acuerdo con esos criterios– el alcance de lo que se debe o no hacer en un contexto determinado (Lyotard 1984: 20). Más importante aún, estas narrativas tienen una autoridad especial, pues son interpretadas por una audiencia que las hace suyas, las comparte y las masifica, logrando eventualmente afianzarse como un componente cultural característico de una población (Lyotard 1984: 21).

Si las narrativas culturales tienen ese poder, Martha Nussbaum nos recuerda que la música –más que cualquier otro arte– está profundamente conectada con emociones como el amor, el miedo o la alegría, gatillando reacciones en los lectores (auditores en este caso). Stephen Davies agrega que las narrativas musicalizadas –más que contadas– tienen la facultad de evocar emociones de una forma más directa en la audiencia. Esto se produciría no solo por la empatía que los personajes de las canciones pueden inspirar, sino además, por el impacto afectivo que los sonidos logran estimular. Según Davies, la expresividad de la música puede ser altamente conmovedora, al punto de emocionarnos por la calidad de la obra misma, así como también, por los sentimientos expresados por el compositor y por la historia cantada (cit. en Robinson 2006: 388). Simon Frith concuerda con esta posición al sostener que las letras de las canciones son inmemorables si no son acompañadas de ritmo y melodía. Frith pone como ejemplo los programas de televisión donde los panelistas deben identificar la letra de una canción desde una pantalla. Usualmente no pueden hacerlo, pero al acompañar las palabras con las notas musicales respectivas, los concursantes –y también la gente en sus casas– logran recordar la canción casi de forma inmediata (Frith 1996: 160).

En el caso de las canciones de Los Bunkers, seremos testigos de letras memorables que son parte del imaginario colectivo de su público coetáneo y cuyos mensajes logran activarse a través de su musicalización. Sin embargo, ocurre algo singular con el significado de las letras de esta banda, ya que en muchas ocasiones nos enfrentaremos a mensajes encriptados –casi como códigos poéticos– que deben ser analizados con detención para ser interpretados. Francine Masiello dirá que este tipo de arte posmoderno será de carácter “vanguardista”: “El arte vanguardista no entrega mensajes fácilmente digeribles, más bien expone las hebras que componen la tela de la narración, revelando la ilusión de una lógica totalizante, que en realidad cimienta modos alternativos de aprehenderlo” (Masiello 2001: 181).

Ejemplo de ello es la canción “Sabes que...” del disco *Canción de lejos* (2002), que habla de los problemas económicos, sanitarios y sociales comunes que aquejaban –y ciertamente aún aquejan– a la clase trabajadora chilena adulta de fines de siglo. El hablante lírico es un personaje que se levanta “temprano a trabajar” para tomar un microbus que lo llevará “corriendo” a su destino. En su preparación rutinaria para salir de casa, este personaje observa que sus “viejos se ven mal”, están cansados, y teme que ese cansancio termine por matarlos, tal como ocurrió con su abuelo:

Hoy me levanto temprano a trabajar
Las micros corren, los viejos se ven mal

De contemplar tranquilamente el ventanal
En las cabezas suenan cosas que están mal
Hoy el cansancio se abrió de par en par
Mató a mi abuelo y hoy mata a mi papá (Los Bunkers 2002)



Figura 2: Portada del disco *Canción de Lejos*, 2002.

La breve escena descrita en este tema da cuenta de dos situaciones particularmente problemáticas. La primera de ellas tiene que ver con la precariedad económica que viven los ancianos jubilados en Chile, dado el “fracaso” del modelo previsional impuesto “por la dictadura, impulsado por los grupos económicos neoliberales de la época y consolidado por los gobiernos posdictatoriales” (Goecke, Erpel, y Guzmán 2017: 146). La segunda se vincula con la pobreza y las pocas posibilidades de crecimiento profesional, en el entendido de que el personaje principal de la historia no ha podido independizarse, ya sea por su situación económica, o bien por la responsabilidad que ha asumido en el cuidado de sus padres. Sea cual sea el caso, el cansancio de los ancianos, amenazante y mortificante, se traspaasa también hacia él, sumiéndolo en una situación de desesperación, soledad y agonía.

