



**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
INSTITUTO DE FILOSOFÍA**

¿Quién dice lo que dice la canción?

Filosofía y disputas por el sentido en la música popular

TESIS DE GRADO
PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE
PROFESORA DE ENSEÑANZA MEDIA EN FILOSOFÍA
Y A LOS GRADOS ACADÉMICOS DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA
LICENCIADA EN EDUCACIÓN

Paloma Katalina Fernández San Juan

Profesora Guía: Maria del Pilar Jarpa Manzur

Noviembre 2025

Dedico este trabajo a Kitara:

Duele saber que no podrás estar conmigo a la hora de publicar este escrito, porque siempre
estuviste ahí, hasta que ya no estabas más.

Te agradezco por escogerme como tu compañera de vida.

Te amo, daría lo que fuera por volver a acariciar tu pelaje blanco, gracias por todo lo que me
enseñaste, te volvería a elegir en mil vidas más.

Y cada noche vendrá una estrella
A hacerme compañía
Que te cuente como estoy
Y sepas lo que hay

Dime, amor, amor, amor
Estoy aquí, ¿no ves?
Si no vuelves, no habrá vida
No sé lo que haré

Miguel Bosé – Si tu no vuelves

Agradecimientos

Quiero agradecer a quienes estuvieron conmigo en todo este largo proceso: a mis padres y hermanas, quienes estuvieron desde que decidí que quería ser profesora de filosofía en tercero medio, a mi querida profesora guía María del Pilar Jarpa, quien me dio su total apoyo en este proyecto que sonaba atrevido y pretencioso, guiándome por todo el proceso y que estaba dispuesta a resolver mis dudas sin importar el día, horario o festividad; a aquellos profesores que me apoyaron con gran voluntad y sin esperar nada a cambio, Miguel Álvarez, Claudio Berríos y José Pedro Cornejo. Agradezco de corazón sus comentarios, sus acotaciones y su apoyo, son realmente profesionales que admiro mucho y poder compartir mi proyecto con ustedes ha sido un honor.

También a mis queridos/as compañeros/as, que se transformaron en una familia, por enseñarme tanto y a la vez hacerme reír hasta que me dolía el estómago. Terminar mi carrera universitaria no hubiese sido lo mismo sin ustedes, y a aquellos profesores y profesoras que con su vocación por la filosofía y su pasión por la pedagogía me inspiraron enormemente a investigar aquello que siempre me ha apasionado: la música.

Por último, quisiera agradecer especialmente a quienes no sólo estuvieron a mi lado en los buenos momentos, sino que también en los malos. Desde palabras de ánimo, de consuelo, el simple gesto de preguntarme “¿Cómo te fue en la prueba?” hasta los tecitos o cositas dulces que me llevaban a tardes horas de la noche solo con el fin de darme ánimos para seguir adelante: David, Myriam y Martín. Los amo profundamente, les agradezco cada cosa que hicieron por mí en todo este tiempo. Sin ustedes, no hubiese podido cumplir mi sueño de ser profesora. Cada vez que me dijeron que estaban orgullosos de mí, cada palabra de aliento me inspiraban a darlo todo sin importar lo mucho que costara. Espero poder ser una gran profesional para que todo su apoyo no haya sido en vano. Gracias totales.

Índice:

Introducción.....	1
Capítulo 1: La letra como lugar de pensamiento.....	4
1.1 Crítica al sesgo logocéntrico de la tradición filosófica occidental.....	6
1.2 Revalorización de las expresiones culturales populares.....	13
1.3 La canción como articulación simbólica y reflexión sobre el mundo.....	19
Capítulo 2: El problema hermenéutico del sentido en la canción.....	25
2.1 Revisión de los modelos interpretativos.....	27
2.2 Críticas, tensiones y límites de cada enfoque.....	30
2.3 La canción como espacio de disputa y apertura de sentido. Ejemplo ilustrativo.....	32
2.4 Propuesta hermenéutica integradora.....	36
2.5 Criterios hermenéuticos de validación.....	39
2.6 Conclusión del capítulo: Hacia la aplicación de la propuesta hermenéutica integradora..	41
Capítulo 3: Análisis hermenéutico de la obra de Kendrick Lamar y Ca7riel & Paco Amoroso.....	43
3.1 Alright — Kendrick Lamar.....	45
3.2 #TETAS — Ca7riel y Paco Amoroso.....	52
Conclusión.....	61
Bibliografía.....	65
Discografía.....	66
Linkografía.....	67
Anexos.....	69

Introducción

Toda investigación comienza con una pregunta. Pero hay preguntas que, más que buscar respuestas, abren un camino; preguntas que, al formularse, modifican la forma misma de mirar el mundo. Esta tesis nace de una de esas preguntas: ¿es posible pensar filosóficamente desde las letras de canciones? ¿Puede la música popular —ese espacio donde el lenguaje se vuelve ritmo, cuerpo y experiencia colectiva— ser reconocida como un lugar legítimo de pensamiento?

Durante mucho tiempo, la filosofía y el arte fueron comprendidos como ámbitos separados: la primera, dedicada al rigor del concepto; el segundo, a la inmediatez de la emoción. Sin embargo, en el devenir del pensamiento contemporáneo, esas fronteras se han ido disolviendo. La hermenéutica —como arte y teoría de la comprensión— ha mostrado que toda experiencia estética contiene una posibilidad de verdad, y que toda interpretación es, en el fondo, un modo de conocimiento. Desde esa convicción se levanta este trabajo, que busca pensar las letras de canciones no solo como objetos de análisis cultural, sino como formas de pensamiento, como lugares donde se interrogan, se disputan y se construyen sentidos.

La pregunta que da origen a esta tesis no surgió de la teoría, sino de la experiencia: de la escucha atenta, del asombro frente a ciertas letras que parecían decir más de lo que decían, que pensaban al cantar. Escuchar una canción, en ese sentido, se convirtió en una forma de lectura, una invitación a comprender. De esa experiencia inicial brotó la intuición de que la música —particularmente la canción— no solo comunica emociones, sino que piensa. Piensa de otro modo, con otras herramientas, desde la sonoridad, el cuerpo y la imagen.

Esa intuición dio paso a la pregunta central de esta investigación: ¿Cómo pueden las letras de canciones ser comprendidas como expresiones de pensamiento filosófico, y bajo qué condiciones hermenéuticas se despliega su sentido?

Responder a esta pregunta implicó reconocer que el lenguaje de la música, aunque distinto del discurso teórico, puede ser igualmente portador de verdad. De hecho, su forma poética y

performativa le permite decir aquello que el pensamiento conceptual no alcanza: las zonas ambiguas, afectivas y contradictorias de la existencia humana.

La hipótesis que orienta esta tesis sostiene que las letras de canciones pueden constituirse como vehículos de pensamiento filosófico, en la medida en que su sentido emerge del diálogo hermenéutico entre autor, texto y oyente/comunidad. Este diálogo no se da de manera lineal, sino circular: cada instancia condiciona y transforma a las otras, generando una red de significados que desborda cualquier interpretación única.

Desde esa hipótesis, el propósito general del trabajo es reconocer y fundamentar la dimensión filosófica de las letras de canciones, proponiendo un modelo hermenéutico que permita analizarlas y comprenderlas como textos de pensamiento.

De este propósito general derivan los siguientes objetivos específicos:

- a) Explorar las bases teóricas que sustentan la posibilidad de una hermenéutica de la música, revisando aportes de Gadamer, Barthes, Eco y Fish.
- b) Formular una propuesta hermenéutica integradora que articule la relación entre autor, texto y oyente como instancias dinámicas de sentido.
- c) Aplicar dicha propuesta al análisis de letras seleccionadas, mostrando cómo se articulan en ellas reflexiones éticas, políticas y existenciales.

El horizonte teórico de esta tesis es la hermenéutica filosófica, entendida no solo como un método, sino como una forma de estar en el mundo. Siguiendo a Gadamer, comprender no significa reproducir una intención ajena, sino participar en un acontecimiento de sentido que nos involucra a ambos —texto e intérprete— en una fusión de horizontes. Esta idea se amplía con la noción de Barthes sobre la muerte del autor, que libera al texto hacia su pluralidad, y con la de Eco, que sitúa al lector como cooperador activo en la construcción del significado.

Finalmente, Fish nos recuerda que toda lectura ocurre dentro de una comunidad interpretante, lo que permite incorporar el papel del oyente no solo como individuo, sino como parte de una red cultural y social que produce sentido colectivamente. Este entramado teórico desemboca en la propuesta hermenéutica integradora, elaborada a lo largo de la tesis para situar el sentido en el espacio de encuentro y diálogo.

Metodológicamente, esta tesis se sustenta en un enfoque cualitativo de carácter hermenéutico. No se trata de “aplicar” un método preestablecido, sino de construir un modo de leer que sea coherente con la naturaleza de los textos estudiados. Para ello se diseñó una herramienta de análisis hermenéutico compuesta por etapas sucesivas: contextualización, análisis formal y lingüístico, identificación de *topoi* y recursos retóricos, y finalmente interpretación en relación con el horizonte cultural y la recepción.

Los criterios de validación interpretativa —coherencia, plausibilidad, fecundidad e intersubjetividad— sirven como principios reguladores que permiten discernir interpretaciones consistentes, evitando tanto la arbitrariedad como el dogmatismo.

La estructura general de la tesis se organiza en tres momentos:

Un primer capítulo que desarrolla el marco conceptual y revisa los fundamentos hermenéuticos del problema.

Un segundo capítulo que expone la propuesta hermenéutica integradora y sus implicancias metodológicas.

Un tercer capítulo que aplica la propuesta al análisis de letras de canciones, con especial atención a la obra de Kendrick Lamar y de Ca7riel y Paco Amoroso, como casos ejemplares de pensamiento musical contemporáneo.

El trabajo concluye con una reflexión final donde se sintetizan los aprendizajes del proceso y se proponen proyecciones de futuras investigaciones, con afán de no abandonar este trabajo, sino que continuar indagando sobre los temas que de aquí puedan tratarse.

Más allá del interés académico, este trabajo se sitúa en una inquietud mayor: reconectar la filosofía con las formas vivas de la cultura. En un tiempo donde la palabra filosófica parece a veces recluida en los márgenes de la academia, las canciones se alzan como espacios donde la comunidad piensa y siente colectivamente. Reconocer en ellas una dimensión filosófica no es romantizarlas, sino tomarlas en serio como manifestaciones de sentido, como expresiones donde la experiencia se vuelve pensamiento.

Esta tesis no pretende ofrecer una respuesta definitiva, sino una invitación: a escuchar con otros oídos, a pensar desde la música, a descubrir en las letras un modo distinto de preguntar por el sentido.

En última instancia, el propósito de este trabajo es hermenéutico en el sentido más profundo del término: abrir un espacio de comprensión donde el pensamiento y la vida se encuentren. Si la filosofía ha de seguir siendo relevante, tal vez deba aprender a escuchar —a escuchar las voces, los ritmos y las preguntas que laten en la cultura viva.

Porque allí donde alguien canta, algo del mundo se comprende de nuevo. Y tal vez la tarea del pensamiento sea, precisamente, no dejar que esa comprensión pase inadvertida.

Capítulo 1: La letra como lugar de pensamiento

Este capítulo desarrolla el supuesto central del proyecto: las letras de canciones pueden ser vehículos portadores de pensamiento filosófico, no en el sentido de formular teorías sistemáticas, sino como formas situadas de interrogar el mundo.

Ello implica disputar el sesgo logocéntrico de la tradición filosófica occidental, revalorizar la cultura popular como espacio legítimo de producción de conocimiento y, finalmente, justificar por qué y cómo la letra de la canción popular funciona como una forma de articulación simbólica que permite reflexionar sobre el mundo. En consecuencia, se proponen criterios hermenéuticos para la lectura filosófica de letras, coherentes con la perspectiva que integra autor, oyente/comunidad y texto.

El objetivo no es sustituir la filosofía por la música, sino ensanchar el campo de lo filosófico reconociendo que hay formas de pensamiento que se encarnan en prácticas culturales no canónicas, como la canción popular.

Primeramente, definiremos la cultura popular bajo los términos de Juan Podestá Arzubíaga, que nos indica que:

Por cultura popular entendemos un conjunto de estrategias que se utilizan para acceder a los recursos subsistenciales y existenciales, en otras palabras, para relacionarse con el mundo material o social.

Este conjunto de estrategias se caracteriza por no poseer un proyecto globalizador de conocimiento del mundo, es decir, no hay en la cultura popular un paradigma valórico único, que oriente y de sentido a las acciones que emprenden los distintos actores (mujeres, jóvenes, adultos, etc.) y que les permita expresarse en forma coherente y orgánica, frente a la trascendencia de la existencia individual y/o colectiva.

La ausencia de un proyecto globalizador respecto del mundo implica que, en la cultura popular tampoco se da una práctica cotidiana que sea homogénea y coherente (organizacional, subsistencial, ética, etc.). (Podestá, 1988. p.11-12)

Cuando reflexionamos sobre la cultura popular, “es lugar común que antropólogos y sociólogos se preocupen de la relación existente entre cultura popular y cultura hegemónica.” (Podestá, 1988: p.10) Y suele enfatizarse la atención en la subordinación y dependencia del mundo popular a la cultura hegemónica y oficial (Labarca y Vasconi, 1977). ¿Qué significa esta relación de inclusión entre cultura popular y hegemónica?

En este sentido es bueno recurrir a Néstor García Canclini (1982), para quien la relación entre ambas culturas no constituye, en modo alguno, un choque o una mera síntesis de culturas distintas, y ello porque las relaciones se establecen dentro de una sola y única estructura cultural. La dinámica consiste en que la cultura hegemónica penetra la cultura popular para apropiarse de ella, manipula y reestructura desde su interior, apropiándose de diversos elementos del discurso popular, con el objetivo de hegemonizar y homogenizar cultural e ideológicamente la población. (Podestá, 1988. p.11)

1.1 Crítica al sesgo logocéntrico de la tradición filosófica occidental

1.1.1. Genealogía del logocentrismo y su alcance disciplinar

Desde sus orígenes platónicos, la filosofía occidental privilegió la escritura conceptual, sistemática y abstracta como medio de acceso y transmisión del conocimiento válido. Este privilegio se consolidó históricamente en lo que Derrida denominó logocentrismo: la centralidad del *logos* como presencia y fundamento, que subordina a la oralidad, a la imagen, a la metáfora y a la performatividad (Derrida, 1967). Tal centralidad se acompaña de una política de la forma: los géneros legítimos (tratado, ensayo, comentario) quedan por encima de formas ‘menores’ (poesía, canto, crónica, testimonio), marginando otras formas de producción simbólica —la oralidad, la poesía, el mito, el canto y las expresiones culturales populares—, consideradas ‘pre-filosófica’ o simplemente ‘literarias’. En este sentido, el logocentrismo no sólo establece un canon disciplinar, sino que reproduce relaciones de poder, excluyendo saberes y prácticas de grupos subalternos (culturas populares, afrodescendientes, indígenas y marginadas) y produciendo la noción implícita de que el pensamiento verdadero reside sólo en los textos filosóficos tradicionales. Investigaciones sobre oralidad y escritura han mostrado que esta jerarquía no es natural, sino una construcción histórica relacionada con procesos de escolarización, la imprenta y la institucionalización del archivo¹ (Ong, 1982). Así, el logocentrismo define no sólo formas legítimas de argumentar sino también quién puede hablar y

¹ Entendemos por “archivo” el conjunto de registros, procedimientos y espacios institucionales mediante los cuales una comunidad selecciona, conserva y valida sus memorias y pruebas (documentales, materiales y simbólicas). La instauración de la escritura, la imprenta y las prácticas notariadas reconfiguró la relación entre memoria y evidencia: lo escrito pasó a tener peso probatorio y a organizar la posibilidad misma de recordar colectivamente; además, las técnicas de indexación y el orden tipográfico produjeron nuevos “lugares” de memoria estables. Esta noción implica conflicto y exclusión: decidir qué archivar es decidir qué voces se legitiman y cuáles se borran o marginan —un punto que ha sido criticado por estudios sobre memoria cultural y arqueología del saber. (Ong, 1982/2002, pp. 93–95, 121–122)

desde qué posiciones se le reconoce autoridad para pensar. James (2018) en su texto “Sobre la música popular en la teoría post-colonial” nos indica al respecto:

La mayoría de personas no disputaría la aseveración de que las distinciones entre alta y baja cultura (como aquella entra la música seria y pop) son —al menos parcialmente si no completamente— determinadas por jerarquías de raza, clase y privilegio de género, o son reflejos de ellas. (James, 2018. p. 31)

Este sesgo logocéntrico manifiesta entonces lo siguiente: Lo serio (blanco, masculino, culto) se valora más que lo popular (negro, femenino, corporal).

