

Intención autoral, memoria social y tensiones intermediales en “Miño” de Los Bunkers

Recibido: 20/03/2025 | Revisado: 05/12/2025 | Aceptado: 21/01/2026
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8294

Julio Uribe Ugalde*

julio.uribe@unimelb.edu.au

Resumen El éxito de Los Bunkers, “Miño”, está inspirado en la historia de Eduardo Miño, exfuncionario de la industria Pizarreño de Maipú, Chile, quien en 2001 se inmoló frente al Palacio de La Moneda para visibilizar los efectos de la asbestosis. Según Mauricio Durán (2023), integrante de la banda, la canción busca reflejar el sentimiento de abandono experimentado por Miño, evitando una evocación de lástima y enfatizando, en cambio, la necesidad de apoyo mutuo entre las personas. No obstante, un análisis inicial sugiere que esta intención autoral no se manifiesta de manera evidente debido a la aparente desconexión entre las distintas intermedialidades de la obra: letra, música y videoclip. La letra no proporciona detalles biográficos precisos sobre Miño, la melodía de estilo *pop-rock* adopta un tono festivo en lugar de conmemorativo, y el videoclip muestra a los integrantes de la banda viajando en una micro amarilla por Santiago de Chile, sin una referencia explícita al contexto de la canción. A partir de esta observación, y a través de un análisis pormenorizado de cada una de estas intermedialidades, el presente artículo propone que un enfoque integrado y holístico sería la estrategia ideal para corroborar la intención autoral, además de resignificar la trascendencia de la canción.

Palabras clave:

Canción popular, intermedialidad, *rock-pop* chileno, videoclip musical, protesta, incivildad, asbestosis, política, memoria, Los Bunkers, Eduardo Miño.

* The University of Melbourne, ORCID: 0000-0003-1391-9940

Authorial Intention, Social Memory, and Intermedial Tensions in “Miño” by Los Bunkers

Abstract The hit song “Miño” by the Chilean band Los Bunkers is inspired by the story of Eduardo Miño, a former worker at the Pizarreño plant in Maipú, Chile, who in 2001 immolated himself in front of the Palacio de La Moneda to bring visibility to the victims of asbestosis. According to band member Mauricio Durán (2023), the song seeks to reflect the sense of abandonment experienced by Miño, eschewing an evocation of pity in favor of emphasizing the need for mutual social support. However, a preliminary analysis suggests that this authorial intent is not immediately evident due to the apparent disconnection between the work’s different intermedial elements: lyrics, music, and video. The lyrics omit precise biographical details regarding Miño, the pop-rock melody adopts a festive rather than commemorative tone, and the video depicts the band members traveling on a yellow bus through Santiago de Chile, without an explicit reference to the song’s tragic context. Based on these observations, and through a detailed analysis of each intermedial dimension, this article argues that an integrated and holistic approach would work best to both corroborate the authorial intent and reframe the song’s significance.

Keywords:

Popular music, intermediality, Chilean rock-pop, music video, protest, incivility, asbestosis, politics, memory, Los Bunkers, Eduardo Miño.

Los Bunkers se han consolidado como una de las agrupaciones más influyentes dentro del *rock-pop* chileno en las últimas décadas.¹ Su propuesta musical ha sido moldeada por la influencia de bandas internacionales como The Beatles, The Who y The Kinks, combinada con una fuerte impronta de referentes latinoamericanos como Los Ángeles Negros, Silvio Rodríguez e Inti-Illimani. Originarios de Concepción, los integrantes del grupo decidieron trasladarse a Santiago a inicios de la década del 2000 con el propósito de profesionalizar su carrera artística. Su álbum debut, titulado *Los Bunkers*, fue lanzado en 2001 y marcó el inicio de una trayectoria ascendente que incluyó discos como *Canción de lejos* (2002), *La culpa*

¹ Los cinco integrantes de la banda son Álvaro López (voz y cuerdas), Gonzalo López (bajo), Francisco Durán (voz, teclado y cuerdas), Mauricio Durán (voz, teclado y cuerdas) y Mauricio Basualto (batería hasta el 2024; reemplazado desde ese entonces por Natalia Pérez “Cancamusa”).

(2003), *Vida de perros* (2005), *Barrio Estación* (2008), *Música libre* (2010) y *La velocidad de la luz* (2013).

El éxito de la banda se reflejó en su creciente reconocimiento tanto en Chile como en el extranjero, principalmente en México, lo que se tradujo en nominaciones a los premios Grammy Latino (2013) y MTV Latinoamérica (2002, 2004, 2007, 2008), además de la obtención de galardones nacionales como los premios Apes y Altazor en el 2006. Sin embargo, en 2014, el grupo anunció un receso indefinido, interrumpido únicamente por apariciones esporádicas en años posteriores. Su regreso oficial a los escenarios se concretó en 2023, con una serie de presentaciones en Chile y otros países, junto con el lanzamiento del álbum *Noviembre*.

En abril de 2024, Los Bunkers alcanzaron un hito histórico al convertirse en la segunda banda chilena –después de Los Prisioneros– en llenar dos veces el Estadio Nacional con su concierto “*Ven aquí*”. En junio del mismo año, su sencillo “*Rey*” fue reconocido con el premio Pulsar a la mejor canción del año, mientras que en diciembre grabaron su primer álbum *unplugged*, sumándose a Los Tres y a La Ley como las únicas agrupaciones chilenas en lograr este reconocimiento dentro del catálogo de MTV. Mientras tanto, en junio de 2025 recibieron su segundo premio Pulsar por “*Bailando solo*”, como la canción más sonada en las radios chilenas.