Christopher Larsch nos recuerda que la tercera edad es una etapa particularmente problemática en la época posmoderna. Esto no se debería necesariamente al decaimiento físico de las personas producto de la vejez, sino más bien a la intolerancia de la sociedad ante la gente mayor. Los ancianos son vistos como “inútiles” y están obligados a “retirarse antes de que hayan agotado su capacidad de trabajo [bajo] la apariencia de un afán respetuoso y fraternal” (Larsch 1999: 253). Al dejar de ser productivos, las personas de la tercera edad en la sociedad neoliberal, se convertirán en una carga para sus hijos que, para seguir produciendo, deberán tomar medidas que contemplen el cuidado de los ancianos, y al mismo tiempo tengan un mínimo impacto en su quehacer laboral.

En “Sabes que...”, el hablante lírico se opone a esta idea de manera elocuente, en un claro desafío a la “pureza posmodernista” de la que nos hablara Bauman. Para él, la senectud debiese ser una etapa digna, donde la experiencia y la sabiduría sean efectivamente valoradas por la sociedad. Dado que esto no es posible en el relato, y con el objeto de hacer visible su malestar y preocupación, la voz tomará una decisión extrema. Al día siguiente, propone parapetarse frente al edificio de la gobernación e inmolarse ante las autoridades: “Mañana tendré que quemar mi corazón, mirado en menos frente a la gobernación”. No obstante, la

canción abandonará esta idea en el coro, al llegar a la segunda estrofa, donde se agregarán cuatro versos que reforzarán su argumento. El primero de ellos es una pregunta introspectiva que hace alusión a la ya mencionada idea de la inmolación, y a la vez refleja el arrepentimiento de aquel acto de insurrección: “¿Realmente crees cambiar la situación?”. Esta pregunta se intenta contestar indirectamente con los tres versos consecutivos, entrelazados auditivamente por el recurso retórico de la anáfora: “Los viejos barren sus penas con dolor / Los increíbles se tomaron la ciudad / Los petulantes dan razones para odiar”.

En esta sección, la voz poética intenta apelar a la empatía de su interlocutor con el uso metafórico de la palabra “dolor”, que funciona como un utensilio de aseo (escoba o escobillón) para “barrer” las penas. El “dolor” y los instrumentos de limpieza comparten características en común. Ambos tienen una presencia constante en el lugar que habitan, sin embargo, ambos son también relegados, ignorados, u olvidados en un rincón, ya sea de la casa, de la mente, o de la sociedad misma. El “dolor” de los ancianos, en particular, no es prioridad para los políticos a quienes el hablante lírico llama “increíbles” y “petulantes”, y cuyas acciones no hacen más que acumular el odio de la ciudadanía por su desidia e indiferencia sobre las necesidades de la gente. Desde un punto de vista musical, veremos que esta sección se cierra con una secuencia de acordes con tritono, donde la nota La –ascendente y altisonante– conduce a una suerte de explosión y liberación que, a su vez, anticipa –casi como una premonición– un cambio anímico en la narrativa⁵.

Así es como en el primer verso del coro, el hablante lírico confesará a su progenitor “que ya no sufr[e] cuando [él] no [hace] nada”, demostrando comprensión y empatía por su extenuación. Si el anciano hoy “no [hace] nada”, entendemos entonces que ayer debió haber hecho “algo”, lo que –en sintonía con el tema discutido– puede haber sido luchar contra los avatares de la dictadura. Esto queda en evidencia cuando el joven le recuerda que en la actualidad “las escuelas ya no están tomadas”, aludiendo a la situación que afectó a los establecimientos educacionales durante la primera etapa del gobierno militar, cuando las Fuerzas Armadas “ordenaron nuevas normas de comportamiento a estudiantes y profesores, iniciaron un proceso de limpieza ideológica en planes y programas de enseñanza, implementaron nuevos rituales escolares y revitalizaron antiguas prácticas pedagógicas como la memorización y el dictado” (Pérez 2017: 8).

Finalmente, la canción cierra con los versos “Aún me parece conocer el viento que nos lleva” / “Del susurro aquel” / “Lo que nos iban a hacer”. Estas líneas refuerzan la importancia del legado político del anciano en su hijo, quien guarda como un recuerdo indeleble la valentía de la lucha en los tiempos de represión. La palabra “viento” se conecta con el concepto “ideología”, que el personaje principal mantiene vivo y que ha influido en sus decisiones. La idea del “susurro” se asocia al recuerdo de la dictadura, como un secreto doloroso de algo que ya pasó, que “ellos” (los militares) “[les] iban a hacer”, y que posiblemente hoy permanece únicamente como una memoria íntima de la que se prefiere no hablar. De esta manera, a través del discurso del hablante lírico, Los Bunkers logran crear reflexiones sobre la posibilidad de continuar indagando acerca del pasado a través de experiencias de la vida cotidiana, aun cuando el pensamiento neoliberal reinante intente bloquear esos recuerdos. Tal como lo señala Jesús Martín-Barbero: “en la actualidad no cabe la memoria, la actualidad no la soporta, y cuando convierte la memoria en actualidad lo que resulta es una traición [...] condenada al flujo invisibilizador de los sucesos” (2001: 5).