Este diagnóstico sobre la hegemonía de ciertos formatos de conocimiento conecta directamente con la crítica que propone Boaventura de Sousa Santos a la monocultura del saber. Santos sostiene que la ciencia moderna, en su papel hegemónico, termina por convertir en ‘inexistentes’ otros tipos de saberes —un proceso que él caracteriza como epistemicidio— y que, por ende, implica no sólo una pérdida teórica sino la anulación de prácticas sociales y agentes que encarnan esos saberes. Reconocer esta operación epistemológica obliga a repensar la legitimidad de los marcos hermenéuticos académicos cuando se aplican a manifestaciones culturales vivas como la música y la oralidad. Al respecto Santos (2009) comenta:

Los procesos de opresión y de explotación, al excluir grupos y prácticas sociales, excluyen también los conocimientos usados por esos grupos para llevar a cabo esas prácticas. A esta dimensión de la exclusión la he llamado epistemicidio. La epistemología del Sur, al mismo tiempo que denuncia el epistemicidio, ofrece instrumentos analíticos que permiten, no sólo recuperar conocimientos suprimidos o marginalizados, sino también identificar las condiciones que tornen posible construir nuevos conocimientos de resistencia y de producción de alternativas al capitalismo y al colonialismo globales. En esto consiste la propuesta de una ecología de los saberes. (p. 12)

Frente a ese diagnóstico, Santos propone dos procedimientos centrales para politizar y pluralizar el campo del conocimiento: la ecología de los saberes y la traducción intercultural. La ecología de los saberes plantea validar la pluralidad epistemológica: entender los conocimientos como interrelacionales e interdependientes, permitir criterios contextualizados de rigor y privilegiar la coexistencia epistemológica —“aprender sin desaprender”— en vez de sustituir un saber por [otro]

(...) La primera lógica, la lógica de la monocultura del saber y del rigor científico, tiene que ser cuestionada por la identificación de otros saberes y de otros criterios de rigor que operan creíblemente

en las prácticas sociales. Esa credibilidad contextual debe ser considerada suficiente para que el saber en cuestión tenga legitimidad a la hora de participar en debates epistemológicos con otros saberes, sobre todo, con el saber científico. (...) La utopía del interconocimiento consiste en aprender nuevos y extraños saberes sin necesariamente tener que omitir los anteriores y propios. Es ésta la idea de prudencia que subyace a la ecología de los saberes. (Santos, 2009, p. 114)

En términos hermenéuticos para la tesis, esto legitima que interpretaciones provenientes de audiencias, intérpretes populares y prácticas performativas de la música sean tratadas como saberes co-iguales en el diálogo interpretativo y no como meros datos socioculturales. (Santos, 2009, p. 186).

La traducción intercultural, por su parte, es concebida por Santos como un método de trabajo argumentativo y recíproco: no se trata de un procedimiento neutro de ‘explicación’ sino de una praxis política que requiere definir zonas de contacto, identificar traductores culturales y establecer *topoi*² comunes de argumentación³. En la práctica investigativa esto implica diseñar dispositivos —talleres de interpretación colectiva, entrevistas-interpretativas y sesiones de co-lectura entre académicos y comunidades⁴— donde la relación investigador–comunidad sea de mediación y co-producción del sentido, evitando la mera apropiación académica. La eficacia de la traducción se mide por la apertura recíproca de inteligibilidad, es decir, por la capacidad de producir *topoi* compartidos que permitan disensos legítimos y comprensibles entre las partes. (Santos, 2009, pp. 140–145).

Para operacionalizar este replanteamiento epistemológico Santos propone, además, pensar en ecologías múltiples (por ejemplo: ecologías de saberes, de temporalidades, de reconocimientos, de escalas y de productividades) y una pragmática epistemológica que evalúe la credibilidad de un saber por sus efectos y capacidades de intervención en el mundo social. Aplicado al estudio de las letras de canciones, este enfoque exige que la evaluación hermenéutica no se agote en la

² El término *topoi* (del griego *tópos*, ‘lugar’) se utiliza aquí en su sentido retórico y hermenéutico, para designar los esquemas argumentativos o núcleos de sentido culturalmente compartidos que orientan la producción e interpretación de un discurso.

³ “El trabajo de traducción crea las condiciones para emancipaciones sociales concretas de grupos sociales concretos en un presente cuya injusticia es legitimada con base en un masivo desperdicio de la experiencia. (...) El tipo de transformación social que a partir de él puede construirse, exige que las constelaciones de sentido creadas por el trabajo de traducción se transformen en prácticas transformadoras y en nuevos manifiestos.” (Santos, 2009, p. 152)

⁴ Si bien se proponen dichas instancias, este trabajo no tiene la intención de solucionar la problemática, sólo se menciona a modo de referencia y ejemplificación de las acciones que se pueden tomar en torno a lo propuesto por el autor. Si bien este trabajo profundiza en la complejidad del fenómeno, se pretende formular un dispositivo aplicable al contexto escolar chileno en futuras investigaciones (por ejemplo, en los ramos electivos de seminario de filosofía o estética).

coherencia textual o en la intención autoral, sino que incorpore la capacidad de una interpretación para articular prácticas sociales, identidades y transformaciones (movilización, reparación de memoria, formación de comunidad). En otras palabras: valorar interpretaciones por su potencial performativo y por los cambios que habilitan en contextos concretos. (Santos, 2009, pp. 114; 187–190).

Adoptar la ecología de los saberes y la traducción intercultural como marcos de referencia reformula la pregunta hermenéutica de la tesis: deja de ser “¿qué significa objetivamente esta letra?” para devenir en “¿qué prácticas de sentido produce esta letra en contextos específicos, quiénes participan en su producción y qué efectos sociales posibilita?”. Esta reformulación permite entender las letras de canciones como prácticas de conocimiento —situadas, performativas y con resultados— y protege la investigación de reproducir formas de epistemicidio que invisibilizan las inteligibilidades populares. (Santos, 2009, pp. 82; 186).

1.1.2. Consecuencias epistémicas y políticas: exclusión de saberes

El sesgo logocéntrico opera como mecanismo de exclusión de prácticas y sujetos: invisibiliza la oralidad, la corporalidad y la comunidad, y desautoriza saberes situados, populares, subalternos e indígenas. En clave decolonial, esta exclusión se vincula con la colonialidad del saber (Quijano, 2000) y con la monocultura del conocimiento (Santos, 2009), que universaliza un canon europeo y moderno como horizonte único de racionalidad. Desde la filosofía de la liberación de Enrique Dussel, ese proceso no es accidental sino constitutivo del surgimiento de la Modernidad: “1492...es la fecha del ‘nacimiento’ de la Modernidad”⁵, un acontecimiento que encubre al Otro y lo constituye como exterioridad. En este sentido, Dussel advierte que el eurocentrismo moderno “es exactamente el haber confundido la universalidad abstracta con la mundialidad concreta”⁶, naturalizando así prácticas de deslegitimación epistemológica.

⁵ Dussel, E, 1994. (p. 7).

⁶ Dussel, E, 2000. (p. 29).

La consecuencia es doble: (i) epistémica, porque empobrece la comprensión de fenómenos sociales y simbólicos que no ‘entran’ en la matriz argumental lineal; y (ii) política, porque deslegitima voces históricamente marginalizadas. Además, la Ética de la liberación dusseliana reclama una antropología de la sensibilidad: la vida corporal —la “carnalidad”— tiene valor epistemopolítico y ético, pues “el hombre es esencialmente carnalidad, carnalidad inteligente”⁷. De este modo, el otro no es mero objeto sino “alteridad irreductible”⁸, lo cual refuerza la necesidad de reconocer las letras de canción cantadas —inscritas en oralidad, ritmo y performance— como formas de saber y pensamiento, y no sólo como ‘emoción’ o ‘entretenimiento’.

Analicemos un ejemplo ilustrativo:

¿Quieren saber por qué hay corrupción?
 Senadore' ganando más que un profesor (no)
 ¿Quieren saber por qué hay delincuencia?
 El paco opresor no le tiene paciencia
 A la gente morena, la de población
 A los niño' que no tienen pa' colación
 Tantos millone' pa' ver a ese Papa
 Los pobre' no comen con una oración (no)
 Pa' colmo el católico de clase media sólo podrá verlo por televisión
 (jajajaja)



(...) Van a salir con que soy comunista (nah)
 No sé de política, yo soy artista (ah)
 Yo solo plasmo todo lo que veo
 Discursos político', yo ni uno creo (no)
 Vengo de Chile, del Chile feo (el verdadero)
 Dónde niños nacen solo pa' ser reo (reo)
 Pa' ser de la constru, pa' ser de la calle
 Le pido a Dios que la suerte no falle

(...) Solo le pido a Dios que lo injusto no me sea indiferente
 Porque el gobierno la maquilla
 Pero mata, roba y miente
 Esto es ojo por ojo
 Y también diente por diente
 Por salvarno' unos pesito'
 Nos tildan de delincuente' (wua)
 Pablo Chill-E. (2019).

La letra recién citada pertenece a Pablo Chill-E, y es fácil reconocer el potencial reflexivo que existe en sus letras. El potente mensaje político que denuncia Pablo en la letra de esta canción está encapsulado en el género del *Trap*, comúnmente estigmatizado por la sociedad como un

⁷ Dussel, E, 1998. (p. 120).

⁸ Dussel, E, 1977. (p. 8)

género inferior, un género vacío, pero son este tipo de canciones las que demuestran que los mensajes inscritos en las letras cantadas pueden abrir un espacio de reflexión y justamente forman parte de la cultura popular actual, siendo la audiencia mayoritariamente la población joven del país.

Quizá surge la duda sobre la elección de estos artistas — por sobre otros — a la hora de identificar estos espacios de posible conocimiento, porque al hablar temas políticos, culturales y expresiones artísticas, surgen nombres como Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, y tantos otros artistas que resuenan más en la esfera intelectual de los estudios culturales y sociales, pero me parece particularmente importante el poder relevar aquellos artistas que se desarrollan en un espacio más actual, aquellos que están actualmente formando y reformando la cultura contemporánea, pues son estos artistas los que están participando en festivales urbanos, conciertos, giras y participan activamente de la escena musical actual. Esta música ha sido excluida de la esfera intelectual, por lo que se utilizan estos ejemplos con intenciones de desmitificar al género. Por esa razón se le atribuye mayor atención a este tipo de canciones.⁹

1.1.3. Más allá del logocentrismo: apertura hermenéutica

Superar el logocentrismo no equivale a un anti-intelectualismo; significa, en cambio, ampliar los criterios de inteligibilidad y reconocer modalidades distintas pero legítimas de acceso a la verdad. La hermenéutica filosófica ofrece precisamente esa ampliación. Gadamer subraya que:

Para garantizar la verdad no basta el género de seguridad que proporciona el uso de métodos científicos. Esto vale muy especialmente para las ciencias del espíritu, pero no significa en modo alguno mengua de su cientificidad, sino más bien la legitimación de la pretensión de un significado humano especial. (Gadamer, H.-G. (1997) p. 346).

En esa misma línea, sostiene que la experiencia del arte debe comprenderse como un fenómeno de verdad que se manifiesta en formas irreducibles al método:

La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte (...) no es la subjetividad del que

⁹ Agradezco a Miguel Álvarez Lisboa por su comentario.

experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. (Gadamer, H.-G. (1997, p. 163).

Para Gadamer, el juego, junto con el símbolo y la fiesta, constituyen categorías que iluminan el modo en que el arte despliega su verdad. Así, “La experiencia temporal de la fiesta es la celebración, un presente muy *sui generis*”¹⁰. En este sentido, la verdad estética se co-produce en la interacción entre obra y receptor, en un acontecer hermenéutico en el que ambos quedan implicados: “La experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico”¹¹.

Paul Ricoeur, por su parte, precisa desde la teoría del lenguaje que la metáfora viva no es un adorno estilístico sino una operación semántica que produce conocimiento:

El predicado metafórico es el lugar donde se opera la tensión entre significados, y es esta tensión la que engendra el sentido. (...) La metáfora no es la simple sustitución de un término por otro, sino la producción de un sentido nuevo. (Ricoeur, P. (2001/1975). *La metáfora viva* p. 110)

En consecuencia, la metáfora “redescubre el poder olvidado de las palabras: poder de redescubrir la realidad. No se trata de un simple ornamento del discurso, sino de un aumento de sentido, un avance del pensamiento en su capacidad de decir el mundo”¹².

De estas dos líneas teóricas se deriva una conclusión metodológica y normativa para el estudio de la canción: la letra cantada —por su densidad simbólica, su carácter performativo y su circulación comunitaria— constituye un lugar legítimo de verdad y comprensión. Desde Gadamer, la existencia de la obra se realiza en su recepción, y desde Ricoeur, la metáfora muestra cómo el lenguaje poético es generador de nuevas formas de inteligibilidad. En consecuencia, la canción puede ser leída como práctica hermenéutica productora de sentido, capaz de abrir horizontes de verdad que desbordan el logocentrismo.

¹⁰ Gadamer, H.-G. (1997, p. 148).

¹¹ Gadamer, H.-G. (1997, p. 152)

¹² Ricoeur, P. (2001, p. 121).

1.2 Revalorización de las expresiones culturales populares

Una vez problematizado el sesgo logocéntrico, se vuelve necesario revalorizar las expresiones culturales populares como espacios legítimos de pensamiento. Las culturas populares, lejos de ser sólo expresión de entretenimiento, son espacios de resistencia simbólica y de producción de sentido que dialogan con la experiencia histórica de los pueblos.

1.2.1. Cultura popular como producción de sentido y conocimiento

La cultura popular no es un residuo folklórico¹³ ni un mero espacio de consumo: es un campo de lucha por el sentido. En ella se codifican experiencias, memorias y expectativas de grupos diversos, con lenguajes e infraestructuras propias, no solo transmite emociones, sino que articula discursos políticos, filosóficos y existenciales. En América Latina, además, lo popular ha sido un lugar de imaginación política, donde se tramitan conflictos de clase, raza, género y territorio (Martín-Barbero, 1987).