En cuanto a la propuesta lírica de Los Bunkers, sus composiciones abarcan una amplia variedad de temáticas. Si bien muchas de sus canciones exploran experiencias de amor y desamor, un segmento significativo de su repertorio aborda cuestiones sociales y políticas, enmarcadas en el contexto de la transición democrática en Chile. No obstante, estos mensajes no se presentan de manera explícita, sino que se manifiestan de forma indirecta, invitando a la interpretación de su público objetivo. Ejemplo de ello son los temas “*El detenido*” (*Los Bunkers*, 2001), “*Canción para mañana*” (*La Culpa*, 2003) y “*Deudas*” (*Barrio Estación*, 2008), en los que se abordan problemáticas como la memoria, las injusticias sociales y las consecuencias del modelo neoliberal en el país, respectivamente. Sin embargo, a pesar de la incuestionable relevancia de Los Bunkers, no existe a la fecha un catálogo de estudios académicos sobre el aporte de la banda a la cultura y música

chilena, siendo este trabajo una de las primeras observaciones críticas sobre este tema.²

Este artículo se enfoca en la canción “Miño” del disco *Canción de lejos* (2002), inspirada en la trágica historia de Eduardo Miño, un trabajador de la fábrica chilena Pizarreño, quien, el 30 de noviembre de 2001,

luego de hacerse una herida en el abdomen, se roció con líquido inflamable y se prendió fuego frente a La Moneda. Algunos minutos antes había repartido copias de una carta en donde informaba a los transeúntes de las negligencias e irresponsabilidades para con las víctimas del asbesto, mineral que al ser inhalado en grandes cantidades generaba graves perjuicios contra la salud. Los dardos apuntaban a la fábrica Pizarreño, a la Mutual de Seguridad, al personal médico del centro de salud y al gobierno de Ricardo Lagos, por falta de fiscalización hacia la empresa y de apoyo a las víctimas (Durán, 2003, p. 60).

Para entonces, el de Eduardo Miño era uno de los más de trescientos casos de asbestosis contabilizados en los trabajadores residentes de la Villa Pizarreño, colindante con la industria Pizarreño de la comuna de Maipú en Santiago de Chile. Esta empresa, instalada en el sector desde mediados del siglo xx, había utilizado el asbesto como materia prima durante años. Al sospechar que tal material podría ser nocivo para los trabajadores, comenzaron a realizar exámenes de salud en la Mutual de Seguridad, “principalmente espirometrías y radiografías para ir evaluando su estado; sin embargo, nunca se les informaba sobre el real estado de estos” (San Juan y Muñoz, 2013, p. 64).

Según mencionan algunos testimonios del libro *Fibras grises de muerte. El silencio del mayor genocidio industrial en Chile* (San Juan y Muñoz, 2013), la fábrica no tomó ninguna decisión ante estos resultados; por el contrario, omitieron “información para asegurar su crecimiento económico [...] ignorando las consecuencias sociales que esto pudo haberles generado a sus trabajadores y sus familias” (p. 69). Llegada la democracia, Pizarreño inició una campaña mediática basada en la prevención,

² Sobre este punto, sugiero la lectura del artículo “Los Bunkers: neoliberalismo y postmodernidad en las canciones ‘Sabes qué’ y ‘Deudas’” (Uribe, 2025, pp. 83-99).

basando su argumento en la prohibición del asbesto en Chile. Este sería un nuevo capítulo en la historia de manipulación de la empresa, logrando penetrar distintos ámbitos de la política nacional para incidir en su desligamiento de responsabilidad con las muertes de sus trabajadores, familiares y vecinos (p. 70).

La historia de Eduardo Miño la habría traído a la banda Francisco Durán, luego de leerla en un periódico. Tal evento provocaría indignación en los hermanos Durán, quienes sintieron la necesidad de transformar la historia en una canción. No obstante, la idea no era “hacer una denuncia ni un homenaje [...] la canción debía dar cuenta del sentimiento de abandono, sin inspirar lástima y, muy por el contrario, tenía que entrever la fuerza y la necesidad de apoyarnos unos a otros” (Durán, 2003, p. 62).

Este artículo reflexiona sobre esta intención autoral con el análisis de la canción “Miño” desde un enfoque intermedial (letra, sonido y videoclip).³ Tomando en consideración que una canción debe interrogarse “como un todo, abordándola como un lenguaje integrado” (González, 2023, p. 32), se argumenta que, aunque estas tres intermedialidades parecieran contar historias independientes y estar desconectadas del caso de Miño, el analizarlas de forma complementaria nos permite corroborar la intención autoral, así como también reinterpretar la trascendencia de la canción.

Cabe aclarar que el análisis pone un deliberado hincapié en la letrística, por lo cual este trabajo ha de considerarse un aporte a los estudios culturales o literarios, sin pretender ser clasificado como una contribución al área de la musicología.

³ Entendemos la “intermedialidad” como la interpretación integrada de un artefacto musical en las siguientes formas: letra, sonido e imagen. En este caso, nos enfocaremos en la segunda categoría de “intermedialidad” de acuerdo con el planteamiento de Irina Rajewsky, consistente en la combinación de medios. Para Rajewsky, “esta categoría está determinada por la constelación mediática que conforma un determinado producto, es decir, el resultado o el propio proceso de combinación de al menos dos medios o formas de articulación medial convencionalmente distintas. Cada uno de estos medios o formas de articulación medial está presente con su propia materialidad y contribuye, de manera específica, a la constitución y significación del producto en su conjunto [...] El alcance de esta categoría abarca desde la mera yuxtaposición de dos o más manifestaciones materiales de distintos medios hasta una integración plena, entendida en su forma más pura como aquella en la que ninguno de sus elementos constitutivos posee una primacía sobre los demás” (2005, p. 52).

Apuntes sobre letra y música: “Un matrimonio (im)perfecto”

En su artículo “*Words and Music as Partners in Song [...]*”, Walter Bernhart (2007) hace un recorrido histórico por la extensa relación existente entre los conceptos letra y música, desde la poesía griega hasta la modernidad. Bernhart recuerda que, en la era de Platón, la poesía era el principal instrumento de persuasión existente, muy por sobre otros lenguajes artísticos. La música, aunque importante, cumplía un mero rol de acompañamiento de la poesía, contribuyendo a ilustrar y ensalzar el significado de las palabras, mediante cambios tonales y rítmicos. Bernhart llama metafóricamente a esta relación un “matrimonio perfecto”⁴ pues no existía una lucha de egos entre ambas partes, ya que la música no tenía intenciones de tener mayor protagonismo que la poesía (2007, p. 86).