⁵ Escuchar esta transición de la canción “Sabes que...” de la banda Los Bunkers en los minutos 00:47-01:10. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=K6F8Q9mTIS4&ab_channel=LosBunkers-Topic

Otra canción que ofrece una reflexión sobre el impacto del neoliberalismo en la sociedad chilena, aunque desde otra perspectiva, es “Deudas” del disco *Barrio Estación* (2008). En este tema, Los Bunkers nos presentan a un hablante lírico agobiado por un sinfín de deudas que no puede “pagar”, que “jamás podrá saldar”, y que lo tienen sumido en la desesperación:

Soy un montón de cuentas
Que en vida no puedo pagar
Soy un montón de deudas
Que jamás podré saldar

Todo lo que junté hasta hoy
Mañana no me servirá
Las cosas que me harán mejor
No las puedo comprar (Los Bunkers 2008)

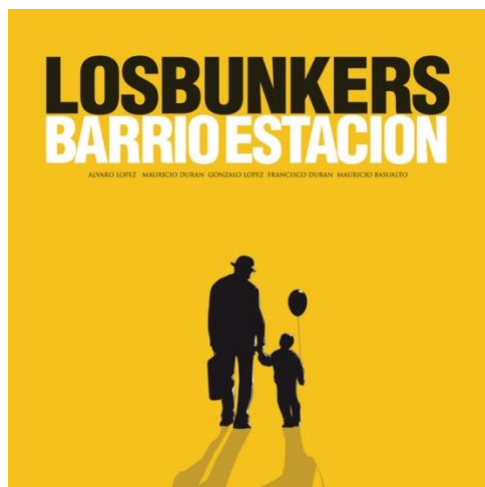


Figura 3: Portada del disco *Barrio Estación*, 2008.

Como hemos anticipado, Harvey sostiene que una piedra angular de la implementación del modelo neoliberal en cualquier sociedad es la privatización de los servicios públicos, tales como el agua, las telecomunicaciones, el transporte y la educación (2005: 160). Una vez que estos activos pasan del dominio público al privado, se crea la necesidad de proveer financiamiento a los consumidores, a través de la especulación y la desregulación. En consecuencia, aparecerá el concepto de crisis económica y los valores de tales servicios aumentarán. En ese momento estas empresas propondrán planes de manejo y manipulación de crisis a través del ofrecimiento de tarifas infladas que solo podrán pagarse en cuotas, lo que hemos presentado previamente como “la trampa del endeudamiento” (Harvey 2005: 162).

Una vez que el individuo haya caído en esta “trampa”, sentirá la necesidad de cumplir con el pago de sus compromisos, lo que Maurizio Lazzarato denomina la “moralidad de la deuda” (2012: 30). Los medios, los políticos y los economistas enfatizarán el hecho de que una persona endeudada tiene la responsabilidad de saldar sus deudas, lo cual se podrá hacer

insostenible ante las “tentadoras” ofertas del mercado. Por lo tanto, el deudor pasará a vivir en un permanente estado de “culpa”, sintiéndose incapaz de cumplir con sus obligaciones económicas; en otras palabras, que ha fallado como ciudadano responsable. La única salida posible será volver a endeudarse para lograr una efímera sensación de libertad, hasta que este círculo vicioso se repita: “El poder de la deuda te deja libre, y a la vez te presiona de tal manera, que siempre tienes la necesidad de honrar a tus deudas” (Lazzarato 2012: 31).

En el contexto particular de Chile, desde la dictadura en adelante, la deuda se ha hecho presente a través del crédito. “Profundas reformas de desregulación financiera, privatizaciones y flexibilización laboral extrema ocurren en el periodo 1975-1982. Aumenta el consumo de bienes –especialmente en los ingresos medios y altos– al igual que el acceso a tarjetas de crédito, crédito de consumo y servicios bancarios” (Marambio-Tapia 2022: 19). Las tarjetas de crédito bancarias se convertirán en un punto de entrada frecuente al endeudamiento, particularmente orientado hacia un público de clase media-alta. No obstante, al llegar la democracia –y con el objeto de expandir el mercado deudor a “segmentos de bajos ingresos, amas de casa, jubilados y estudiantes”– las tarjetas de crédito también serán accesibles a través de los servicios privados de *retail*, con intereses que usualmente doblarán “las tasas de interés bancarias” (Marambio-Tapia 2022: 19).