Tal como indica el sociólogo chileno Juan Podestá Arzubíaga en su texto *‘Te odio y te quiero: Las dudas del sujeto popular’* (1988)

Son canciones populares que encierran muchas vidas, muchos amores y demasiados pesares, y también alegrías. Detrás de esas canciones un pueblo entero se moviliza: son las canciones de los marginados de siempre. Letras y música que escandalizan a muchos y que a otros, quizás, le convocan en los labios una risa sarcástica, como diciendo *‘que picantes son no?’*. (p.5)

El autor pretendía la revalorización de la canción popular para utilizarla como herramienta para conocer la identidad cultural del sujeto popular, del pueblo “o si quiere, el albañil Pérez, o el gáster Alvarez, el vendedor ambulante, o el cesante que siente que esas canciones son sus canciones” (p.5), pues diagnostica que el estudio del cancionero popular entrega pistas sobre el

¹³ Según Alberto Kurape (1997; como se cita en Ancalao, A. s.f.) “El folklore es el conjunto de manifestaciones culturales y artísticas por las cuales se expresa un pueblo o comunidad en forma anónima, tradicional y espontánea, para satisfacer necesidades tanto material como inmaterial. Quizás podamos hablar de folklore como ciencia de las supervivencias o conjunto de bienes pertenecientes a varios estratos vencidos” (p.8)

comportamiento del sujeto popular, indicando que la identidad cultural ya no se define únicamente por su ubicación en el proceso productivo o por habilitar una ecología determinada, identificando que hasta ahora los esfuerzos para conocer al sujeto popular han sido insuficientes. Al respecto comenta que “Esto no debe ser entendido como un mero capricho académico, sino que también por una urgencia política: conocer a quienes teóricamente son los beneficiarios de nuestras propuestas económicas, sociales, políticas y culturales.” (p.5-6)

Dentro de la música popular, desde las canciones de protesta en América Latina hasta el hip hop afroamericano, pasando por el rock, la cumbia o el trap, encontramos que las letras expresan problemáticas sociales, críticas al poder y reflexiones sobre la vida cotidiana.¹⁴

Estamos convencidos de la importancia de la canción popular para los sujetos subordinados culturalmente; ella es no sólo manifestación de lo que piensan y visualizan; no sólo es representación de sus utopías, sino que también se convierte en mecanismo de socialización y educación. La música popular transmite en cada hogar este conjunto de valores, en torno a ello el macho refuerza y justifica su accionar, y por ellas los niños aprenden, y aprenden todo lo que sus padres callan y la música dice, por ella la mujer justifica lo que le pasa y por ella aprende lo que debe pensar y hacer. (Podestá, J. 1988. p.7)

Desde esta óptica, la música popular opera como herramienta que facilita la transversalización de los afectos y sentires, constituyéndose en lo que DeNora (2000) en su texto titulado *Music in Everyday Life*, denomina un “dispositivo de ordenamiento social” y, al mismo tiempo, en una práctica que hace comunidad. Como señala la autora, “La música es un material dinámico, un medio para crear, mantener y cambiar los mundos sociales y las actividades sociales”¹⁵

En este sentido, las letras condensan diagnósticos, esperanzas y duelos colectivos, elaborados en gramáticas poéticas accesibles y memorables. Así, la música funciona como un “recurso para la producción de la vida social”¹⁶ (DeNora, 2000, p. 128)

¹⁴ Un ejemplo de música popular ‘de protesta’ en Chile actualmente es el cantante y rapero Pablo Chill-E, quien presenta inquietudes sociales dentro de sus obras musicales a lo largo de su discografía. Si bien no todas sus canciones pretenden expresar problemáticas sociales o reflexiones en torno a temas controversiales, existen canciones de su autoría en donde manifiesta sus preocupaciones respecto al bienestar social. Además de su quehacer artístico, también es fundador del colectivo “shishigang”, el cual busca impulsar a nuevos talentos urbanos en el sur de Santiago, además de ser responsables de una organización comunitaria y de participación social llamada “Coordinadora Social Shishigang”, quienes enfatizan sus esfuerzos en fomentar el apoyo a las infancias en situación de vulnerabilidad, buscando “Infancias libres y protagonistas” a través de campañas solidarias a campamentos, conciertos gratuitos en poblaciones, celebración de navidad, halloween y día de la niñez con presentes y comida para los asistentes, además de actividades reflexivas sobre temas sociales, como un evento realizado en apoyo a Palestina debido a la situación humanitaria vigente.

¹⁵ “Music is a dynamic material, a medium for making, sustaining and changing social worlds and social activities” (DeNora, 2000) [Trad. propia]

¹⁶ “Music is a resource for producing social life” (DeNora, 2000, p. 128) [Trad. propia]

DeNora subraya que la música opera como un dispositivo de ordenamiento colectivo, capaz de sincronizar cuerpos y generar intersubjetividad: “La música puede emplearse, aunque a veces de forma inconsciente, como un medio para organizar a individuos potencialmente dispares, de modo que sus acciones puedan parecer intersubjetivas, mutuamente orientadas, coordinadas, sincronizadas y alineadas.”¹⁷ (2000, p. 108)

Dicho de otra manera, la autora propone que la música produce comunidad al ordenar y posibilitar encuentros sociales, dotando de una textura estética a las interacciones cotidianas: La música puede utilizarse para regular y estructurar los encuentros sociales, y [...] aporta textura estética a dichos encuentros.¹⁸ (2000, p. 110).

Revalorizar lo popular, entonces, implica reconocer que en estas prácticas se produce un conocimiento situado, relevante para pensar las condiciones de vida y las formas de dominación contemporáneas, pero también para comprender cómo se configuran espacios afectivos de resistencia y pertenencia.

El cancionero popular, en tanto expresión o elemento permanentemente presente en la cotidianidad del mundo popular, nos permite buscar nuevas pistas para adentrarnos en el conocimiento de ella. Nos permite rescatar un elemento rico en significados, símbolos y planteamientos, y a partir de ellos iniciar procesos de problematización. (Podestá, 1988. p.20)

Un ejemplo de letra de canción popular que busca representar el sentir colectivo del pueblo chileno es la canción ‘*carta a mi papá*’ de la cantantautora chilena Akriila, presente en su álbum debut ‘*epistolares*’ lanzado el año 2024.

Mírame a tus ojos negros
¿Por qué siempre me esperas así?
Sentado en tu sillón de cuero
Con una copa de vino, y te vi
Estás sentado en la ventana superior
Mirando el pasto que tú nunca habías regado
Sé que te esmeras por mostrarme el interior
De baldosas rotas de las que tú me has hablado
Quiero que te sientas mal
Por todas las veces que tú no has llegado
Me duele que no heredé más
Que tu apellido y un teclado



¹⁷ “Music may be employed, albeit at times unwittingly, as a means of organizing potentially disparate individuals such that their actions may appear to be intersubjective, mutually oriented, co-ordinated, entrained and aligned” (DeNora, 2000, p. 108) [Trad. propia]

¹⁸ “Music can be used to regulate and structure social encounters, and [...] lends aesthetic texture to those encounters” (DeNora, 2000, p. 110) [Trad. propia]

Y si me encuentro con tus fotos de Pucón
O de esos viajes por los que tú me has llevado
Te juro que se olvida todo este dolor
Que de pequeña siempre a mí, tú me has causado

AKRILLA. (2024).

Esta canción ha ganado particular popularidad no sólo dentro de los seguidores de la carrera de Akrilla, sino que también se viralizó en redes sociales debido al recibimiento del público ante esta canción en sus presentaciones en vivo, pues muchos oyentes resignifican la obra y la contrastan con sus propias vivencias.¹⁹

La música popular con referencia al huacherío, surge principalmente debido a que el artista siente la necesidad de expresar en su arte una realidad que lo impacta, y porque lo impacta: necesita expresarla. Ahora, esto no excluye, de ninguna forma sea participe de esta realidad, o al contrario. (Ancalao, A. s.f. p.10)

En este sentido, la canción *Carta a mi papá* de Akrilla se inscribe como un ejemplo paradigmático de cómo la cultura popular produce conocimiento y sentido desde la experiencia vivida. Su letra expone una memoria íntima atravesada por la herida del abandono paterno, pero su recepción en el público demuestra que se trata de una problemática compartida y reconocida socialmente, capaz de articular un ‘nosotros’ en torno a la experiencia del huacherío. La fuerza de esta obra no radica únicamente en la expresión personal de la artista, sino en que su puesta en circulación abre un espacio de resonancia afectiva y colectiva, donde lo privado deviene público y se transforma en memoria social. Así, la música popular, lejos de ser mero entretenimiento, opera como un dispositivo hermenéutico que posibilita comprender las condiciones de vida del pueblo y las formas de vulnerabilidad que lo atraviesan, al mismo tiempo que habilita la construcción de vínculos comunitarios y resistencias afectivas frente a ellas.

Humberto Giannini (1981) propone abordar las manifestaciones verbales del enojo como un “lenguaje de la ira”, término que delimita el campo de estudio hacia fenómenos como la blasfemia y el insulto, entendidos no sólo como exabruptos emotivos sino como formas lingüísticas portadoras de sentido (Giannini, *Desde las palabras*, p. 89). Giannini distingue,

¹⁹ Aunque esta acotación sea poco ortodoxa, es justamente ese el punto del escrito, recopilar informaciones, sentires y experiencias de la cultura popular, y qué más cotidiano en la modernidad que las redes sociales. Si desea visitar un ejemplo de las reacciones de la comunidad ante la canción mencionada, se puede observar un extracto de una presentación en vivo de Akrilla cantando ‘carta a mi papá’ y las reacciones del público son expresiones emocionales, gritando desde “Paga la pensión” hasta improperios cargados de ira. Visítese el Código QR inserto en la bibliografía.

siguiendo la tradición teológica, tres modos de la ira —residencia en el corazón (*ira cordis*), vertimiento en la palabra (*ira locutionis*) y derivación en actos (*ira actionis*)— y subraya que es el segundo modo, la *ira locutionis*, el que despliega un contenido cognoscitivo particular: la agresión verbal revela quiebres del sentido compartido y contiene significados no siempre explícitos. En sus palabras: “La ira [...] puede considerarse de tres modos” y “es el segundo modo el que nos interesa, el que se traduce en agresión verbal”. (Giannini, p. 92). Además, Giannini sostiene que el insulto puede funcionar como “un discurso embozado” (p. 100): mediante recursos de elipsis, eufemismo o contaminación, la expresión enmascara y a la vez revela una carga significativa que trasciende la mera descarga afectiva. Finalmente, el autor afirma que ciertas expresiones (“las expresiones locales —y, en especial, las de la ira o las del amor”) constituyen “un testimonio objetivo, valioso” porque, más allá de comunicar, “el individuo es expresado por la palabra” y se muestra “en su estar —o en su mal estar— en el mundo” (p. 104). Estas formulaciones permiten leer la letra de *Carta a mi papá* como un acto de ira locutiva: la interpelación dirigida al padre ausente (p. ej. “quiero que te sientas mal...”) no es sólo catarsis personal, sino un enunciado que emplaza, nombra una fractura en el mundo relacional y social, y habilita su reconocimiento público como memoria compartida.

En este sentido, la canción *Carta a mi papá* de Akrilla puede entenderse como una manifestación estética del lenguaje de la ira: una palabra que brota desde la herida y que, al hacerse pública, transforma la experiencia individual en memoria colectiva. La voz femenina que interpela al padre ausente no sólo denuncia una ausencia privada, sino que expresa una condición social compartida, vinculada al huacherío y a la vulnerabilidad afectiva en el contexto chileno. Así, la cultura popular se revela como un espacio de producción filosófica de sentido: en ella, la palabra dolida se convierte en conocimiento encarnado, en forma de comprensión del mundo desde la experiencia (Podestá, 1988; Ancalao, s.f.).

La voz de Akrilla, al decir “quiero que te sientas mal por todas las veces que tú no has llegado”, no sólo expresa un resentimiento personal; en términos gianninianos, esa expresión es una reapropiación del lenguaje para restablecer una relación con el mundo que había sido negada. Es una palabra que, desde su emocionalidad, restituye dignidad y agencia.

Así, la canción se vuelve un acto filosófico en tanto da palabra a lo indecible, y permite que lo que estaba en los márgenes del discurso —la experiencia del huacherío, del abandono, del dolor femenino— entre al espacio de lo público. En esto se cumple la intuición de Giannini: la ira es también una forma de conocimiento, pues revela algo esencial sobre la estructura del mundo social y afectivo.

1.2.2. Tensiones con la industria cultural y la apropiación

La cultura popular es un terreno de lucha simbólica, donde se construyen y negocian sentidos. bell hooks, por su parte, en *Black Looks: Race and Representation* y *Eating the Other: Desire and Resistance*, señala cómo las producciones culturales de comunidades marginadas son apropiadas por el capitalismo, pero también son sitios de resistencia y de afirmación identitaria.

La revalorización de lo popular no ignora sus tensiones con la industria cultural, que estandariza formas y capta energías creativas. Sin embargo, la lectura contemporánea complejiza este diagnóstico: la circulación masiva²⁰ puede habilitar apropiaciones contra-hegemónicas y resignificaciones. En paralelo, el capitalismo cultural explota la diferencia como mercancía (hooks, 1992;), generando dinámicas de apropiación y ‘consumo de la otredad’ que reclaman una ética de la investigación y de la curaduría.

En un sentido general podemos decir que, por una parte, el cancionero popular recoge situaciones de un sistema cultural muy particular, ligado a tradiciones, historia regional, biografías personales, valoración del microcosmo afectivo, mundo religioso e incluso étnico, pero por otra parte ese mismo cancionero recoge, adapta e integra en su estructura múltiples elementos de la cultura hegemónica (especialmente los referidos a la división sexual del trabajo, elementos del catolicismo oficial, percepciones de valoración de lo material y repertorios conductuales no propios del mundo popular). (Podestá, 1988. p. 14)

Para esta tesis, estas tensiones no impiden pensar la canción como lugar de pensamiento; más bien explican por qué ese pensamiento es disputado y por qué sus modos de circulación importan para la interpretación.

²⁰ Dado el cambio del paradigma sobre la circulación masiva de canciones — dado que, por ejemplo, la radio ya no se encuentra dentro de las principales herramientas que masifican la circulación de canciones — Entenderemos durante la tesis que las herramientas de circulación masiva son principalmente digitales, incluyendo sitios como youtube, spotify, apple music, amazon music, deezer, etc. Plataformas que actualmente funcionan como las principales herramientas de acceso a la música.

1.2.3. Implicancias metodológicas y éticas

Revalorizar lo popular exige: (a) criterios de lectura que atiendan a contexto de producción, mediaciones tecnológicas y regímenes de escucha; (b) responsabilidad ética frente a comunidades de sentido (evitar exotización, citar y reconocer fuentes, considerar derechos culturales); y (c) reflexividad sobre la posición de quien investiga. En suma, la tesis asume una hermenéutica situada que reconoce la agencia de autores/as, oyentes y comunidades.

Por tanto, las expresiones populares son espacios autónomos de pensamiento y no solo ‘objetos’ de análisis; su interpretación requiere cuidados metodológicos y éticos acordes con su carácter situado y disputado.

1.3 La canción como articulación simbólica y reflexión sobre el mundo

1.3.1. La letra como texto simbólico

La letra de la canción se sitúa en un lugar intermedio entre poesía, filosofía y *performance*. A través de metáforas, narrativas y ritmos, la canción articula símbolos que condensan experiencias colectivas e individuales, constituyéndose en una forma de pensamiento encarnado.

Es un texto simbólico que opera con imágenes, metáforas y narrativas breves; su densidad depende tanto de lo dicho como de lo no dicho, del silencio, del timbre y del ritmo. En términos hermenéuticos, la letra desborda el sentido literal y convoca horizontes de expectativa (Jauss, 1970) y comunidades interpretativas (Fish, 1980). No se trata de ‘buscar la intención del autor’ como única fuente de verdad, sino de habitar el juego de significados que la letra abre al ser cantada.

La letra de la canción puede entonces tener tres dimensiones que la hacen un lugar privilegiado para la reflexión:

- a) Dimensión poética: la letra usa recursos simbólicos que permiten abrir sentidos múltiples, semejante a lo que Gadamer describe como el “juego” del arte en Verdad y Método I.
- b) Dimensión performativa: al ser cantada, la letra no solo se enuncia, sino que se vive y se transmite corporalmente; Autoras como Judith Butler y Erika Fisher han destacado la performatividad como lugar de producción de sentido.
- c) Dimensión comunitaria: la canción circula en espacios colectivos (conciertos, barrios, plataformas digitales), generando un diálogo entre autor, oyente y comunidad. Aquí la hermenéutica de Hans Robert Jauss y Stanley Fish resulta clave para pensar la recepción como construcción activa de significado.

Por eso, la canción puede constituirse como un 'vector filosófico', un lugar que propicia la filosofía en acto, en tanto reflexiona sobre el mundo a través de símbolos, afectos y narrativas que interpelan tanto al individuo como a la comunidad. Desde la canción de Víctor Jara hasta el rap de Kendrick Lamar o la *performance* de Ca7riel y Paco Amoroso, lo que se pone en juego es una mirada crítica sobre la realidad, que amplía el campo de lo filosófico.

1.3.2. Musicalidad, voz y performatividad

La canción no es una letra sin más: es letra puesta en música y puesta en escena. La voz encarna un punto de vista afectivo; la métrica, la acentuación, la prosodia y la producción sonora modelan la inteligibilidad del texto. La performatividad —desde el estudio de grabación hasta el concierto y la circulación digital— sitúa la letra en prácticas que la transforman (Butler, 1997). Así, la pregunta filosófica por el sentido de una canción debe atender a su condición audio-performativa y a sus modos de recepción.