En la era renacentista, esta perspectiva cambia con la propuesta musical del laudista John Downland, quien, contrario a Platón, ve en su obra una emancipación de la música. A través de composiciones musicales “magníficas” y dramáticas, Downland le entrega a la música un nuevo espacio en el “matrimonio” que identificara Platón, incluso demostrando que la música puede llegar a tener más notoriedad y ser más importante que las palabras (Bernhart, 2007, p. 87). Por otra parte, los poetas románticos verán en la música un acompañamiento esencial de sus obras, al mismo tiempo que independiente. Poemas y canciones –por separado– tendrán sus propios ritmos y estados anímicos. De hecho, la idea convencional de componer una canción para acompañar un poema se verá reemplazada por la rupturista intención de componer un poema para acompañar a una tonalidad ya existente. Esta práctica da pie a trabajos literario-musicales de significativa trascendencia y complejidad interpretativa. Ejemplo de ello es el poema –también categorizado como canción– de Robert Burns “Una rosa roja, roja”, que podría malinterpretarse de no ser acompañado con su propia melodía (Bernhart, 2007, p. 90).

Llegado el siglo XIX, se empieza a visualizar no solo un divorcio del “matrimonio” entre letra y música, sino más bien una confrontación

⁴ Todas las traducciones son mías.

entre ambas. Esto queda en evidencia, por ejemplo, en la obra musical “Los dos granaderos” de Schumann que cuenta la historia de dos soldados franceses que, tras ser capturados en Rusia, regresan a Francia y descubren que Napoleón ha sido derrotado. Uno de ellos expresa su lealtad inquebrantable al emperador y jura seguir luchando por él, incluso sacrificando su vida. En esta obra, el piano pareciera replicar las palabras del cantante, casi de manera irónica y burlesca por el absurdo entusiasmo de uno de los soldados. Esta tensión complejiza la relación entre ambos lenguajes, al mismo tiempo que abre las puertas a entender dicha conexión como un “coqueteo incómodo”, una atracción en permanente estado de tensión, pero lejos de continuar siendo una “relación estable” o un “matrimonio perfecto” (Bernhart, 2007, p. 88).

Ya en el siglo xx, el pop moderno introduce una nueva intermedialidad en la relación letra-música: la *performance*. La propuesta performática de algunos cantantes se transformará en la marca registrada más característica de sus trabajos musicales, al punto de relegar al contenido escrito, así como a la calidad musical. Letra y música irán perdiendo relevancia ante la irrupción de la cultura del entretenimiento, y se mantendrán indiferentes la una a la otra, aunque unidas para cumplir con el propósito mercantil de los nuevos productos musicales (Bernhart, 2007, p. 92).

No obstante, dada la realidad histórico-social, sobre todo en el contexto latinoamericano, la letra recobra su relevancia semántica hacia la segunda mitad del siglo xx, al ser utilizada como estrategia persuasiva por cantantes y agrupaciones guiados por agendas políticas. En el escenario local, en particular en Chile, surge el movimiento Nueva Canción, fundado por Violeta Parra en los años 60 con el objeto de recuperar la tradición musical nacional, como un gesto de rechazo hacia la dominación cultural norteamericana y europea. Esta iniciativa dio pie a nuevas formas de crear música, a través de la masificación de un discurso desde lo popular que demandaba y promovía un cambio social, que fue acallado con la llegada del golpe militar (Morris, 1986, pp. 117-118).

En el caso de la Nueva Canción chilena, la música folklórica se puso al servicio de las letras comprometidas, pues los cantantes entendieron que había un fin superior que perseguir, y que debía ser

ejecutado por medio de la masificación del discurso escrito. No obstante, cuando la dictadura chilena tomó posesión de esos discursos, los cantantes que permanecieron en Chile se vieron en la obligación de escribir textos musicalizados con un lenguaje metafórico, con el objeto de evitar la censura y la represión. Es así como la música recupera su protagonismo, y el folclore se amplía a otros estilos musicales como el *jazz*, el *rock*, el *pop*, y el *bossa nova*, lo que dio pie al Canto Nuevo, como nuevo movimiento contracultural.

A fines de los 80 y principios de los 90 –con el término de la dictadura y el renacer de un período democrático– el rock postautoritario –representado principalmente por la banda Los Prisioneros– se toma la escena musical. Esta agrupación recupera la esencia de la Nueva Canción en cuanto a composición de letras comprometidas, pero alejados del folclore. La música *pop-rock* de Los Prisioneros se caracteriza por incorporar sonidos festivos que son entretenidos y bailables, evidentemente dissociados del contenido escrito. Esto es notorio, por ejemplo, en la canción “Lo estamos pasando muy bien”, donde la

interpretación usual de sus versos como una ironía social sobre la dictadura soslaya la energía del coro de la canción, el cual sugiere un modo de experiencia en el que los momentos de crítica social se confunden con los placeres del baile y la entretención [...] El baile en este caso se resiste a ser tan solo un vehículo del contenido, pues ambos elementos están dispuestos de manera que ninguno domine sobre el otro. [En resumen, al mezclar ritmos bailables con crítica social] Los Prisioneros demostraron una unión previamente inconcebible para la canción comprometida: que la crítica social puede bailarse, que puede ser entretenida y que puede ser masiva (Arrey, 2020, p. 54).

Al llegar el cambio de siglo, la música chilena vuelve a plantear temáticas sociales con el surgimiento de nuevos cantantes –de variados estilos musicales– influenciados directa o indirectamente por el movimiento Nueva Canción. Como temáticas principales, “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, p. 47). Se inaugura así una “Nueva’ Nueva Canción chilena” (Pino-Ojeda, 2021, p. 6) que, lejos de estar guiada por agendas políticas, intentará recuperar la esencia de la Nueva Canción –en tanto letras comprometidas– pero con variadas sonoridades e influencias

estilísticas, entendiendo el rol de la música como un amplificador de demandas sociales.⁵

Este es el contexto histórico-social desde donde emerge la banda Los Bunkers con su disco homónimo en el año 2001, y un año más tarde con la producción de *Canción de lejos*. En *Los Bunkers*, se puede apreciar la clara influencia de la Nueva Canción chilena en el contenido escrito de las canciones “El detenido”, “Papá no llores más”, y “Entre mis brazos”, entre otras, y desde luego, en el *cover* de “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara.⁶ Estas letras hacen alusión directa a la dictadura, con reflexiones sobre las desapariciones, las torturas, y el dolor de las víctimas, en versos como “Vamos papá, no llores más, ya los soldados se marcharán”; “Ya no puedo desaparecer sin una explicación”; o “Ráfagas sin cesar, nada que perdonar”.