Como podemos ver, si bien el problema del endeudamiento es un fenómeno global, en el caso de Chile los motivos principales son el fácil acceso a la deuda, la exorbitante tasa de deudores, y el mínimo control del Estado. La deuda se ha normalizado como un factor preponderante en la movilidad social, ya que los ingresos salariales son “crónicamente bajos para vastos grupos poblacionales”. La deuda es una situación dicotómica en este país. Se percibe como un alivio para la subsistencia, pero también como un “ahogo para los hogares de medianos ingresos hacia abajo” (Marambio-Tapia 2022: 20).

Se hace evidente, entonces, que esta realidad se explicita tan elocuentemente en la canción “Deudas” de Los Bunkers. Sin embargo, llama la atención el hecho de que la voz poética no exprese “tener deudas” o “estar endeudado”, sino más bien afirme “ser un montón de deudas”, metáfora que nos deja entrever un estado mental dominado por el agobio. Esta idea se refuerza mediante la estructura musical del tema, donde los acordes –tanto de las estrofas como del coro– serán circulares y repetitivos, casi como acompañando al hablante lírico en la imposibilidad de una vía de escape. Al llegar al coro, entenderemos más detalladamente el sentir de este personaje, quien deambulará por las calles abatido y divagante: mente y cuerpo desasociados y en diferentes direcciones:

Me he cansado de tanto andar
Por las calles sin pensar
He dejado mis pies atrás
Sin saber, sin saber a dónde van (Los Bunkers 2008)

Esta idea de la desconexión entre cuerpo y mente nos recuerda el mítico concepto de los “cuerpos sin órganos” de Deleuze y Guattari, quienes nos explican que en una sociedad capitalista el cuerpo es un instrumento de producción, controlado por el poder, que funciona bajo las jerarquías y las categorías impuestas por la sociedad. El “cuerpo sin órganos” es una metáfora que sirve para explicar una posible vía de escape del individuo ante tal estado de sumisión, donde “lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo” (Deleuze y Guattari 1985: 20).

El hablante lírico de esta canción deseará transformarse en un “cuerpo sin órganos” en la tercera estrofa, donde por primera vez expresará una voz más crítica que lamentosa acerca de su endeudamiento. Él mirará hacia el pasado y resentirá no haber creído en una forma más tradicional de afrontar su realidad económica –lo que él llamará creer en “una vieja religión”– habiendo estado sujeto a la “competencia y el consumo” del que advirtiera Colussi. Sin embargo, también reconocerá que, en esa idea fallida de privilegiar una vida más austera, ese “mal menor”, no habría logrado encontrar otra opción más que el crédito. De ese modo, se presenta la idea del endeudamiento no como una opción, sino más bien como un devenir. La deuda está tan arraigada en su persona que, a pesar de los intentos, no logrará despojarse de ella. Cohabita en su mismo territorio y respira el mismo aire. Es por eso que, al final de la cuarta estrofa, la deuda ya no será “algo”, sino más bien “alguien”:

Miré a mi alrededor
Buscando alguna luz
Pero no había nada,
Excepto tú, excepto tú (Los Bunkers 2008)

En el videoclip de la canción encontraremos una posible vía de escape al problema del endeudamiento. En la obra audiovisual, la idea central girará en torno al concepto de la ludopatía, más que del endeudamiento mismo. Son los cinco miembros de la banda los que aparecerán al comienzo del videoclip jugando a la ruleta en un casino clandestino. A los pocos minutos de transcurrida la historia se levantarán de la mesa y se dirigirán a un escenario, donde interpretarán la canción “Deudas”. Son otras las personas que se quedan jugando y apostando. De ese modo, vemos que Los Bunkers se distancian de ese deseo, lo que interpretamos como un acto implícito de convertirse en “cuerpos sin órganos”, esta vez desde una perspectiva autorial⁶. La industria del juego es una actividad “propia de una economía neoliberal” (Olortegui 2022: 52), por lo tanto, el abstenerse de esa seducción ludópata, demostraría la elocuente intención de liberarse del yugo del libre mercado.⁷