1.3.3. Comunidad, memoria y mundo

La canción produce mundo al articular vivencias privadas y problemas públicos: es a la vez autobiografía y crónica, íntima y colectiva. Por ello, ciertas obras pueden leerse como ensayos poéticos que elaboran diagnósticos sociales. En América Latina, la tradición de la canción social y, más ampliamente, la música popular, han sido dispositivos de memoria e imaginación política, capaces de enunciar conflictos y alternativas. En esta línea, *This is not America* de Residente constituye un ejemplo paradigmático. Al tensionar el discurso hegemónico inscrito en *This is America* de Childish Gambino, Residente interpela la reducción cultural de ‘América’ a los Estados Unidos y despliega un mapa de memorias y luchas que recorren el continente, desde la violencia política y paramilitar hasta el exilio, la migración y el saqueo económico. En términos hermenéuticos, la canción funciona como un acto de memoria colectiva que, a la vez que rescata acontecimientos históricos, los reinterpreta en el presente para denunciar continuidades de dominación. Así, se trata de una producción de mundo en sentido fuerte: configura un horizonte común de experiencia en el que la comunidad se reconoce en su dolor, pero también en su potencia política.

América no es solo U.S.A., papá
Esto es desde Tierra del Fuego hasta Canadá
Hay que ser bien bruto, bien hueco
Es como decir que África es solo Marrueco'
Estos canallas se les olvidó que el calendario que usan
Se lo inventaron los Mayas
Con la Valdivia Pre-Colombina desde hace tiempo, ah
Este continente camina
Pero ni con toa la marina pueden sacar de la vitrina la peste campesina
Esto va pa'l capataz de la empresa
El machete no es solo pa cortar caña'
También es pa cortar cabeza'



Residente ft. Ibayi (2022).

Residente intenta representar la verdadera experiencia americana, en particular, la experiencia latina y el sentir colectivo que se vive en el *pueblo al sur de Estados Unidos*.²¹

(...)Los periodista' asesinado', los desaparecidos
Los narco-gobiernos, todo lo que robaron
Los que se manifiestan y los que se olvidaron
Las persecuciones, los golpes de estado

²¹ Los prisioneros. (1984) Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos. En *La voz de los '80*.

El país en quiebra, los exiliados, el peso devaluado
El tráfico de drogas, los carteles
Las invasione', los emigrante' sin papele'
(...) Gambino, mi hermano, esto sí es América.

La canción *This is not America* de Residente²², en diálogo crítico con *This is America* de Childish Gambino²³, encarna cómo la música popular puede constituirse en un espacio de memoria y comunidad, al inscribir en el presente las violencias históricas y contemporáneas de América Latina. Su gesto artístico no solo reivindica un lugar de enunciación propio frente a la hegemonía cultural estadounidense, sino que también articula una cartografía de heridas colectivas —dictaduras, migraciones, saqueos, desapariciones— que siguen configurando nuestro mundo social. En este sentido, la canción produce comunidad al activar memorias compartidas y resignificarlas en clave política, convirtiendo el dolor en diagnóstico y el recuerdo en resistencia. Así, lo que podría parecer una obra musical particular se revela como ensayo poético y crónica colectiva, donde lo íntimo se entrelaza con lo histórico y lo popular se afirma como terreno privilegiado para pensar críticamente el mundo que habitamos.

1.3.4. Criterios fundantes y operativos para una lectura filosófica de letras.

En el primer capítulo se ha sentado el fundamento teórico necesario para concebir las letras de canciones como objetos legítimos de reflexión filosófica. A partir de un diálogo con la tradición hermenéutica y con aportes específicos de los estudios sobre música, medios y cultura, se han formulado dos conjuntos complementarios de criterios: (A) criterios hermenéuticos fundantes, de carácter ontológico y epistemológico; y (B) criterios analíticos operativos, destinados a guiar la lectura textual y contextual de letras concretas. La distinción entre ambos niveles permite asegurar, por una parte, la coherencia filosófica del proyecto y, por otra, su aplicabilidad metodológica en análisis empíricos.

A. Criterios hermenéuticos fundantes

²² Para complementar la letra de la canción, revise el video musical disponible en el QR adjunto.

²³ Childish Gambino (2018). *This is America* [Canción] en *This is America*. RCA Records.

1. *Historicidad del sentido*: Toda interpretación se sitúa necesariamente en un horizonte histórico-cultural determinado. El sentido de una letra no es atemporal; se constituye y se despliega en condiciones sociohistóricas que configuran las posibilidades de sentido y los modos de recepción.
2. *Finitud y apertura del comprender*: La comprensión es siempre finita: cualquier lectura se encuentra limitada por el horizonte del intérprete y por las condiciones históricas de enunciación. Al mismo tiempo, la comprensión es abierta y perfectible: el sentido permanece susceptible de reelaboraciones y ampliaciones en nuevos contextos interpretativos.
3. *Horizonte de comprensión compartido*: El sentido emerge del encuentro entre horizontes —del autor, del texto y del oyente/comunidad—. La comprensión se entiende como una fusión (o interacción) de horizontes que posibilita la aparición de significaciones compartibles y, simultáneamente, situadas.
4. *Lenguaje como mediación del ser*: El lenguaje poético-musical no es meramente representativo: mediatiza y revela modos de mundo. En la letra y en su articulación con lo musical se despliegan formas de experiencia y desocultamiento que deben ser atendidas por la investigación filosófica.
5. *La experiencia estética como modo de verdad*: La obra musical produce experiencias que poseen condición veritativa propia; la verdad que se alcanza en la experiencia estética no se agota en la proposición factual, sino que consiste en la apertura de nuevos significados y modos de percepción.
6. *El diálogo como estructura del comprender*: Comprender una canción es participar en un proceso dialógico continuo: la obra interpela, el intérprete responde y el sentido se actualiza en la interacción. Esta estructura dialogal subraya la indeterminación productiva del significado.

B. Criterios analíticos operativos (dimensiones de lectura)

1. *Densidad simbólica*: Identificación y análisis de metáforas, imágenes y redes léxicas que reconfiguran campos semánticos en la letra. Este criterio permite rastrear la complejidad metafórica y la arquitectura figurativa del texto (intertextualidades, tropologías, motivos recurrentes).
2. *Anclaje poético-musical*: Examen de la interrelación entre elementos formales (ritmo, métrica, flow, timbre, arreglos) y el sentido textual. Aquí se valora cómo la materialidad sonora refuerza, matiza o desestabiliza las significaciones literales de la letra.
3. *Situación de enunciación*: Mapeo de la voz enunciativa (yo, nosotros, tercera persona), registros discursivos y posicionamientos (género, raza, clase, territorio). Este criterio permite identificar las perspectivas desde las cuales se habla y los marcos axiológicos que orientan el enunciado.
4. *Régimen de circulación*: Análisis de las condiciones de producción y circulación (plataformas, performance, medios, recepción crítica y popular), así como de procesos de resignificación y controversia. Permite situar la obra en sus circuitos de circulación y en las prácticas sociales que la reconfiguran.
5. *Problematización filosófica*: Explicitación de las preguntas ontológicas, éticas, políticas o epistemológicas que la letra formula o encarna. Este criterio busca hacer explícito el potencial problemático de la obra más allá de su literalidad.
6. *Diálogo intertextual*: Identificación de relaciones con tradiciones poéticas, literarias y musicales locales y transnacionales; atención a préstamos, citas, homenajes y disputas de sentido. Este criterio articula la obra con marcos culturales y estéticos previos y contemporáneos.

La propuesta hermenéutica integradora se sostiene entonces sobre un doble plano de criterios: uno fundante, de carácter ontológico y epistemológico, que define la comprensión como un acontecimiento histórico, dialógico y abierto; y otro operativo, de carácter analítico, que traduce dichos fundamentos en herramientas concretas de lectura.

En el primer nivel, se adoptan seis criterios hermenéuticos teóricos —historicidad del sentido, finitud del comprender, horizonte compartido, lenguaje como mediación del ser, experiencia

estética como modo de verdad y diálogo como estructura del comprender—, los cuales enmarcan filosóficamente la práctica interpretativa.

En el segundo nivel, se despliegan seis criterios operativos —densidad simbólica, anclaje poético-musical, situación de enunciación, régimen de circulación, problematización filosófica y diálogo intertextual—, que permiten analizar la letra de una canción en su espesor semántico, estético y social.

La interacción entre ambos niveles asegura que el análisis mantenga coherencia con los principios hermenéuticos generales, a la vez que conserva un anclaje metodológico riguroso en los aspectos específicos del fenómeno musical-poético.

En síntesis, este primer capítulo ha buscado fundamentar la legitimidad filosófica de la letra de canción como un lugar de pensamiento, desplazando el logocentrismo tradicional para reconocer en la cultura popular una forma situada de producción de conocimiento. A través de la crítica al sesgo epistémico de la filosofía occidental, la revalorización de las prácticas populares y la articulación de criterios hermenéuticos de lectura, se ha establecido que las canciones no sólo expresan emociones o denuncias sociales, sino que elaboran comprensiones del mundo que pueden ser interpretadas filosóficamente. La letra, en su condición simbólica, performativa y comunitaria, se muestra como un texto que piensa y hace pensar, articulando verdad, memoria y experiencia. Así, los criterios hermenéuticos propuestos al final de este capítulo no son un cierre, sino el punto de partida para la elaboración metodológica que se desarrollará en el Capítulo 2, donde se formulará una propuesta hermenéutica integradora que sistematiza los elementos aquí introducidos —autor, texto y oyente/comunidad— para construir un modelo de lectura filosófica aplicable a casos concretos de la canción popular contemporánea.

Capítulo 2: El problema hermenéutico del sentido en la canción

Este capítulo aborda la pregunta central: ¿cómo se construye, legitima y abre el sentido en la letra de una canción entendida como fenómeno estético-social? Para responderla, se revisan modelos hermenéuticos clásicos, se problematizan desde la especificidad musical y se propone un marco integrador de validación interpretativa.

El análisis de la letra de una canción desde una perspectiva filosófica plantea un desafío particular: se trata de un texto musicalizado que combina lenguaje, sonoridad, performatividad y circulación social, y cuya interpretación no puede reducirse a categorías tradicionales de lectura textual. En el capítulo anterior, se ha argumentado que las letras de canciones son vehículos de pensamiento filosófico, capaces de expresar diagnósticos, reflexiones y posiciones éticas, políticas y existenciales. En este sentido, la canción se concibe como un posible lugar de pensamiento que articula saberes situados, memoria colectiva y experiencias estéticas.

La hermenéutica del sentido en la canción exige, antes que nada, desplazar la pregunta desde ¿qué quiso decir el autor? hacia ¿cómo se abre y se actualiza un mundo en la experiencia estética²⁴ de la canción? En este desplazamiento se asume que el autor no es un creador *ex nihilo* sino un ‘transmisor de sentido’ situado en un horizonte compartido²⁵: su voz canaliza experiencias, representaciones y formas de vida que ya están presentes en una comunidad y las hace expresables. Esta idea, más próxima a la concepción heideggeriana del poeta como figura que deja aflorar un mundo, permite pensar la letra y la música como dispositivos que muestran —más que describen— modos de habitar la realidad. Desde esta perspectiva la hermenéutica

²⁴ “La experiencia estética tiene el valor de especificar la naturaleza de lo estético (...) y establecer su función en ese saber práctico acumulativo de la autocomprensión humana que es la cultura (...) Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva.” Jauss, 1970. (p.14)

²⁵ *Ex nihilo* (del latín, “desde la nada”) alude a la idea de creación absoluta, sin condición ni antecedente. En el ámbito hermenéutico, la expresión se usa para señalar que toda obra surge en diálogo con tradiciones, lenguajes y contextos previos; es decir, ningún sentido se produce de manera aislada.

debe concentrarse en la aparición (*Erschließung*)²⁶ del mundo que la canción posibilita y en las condiciones históricas y afectivas que permiten su comprensión.

El presente capítulo aborda el problema hermenéutico del sentido en la canción, entendiendo por sentido no solo la intención del autor o la coherencia textual, sino la dinámica compleja que surge de la interacción entre autor, texto y comunidad de oyentes. Esta perspectiva plantea una problematización filosófica central: ¿cómo se construye, se legitima y se abre el sentido de un fenómeno cultural complejo, mutable y performativo como la canción? Esta interrogante articula la revisión de los modelos interpretativos clásicos, sus críticas y limitaciones, y conduce a la propuesta de una visión integradora que reconoce la canción como espacio de disputa y apertura de sentido.

2.1 Revisión de los modelos interpretativos

El problema del sentido en la canción puede ser abordado desde diversos modelos hermenéuticos que privilegian distintas dimensiones del fenómeno: la intención del autor, la autonomía del texto o la recepción por parte de la audiencia. Este apartado presenta una introducción y revisión crítica de tres enfoques principales: el intencionalismo autoral, el formalismo textual y la hermenéutica de la recepción.

Antes de examinar cada enfoque conviene subrayar un punto metodológico: el problema hermenéutico de la comprensión no se resuelve sólo con métodos, sino con la clarificación de horizontes. La comprensión es siempre situada, mediada por tradiciones lingüísticas y prácticas de vida; por eso la comparación entre intencionalismo, formalismo y recepción debe hacerse atendiendo a los horizontes que cada enfoque privilegia: el horizonte biográfico (autor), el horizonte textual (obra) y el horizonte experiencial (receptores). Esta observación entronca con la noción de que el lenguaje no es un portador unívoco de sentido sino un medio de apertura de mundos.

²⁶ El término *Erschließung*, utilizado por Heidegger, se traduce como “apertura” o “desocultamiento” y designa el modo en que el ser humano, al comprender, hace accesible un mundo de significados. No se trata de un acto cognitivo, sino de una forma de ser-en-el-mundo que posibilita la aparición del sentido. Véase Heidegger, M. (2003) §§ 29-34.

2.1.1 Intencionalismo autoral

El intencionalismo autoral sostiene que el significado de una obra se encuentra, fundamentalmente, en la intención de quien la produce. Bajo este paradigma, la tarea del intérprete consiste en reconstruir las motivaciones, referencias culturales y horizontes de comprensión del autor para así acceder al ‘verdadero’ sentido de la obra. En el caso de la canción, esta postura privilegia entrevistas, declaraciones, contexto biográfico y sociopolítico del artista como claves hermenéuticas.

Críticos como E.D. Hirsch ha defendido este enfoque, argumentando que sin referencia a la intención autoral el texto se vuelve indeterminado y pierde anclaje (Hirsch, 1967). En el ámbito musical, estudios biográficos y críticos tienden a reforzar esta perspectiva, considerando que las letras son expresión directa de la subjetividad del creador. Hirsch comenta en su libro “Validity in interpretation” (1967):

Donde antes solo había un autor, ahora había una multiplicidad de ellos, cada uno con tanta autoridad como el otro. Desterrar al autor original como determinante del significado era rechazar el único principio normativo convincente que podría dar validez a una interpretación²⁷ (...) Porque si el significado de un texto no es el del autor, entonces ninguna interpretación puede corresponder al significado del texto, ya que el texto no puede tener un significado determinado o determinable.²⁸ (p.5)

El intencionalismo aporta anclajes empíricos necesarios (contexto, biografía, declaraciones), pero desde la perspectiva hermenéutica, su límite no es sólo epistemológico (la inefabilidad de la intención), sino ontológico: el autor pertenece a un mundo compartido y, por lo tanto, su intención es ya la expresión de horizontes colectivos. Entender la intención del autor exige reconocerla como fenómeno intersubjetivo —no como propiedad mental privada— y ver cómo esa intención se articula con prácticas y símbolos preexistentes. Así, reconstruir intencionalidad puede ser fructífero si se usa como uno de los polos de verificación interpretativa, más que como garantía excluyente del sentido.

²⁷ “Where before there had been but one author, there now arose a multiplicity of them, each carrying as much authority as the next. To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation” [Trad. propia]

²⁸ “For if the meaning of a text is not the author's, then no interpretation can possibly correspond to the meaning of the text, since the text can have no determinate or determinable meaning” [Trad. propia]

2.1.2 Formalismo textual

El formalismo textual desplaza el foco hacia la obra en sí misma. Inspirado en el estructuralismo y el formalismo literario, sostiene que el texto contiene su propio universo de sentido y debe ser analizado en su lógica interna, independientemente de las intenciones del autor o de las respuestas de los receptores. En la canción, esto implica examinar la letra, su estructura poética, figuras retóricas, métrica, ritmo, sonido y articulación con el lenguaje musical.

Roland Barthes, en su célebre texto *La muerte del autor* presente en su libro "El susurro del lenguaje" (1968), radicaliza esta perspectiva al declarar que el autor no debe condicionar el sentido, pues lo importante es la red de significados que se despliega en el texto mismo. En el caso de la canción, esta mirada se concentra en la letra, su estructura poética, metáforas, ritmos y resonancias semánticas, asumiendo que allí se aloja la posibilidad interpretativa.

Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de "descifrar" un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (...) una vez hallado el Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. (p.70)

El formalismo permite la precisión analítica: elegir categorías métricas, figuras retóricas, desequilibrios rítmicos o ambigüedades léxicas que estructuran la apertura de sentido. No obstante, una hermenéutica de la canción debe extender el análisis textual hacia la 'función representativa' del lenguaje musical: cómo determinados patrones sonoros constituyen afectos y precomprensiones que sedimentan horizontes. En otras palabras, la letra no opera aislada: su articulación con la dimensión sonora (timbre, tempo, arreglos) produce modos de disposición existencial que el formalismo textual puro suele omitir.

Este enfoque permite abordar la canción como un texto autónomo, abierto al análisis riguroso de sus elementos lingüísticos y poéticos. No obstante, corre el riesgo de aislar la obra de sus condiciones históricas y sociales, reduciendo la experiencia musical a un objeto cerrado.

2.1.3 Hermenéutica de la recepción

La hermenéutica de la recepción nos recuerda que la obra se actualiza en prácticas colectivas: memorias, rituales de escucha, usos políticos. Para Hans Robert Jauss, la obra tiene un 'horizonte de expectación' que varía históricamente; aplicado a la canción, esto significa que la fuerza significante de una letra depende de conjuntos de expectativas y de disposiciones afectivas que la audiencia trae consigo. En este punto es especialmente productivo considerar la noción heideggeriana de que la canción no describe, sino que muestra un modo de experiencia —por eso su sentido se manifiesta de modo diferente según los mundos vitales de los oyentes — Domingo Ródenas de Moya, en su escrito “Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría” presente a modo de prólogo de la obra de Jauss titulada “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” destaca:

El texto aparece como un dispositivo cuyas estructuras generan potencialmente sentido, pero solo el lector, al actualizar en su acto de recepción e interpretación, concreta ese sentido desde sus circunstancias mundanas. Lo que acontece en la lectura es, por lo tanto, para Jauss, una confrontación o contraste de horizontes y no tanto una «fusión» como pretendía Gadamer. La praxis vital del lector condiciona decisivamente lo que éste busca y extrae de la obra, determina el sentido de su interpretación y ésta, a su vez, se transforma en un acontecimiento histórico que se suma a la «tradición interpretativa». (Jauss, 2013, p.14)

La canción, bajo esta óptica, se convierte en un fenómeno intersubjetivo: un texto que existe en la medida en que es interpretado, resignificado y puesto en diálogo con comunidades de escucha. Esta perspectiva enfatiza la apertura de sentido y el carácter dinámico de la experiencia hermenéutica. La obra no tiene significado absoluto, sino que se concreta en la interacción entre el texto y su comunidad de interpretación.

2.2 Críticas, tensiones y límites de cada enfoque

La revisión de los tres modelos hermenéuticos clásicos —intencionalismo, formalismo y teoría de la recepción— permite reconocer los distintos modos en que la filosofía ha intentado responder a la pregunta por el sentido de una obra. Cada uno de ellos ilumina una dimensión específica del fenómeno interpretativo, pero también muestra límites que se vuelven evidentes

cuando se aplica al caso particular de la canción, donde texto, música, voz y comunidad se entrelazan de manera inseparable.

El intencionalismo sostiene que el sentido auténtico de una obra reside en la intención del autor. Su aporte fundamental consiste en recordar que la creación artística surge de una experiencia concreta y que toda interpretación debería atender a las circunstancias históricas y vitales en que el autor concibió la obra. Sin embargo, este modelo tiende a reducir el sentido a un dato psicológico o biográfico, transformando la interpretación en una búsqueda arqueológica del querer-decir del autor. Además, ignora la autonomía de la obra y las reapropiaciones colectivas que la desbordan. En el caso de la canción, esta postura se muestra insuficiente, pues la interpretación excede siempre el horizonte de quien la compone: la obra musical adquiere nuevos significados en la voz de quien la interpreta y en la escucha de quien la recibe. Por otro lado, la reconstrucción del sentido que desea explicitar el autor puede ser en muchas ocasiones inaccesible, ya que esto dependería de que el autor de la obra declare sus intenciones, y si seguimos este modelo, todas aquellas canciones las cuales no han sido esclarecidas por el autor de la obra quedarían fuera del marco analizable. Por ejemplo, si se deseara ‘encontrar’ el sentido de una canción de Amy Winehouse la cual ella no haya expresado sus intenciones particulares de la obra, ya no se podría rastrear dicho sentido debido a que, estando ya fallecida, no será accesible el sentido de lo que ‘ella quiso decir’ en su obra.

El formalismo, en cambio, desplaza el foco desde el autor hacia la estructura interna del texto. Su mayor mérito es haber dotado al análisis de un método riguroso, centrado en las relaciones formales, los recursos expresivos y la coherencia semántica de la obra. No obstante, su pretensión de autonomía textual termina por abstraer la canción de su contexto de enunciación. La letra musical no puede comprenderse cabalmente sin atender a su dimensión performativa y a las resonancias sociales que la atraviesan. En consecuencia, el formalismo ofrece una herramienta útil para describir la coherencia del texto, pero no alcanza a explicar cómo ese texto cobra vida en la experiencia estética.

La teoría de la recepción, por su parte, reacciona contra ambos enfoques al situar el sentido en el acto mismo de lectura o escucha. La obra, en este marco, no posee un significado fijo, sino que se actualiza cada vez que un oyente la interpreta desde su propio horizonte. Este modelo amplía el campo hermenéutico al reconocer la historicidad del comprender y la pluralidad de interpretaciones posibles. Sin embargo, llevado al extremo, puede desembocar en un relativismo que disuelve la obra en la subjetividad del receptor, dificultando establecer criterios para distinguir entre lecturas más o menos fundadas, corriendo el riesgo de que se reconozca que cualquier interpretación es igualmente válida, perdiendo criterios hermenéuticos de legitimidad.

Estas tensiones, más que simples divergencias metodológicas, pueden reformularse como problemas hermenéuticos clásicos. En primer lugar, la relación entre intención y texto plantea el problema de la autorreferencia y de la ‘incomunicabilidad’ de la conciencia autoral: nunca se accede directamente a la intención del creador, pues toda comprensión está mediada por el lenguaje y la historia. En segundo lugar, la autonomía del texto frente a su encarnación performativa abre la pregunta por cómo la letra se convierte en acontecimiento social cuando se canta, se comparte o se inscribe en prácticas políticas y afectivas. En tercer lugar, la cuestión de la legitimidad de las interpretaciones comunitarias obliga a discernir entre lecturas plausibles y apropiaciones espurias: no toda resignificación tiene el mismo peso hermenéutico.

De este modo, el problema no es únicamente metodológico, sino también normativo: ¿qué criterios permiten justificar la preferencia por una interpretación sobre otra sin caer en el relativismo absoluto? En este punto, la hermenéutica filosófica ofrece un horizonte de resolución al concebir la comprensión como *Erschließung* —una apertura del mundo que se realiza en el encuentro entre intérprete y obra. Bajo esta perspectiva, comprender una canción no equivale a reconstruir su intención original ni a analizar su forma en aislamiento, sino a participar del acontecimiento de sentido que ella misma desoculta.

La confrontación de estos tres enfoques revela que ninguno puede explicar por sí solo la complejidad de la experiencia interpretativa de la canción. El intencionalismo olvida la autonomía del texto y la creatividad del oyente; el formalismo descuida la historicidad y la

mediación social; y la teoría de la recepción corre el riesgo de perder el anclaje en la obra misma. Por ello, más que elegir uno de estos modelos, se vuelve necesario pensar un marco integrador, capaz de asumir sus aportes sin caer en sus exclusiones. Esa será precisamente la tarea del siguiente apartado: desarrollar una propuesta hermenéutica integradora, que comprenda la interpretación como un proceso dialógico y situado, en el que el sentido se constituye en el espacio donde esos tres horizontes confluyen, se tensionan y se transforman mutuamente.

2.3 La canción como espacio de disputa y apertura de sentido. Ejemplo ilustrativo

La canción se configura como un posible espacio privilegiado de disputa hermenéutica. Al articular letra, voz, ritmo y contexto performativo, se convierte en un campo en el que confluyen intenciones autorales, estructuras textuales y experiencias de recepción. En este sentido, la canción es un lugar de apertura, donde el sentido no se clausura en un polo único, sino que emerge en la interacción entre los tres. Tal como la filosofía hermenéutica nos enseña, esta apertura constituye un modo en que se desoculta un mundo de significados que el oyente hace propio, reencontrándose con sentidos existenciales que exceden el simple mensaje del autor.

A modo de ejemplo ilustrativo, se analizará la canción “Un hombre muerto en el ring” de Los Pettinellis. Se ha escogido esta canción debido a la relevancia cultural que tuvo —y sigue teniendo— el grupo Pettinellis dentro de la música chilena, tanto por su propuesta estética como por el modo en que sus obras se han inscrito en la memoria colectiva. En particular, “Un hombre muerto en el ring” constituye un ejemplo significativo para la presente investigación, ya que condensa una serie de tensiones hermenéuticas que permiten observar cómo el sentido de una canción se construye en el diálogo entre autor, texto y recepción.

Un hombre muerto en el ring,
Se hacen agua los ojos
El suelo eterna compañía,
Pero se secará bajo tierra
Golpe seco brazos empapados,
Se resbalan en el suelo
No esperaba, no esperaba,
Encontrarte en mi ataúd



Petinellis, (2002)

Desde la perspectiva autoral, el compositor y vocalista del grupo, Álvaro Henríquez, ha declarado que la canción fue concebida como un homenaje póstumo a David Ellis, boxeador norteamericano fallecido trágicamente en 1971.²⁹ La intención inicial del autor, por tanto, orientaba la obra hacia la evocación de una figura concreta y la reflexión sobre el sacrificio y la violencia del espectáculo deportivo. Sin embargo, el devenir de la canción en el tiempo demuestra que su sentido no ha permanecido fijo: múltiples oyentes y comunidades de interpretación la han resignificado, desplazando la referencia biográfica hacia una lectura más universal. En este nuevo horizonte, la canción es comprendida como una poderosa y sombría meditación sobre la fragilidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte.

La letra describe la escena de un boxeador caído en el ring, un espacio que simboliza simultáneamente la lucha, la gloria y la derrota. La reiteración de la frase “un hombre muerto en el ring” enfatiza la tragedia y la soledad del momento, mientras que la imagen del cuerpo resbalando en el suelo y las lágrimas del público intensifican la atmósfera de desolación. Desde una lectura hermenéutica, esta descripción puede entenderse también como una metáfora de la existencia humana: cada individuo libra sus propias batallas en un “ring” simbólico, enfrentándose a la finitud y al reconocimiento de su destino final.

La canción no solo relata una caída literal en el ring, sino que reconfigura la memoria de Ellis como figura simbólica de la fragilidad, la entrega y el límite humano. La intención autoral aquí no es presentar un relato biográfico frío, sino elevarlo a un símbolo colectivo: Ellis deviene en arquetipo trágico que representa todas las luchas que acaban en silencio.

²⁹ David “La Furia” Ellis fue un boxeador chileno que falleció en diciembre de 1991, después de permanecer varios días en estado de muerte cerebral tras recibir un hematoma subdural en un combate celebrado en Coyhaique frente a Abdenago Jofré.

La pelea, pactada por el título nacional de medianos ligeros, terminó con Ellis abandonando el ring y posteriormente manifestando síntomas de malestar. Fue trasladado en estado crítico a Santiago, donde los médicos confirmaron su muerte cerebral y lo mantuvieron con soporte vital unos días antes de su deceso definitivo. El caso fue particularmente relevante debido a que días después de la pelea se identificaron un cúmulo de “errores y negligencias”, donde se asegura que ese combate jamás debió realizarse. Entre muchas otras razones, una de las negligencias más complejas que se identificaron en este caso fue que David en el momento del combate aún padecía las secuelas de un TEC que la doctora de la Federación nunca advirtió. Véase los artículos al respecto en la sección de la bibliografía. *Boxeo: a 30 años de la trágica muerte de David Ellis*. (El Ágora); Ellis: *El último boxeador chileno fallecido tras una pelea*. (La tercera); Dra. Cordero se refiere a David Ellis: *Boxeador chileno fallecido tras una pelea*. (Mentiras Verdaderas La Red).

En el nivel textual, la obra forja imágenes intensas —“el suelo eterna compañía”, “se secará bajo tierra”, “no esperaba encontrarte en mi ataúd”— que articulan metáforas de abandono, destino y confrontación con lo inevitable. La repetición del verso “un hombre muerto en el ring” refuerza la dimensión de rito, transformando lo individual en parábola. La estructura compositiva y las reiteraciones simbólicas operan como dispositivos de apertura del sentido, no simplemente como ornamentos literarios.

Pero es el oyente quien completa la escena hermenéutica. Cuando alguien escucha esta canción, la memoria de Ellis converge con sus propias experiencias de pérdida, duelo, limitación o derrota. En ese momento, la obra deja de ser solo un homenaje para Ellis y se convierte en una experiencia compartida: el oyente proyecta, resignifica e interioriza los significados sugeridos. Esa recepción activa puede transformar la canción en un emblema de duelo cultural, donde la memoria individual de Ellis es resignificada por comunidades que lo evocan en discursos de justicia, memoria o reflexión vital.

La tensión entre intención autoral y recepción se vuelve explícita: la intención de Los Pettinellis crea un espacio simbólico para Ellis, pero no fija un sentido unívoco. Cualquier interpretación debe dialogar con ese horizonte intencional (el homenaje), sin arrogarse la totalidad del sentido. La recepción efectiva, en cambio, materializa ese sentido en un horizonte vital. Además, la canción popular, en particular, puede funcionar como un vehículo de pensamiento colectivo y político. “Un hombre muerto en el ring” no sólo evoca la muerte de Ellis, sino que habilita discursos culturales sobre la vulnerabilidad humana, el riesgo institucional del deporte o la memoria colectiva de la tragedia. Su resignificación en contextos sociales —radio, conciertos, prensa, memoria deportiva— permite que la canción circule como símbolo de memoria activa, no como reliquia literaria.

El análisis de este caso resulta especialmente relevante porque permite ejemplificar cómo la interpretación de una canción no se agota en la intención del autor ni en el análisis formal del texto, sino que se amplía en el horizonte de la recepción. La coexistencia de múltiples lecturas —una vinculada a su origen biográfico y otra a una reflexión existencial más amplia— pone en

evidencia el carácter abierto y dialógico del sentido musical. Este diálogo entre intención autoral, estructura textual y resignificación por parte de los oyentes ilustra de manera concreta la propuesta hermenéutica integradora desarrollada en este capítulo: el sentido de la canción emerge en la intersección entre estos tres polos, y su validez interpretativa se sostiene en la medida en que respeta la coherencia interna del texto, reconoce su historicidad y mantiene su fecundidad de significado en la experiencia comunitaria.

Por último, cabe señalar que el presente ejemplo se plantea a modo ilustrativo, y no como una demostración exhaustiva. Su función es mostrar la operatividad del enfoque hermenéutico propuesto, preparando el terreno para el análisis sistemático de las obras seleccionadas en los capítulos posteriores. En ese sentido, *Un hombre muerto en el ring* se convierte en un punto de partida metodológico que permite visibilizar, en un caso concreto, la dinámica viva de la interpretación musical como acontecimiento de sentido.

La canción, entendida como obra-límite entre lenguaje, música y práctica social, obliga a replantear la pregunta hermenéutica clásica sobre el sentido: ya no es suficiente preguntar por la intención originaria ni por la coherencia textual en abstracto; se trata de atender a la puesta en mundo que la canción realiza y a las condiciones comunitarias que permiten su actualización. Una hermenéutica integradora —inspirada en Gadamer y ampliada por aportes fenomenológicos y de recepción— nos permite concebir la interpretación como un proceso dialógico y normativamente regulado: dialógico porque el sentido emerge en la interacción entre autor, texto y oyente; regulado porque la pluralidad interpretativa requiere criterios de validación que eviten el relativismo absoluto. Así, la canción aparece como un espacio político y estético de disputa de sentido, a la vez fuente de verdad experiencial y objeto de reinterpretación constante.