Sin embargo, tal como ocurre con Los Prisioneros,⁷ la música que acompaña a estas líricas pareciera ir por otro camino, con ritmos que

⁵ Pino-Ojeda (2021) destaca los casos de Manuel García y Aldo Asenjo como representantes de este nuevo movimiento. En el caso de Manuel García, la propuesta artística queda en evidencia en canciones como “El viejo comunista” (*Pánico*, 2005), donde el autor reflexiona sobre el legado del discurso partidista de izquierda en los tiempos de la democracia; o bien, en el caso de Aldo Asenjo (*El Macha*), en temas como “Cabildo” (*Arriba las nalgas*, 2001) donde se vislumbra una crítica al neoliberalismo a través de la decisión voluntaria del hablante lírico de irse a vivir lejos de la capital, alejado de la competencia ciudadana y la obsesión por el éxito económico.

⁶ Mauricio Durán (2003) recuerda que en su hogar familiar se oía música de la Nueva Canción chilena, en especial de Quilapayún e Inti Illimani, cuyos sonidos influenciaron los intereses musicales de la banda años más tarde (pp. 19-21). Tal admiración queda graficada también en el videoclip de la canción “Entre mis brazos”, donde las imágenes y el vestuario utilizados hacen alusión directa a la estética de Quilapayún. Posiblemente, en gratitud por este homenaje, Los Bunkers fueron invitados en el 2005 por ambas agrupaciones a compartir escenario en el concierto “Inti+Quila”, donde interpretaron su popular *cover* de “La exiliada del sur”.

⁷ Sobre el vínculo de Los Bunkers con Los Prisioneros, principalmente con Jorge González, Durán menciona lo siguiente en su libro: “En nuestros viajes a México habíamos empezado una amistad con Jorge González. Ya lo conocíamos de la Yein Fonda, pero no lo habíamos vuelto a ver”. “Era un excelente anfitrión y su hogar un punto de encuentro para un montón de artistas, no solo chilenos y no necesariamente músicos”. “Viéndolo en retrospectiva, creo que fueron buenos tiempos tanto para Jorge como para quienes convivimos con él. Puede que en cierta medida haya asumido un papel protector o una especie de liderazgo –más que ganado, por cierto–, y el resto retribuíamos con más cariño que otra cosa”. “Así que cuando Jorge nos preguntó si podíamos ser su banda de soporte para la edición chilena del *Vive Latino* dijimos que sí de inmediato. Preparamos ‘We Are Sudamerican Rockers’, ‘Por qué no se van’, y ‘No necesitamos banderas’” (Durán, 2003, pp. 154-156). En ese concierto, Jorge González también cantó junto a Los Bunkers una memorable versión de “Llueve sobre la ciudad”, después de ser presentado e invitado al escenario por Francisco Durán como “un prócer del rock chileno”. El videoclip está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=BQW-fWwKoeE>.

mezclan el *rock* con el *pop* y el *blues* –muchas veces en tonalidades mayores– que invitan al oyente a predisponerse a un ambiente festivo, más que nostálgico o conmemorativo, como preámbulo del discurso escrito. Como podemos ver, en estos casos, letra y música viajan por carriles separados, con ritmos y estados anímicos independientes, aunque sin el ánimo de establecer una oposición o competencia sobre su jerarquía en la composición.

Del mismo modo, al contrastar letra y música con el mensaje de los videoclips, se evidencia la distancia narrativa existente entre estas tres intermedialidades. El siguiente apartado se enfoca en el análisis de la canción “Miño”, en la que este fenómeno se presenta de manera evidente, dejando entrever la independencia de cada uno de estos componentes. Al mismo tiempo, se propone que, al intentar entender la relación de cada uno de ellos de manera complementaria, se podría corroborar la intención autoral original, así como también reinterpretar la trascendencia de la canción.

“Miño”: letra, música y videoclip

Sobre el proceso de composición de los primeros discos de Los Bunkers, Mauricio Durán afirma que canciones emblemáticas como “El detenido”, “Yo sembré mis penas de amor en tu jardín”, o “Canción de lejos”, partieron inicialmente con una idea musical, a la cual se le agregó la letra de forma posterior, “[cocinándose] aparte” (Durán, 2003, p. 23). Sin embargo, “Miño” siguió otro proceso, ya que música y letra fueron forjadas al unísono: “Definí la melodía al mismo tiempo que iba desarrollando el texto, un método que no suelo ocupar porque en apariencia es más complicado, pero en ese momento ni siquiera lo pensé. Letra y música se presentaron a la par y me agarré de eso” (2003, p. 62). Ambos hermanos escribieron sus partes por separado. Mauricio escribió las dos primeras estrofas, y Francisco el estribillo. Luego unieron ambas partes y así nació la canción. Quizás ese sea el motivo de la desconexión entre ambas secciones, en particular en su contenido.

La primera estrofa se concentra en experiencias del pasado en la vida del hablante lírico (Miño), como si este quisiera presentar la historia desde un punto de vista íntimo y desde ahí crear una suerte

de empatía con el público, llevándolo al terreno de la nostalgia y la cotidianidad:

Fueron las canchas, donde corrí
El picaporte de la puerta que no abrí,
El miedo a la oscuridad
Y un viejo amor por conquistar (Los Bunkers, 2002).

Lo mismo ocurre con algunos versos de la segunda estrofa que claramente presentan acciones del día a día como “lavar a mano”, con la salvedad de que esto sería “dentro de un piano”, imágenes que se presentan como recuerdos de una vida sencilla, pero rodeada de música. Según aclara Durán, la idea de usar estas memorias nostálgicas de la niñez buscaba proveer un contexto acerca de la vida de Eduardo Miño, con el objeto de presentarlo como un igual. Dicho esto, como él no lo conoció y como tampoco hubo una investigación acabada sobre el caso, habría decidido “prestarle” sus propios recuerdos: “La mayoría de las imágenes que quedaron en la canción se remontan a mi infancia en la población René Schneider, las otras las inventé en el camino” (Durán, 2003, p. 62).

En este caso, se evidencia la búsqueda de empatía con el personaje que motiva la escritura de la letra. Esta experiencia, explica Amy Coplan, comprende la integración de aspectos cognitivos y afectivos que reflejan un proceso psicológico complejo y dinámico, basado en nuestras capacidades para conectarnos con el mundo y dar respuesta a quienes habitan en él (2004, p. 143). El problema que se suscita es que, en este gesto genuino y empático de “prestar” recuerdos a un personaje inmigrante,⁸ se identifican incongruencias que pueden tergiversar el mensaje y, eventualmente, confundir a la audiencia.