No obstante, un espacio vacío, o *gap*, entre letra y videoclip, será entender en qué punto la deuda encontraría en la ludopatía una vía de escape, o bien, una forma de subsanar la necesidad de cumplir con las responsabilidades del endeudamiento, al menos de forma efímera. Ocuparé una idea de Wolfgang Iser para fundamentar mi interpretación de cómo podríamos llenar ese *gap*. Iser afirma que en los textos escritos frecuentemente encontramos *gaps*, que invitan al lector a descubrir sus propios significados. Cada lector tomará sus propias decisiones en torno a cómo se debe completar ese *gap*, en el entendido de que las posibilidades interpretativas de un texto ficcional son infinitas (Iser 1972: 285). Con esta idea en mente, tomaré las palabras de Mauricio Durán en su libro *Canción para mañana*, quien nos recuerda que “Deudas” incluye un *sampler* del tema “The Card Cheat”, de la banda inglesa The Clash (Durán 2023: 162). Este *sampler* se presenta como un coro de trompetas que acompañan los sonidos de las cuerdas y la percusión de Los Bunkers, dándole un toque retro y *New Wave* a la canción. Durán no hace referencia a la letra de The Clash como una posible fuente de inspiración, sin embargo, si ponemos atención al contenido, veremos que

⁶ Ver “Deudas” de Los Bunkers. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iwcqUd24YVvk&ab_channel=LosBunkers

⁷ Nótese aquí una similitud con la canción “Multirricachón” de Chanchito en Piedra antes citada.

la historia de la canción podría ayudar a encontrar ese *gap* faltante, dejando entrever un sugerente vínculo intertextual.

“The Card Cheat” habla acerca de un hombre solitario y deprimido, adicto al juego y al dinero fácil. Él suele hacer trampa en sus apuestas, arriesgando su integridad, estando siempre a merced de sus contrincantes. Un día, en el bar Belmont Chair, este hombre gana una apuesta usando un rey de espadas, lo que eleva las sospechas del crupier. Consecuentemente, es detenido, puesto de rodillas y, sorprendentemente, asesinado en el lugar:

The gambler’s face cracks into a grin
As he lays down the King of spades
But the dealer just stares
“There’s something wrong here”, he thinks
The gambler is seized and forced to his knees (The Clash 1979)⁸

En consecuencia, en el contenido de esta canción de The Clash podemos encontrar el concepto de la ludopatía como una posible y cuestionable salida al problema del endeudamiento. Esta canción habría inspirado la temática central del videoclip de “Deudas” de Los Bunkers, donde el argumento narrativo no se centra esencialmente en la letra del tema, sino más bien en un problema asociado: las apuestas y el dinero fácil. Como hemos visto, en “Deudas”, el hablante lírico da cuenta de su desesperación a raíz de un descontrolado nivel de endeudamiento, del que no puede escapar, pues el sistema así lo ha determinado. Sin embargo, en el videoclip, la actitud de la banda –como personajes de la historia distanciados y desinteresados de las apuestas– nos da cuenta de una acción contracultural que intenta desafiar y denunciar el *statuquo* impuesto por el sistema de libre mercado en la sociedad chilena de fines de siglo, visibilizando un problema inexistente en las narrativas dominantes, masificadas a través de los medios de comunicación.

Conclusión

En este artículo he intentado demostrar que las canciones “Sabes que...” y “Deudas” de Los Bunkers, logran configurar una voz crítica sobre la contingencia y el impacto del neoliberalismo y la postmodernidad en los tiempos de la posdictadura en Chile. He afirmado que el neoliberalismo se caracteriza por la desregulación económica, el individualismo, el consumo desenfrenado y las deudas –entre otros aspectos– que se alinean directamente con la posmodernidad, un pensamiento que privilegia el control totalitario y es indiferente al trabajo colectivo. Ambas perspectivas se logran evidenciar bajo un ángulo crítico y denunciante en la música chilena posautoritaria, en bandas y solistas como Joe Vasconcellos y Chancho en Piedra, aunque también en algunas canciones de Manuel García y Aldo Asenjo, según afirma Pino-Ojeda.

Sin embargo, algo que diferencia a Los Bunkers en este quehacer autorial es la configuración de un registro poético en la composición de letras que quedan abiertas a múltiples posibilidades interpretativas, y que usualmente se articulan a través de la voz de un hablante lírico que –en primera persona– narra/confiesa sus propias experiencias. Esto se

⁸ Escuchar “The Card Cheat” de The Clash. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=nhbSYP8cyD8&ab_channel=theclashVEVO

logra distinguir en la canción “Sabes que...” que ofrece una crítica al neoliberalismo y la posmodernidad desde la problemática de la senectud como una etapa de la vida solitaria y de abandono social, mientras que “Deudas” lo hace desde la denuncia del sistema de libre mercado a través de la exposición de la “trampa del endeudamiento”, como instrumento de manipulación y control sistemático. En ambas composiciones, la banda chilena logra gatillar el cuestionamiento de una situación normalizada en la sociedad chilena finisecular a través de una mirada retrospectiva que, hoy en día, pareciera ser tan urgente como hace veinte años atrás.