2.4 Propuesta hermenéutica integradora

En este apartado se presenta una estrategia hermenéutica integradora orientada a abordar el problema del sentido en las letras de canciones. Parto de las discusiones previas — sobre autoridad autoral, autonomía del texto, historicidad interpretativa y pluralidad recepcional — para proponer un marco que articula cinco ejes centrales: (a) el autor como orientador de sentido y no como dueño; (b) el texto como estructura semántica abierta; (c) el oyente como intérprete situado, crítico y creativo; (d) el sentido como producto de un diálogo dinámico y contextual; y (e) el lenguaje musical como forma privilegiada de revelación de mundo. La siguiente exposición sintetiza cada eje y su fundamentación conceptual e implicaciones metodológicas para el estudio de las letras de canciones como objetos hermenéuticos.

El objetivo de la propuesta es ofrecer una herramienta teórico-metodológica útil para la tesis: Primero, que reconozca la pluralidad de sentidos futuros de una canción sin desconocer la materialidad de su producción; que combine análisis textual, análisis musical y estudios de recepción; y que permita abordar dimensiones éticas y políticas de la interpretación en contextos culturales concretos.

2.4.1 El autor como orientador de sentido, no como su dueño

El primer eje sostiene que el autor (o los agentes productores) orienta posibles direcciones de sentido sin poseerlas de modo excluyente. La intención autoral funciona como horizonte interpretativo: provee claves sobre motivaciones y condiciones de producción que ayudan a explicar elecciones formales —letra, métrica, timbre, arreglo—, pero no agota la multiplicidad de lecturas que el texto y su contexto permiten. Metodológicamente esto exige considerar la evidencia autoral (entrevistas, declaraciones, contextos de producción) como insumo relevante y contextualizado —no como sentencia definitiva—; aplicar una jerarquía hermenéutica flexible que otorgue peso a la intención cuando converge con la congruencia formal, y sostener una ética interpretativa que reconozca la integridad de las declaraciones sin concederles privilegio absoluto.

2.4.2 El texto como estructura semántica abierta

El segundo eje entiende la letra como una estructura semántica abierta: metáforas, polisemia, ambigüedad e interacciones rítmico-musicales generan “pliegues” interpretativos que no se resuelven automáticamente. Siguiendo la noción de autonomía textual, la obra fijada (grabación, partitura, texto) abre un mundo proponible a múltiples actualizaciones; esa apertura, sin embargo, está regulada por la materialidad del texto. Desde el punto de vista metodológico conviene adoptar una lectura multicapas que reconozca niveles literal, figurado, intertextual y performativo; atender cómo elementos musicales (tempo, intensidad, timbre) modulan la apertura semántica; y evitar reduccionismos, privilegiando lecturas plausibles sostenidas por evidencia textual y musical.

2.4.3 El oyente como intérprete situado, crítico y creativo

El tercer eje reivindica al oyente como intérprete situado, creativo y agente de actualización. La comprensión se realiza desde marcos biográficos, identitarios, comunitarios y temporales: escuchar es aplicar el texto a una situación concreta, y esa aplicación puede transformar la función social de la canción (himno, protesta, consumo íntimo, etc.). Metodológicamente esto requiere priorizar estudios de recepción cualitativos —entrevistas, grupos focales, diarios de escucha, etnografías— que capturen la pluralidad interpretativa; incorporar la reflexividad del investigador, quien debe reconocer sus propios prejuicios hermenéuticos; y valorar la agencia creativa del público como fuente legítima de resignificaciones, incluso cuando contravienen la intención autoral.

Para Gadamer, la comprensión es siempre aplicación: interpretar no es reproducir un sentido ya dado, sino ponerlo en juego en una situación concreta. El oyente, como intérprete, aplica el texto musical a su propia existencia y contexto, actualizando su sentido. Además, siguiendo a Heidegger, comprender significa proyectar posibilidades de ser: en la escucha, el oyente no solo entiende un mensaje, sino que se comprende a sí mismo en relación al mundo que la música abre.

2.4.4 El sentido como producto de un diálogo dinámico y contextual

El cuarto eje plantea el sentido como efecto de un diálogo dinámico entre autor, texto, intérpretes y contextos institucionales (medios, industria, academia), un diálogo que es temporalmente abierto: sentidos emergen, se consolidan y se transforman en el tiempo. Esto orienta una metodología que combine triangulación de fuentes (análisis textual, genealogía de producción y recepción social), análisis de las políticas interpretativas que operan en medios e instituciones y, cuando sea posible, estudios longitudinales que rastreen el ciclo de vida interpretativo de una canción. Así se capta no sólo el instante de comprensión sino las trayectorias históricas por las que circulan y se estabilizan ciertas lecturas.

La hermenéutica filosófica concibe la comprensión como un proceso dialógico. Gadamer enfatiza que comprender implica dejarse decir algo por el texto, entrar en conversación con él. El sentido surge en este diálogo, no como verdad objetiva fija, sino como verdad que acontece en la experiencia hermenéutica. En este sentido, la canción se convierte en un espacio de conversación entre mundos de vida, donde la historicidad juega un rol decisivo.

2.4.5 El lenguaje musical como revelación de mundo

El quinto eje subraya que el lenguaje musical —la interrelación de letra, melodía, ritmo, timbre y producción— revela formas de vida y disposiciones afectivas; la música, más que transmitir proposiciones, abre mundos. En consecuencia, la dimensión sonora no es un aditamento sino constitutiva del sentido. Metodológicamente conviene integrar análisis musical y textual en una lectura sistémica: transcripciones básicas, descripción de la producción, análisis de performance y atención a las mediaciones tecnológicas y en vivo permiten captar cómo la sonoridad configura la revelación de mundo que propone la obra. Así, el lenguaje musical revela el ser-en-el-mundo en su dimensión afectiva, histórica y comunitaria.

Finalmente, desde una perspectiva teórico-filosófica la propuesta se apoya en la tradición hermenéutica (Gadamer, la fusión de horizontes; Heidegger, la historicidad y la apertura ontológica; Ricoeur, la autonomía del texto) y plantea la interpretación no como técnica neutral sino como modo de ser-en-el-mundo. Metodológicamente, esto se traduce en principios orientadores —triangulación disciplinar, jerarquía hermenéutica flexible, reflexividad, ética

interpretativa y atención a la temporalidad interpretativa— que deben informar cada instancia del análisis: desde la recopilación de evidencia documental hasta la formulación de lecturas interpretativas y la evaluación de sus efectos sociales. Con ello, la propuesta ofrece una herramienta teórico-metodológica capaz de articular análisis textual, musical y recepcional, y de abordar además las dimensiones ético-políticas de la interpretación en contextos culturales concretos.

2.5 Criterios hermenéuticos de validación.

El recorrido realizado a lo largo de este capítulo permite reconocer que el problema hermenéutico del sentido en la canción no puede resolverse ni desde un paradigma único ni mediante un método cerrado. La multiplicidad de dimensiones que convergen en la experiencia musical —autor, texto, oyente, lenguaje, contexto performativo— obliga a concebir la interpretación como un proceso dialógico, donde la comprensión surge de la confrontación y la fusión de horizontes. El desafío hermenéutico consiste, entonces, en preservar la apertura del sentido sin renunciar a la necesidad de criterios que orienten y legitimen la interpretación.

En este contexto, los criterios hermenéuticos de validación se comprenden como principios regulativos, no como normas metodológicas. Su función no es clausurar la pluralidad interpretativa, sino establecer condiciones de racionalidad, coherencia y fecundidad que hagan posible el diálogo entre interpretaciones diversas. En la tradición gadameriana, la verdad no se obtiene mediante la aplicación de un método, sino que acontece en la conversación, cuando los interlocutores —el texto, el intérprete y la tradición— se encuentran en un horizonte común de sentido. Estos criterios, por tanto, operan como garantías de apertura responsable dentro del proceso interpretativo.

El primero de ellos, la coherencia textual, se funda en el reconocimiento de que toda interpretación debe respetar la estructura interna del texto, su lógica poética y sus articulaciones

semánticas. La comprensión del sentido parte siempre de un movimiento circular entre las partes y el todo, en el cual el texto mismo orienta la lectura posible. Ignorar esa coherencia interna equivale a quebrar el vínculo que sostiene el diálogo entre la obra y el intérprete.

El segundo, la fidelidad intertextual, recuerda que ningún texto existe aislado. La canción se inscribe en una red de discursos, géneros, tradiciones y experiencias históricas que determinan y amplían sus horizontes de sentido. Ser fiel a esa intertextualidad no significa subordinar la interpretación al contexto de origen, sino reconocer que toda comprensión se produce en el entramado de herencias y mediaciones culturales que la hacen posible.

El tercer criterio, la consistencia performativa, alude al carácter encarnado de la canción: su sentido se realiza en la voz, en la ejecución sonora, en el cuerpo del intérprete y en el acto de escucha. La obra no es un objeto estático, sino un acontecimiento que se actualiza en su performance. Por ello, la interpretación filosófica debe mantener una correspondencia entre el análisis textual y la dimensión expresiva de la obra, considerando que la verdad estética acontece en la manifestación sensible del lenguaje.

El cuarto criterio, la productividad interpretativa, subraya el carácter dinámico y generativo de la comprensión. Una interpretación no se valida por su cercanía al supuesto sentido original, sino por su capacidad de abrir nuevas posibilidades de sentido, de generar pensamiento y de ampliar la inteligibilidad del fenómeno. La lectura hermenéutica es fecunda cuando ilumina aspectos del mundo, de la experiencia o de la historia que la obra hace visibles.

Por último, el reconocimiento comunitario cualificado introduce la dimensión intersubjetiva de la validez hermenéutica. Comprender no es un acto solitario, sino una práctica de diálogo y negociación del sentido dentro de comunidades interpretativas concretas. El consenso no es absoluto ni definitivo, pero otorga legitimidad a la interpretación cuando esta es argumentada, compartida y reconocida en el marco de una tradición o una comunidad cultural de recepción.

En conjunto, estos cinco criterios no constituyen una técnica de análisis, sino un horizonte de orientación que articula la propuesta hermenéutica integradora desarrollada en este capítulo. Permiten sostener un equilibrio entre apertura y rigor: apertura, porque reconocen la pluralidad de interpretaciones posibles; rigor, porque establecen condiciones que impiden caer en un relativismo interpretativo ilimitado. De este modo, la interpretación de la canción puede

entenderse como una práctica filosófica en sentido pleno: un ejercicio de comprensión del mundo que se realiza a través del lenguaje poético y musical.

2.6 Conclusión del capítulo: Hacia la aplicación de la propuesta hermenéutica integradora.

A modo de conclusión, queda consolidado y clarificado el tránsito que esta tesis propone entre la fundamentación teórica y la formulación metodológica para la lectura filosófica de letras de canciones. El capítulo ha articulado un dispositivo hermenéutico de tres componentes interdependientes: (i) un plano de criterios fundantes y operativos que distingue explícitamente entre los supuestos teóricos que justifican la empresa interpretativa y las herramientas analíticas que la hacen operativa; (ii) un conjunto de ejes centrales que estructuran las relaciones entre autor, texto y oyente; y (iii) unos criterios de validación que garantizan la coherencia y la exigencia crítica de las lecturas producidas. Esta tríada constituye la columna vertebral de la propuesta hermenéutica integradora que pretende, simultáneamente, explicar qué significa leer una letra filosóficamente y ofrecer una guía replicable para llevar esa lectura a la práctica.

En el primer plano teórico se ha explicitado la distinción metodológica entre dos conjuntos complementarios. Por una parte, los criterios hermenéuticos fundantes —historicidad del sentido; finitud y apertura del comprender; horizonte de comprensión compartido; lenguaje como mediación del ser; experiencia estética como modo de verdad; y diálogo como estructura del comprender— proporcionan el marco ontológico y epistemológico desde el cual se concibe la letra como un acontecimiento de sentido situado, interpelador y revelador. Por otra parte, los criterios analíticos operativos —densidad simbólica; anclaje poético-musical; situación de enunciación; régimen de circulación; problematización filosófica; y diálogo intertextual— traducen esos supuestos en procedimientos precisos de análisis que atienden la materialidad textual y sonora, así como las condiciones sociales e institucionales de producción y recepción.

La relación entre ambos niveles es dialéctica: los criterios fundantes orientan qué es legítimo reclamar a una interpretación y cuáles son sus límites epistemológicos; los criterios operativos,

en cambio, permiten desplegar esa orientación en un trabajo analítico detallado que es sensible a la polisemia, a la sonoridad y a las prácticas de circulación que configuran la vida de una obra. Así, la propuesta evita tanto el reduccionismo formalista que ignora el contexto como el relativismo interpretativo que prescinde de principios racionales de coherencia y justificación.

Sobre esta base teórica se erigen los cinco ejes centrales del modelo —autor como orientador de sentido (no como dueño), texto como estructura semántica abierta, oyente como intérprete situado y creativo, sentido como producto de un diálogo dinámico y contextual, y lenguaje musical como forma privilegiada de revelación de mundo—. Estos ejes funcionan como vectores analíticos que orientan la lectura triádica: cada acto interpretativo debe leer la letra a la luz de la intención orientadora del autor, de la apertura semántica del texto, de las condiciones de enunciación y recepción del oyente, y de la potencia reveladora de lo musical. El movimiento entre estos ejes impide fijar el sentido en un único polo y, en cambio, pone de manifiesto su carácter procesual y relacional.

Para garantizar que las lecturas resultantes sean filosóficamente fecundas y metodológicamente rigurosas, se han propuesto cinco criterios de validación: coherencia textual, fidelidad intertextual, consistencia performativa, productividad interpretativa y reconocimiento comunitario cualificado. Estos criterios actúan como umbrales evaluativos que distinguen interpretaciones sostenibles —capaces de enlazar la estructura textual y musical con contextos y preguntas pertinentes— de lecturas meramente proyectivas o improductivas desde el punto de vista filosófico.

En términos operativos, la propuesta se despliega en un procedimiento reflexivo y reiterable: situar la obra en sus horizontes histórico-culturales y de producción; analizar la letra en su densidad simbólica y su anclaje poético-musical; mapear la situación de enunciación y los marcos identitarios que configuran la voz; explorar las condiciones de circulación y las dinámicas de resignificación; identificar las problemáticas filosóficas imbricadas en el texto; y situar la obra en diálogo con tradiciones y matrices intertextuales. Finalmente, la interpretación debe ser confrontada con la intención orientadora del autor sin reducirse a ella y sometida a los criterios de validación que aseguran su rigor y generatividad.

El capítulo concluye, por tanto, con una doble afirmación: primero, que las letras de canciones pueden llegar a constituir objetos legítimos y fecundos para la reflexión filosófica cuando se abordan desde un marco que reconoce su historicidad, su materialidad sonora y su dimensión dialogal; y, segundo, que es posible construir una práctica analítica que integre teoría y método mediante la conjunción explícita de criterios fundantes, instrumentos operativos y estándares de validación. En el capítulo siguiente se trasladará esta propuesta a la práctica: se aplicará la fórmula hermenéutica integradora a casos seleccionados por su densidad simbólica y relevancia sociocultural, con el doble propósito de ilustrar el procedimiento paso a paso y de comprobar empíricamente la capacidad heurística y crítica del método. De ese modo se cerrará el circuito entre reflexión teórica y aplicación analítica, mostrando que la hermenéutica propuesta enriquece y permite abrir la posibilidad de comprensión filosófica de las letras.