Por ejemplo, en la segunda estrofa se hace referencia a un cura y a un bautizo: “Un cura oculto bautizó a mi hermano”. Ambos conceptos pueden sugerir la idea de que Eduardo Miño profesaba la religión católica y habría presenciado el bautizo de su hermano. Muy por el contrario, esta experiencia en realidad corresponde a una vivencia

⁸ Según Terence Parsons, un personaje nativo nace en la historia, mientras que un personaje inmigrante llega a la historia desde otro relato o desde el mundo real (2011, pp. 30-31).

personal de los hermanos Durán y no del personaje principal del relato contenido en la canción. Lo mismo ocurre con los versos “las cicatrices las guardé, por si no fueras a volver”, que podrían insinuar una conexión entre la palabra “cicatriz” con las consecuencias del cuerpo herido y quemado de Miño. Sin embargo –aclara Durán–, esa sección fue puesta ahí sin una justificación lógica: “No tengo idea de donde salí, pero me encanta” (2023, p. 64).⁹

Desde una perspectiva literaria, evidenciaremos que este fenómeno en la escritura de una canción es similar a lo que ocurre con la composición poética. José Hurtado nos alerta que en la poesía la “lógica poética” permite “darle un sentido racional a una manifestación artística [...] que en su propio génesis es una de las expresiones humanas que de alguna manera toman como asidero, sobre todo, a la parte emocional del hombre” (2003, párr. 1). Tal emoción, en conjunto con un exceso de imaginación y un desborde de pasión, pueden ser riesgosas si carecen de significado lógico, pues podrían incidir en la racionalidad del mensaje.

Desde una perspectiva musical, Dai Griffiths explica que en una canción las palabras aceptan trabajar con los espacios dejados por las frases musicales, lo que él denomina un “espacio verbal”. La idea es simple: las frases musicales pueden estar completas o vacías y las palabras pueden ubicarse en distintos puntos de cada verso, con el objeto de completar aquellos espacios, pero no necesariamente de manera lógica (Griffiths, 2003, p. 43). Para ello, Griffiths identifica tres recursos estilísticos que pueden ayudar en esta tarea: la rima, la aliteración, y la antilírica. La rima y la aliteración ayudarán a crear una experiencia sonora placentera en el oyente, por sobre la transgresión semántica que podría provocar la elección de aquellas palabras. Por otro lado, la antilírica no busca crear sonidos placenteros; por el contrario, intenta

⁹ Otro ejemplo similar se presenta con la canción “Nada nuevo bajo el sol”, que ha sido interpretada como una crítica a la violencia de género, pero en realidad –aclara Durán– “no fue escrita con esa idea en mente”. De hecho, tras haber escrito el primer verso, “le agregamos el eslogan de las zapatillas [Power: ‘Se portan bien cuando las tratan mal’] sabiendo que había una discordancia de género, pero nos dio lo mismo y lo tomamos como una licencia poética: ‘Algunos ya no saben qué es amar / se portan bien cuando las tratan mal / se miran al espejo todo el tiempo para ver / las marcas que quedaron presas en su piel’” (Durán, 2023, p. 159).

adrede ocupar palabras que suenen de forma inesperada, incluso incómoda, ya que eso puede otorgarle a la música un aire fresco, novedoso y, por cierto, deliberadamente controvertido.

Al parecer, eso es lo que ocurriría con los versos de “Miño” previamente citados. Con el afán de priorizar los sonidos y la rima de los versos, el autor de esa sección habría decidido introducir imágenes azarosas –aunque genuinas– sin detenerse a profundizar en cómo las palabras contribuirían a la entrega de un mensaje lógico y significativo, lo cual evidencia que la música habría tenido mayor trascendencia que la lírica.

En cuanto al estribillo, si bien el contenido dialoga de forma más directa y elocuente con la historia de Eduardo Miño, una contradicción evidente es el cambio de primera persona a segunda persona del singular. En esa sección, el hablante lírico reflexiona acerca de quiénes dejará en vida al tomar la drástica decisión de suicidarse. Se visibiliza su desesperación al hacer alusión a la imposibilidad de dialogar con las autoridades, lo cual se materializa en la acción de gritar: “Tantas caras que tengo que olvidar / No hay palabras, sin ponerse a gritar”. La idea de “gritar” representaría el último recurso de Eduardo Miño para manifestar de manera desgarrada un llamado de atención a los actores responsables del flagelo de la asbestosis, a juzgar por el contenido de su última carta.¹⁰

En la segunda parte del estribillo se ejecuta un punto de inflexión en el relato. En esta sección, la voz en primera persona de Miño se transfiere a la voz de un narrador testigo quien, en segunda persona, recuerda a un personaje que ya ha fallecido y con quien empatiza, aunque algunas de las palabras que utiliza quedan abiertas a una interpretación divergente:

¹⁰ 1.- A la industria Pizarreño y su holding internacional, por no haber protegido a sus trabajadores y sus familias del veneno del asbesto. 2.- A la Mutual de Seguridad por maltratar a los trabajadores, enfermos y engañarlos en contra de su salud. 3.- A los médicos de la Mutual por ponerse de parte de la empresa Pizarreño y mentirle a los trabajadores no declarándoles su enfermedad. 4.- A los organismos de Gobierno por no ejercer su responsabilidad fiscalizadora y no ayudar a las víctimas (fragmento de “Carta de Eduardo Miño”, citado en San Juan y Muñoz, 2013, p. 107).

Se rieron de ti, no pudiste dormir
Pero tu propia vergüenza
Ya no vive de ti, no supiste morir
Porque tu propia tristeza se incendió (Los Bunkers, 2002).

No queda claro porqué el autor de la canción usa la palabra “vergüenza” para referirse a la decisión de Miño de autoinmolarse o porqué afirma que “no supo morir”. ¿Por qué alguien sentiría vergüenza de padecer una enfermedad mortal de la cual no tuvo responsabilidad y de protestar por las injusticias de las que fue víctima? ¿Qué significa “saber morir”?