Bibliografía

- Bauman, Zigmunt. 1997. *Postmodernity and its Discontents*. New York: New York University Press.
- Becker, Guadalupe. 2014. “Las novias del rock”. Tesis de Magíster, Universidad de Chile.
- Bourdieu, Pierre. 1997. “La esencia del neoliberalismo”. Traducido de *Le Monde Diplomatique* por Libardo González. *Universidad Pedagógica Nacional* 35 (2): 1-5.
- Colussi, Marcelo. 2018. “Influencia del neoliberalismo en las nuevas generaciones”. *Educere* 72: 439-46.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. 1985. “Las máquinas deseantes”. En *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, 1-54. Paidós.
- Durán, Mauricio. 2023. *Canción para mañana*. Santiago: Planeta.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Goecke, Ximena, Ángela Erpel, y Patricio Guzmán. 2017. “‘El país de las abuelitas pobres’. Crítica feminista al trabajo femenino y el sistema de AFP en el Chile Contemporáneo”. *Rumbos TS* 15:145-74.
- González, Juan Pablo. 2023. *Música popular autoral de fines del siglo XX*. Santiago: UAH/Ediciones.
- Harvey, David. 2005. “Neoliberalism on Trial”. En *A Brief History of Neoliberalism*, 152-82. Oxford University Press, Inc.
- Iser, Wolfgang. 1972. “The Reading Process: A Phenomenological Approach”. *New Literary History* 3 (2): 279-99.
- Larrea, Felipe. 2023. “Jorge González: síntesis y bisagra de la música popular chilena”. *Aisthesis* 74:196-217.
- Lasch, Christopher. 1999. *La cultura del narcisismo*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Lazzarato, Maurizio. 2012. *The Making of the Indebted Man*. Amsterdam: Semiotext(e).
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. United Kingdom: Manchester University Press.
- Marambio-Tapia, Alejandro. 2022. “Normalización de la Deuda y Retailización del Crédito como Pilares del Neoliberalismo Chileno Avanzado”. *Iberoamericana – Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 51 (1): 14-25.
- Martín-Barbero, Jesús. 2001. “Medios: olvidos y desmemorias”. *Etcétera, nueva época* 6.
- Masiello, Francine. 2001. *The Art of Transition*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moulian, Tomás. 2002. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom Editores.
- Olortegui, Anamelva. 2022. “Conviviendo con la Ludopatía: adicción a los juegos de azar en salas de juego. Una mirada desde la sociología de las emociones”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 37:51-64.

- Pérez, Camila. 2017. "El control de las escuelas durante la Dictadura Cívico Militar chilena: el caso de la Escuela Experimental de Niñas de Santiago". *Anuario de Historia de la Educación* 18 (2): 5-25.
- Pino-Ojeda, Walescka. 2021. "Resisting Neoliberal Totality: The 'New' Nueva Canción Movement in Post-Authoritarian Chile". *Popular Music and Society* 44 (2): 175-92.
- Pizarro, Roberto. 2005. "Desigualdad en Chile: desafío económico, ético, y político". *Polis* 10:1-21.
- Ramírez, Patricia. 2001. "Sentir postmoderno o la puerta de entrada del neoliberalismo". *Reflexión política* 3 (6): 1-13.
- Robinson, Jenefer. 2006. *Deeper than Reason*. Oxford Scholarship Online. <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/0199263655.001.0001/acprof-9780199263653>
- Touraine, Alain. 2001. "Youth and Society in Chile". *International Social Science Journal* XLV (3): 421-28.

Discografía

- Chancho en Piedra. 2005. "Multiricachón". En *Desde el batiscafo*. Sony Music.
- Los Bunkers. 2002. "Sabes que...". En *Canción de lejos*. Sony Music.
- . 2008. "Deudas". En *Barrio estación*. Universal.
- The Clash. 1979. "The Card Cheat". En *London Calling*. Sony Music.
- Vasconcellos, Joe. 1997. "La funa". En *Transformación*. EMI.