Capítulo 3: Análisis hermenéutico de la obra de Kendrick Lamar y Ca7riel & Paco Amoroso

El objetivo de este capítulo es trasladar a la práctica la propuesta teórica presentada en el capítulo anterior: demostrar, mediante análisis concretos, que las letras de canciones son objetos válidos para la reflexión filosófica y que la fórmula hermenéutica integradora permite producir interpretaciones rigurosas, heurísticamente fructíferas y verificables. Para ello se seleccionan dos casos representativos de la música popular contemporánea: Kendrick Lamar en Estados Unidos y el dúo argentino Ca7riel & Paco Amoroso. Ambos constituyen ejemplos paradigmáticos de la canción como espacio de pensamiento situado, pues sus obras condensan diagnósticos sociales, tensiones subjetivas y reflexiones ético-políticas que exceden lo meramente estético o expresivo. La lectura que se presenta aplica la teoría metodológica hermenéutica desarrollada en este trabajo como procedimiento operable para el análisis de letras de canciones. La teoría articula fases y criterios que permiten pasar de la recolección documental y la explicitación de supuestos hermenéuticos a la triangulación entre texto, música y recepción. Aquí se implementan esos pasos con el propósito de mostrar que una letra musical —en su inserción sonora y en su circulación social— puede alojar y vehiculizar problemas y conceptos filosóficos pertinentes a la tesis central: las letras de canciones son vehículos de reflexión filosófica y la teoría trabajada a lo largo de la tesis explica cómo proceder para demostrarlo.³⁰

Se analizarán dos canciones: Alright de Kendrick Lamar, y #TETAS de Ca7riel y Paco Amoroso.³¹

³⁰ Para visualizar el paso a paso de la teoría trabajada, véase anexo (1)

³¹ Inicialmente se pretendía tratar muchas más canciones, en particular, *We cry Together*, *Wesley's Theory*, *Auntie Diaries* y *DNA* de Kendrick Lamar, y también las canciones *IMPOSTOR* y *RE FORRO* de Ca7riel y Paco Amoroso, dado que pueden tener grandes implicaciones filosóficas al ser analizados bajo la teoría propuesta. Por temas exclusivos de formalidad de esta tesis (extensión permitida) no se pudo realizar, pero queda pendiente para poder realizarse este análisis en investigaciones posteriores.

3.1 Alright — Kendrick Lamar

Fase 0: Preparación

Se selecciona la grabación de estudio de “Alright” incluida en *To Pimp a Butterfly* (2015) como objeto primario y se reúnen la letra, el registro sonoro y documentación sobre su circulación pública. “Alright” (single de Kendrick Lamar). Versión analizada: grabación de estudio incluida en *To Pimp a Butterfly* (2015) Publicado como sencillo el 30 de junio de 2015; coautor y productores: Kendrick Duckworth (Kendrick Lamar), Pharrell Williams y Sounwave.

Los materiales recolectados para realizar el análisis son: Letra (transcripción de la versión de estudio). Archivo audio (pista del álbum) y videoclip oficial.³² Además, se registran interpretaciones públicas relevantes y cobertura periodística que documenta su recepción televisiva y su uso en protestas BLM que serán atendidas más adelante: Kendrick Lamar - Alright at the 2015 BET Awards; Geraldo Rivera rips Kendrick Lamar's BET Award set; Police harassment leads to crowd singing Kendrick Lamar's "Alright".

Wouldn't you know
We been hurt, been down before
Nigga, when our pride was low
Lookin' at the world like: Where do we go?
Nigga, and we hate po-po
Wanna kill us dead in the street fo sho'
Nigga, I'm at the preacher's door
My knees gettin' weak, and my gun might blow
But we gon' be alright

Nigga, we gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
We gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright



Fase 1: Fundamentos hermenéuticos

En términos teóricos, la lectura adopta los siguientes supuestos: (a) la historicidad del entendimiento (inspirada en Gadamer): el texto sólo se comprende plenamente en diálogo con su horizonte histórico-social; (b) la dialogicidad autor–texto–oyente: el sentido surge en la interacción entre intención, material formal y recepción; (c) la aplicación reflexiva: interpretar es aplicar categorías filosóficas pertinentes (esperanza, comunidad, resistencia) que la letra

³² Para acceder a la transcripción de la letra de la canción, Véase anexo (2)

posibilita sin pretender agotar su polisemia. Estos supuestos justifican una lectura integradora que no reduce el significado a la supuesta intención del autor ni a una interpretación meramente esteticista, sino que considera la performatividad del texto en contextos sociales concretos.

Historicidad y horizonte de preguntas: la comprensión es puesta en diálogo con el contexto social (Gadamer): la recepción colectiva (protestas BLM) forma parte del horizonte que actualiza el sentido del texto.

Dialogicidad autor–texto–oyente: se privilegia una lectura integradora (autor/intención, letra/texto, recepción comunitaria) tal como plantea la ficha. La letra no es unívoca; su sentido surge en el entrecruce con la música y la praxis social.

Aplicación reflexiva: interpretar es aplicar conceptos filosóficos (p. ej. esperanza, resistencia, comunidad política) a la letra y su circulación, sin pretender reconstruir una “intención pura” sino mostrar cómo el texto posibilita lecturas relevantes.

Fase 2: Análisis textual-musical

Densidad simbólica: La letra articula un contrapunto constante: versos que narran precariedad, violencia y conflicto interior se contraponen con un estribillo repetido —“We gon’ be alright”— que funciona como núcleo semántico. Desde la perspectiva semiótica, el estribillo opera como lema performativo: su repetición convierte la frase en una fórmula de consuelo y en una proclama colectiva. Identificar metáforas, imágenes y núcleos léxicos permite situar el texto en campos semánticos de sufrimiento, prueba moral y esperanza.

Aparecen a lo largo de la canción referencias a violencia, raza, tentaciones y pruebas personales, estos versos mezclan lo íntimo (miedo, culpa, tentación) con lo estructural (policía, injusticia). El contraste entre los versos (angustia, examen moral) y el estribillo esperanzador crea tensión semántica: la afirmación colectiva aparece como respuesta performativa a la opresión descrita en los versos. Además, la anáfora del “we” (nosotros) y la repetición del estribillo permiten que la frase llegue a funcionar como himno en contextos colectivos.

Anclaje poético-musical: El acompañamiento sonoro (influencias de jazz —bajo marcado, sampleos— y gospel, texturas de viento, ritmo marcado y coros) articula una sonoridad que

remite tanto a una solemnidad religiosa como a una urgencia urbana. Esta textura sonora modula la lectura de la letra: la afirmación del estribillo adquiere resonancia ritual y comunitaria, mientras que los arreglos y la interpretación vocal tensan la experiencia entre lo íntimo y lo público. Esto permite que el mensaje de esperanza (“we gon’ be alright”) se lea tanto como consuelo espiritual (eco del gospel) como como consigna política. Por otro lado, si se hace énfasis en los tonos vocales, Lamar alterna tonos rasgados (en los versos) con una entonación más colectiva en el estribillo (frase cantada/replicada por coros), lo que refuerza la transición de lo personal a lo comunitario.

Desambiguación formal: La letra combina planos literal y figurado: referencias explícitas a violencia y marginalidad coexisten con imágenes religiosas y metafóricas que representan procesos psíquicos y sociales. La desambiguación interpretativa se realiza mediante la correlación del material léxico con la puntuación musical y la estructura formal (verso-puente-estribillo), de modo que las lecturas literal y figurada se integran en una comprensión compleja y no reductiva. Muchos versos combinan literalidad (descripciones de violencia y opresión) con metáfora religiosa y económica (luzes, demonios internos, *pimping* como metáfora de explotación). En la lectura, lo literal (hechos de violencia) legitima la dimensión figurada (lucha existencial), y el estribillo opera metafóricamente como promesa política y consuelo espiritual.

Fase 3: Enunciación y circulación

Situación de enunciación: El sujeto enunciador se mueve del “yo” confesional de los versos (condiciones de Compton, supervivencia, dudas morales) hacia un “nosotros” coral en el estribillo; esto permite leer la voz lírica como portavoz de una experiencia singular que, por recursos formales y retóricos, se universaliza en clave comunitaria. La distinción entre autor empírico y sujeto enunciador se mantiene, pero la fuerza representativa del enunciador habilita la canción como texto de carácter testimonial y político. Aunque hay rasgos autobiográficos de Kendrick (referencias a su entorno), la construcción poética lo coloca a la vez como portavoz de una comunidad amplia (poblaciones negras urbanas), legitimando su enunciación como representativa.

Régimen de circulación: La canción circuló a través de canales comerciales (álbum, radio, plataformas de streaming) y de espacios simbólicos (presentaciones en medios, videoclips). Premiaciones y actuaciones públicas amplificaron su alcance, pero particularmente su presentación en los BET³³ awards el 2015, desató una ola de polémicas dadas las reacciones de periodistas en el canal de Fox News con respecto a su presentación, en particular, el verso que dice “And we hate po-po³⁴, Wanna kill us dead in the street for sure, nigga”³⁵

Posteriormente, en el álbum DAMN lanzado el 2017, Kendrick en su canción titulada “DNA:” toma dichos comentarios y los introduce en el coro:

I-I got loyalty, got royalty inside my DNA
This is why I say that hip hop has done more damage to young African Americans than racism in recent years
I-I got loyalty, got royalty inside my DNA

Kendrick Lamar. (2017)

En el coro de la canción, se puede escuchar la voz del periodista Geraldo Rivera³⁶ diciendo “Por eso digo que el hip hop ha hecho más daño a los jóvenes afroamericanos que el racismo en los últimos años”³⁷. La fuente Genius comenta al respecto:

El puente samplea un fragmento de FOX News en el que el comentarista Geraldo Rivera critica la letra del sencillo de Kendrick de marzo de 2015, «Alright». Este segmento recibió críticas de toda la escena musical, y el propio Kendrick declaró que predicaba la esperanza ante la adversidad, no la violencia. También utilizó otro fragmento del mismo segmento en «BLOOD.» y mencionó directamente a Geraldo en «YAH».³⁸

Lamar respondió directamente a los comentarios de Rivera en una conversación con TMZ, en la que declaró: “El hip hop no es el problema. Nuestra realidad es el problema”.

Esta controversia desató grandes críticas hacia ambas partes, tanto como a Rivera como a Lamar, pero esta polémica demuestra la tensión cultural que se puede presentar en torno a las letras de canciones: Que Rivera deslegitime la expresión cultural de Kendrick en televisión nacional, permite que se sigan reproduciendo relaciones de poder, excluyendo saberes y experiencias de los grupos subalternos, en este caso, la cultura afrodescendiente.

³³ Véase el video adjunto en la linkografía: The Kendrick Lamar Society. (2025, 14 septiembre). *Kendrick Lamar - Alright at the 2015 BET Awards (No Watermarks + Stereo Sound)* [Video]. YouTube.

³⁴ «Po-po» es un término coloquial para referirse a la policía. Esta expresión cobra gran importancia en la actualidad en Estados Unidos, dado que muchos afroamericanos han sido asesinados por agentes de policía. El “odio” hacia la policía ha sido un tema recurrente en la música hip-hop y sigue siendo un problema.

³⁵ “Y odiamos a la poli, quieren matarnos en la calle de seguro, negro” [Trad. Propia]

³⁶ Véase el video adjunto en la linkografía: Unruly. (2015, 30 junio). *Geraldo Rivera rips Kendrick Lamar's BET Award set* [Video]. Youtube.

³⁷ [Trad. Propia]

³⁸ *Kendrick Lamar – DNA. (n.d.).* Genius.

Para la interpretación hermenéutica importa su reapropiación en manifestaciones públicas. Desde 2015 varios relatos y registros audiovisuales documentan cómo activistas y manifestantes entonaron el coro en protestas contra la violencia policial y movilizaciones asociadas al movimiento *Black Lives Matter*³⁹, por lo tanto, el estribillo pasó de ser declaración artística a consigna pública, donde el estribillo fue entonado colectivamente y adquirió función de consigna. Esta dimensión recepcional confirma la performatividad política del texto y su transformación en práctica social. La documentación periodística y académica destaca que la canción se convirtió en "soundtrack" o himno de las protestas.

Fase 4: Intertextualidad y problematización filosófica

Diálogo intertextual: “Alright” se inserta en la tradición de la canción de protesta afroamericana y dialoga con genealogías musicales (spirituals, gospel, jazz) — que históricamente sostuvieron resistencias colectivas — y discursivas (testimonio y denuncia). La fórmula “we gon’ be alright” puede leerse en línea con himnos de esperanza propios de movimientos por derechos civiles y canciones de resistencia, por lo que se hace necesario reconocer esta intertextualidad para situar la canción en marcos de significado que exceden el texto aislado.

Problematización filosófica: A partir del material analizado, se extrae una cuestión filosófica central: la relación entre esperanza colectiva y praxis política en contextos de injusticia estructural. La canción plantea, desde sus recursos líricos y sonoros, interrogantes sobre la función ética de la esperanza, la construcción de comunidad política y la eficacia de la consigna musical como forma de acción simbólica. Es precisamente en la articulación de estos problemas donde la letra opera como vehículo de reflexión filosófica: al tematizar la resistencia, el trauma y la promesa de futuro, ofrece materiales conceptuales para pensar la resiliencia, la memoria y la legitimidad política. ¿Cómo funciona la esperanza colectiva frente a la injusticia institucional? ¿La afirmación performativa (“we gon’ be alright”) instala una ética de resiliencia, una demanda política o ambas?

³⁹ Véase el video adjunto en la linkografía Blake Piffin. (2015, 28 julio). *Police harassment leads to crowd singing Kendrick Lamar’s «Alright»* [Video]. YouTube.

A partir de dicha problematización, podemos realizar una relación de categorías: esperanza (filosófica y teológica), poder / opresión (política), comunidad (ética política) y testimonio (memoria y verdad). Estas problemáticas encajan con el marco hermenéutico sobre cómo el texto abre sentidos aplicables a problemas sociales.

Fase 5: Triangulación

La triangulación entre hallazgos textuales, musicales y recepcionales muestra convergencia: la estructura interna del texto, su tratamiento sonoro y su recepción colectiva se sostienen mutuamente y permiten validar la lectura integradora. La coherencia textual, la fidelidad intertextual y la consistencia performativa son criterios aplicados para verificar que la interpretación no contradice el material empírico. Asimismo, la constatación de una recepción comunitaria cualificada (uso del estribillo en protestas) refuerza la hipótesis de que la letra no solo expresa ideas filosóficas, sino que facilita su puesta en práctica simbólica. Los tres planos (texto, música, recepción) se refuerzan mutuamente: la letra articula dolor y promesa; la música ofrece un soporte sonoro inspirado en el gospel/jazz que eleva el estribillo; la recepción colectiva (BLM) transforma el estribillo en consigna. No hay contradicción mayor entre planos — más bien una convergencia que explica la eficacia del tema como himno de protesta. (Evidencia de recepción en prensa y estudios de musicología/activismo.)

Fase 6: Validación interpretativa

Coherencia textual: La lectura propuesta (tensión versos/estribillo; paso de lo íntimo a lo colectivo) respeta la estructura interna del texto: análisis del desarrollo semántico (versos → puente → estribillo repetido).

Fidelidad intertextual: La lectura toma en cuenta la tradición *protest song* y las referencias musicales (gospel/jazz), por lo que no se aísla el texto de sus antecedentes.

Consistencia performativa: Las actuaciones públicas de Lamar (p. ej. BET Awards, Grammys) y el videoclip —donde hay imágenes de policía/violencia y recursos simbólicos— sostienen la lectura política y performativa. Su puesta en escena (ej.: performance sobre carro de policía en ciertos eventos) reafirma la dimensión política del tema.

Productividad interpretativa: La interpretación permite conectar “Alright” con preguntas sobre rituales de protesta, memoria colectiva y la eficacia de consignas musicales en la construcción de solidaridad política. Plantea además nuevas preguntas: ¿hasta qué punto un himno consolida o limita formas de protesta? ¿Cómo cambia su sentido al abandonar el disco y entrar en la calle?

Reconocimiento comunitario cualificado: Existe amplia documentación de uso colectivo en protestas (medios, testimonios, estudios). Esto permite sostener que la lectura (himno/consigna) es compartible y debatible entre comunidades culturales y académicas.

Fase 7: Síntesis y exposición final

La lectura operativa de “Alright” demuestra que una letra de canción puede constituirse en espacio de reflexión filosófica y política: su material semántico ofrece problemas conceptuales (esperanza, comunidad, resistencia) que, articulados con recursos musicales y con prácticas recepcionales, se convierten en ámbitos de pensamiento y acción. La propuesta hermenéutica integradora ofrece, en este caso, un procedimiento claro y reproducible para mostrar cómo las letras de canciones pueden funcionar como vehículos de pensamiento filosófico, legitimando así la hipótesis central de la tesis.

En “Alright” (2015), Kendrick Lamar construye un texto poético-musical que articula la intimidad del sujeto lírico con una proclama colectiva: el estribillo “We gon’ be alright” funciona como centro semántico y como dispositivo performativo que transfiere la experiencia individual a una voz comunitaria. Musicalmente, la interpolación de elementos de jazz y gospel produce una textura sonora que convierte la afirmación en un consuelo ritual y en una consigna política. Es precisamente esta doble dimensión —registro íntimo de la lucha y estribillo de esperanza— la que permitió que la canción fuera reapropiada por movilizaciones del movimiento Black Lives Matter, donde el coro actuó como himno de resistencia y afirmación común. La convergencia entre letra, sonoridad y recepción confirma la interpretación integradora propuesta: el sentido del texto no se agota en la intención del autor, sino que se actualiza en la praxis social y en la circulación pública.