Si bien la autoinmolación se puede entender “como una forma de limitar y restringir aquel poder que irrumpe punitivamente desde el Estado hacia el individuo y devolver, en parte, la soberanía a quien toma la decisión consciente del suicidio voluntario en pos de una idea determinada” (Moraga, 2007, p. 7), el autor pareciera no enfocarse en esta idea en la canción, sino en las repercusiones de ella. Esta voz crítica se interpreta no como una forma de cuestionar la autoinmolación, sino más bien la incapacidad de Eduardo Miño de haber logrado un fin menos efímero o simbólico con la acción extremista del suicidio, entendiendo que, si bien su gesto logró dar visibilidad al problema que lo aquejaba, las decisiones de las autoridades no contemplaron una reparación a las víctimas, ni tampoco justicia para los responsables.¹¹

Como podemos ver, el contenido de la letra en la canción aludida no pretende recopilar datos fidedignos alusivos a la biografía de Eduardo Miño, sino más bien recrear una historia y, por cierto, dar cuenta –al menos en el estribillo– del “sentimiento de abandono”. Dicho esto, habría sido lógico pensar que la ausencia de un discurso vinculado con la biografía de Miño podría haber sido compensada con una melodía *ad hoc* que acompañara la historia. Ejemplo de ello es el mítico éxito de Los Prisioneros “Tren al Sur”, que habla acerca de un

¹¹ Arnaldo Pérez señala en su artículo “El ‘negociado’ de Pizarreño: La mafia del asbesto” (2013), que el Decreto 656 de 2001 que prohíbe el uso, la elaboración y comercialización de asbesto en Chile, “no considera a quienes [fueron] afectados durante toda la historia de Pizarreño y otras empresas” (párr. 11), mientras que, en el ámbito legal, “los tribunales [fueron] permeados por el *lobby* de la mafia del asbesto, pues [no fallaron] a favor de ninguna de las denuncias” (párr. 17).

viaje de retorno hacia las tierras que albergan recuerdos del pasado en la vida del hablante lírico.

En este caso la letra va directamente acompañada de una percusión que simula el ruido de un tren sobre rieles y que incluso –en la parte final– incluye sonidos electrónicos que se asemejan a la expulsión de vapor en una locomotora. Tal asociación entre letra y música es totalmente distinta a lo que ocurre con “Miño”, donde nos encontramos con una melodía alegre y festiva en una base rítmica *rock-pop*, muy al estilo de Los Beatles,¹² que para nada presagia la idea del abandono o el devenir del personaje principal.

La canción comienza con un arreglo en la batería que antecede la entrada de la guitarra y el bajo. Como bien sabemos: “En Occidente se tiende a asociar emociones alegres a la música en tonos mayores, y tristes para los tonos menores” (Munguía *et al.*, 2020, p. 101). La música parte eufóricamente en un alegre do mayor para dar pie a la voz de Álvaro López con el verso: “Fueron las canchas donde corrí”. Luego, hay una cadena diferente formada por otros tonos mayores en los versos “nadie me esperará / como lo quise ayer / en las veredas, como imaginé” que fueron escritos desde una posición de empatía, pensando en qué habría sentido Eduardo Miño en ese momento (Durán, 2013, p. 64).

Como ya se ha anticipado, el estribillo es otra historia. Junto con cambiar la idea inicial de la narración –desde los recuerdos del pasado hacia la crudeza del presente– también cambia la tonalidad a un mi menor en el primer verso: “Tantas caras que tengo que olvidar”. Sin embargo, esta unión presentaba un problema en la lógica armónica de la canción. Para solucionarlo, los hermanos Durán idearon el verso transitorio “si fuese así la eternidad / yo no quisiera despertar” terminado en un Si7, que fue el eslabón que permitió unir ambas secciones.

¹² Esta similitud no sería casual, pues Los Bunkers siempre han reconocido la potente influencia de Los Beatles –además de otras bandas nacionales e internacionales– en su música. A modo de anécdota, Mauricio Durán comenta que en uno de sus conciertos en el Estadio Nacional, antes de subir al escenario, Paul McCartney pidió escuchar música chilena. Con la guitarra en mano escuchó la canción “Miño” y comenzó a sacar los acordes. “Me gusta. Suena muy *beatle*”, [dijo], mientras seguía tocando la canción” (Durán, 2023, p. 60).

La razón de escribir una canción alegre y no melancólica, a pesar del contenido de la letra, surgió de la necesidad por componer canciones más dinámicas para incluir en los *shows* en vivo de la banda:

Nuestros temas más conocidos eran “Entre mis brazos” y “El detenido”, que siempre consideramos de medio *tempo*. “Fantasías...” era el único tema del primer disco que podíamos considerar realmente rápido. Para hacer más atractivas las presentaciones recurríamos a antiguas piezas de *rock & roll* con el fin de subir un poco el ánimo. Me preocupaba que tuviéramos un *show* pajero y sabía que no podíamos depender siempre de los *covers*, así que andaba con la idea de componer buscando una línea energética específica. Supongo que “Pobre corazón”, “Lo que me angustia”, “Sabes que...” y “Miño” nacieron bajo esa lógica (Durán, 2013, p. 61).¹³

Como lo señala Simon Frith, la música puede evocar sentimientos en la audiencia que van acompañados de interpretaciones emotivas y metafóricas (1996, p. 104). Estas guardan relación con las experiencias que la música suele provocar, al igual que con los estados de ánimo que se gatillan al escucharla: tensión, carencia, insatisfacción, etcétera (p. 104). Si bien el mensaje escrito de una canción tiende a tener más relevancia en la música popular, las palabras sin la música suelen ser inmemorables, pues estas se recuerdan únicamente en un entorno melódico y rítmico (Frith, 1996, p. 160).

Por otra parte, siguiendo a Maja Djikic, este punto cobra sentido al comprender que, al escuchar una canción, las emociones que esta puede provocar en la audiencia son a menudo enaltecidas por los sonidos, más que por el mensaje escrito (2011, p. 239). Las letras responden a nuestro conocimiento previo, a nuestra personalidad, lo cual tiende a limitar nuestro nivel de susceptibilidad hacia la pieza

¹³ Originalmente, esta yuxtaposición –entre tristeza (letra) y alegría (música)– habría estado inspirada en una escena de la película *American Psycho* (2000), dirigida por Mary Harron (Durán, 2013, p. 61). Al inicio del film, Patrick Bateman (Christian Bale), un asesino compulsivo, relata su peculiar rutina matutina de cuidado corporal, dejando entrever una personalidad obsesiva y psicótica. Esta inquietante escena es seguida de inmediato por imágenes de Bateman llegando a su oficina como un hombre de negocios común y corriente, escuchando la alegre y popular canción “Walking on Sunshine” (1983) de la banda Katrina & The Waves, en su estereo personal. La letra de esta canción habla sobre la alegría de un nuevo amor que hace sentir al narrador “caminar bajo el sol”. De este modo, la música en la escena contribuye a reforzar las dos caras de Bateman: un hombre normal y alegre por fuera, pero por dentro un psicótico compulsivo y asesino en serie.

musical (p. 239). Sin embargo, una melodía que logre provocar emociones lo hará en primera instancia a través de sensaciones corporales, en lo que Brian Massumi denomina un proceso de “intensidad”: una experiencia corporal percibida en la piel, “en la superficie del cuerpo”; por cierto, disociada de nuestras expectativas y control (1995, p. 85).

Bajo esta lógica, considerando que un objetivo de “Miño” era componer una canción con fuerza, que fuera “pop y accesible”, pero también transversal, queda más que claro que el propósito original se cumplió. A pesar de que la melodía y el ritmo no acompañan el sentir de la letra, la canción es completamente funcional en tanto su fuerza y peculiar sonoridad lograron posicionarla como uno de los éxitos más populares de la banda.

En resumen, si bien la letra de “Miño” logra retratar el sentimiento de empatía que los compositores buscaban originalmente, la música logra aportar la fuerza interpretativa. No obstante, continúa ausente una mirada crítica sobre las injusticias del caso de Eduardo Miño. ¿Cómo evidenciamos la indolencia de los responsables de este trágico caso en la composición? Considerando que en la era posmoderna los artefactos culturales funcionan como textos híbridos “que reflejan la existencia de una variedad de fuerzas históricas, culturales y económicas” (Kradý, citado en Sedeño-Valdellós, 2013, p. 93), y que una mirada intermedial puede facilitar la interpretación de los “significados expresivos, semánticos y simbólicos” de una canción (González, 2022, p. 50), se propone que el videoclip de “Miño” es el componente faltante de una triada que permitiría entender el mensaje de la composición de un modo más integral, transformándola en un artefacto cultural híbrido, imbricado y desafiante desde una perspectiva interpretativa.

Ana Sedeño-Valdellós nos recuerda que el videoclip, en cuanto artefacto cultural, nació como una necesidad de conectar a las bandas con la audiencia una vez llegada la televisión. Los conciertos en vivo provocaban altos niveles de exaltación en el público joven, pero esa experiencia era posible vivirla solo una vez. Los videoclips permitieron revivir instancias musicales a distancia a través de la pantalla:

Lo que se perdía de la fisicidad y presencia del concierto se compensaba con la adición de altas dosis de personalidad y una creciente intensidad representativa gracias a los códigos de connotación de la imagen, una más alta fragmentación visual y la preferencia por planos cortos (Sedeño-Valdellós, 2012, pp. 97-98).

En el caso del videoclip de “Miño”, el objetivo de la banda era crear un producto “simple pero memorable” (Durán, 2013, p. 67); por cierto, no necesariamente vinculado con el caso de Eduardo Miño. Durán recuerda:

Una tarde, mientras me comía un completo en la fuente de soda Roca’s Shop y veía pasar los vehículos por Macul, se me iluminó la ampollita. ¿Y si todo transcurriera arriba de una micro? ¿Si apareciéramos tocando con batería y guitarras mientras la gente va al trabajo o a su casa? Parecía fácil de explicar y difícil de olvidar. Sería el video donde unos huevones tocan arriba de una micro. Le comenté la idea a Lozano y al resto de los muchachos, y les encantó. Jorge desarrolló un guion, y junto a la Vale Soto, que nuevamente estuvo a cargo de la producción, concibieron varios detalles para que el video fuera atractivo y no se tornara monótono. Que alguien diera el asiento, las tomas de la cámara de seguridad, y por supuesto las naranjas, que eran una muestra de la admiración que sentía Lozano por [la película de] *El Padrino* (2013, p. 67).

El videoclip inicia con la imagen de Álvaro López vistiendo un traje formal. Mientras canta la canción camina hacia un paradero, hace parar una micro amarilla, se sube y paga el pasaje. Arriba se encuentra con los otros integrantes de la banda que están tocando “Miño” con sus instrumentos. Al finalizar el primer estribillo vemos rodar naranjas por el pasillo del bus que caen accidentalmente desde una bolsa. Los integrantes ayudan a recogerlas. Después, la banda sigue tocando la canción hasta el final sin tener mayor interacción con los pasajeros. El video termina con un fundido en negro, cerrando con el rostro de López leyendo una revista.¹⁴

La narrativa de la historia, tal como fue planificada, es bastante simple y poco ambiciosa. De nuevo, no vemos una conexión entre el relato presentado y la biografía de Eduardo Miño, lo cual abre la opción a posibilidades interpretativas, entendiendo que un videoclip “se trata menos de la historia que se está contando –o lo que dice el guion–, que del tono con el que esto se cuenta. Así, a los nuevos significados que puede adquirir una letra al ser escrita, cantada, musicalizada y grabada debemos agregar entonces los sentidos que esta puede

¹⁴ El videoclip de la canción “Miño” está disponible en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ODK-RiHrYLE>.

adquirir al ser vista” (González, 2023, p. 97). Hecha esta aclaración, un aspecto intrigante es la actitud de los pasajeros (actores) para con los integrantes de la banda. Convengamos que ver a una banda conocida tocando rock en un bus no dejaría indiferente a nadie. Sin embargo, en la imagen, podemos apreciar que una idea persistente es la indiferencia de la gente hacia Los Bunkers. Los pasajeros no los miran, no les piden permiso para pasar de un lugar al otro, y ni siquiera aparentan estar escuchando su música.

Esta idea de “indiferencia” nos remonta al caso de Eduardo Miño en tanto funciona como representación de la actitud de las autoridades y del empresariado hacia las víctimas de asbestosis, como ya se explicó. Tal como lo señala Ulrich Beck, situaciones como esta se han normalizado en las sociedades capitalistas modernas, pues los riesgos que se suscitan por el desarrollo de las fuerzas productivas son a menudo “reducidos, dramatizados o minimizados” con el objeto de no incomodar “la lógica del desarrollo capitalista” (1998, pp. 28-29). De ese modo, los problemas que afectan al medio ambiente o a las personas cambian de lógica y se sustituyen “por cuestiones de la ‘gestión’ política y científica” que se masifican en la opinión pública “mediante intervenciones cosméticas o reales en el desarrollo técnico-económico” (Beck, 1998, p. 26).


En la misma línea, Susana Villavicencio (2007) plantea que estos casos presentan un problema de “civilidad”, entendiendo que la civilidad:

[...] supone acciones y palabras que constituyen un freno a la violencia y a las diversas formas de incivilidad que se han vuelto dominantes en el mundo donde la preocupación política por la esfera común pierde fuerza frente a los beneficios de la explotación económica del planeta (2007, p. 39).

Esto queda claramente en evidencia con el problema de la asbestosis ocasionado por la empresa Pizarreño en Chile, donde las autoridades políticas no fueron capaces de actuar de forma responsable y civil. Aunque el Estado de Chile “tenía conocimientos sobre esta situación desde la década del 60” (San Juan y Muñoz, 2013, p. 52), solo tomó medidas 40 años más tarde, cuando casos como el de Eduardo Miño empezaron a ver la luz pública.

En conclusión, este artículo ha planteado que la canción “Miño” de la banda Los Bunkers ofrece diferentes miradas interpretativas si se analizan la letra, la música y el videoclip de forma independiente. La

letra no pretende recopilar datos fidedignos alusivos a la biografía de Eduardo Miño, sino más bien recrear una historia y, ante todo, captar el concepto de empatía que los compositores buscaban originalmente. La música, alegre y festiva, se distancia de la tragedia del personaje principal, aunque su fuerza y peculiar sonoridad lograron posicionarla como uno de los éxitos más populares de la banda y, en consecuencia, masificar la historia que la inspiró.

El videoclip, de una narrativa simple e igualmente desconectada del relato original, logra retratar el concepto de “indiferencia” e “incivilidad” que podría interpretarse como una crítica al rol de las autoridades vinculadas al caso de Miño. En suma, si bien letra, música y videoclip parecieran ser piezas independientes y desconectadas de la historia original, el entender la composición de forma complementaria –como un texto híbrido e integral– nos permite analizar la creación como un artefacto cultural que desafía nuestra imaginación y nos invita a descubrir nuevas formas de interpretarla 

Referencias

- Arrey, R. (2020). Los Prisioneros: entre la *new wave* y la Nueva Ola. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(2), 49-63. <https://n9.cl/muwwx>.
- Beck, U. (1998). La lógica del reparto de la riqueza y del reparto de los riesgos. En *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (pp. 25-29; J. Navarro Pérez, Trad.). Paidós.
- Bernhart, W. (2007). Words and Music as Partners in Song: ‘Perfect Marriage’ – ‘Uneasy Flirtation’ – ‘Coercive Tension’ – ‘Shared Indifference’ – ‘Total Destruction’. En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn & H. Führer (Eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 85-93). Intermedia Studies Press. [Versión digital: <https://n9.cl/uc8mnx>].
- Coplan, A. (2004). Engagement with Narrative Fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 141-152. <https://n9.cl/ba813>.
- Djic, M. (2011). The Effect of Music and Lyrics on Personality. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(3), 237-240. <https://doi.org/10.1037/a0022313>.

- Durán, M. (2023). *Canción para mañana*. Planeta.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- González, J. P. (2022). Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral. *ArtCultura*, 24(45), 37-50. <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n45-2022-68252>.
- González, J. P. (2023). *Música popular autoral de fines del siglo xx*. UAH/Ediciones.
- Griffiths, D. (2003). From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song. En A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 39-59). Cambridge University Press.
- Hurtado Galves, J. (2003). Lógica poética – Un acercamiento al ser de la poesía. *Hispanista*, (14). <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo122esp.htm>.
- Los Bunkers. (2002). Miño. En *Canción de lejos* [Álbum musical]. Sony Music.
- Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique, The Politics of Systems and Environments, Part II*(31), 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- Moraga Cifuentes, I. (2017). Uso del cuerpo en la protesta política. Significación e implicancias subjetivas de la Autoinmolación en el plano de “lo político”. *Revista Academia y Crítica*, (1), 1-24. <https://n9.cl/ko5s6>.
- Morris, N. (1986). Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *The Latin American Studies Association*, 21(2), 117-136. <https://doi.org/10.1017/S0023879100015995>.
- Munguía Villanueva, E., Téllez Montalvo, I. y López Rodríguez, A. (2020). “Espejos sonoros”: una aproximación geométrica a la teoría matemática de la música. En N. Takeuchi, M. Villanueva, D. Tarhuni y J. C. Serio (Eds.), *Conocimientos, Ciencia y Tecnología en un Mundo Multicultural* (pp. 93-102). Universidad Nacional Autónoma de México. [Versión digital: <https://n9.cl/6mlwc>].
- Parsons, T. (2011). Fictional Characters and Indeterminate Identity. En F. Lihoreau (Ed.), *Truth in Fiction* (pp. 27-42). De Gruyter.

- Pérez, A. (2013). El “negocidio” de Pizarreño: la mafia del asbesto. *Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales*. <https://n9.cl/2woz3>.
- Pino-Ojeda, W. (2021). Resisting Neoliberal Totality: The “New” Nueva Canción Movement in Post-Authoritarian Chile. *Popular Music and Society*, 44(2), 175-192. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1820783>.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, (6), 43. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- San Juan Standen, C. y Muñoz Cuevas, T. (2013). Asbesto en Chile. En *Fibras grises de muerte. El silencio del mayor genocidio industrial en Chile* (pp. 35-122). Unidos Contra el Asbesto.
- Sedeño-Valdellós, A. (2012). Video musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, (120), 91-101. <https://n9.cl/2vg1xm>.
- Uribe Ugalde, J. (2025). Los Bunkers: Neoliberalismo y postmodernidad en las canciones “Sabes qué” y “Deudas”. *Contrapulso*, 7(1), 83-99. <https://doi.org/10.53689/cp.v7i1.275>.
- Villavicencio, S. (2007). Ciudadanía y civilidad: acerca del derecho a tener derechos. *Colombia Internacional*, (66), 36-51. <https://doi.org/10.7440/colombiaint66.2007.02>.