3.2 #TETAS — Ca7riel y Paco Amoroso

El presente análisis aplica la propuesta hermenéutica integradora a la canción “#TETAS” de Ca7riel y Paco Amoroso, como ejercicio de operacionalización metodológica de la teoría desarrollada en esta tesis. Este procedimiento busca mostrar, de modo sistemático, cómo el texto musical puede ser leído como un espacio de pensamiento filosófico, donde la ironía, la performatividad y la parodia funcionan como estrategias de problematización cultural. En este caso, la canción y su videoclip constituyen un campo privilegiado para pensar las tensiones entre autenticidad y artificio, cuerpo y espectáculo, identidad y simulacro, nociones que se abordan desde la hermenéutica como horizontes de sentido compartido entre autor, obra y comunidad.

Hashtag tetas
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas (oh, yeah)
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
Hashtag tetas (hashtag tetas)
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
Si quieres ser alguien, no puedes ser tú
Tienes que ser alguien que no seas tú, uh-uh
Y si quieres ser tú, no vas a ser nadie



Fase 0: Preparación

Se selecciona la grabación de estudio de #TETAS, producida por Rafa Arcaute y Federico Vindver, lanzada el 2025 en el álbum “PAPOTA”, surgiendo como un mini álbum respuesta a su popularidad alcanza luego de presentarse en el escenario de *Tiny desk*⁴⁰.

Ca7riel y Paco Amoroso se hicieron rápidamente virales dado su performance en dicho canal (NPR Music, 2024b), siendo uno de los videos más vistos del canal (A la fecha, se encuentran en el puesto número ocho en videos populares del canal, con más de 44 millones de visitas) — donde compiten con artistas altamente reconocidos de talla mundial, superando a los videos de Adele, Alicia Keys, Coldplay, entre otros — por lo que el lanzamiento de este álbum impulsó su fama y actualmente se encuentran de gira, logrando más de 60 fechas.

⁴⁰ Tiny Desk Concerts es una serie de conciertos organizados por el programa de radio All Songs Considered de NPR Music. Las presentaciones musicales se llevan a cabo en las oficinas de la estación, ubicadas en Washington D. C., a un costado del escritorio del presentador Bob Boilen. Los videos de los conciertos son posteriormente subidos a internet, donde han recibido millones de visualizaciones. (colaboradores de Wikipedia, 2025)

Para el análisis integral de esta obra, los elementos a utilizarse son la canción grabada de estudio⁴¹ y el video musical oficial.

Fase 1: Fundamentos hermenéuticos

De acuerdo con los supuestos que estructuran la propuesta metodológica, esta lectura se asienta en tres principios:

- a) Historicidad del sentido (Gadamer): la comprensión de una obra musical solo se realiza en su horizonte cultural e histórico, en este caso el de la música urbana latinoamericana contemporánea atravesada por la lógica de redes y la estetización del exceso.
- b) Dialogicidad autor–texto–oyente: el significado no reside en un solo polo, sino que emerge del juego dinámico entre las estrategias expresivas de los artistas, los dispositivos textuales y visuales, y la recepción comunitaria que resignifica la obra.
- c) Aplicación reflexiva: interpretar implica aplicar categorías filosóficas (ironía, crítica cultural, corporalidad, simulacro) que permiten desentrañar cómo la canción formula, en clave artística, una crítica a los códigos mismos de la industria musical.

Así, la lectura se sitúa en el cruce entre hermenéutica filosófica, análisis cultural y semiótica musical, bajo la hipótesis de que la canción no solo representa el universo mediático que parodia, sino que reflexiona sobre él desde dentro de sus propios recursos expresivos.

Fase 2: Análisis textual-musical

Densidad simbólica: La letra de “#TETAS” se construye sobre un repertorio de signos propios de la cultura digital: *hashtags*, anglicismos y referencias a la performatividad del “éxito”. La palabra del título, acompañada del signo de numeral, ya enuncia la ironía central: la conversión de lo corporal en etiqueta, de la identidad en algoritmo. El uso del inglés en expresiones como *glow-up*, *vive check* o *dab* introduce una distancia paródica respecto del modelo aspiracional de la cultura pop global. La repetición de estereotipos de virilidad, lujo y popularidad funciona como hipérbole satírica que desmonta, mediante la exageración, las fórmulas del éxito masculino en la escena urbana.

⁴¹ Para ver la transcripción completa de la letra de la canción, Véase anexo (3)

En términos semánticos, la canción elabora una retórica del simulacro: todo aparece sobrecodificado, deliberadamente artificioso. Lo que se enuncia como autoafirmación (“Mira mi cuerpo, siente mi bótox, ni siquiera necesito filtro en fotos”) es simultáneamente una burla a la rigidez del ideal performativo del artista contemporáneo. La ironía —entendida hermenéuticamente como un distanciamiento reflexivo respecto del discurso propio— se convierte aquí en el núcleo portador de sentido.

Anclaje poético-musical: El componente sonoro refuerza la ironía textual. La base electrónica de estilo trap–funk, con percusiones sintéticas y voces distorsionadas, produce un efecto de saturación auditiva que replica los patrones de la industria musical global (como, por ejemplo, se pueden encontrar similitudes con la canción *Tell me why* de Backstreet Boys, con el puente de la canción *A thousand miles* de Vanessa Carlton, etc.) Sin embargo, esa misma saturación, al borde del ridículo, evidencia su condición de artificio. Las intervenciones vocales exageradas, los *ad-libs* y los giros melódicos casi paródicos hacen visible la naturaleza performativa del género. Desde la hermenéutica musical, puede leerse como una reversión consciente de los códigos del pop y el trap, donde la mimesis se vuelve crítica.

Desambiguación formal: El uso de recursos como el *hashtag* o el inglés no tiene función ornamental, sino que revela la estructura mediática del discurso contemporáneo. La letra y el videoclip se sitúan dentro del lenguaje que critican, y desde allí lo exhiben como un dispositivo de producción de identidades. Así, el texto oscila entre dos niveles de sentido: el literal, donde se celebra la imagen y el éxito, y el irónico, donde se denuncia la vacuidad de ese mismo gesto celebratorio. La hermenéutica integradora permite mantener abierta esta ambigüedad sin resolverla, comprendiendo la obra como un espacio de tensión interpretativa.

Fase 3: Enunciación y régimen de circulación

Situación de enunciación: El sujeto lírico no es un individuo psicológico, sino un personaje paródico que encarna y exagera los clichés del “artista urbano exitoso”: el cuerpo hipersexualizado, la actitud egocéntrica, la referencia constante a la fama y al dinero. Ca7riel y Paco Amoroso construyen una voz que oscila entre la imitación y la burla, desplegando lo que podríamos denominar una ‘enunciación teatral’. Desde la hermenéutica, esta configuración del

sujeto enunciador puede leerse como una crítica encarnada al modelo de autenticidad artística impuesto por la cultura del espectáculo.

Régimen de circulación: El videoclip amplifica el sentido irónico mediante un exceso visual deliberado: cuerpos musculosos, bailes coreográficos estilo *boy band* de los años 2000, alusión a la inteligencia artificial, luces saturadas y gestos que remiten tanto al videoclip pop como a la cultura del meme. Estas imágenes no solo acompañan la letra, sino que constituyen su argumentación visual, operando como metáforas del artificio y de la espectacularización del cuerpo. El gesto del *dab*, que aparece repetidamente, simboliza la apropiación paródica de gestos virales; su reiteración funciona como signo de retorno a lo popular, una manera de desjerarquizar los códigos elitistas de la estética del éxito.

El carácter viral de la canción, su circulación en redes sociales y su adopción como referencia humorística entre públicos jóvenes confirman su condición de producto autorreferencial: la obra se expone como mercancía cultural y, al mismo tiempo, reflexiona críticamente sobre esa condición.

En relación con sus presentaciones en vivo, magnifican el uso de herramientas visuales y performativas, desde que al inicio de sus conciertos en vivo son presentados por una inteligencia artificial llamado *Chad GPT*, y en su presentación de #TETAS invitan a personas musculosas (fisicoculturistas) a bailar al escenario, tomándolos en sus hombros y mostrando sus músculos en el desarrollo de la canción, exponiendo esta intención satírica de la canción.

Fase 4: Intertextualidad y problematización filosófica

Diálogo intertextual: La canción dialoga con múltiples niveles de la cultura popular contemporánea: el lenguaje digital (*hashtags*), la estética del trap globalizado y los discursos de masculinidad hegemónica difundidos en redes. Desde el punto de vista hermenéutico, este entrelazamiento constituye un campo intertextual en el que la parodia actúa como forma de pensamiento crítico. La parodia no destruye el referente, sino que lo exhibe como construcción; en ello reside su potencia filosófica.

Problematización filosófica: El potencial filosófico de “#TETAS” radica en su capacidad para reflexionar, desde el interior del lenguaje pop, sobre las lógicas contemporáneas de identidad y simulacro. La ironía del texto plantea preguntas que exceden la estética musical:

- ¿Qué significa “ser auténtico” en un contexto donde toda identidad se produce como imagen?
- ¿Puede la ironía convertirse en una forma de resistencia frente al discurso hegemónico del éxito?
- ¿Hasta qué punto el cuerpo y el artificio son hoy los lugares donde se juega la verdad de lo artístico?

Desde esta perspectiva, la canción despliega una filosofía implícita del espectáculo: muestra cómo el sujeto contemporáneo, mediado por pantallas y algoritmos, vive en el borde entre la autoparodia y la búsqueda de sentido. Al tematizar este borde, “#TETAS” no solo reproduce la cultura digital, sino que la piensa críticamente a través del humor y la exageración, transformando el artificio en herramienta de lucidez.

Fase 5: Triangulación y validación interpretativa

La triangulación entre texto, sonoridad y recepción confirma la coherencia de la lectura. El texto paródico, la producción musical y el videoclip se sostienen mutuamente en la construcción de una estética de la ironía. La coherencia textual se verifica en la consistencia entre letra, imágenes y tono interpretativo; la fidelidad intertextual en la apropiación consciente de códigos del pop y del trap; la consistencia performativa en la teatralidad de los artistas, que asumen el exceso como lenguaje crítico.

La productividad interpretativa se demuestra en la capacidad del análisis para articular el fenómeno con problemas filosóficos amplios —la representación del yo, la mercantilización del cuerpo, la ironía como método de pensamiento—; y la validación comunitaria se observa en la recepción social: la canción circula como objeto de risa y reflexión simultánea, activando discusiones sobre autenticidad, género y performatividad en la música popular contemporánea.

Fase 6: Validación interpretativa:

La fase de validación interpretativa tiene por objetivo examinar la solidez y coherencia del proceso hermenéutico aplicado, a partir de criterios que aseguren la consistencia interna del análisis y su legitimidad en el horizonte comunitario. En este caso, la aplicación de la propuesta hermenéutica integradora a “#TETAS” permite verificar la pertinencia de la lectura filosófica a través de cuatro dimensiones fundamentales: fidelidad intertextual, consistencia performativa, productividad interpretativa y reconocimiento comunitario cualificado.

Fidelidad intertextual: La fidelidad intertextual se observa en la relación consciente que la canción establece con las tradiciones estéticas y discursivas del pop y del trap globalizado. “#TETAS” cita, exagera y parodia los códigos característicos del espectáculo mediático —coreografías tipo *boy band*, estéticas corporales hipermasculinizadas, léxico digital e hipersexualización del cuerpo—, pero lo hace desde una distancia crítica. Esta estrategia no rompe con la tradición de la música popular, sino que la reinscribe desde una lógica reflexiva, manteniendo la inteligibilidad de los signos culturales que reproduce y simultáneamente subvierte.

Desde el punto de vista hermenéutico, esta fidelidad no implica adhesión mimética, sino reconocimiento dialógico: la canción dialoga con su propio contexto cultural y revela sus tensiones internas, lo que valida la lectura intertextual como un modo de comprensión que respeta la red de significaciones en la que la obra se inscribe.

Consistencia performativa: La consistencia performativa se verifica en la correspondencia entre el discurso irónico de la letra, la sonoridad saturada del beat y la gestualidad corporal de los intérpretes. La parodia se encarna no solo en el texto, sino en la escena performativa total: los artistas adoptan deliberadamente las poses, los ademanes y las estéticas del “éxito” que critican, teatralizando los gestos de la fama y de la virilidad mediática. Este modo de actuación confiere coherencia global al sentido de la obra, ya que la ironía no se limita al nivel semántico, sino que se extiende al cuerpo y al sonido.

La unidad performativa entre letra, música y corporalidad refuerza el principio hermenéutico según el cual el sentido de una obra musical no se agota en el texto verbal, sino que se realiza en el acontecimiento expresivo en su totalidad. En este sentido, “#TETAS” logra sostener su crítica

a la cultura del espectáculo desde dentro de su propio lenguaje performativo, manteniendo una coherencia estética y conceptual que valida la interpretación propuesta.

Productividad interpretativa: La productividad interpretativa se expresa en la capacidad del análisis para generar nuevas articulaciones de sentido y abrir el texto a preguntas filosóficas relevantes. La lectura de “#TETAS” permite reflexionar sobre cuestiones que trascienden lo musical: la construcción de la identidad en la era del simulacro, la estetización del cuerpo como mercancía, la ironía como forma de pensamiento crítico y la autenticidad como mito cultural.

Desde la perspectiva hermenéutica, esta productividad indica que la interpretación no clausura el significado, sino que lo amplía y lo reactiva, permitiendo que la obra dialogue con categorías de la filosofía contemporánea y con los problemas de la cultura digital. De este modo, la canción se constituye como un espacio de reflexión filosófica en sí misma, validando la hipótesis de la tesis: que las letras de canciones pueden funcionar como vehículos de pensamiento y problematización crítica.

Reconocimiento comunitario cualificado: Finalmente, la validez hermenéutica se sostiene también en el reconocimiento comunitario cualificado, entendido como la capacidad de la obra para suscitar interpretaciones compartidas y debates en espacios culturales diversos. “#TETAS” fue ampliamente difundida en redes sociales y medios digitales, convirtiéndose en un fenómeno de conversación que trascendió su carácter musical. La recepción del público —que osciló entre la risa, la identificación y la reflexión crítica— evidencia que la ironía fue comprendida y reelaborada colectivamente.

La circulación de la canción en contextos digitales y su apropiación en discursos humorísticos y académicos muestran que la comunidad de oyentes reconoce en ella una dimensión de comentario cultural, no solo un producto de entretenimiento. Esta resonancia comunitaria valida la interpretación hermenéutica integradora en tanto demuestra que el sentido filosófico y crítico de la obra no depende exclusivamente del análisis académico, sino que es experimentado y compartido por los públicos en la práctica social de la escucha y la relectura⁴².

⁴² El músico y director de orquesta venezolano Gustavo Dudamel junto con la orquesta filarmónica de Los Angeles en su presentación de Coachella 2025, invitó a Ca7riel y Paco Amoroso a participar de su show para cantar la canción “La que puede, puede”, lo que generó muy buenas reacciones de parte del público debido a la versatilidad de los artistas para desenvolverse en diferentes géneros. Esto fue una gran demostración de la desmitificación de los géneros musicales: No todas las orquestas tocan exclusivamente música clásica, y no todos los cantantes urbanos

Fase 7: Síntesis y exposición final:

La lectura hermenéutica integradora de “#TETAS” muestra que incluso en una pieza musical marcada por la sátira y el humor se articulan formas de pensamiento filosófico sobre la identidad, el cuerpo y la cultura mediática. La canción utiliza los recursos del lenguaje digital —hashtags, préstamos lingüísticos, ironía performativa— para exponer la lógica del simulacro que domina la experiencia contemporánea, pero lo hace desde un registro estético que combina goce, parodia y crítica.

Desde la perspectiva de esta tesis, “#TETAS” constituye un ejemplo paradigmático de cómo la música popular puede funcionar como espacio hermenéutico de pensamiento, donde el sentido no está clausurado por la intención autoral, sino que se abre en la interacción entre texto, sonido, imagen y comunidad. La propuesta hermenéutica integradora permite revelar esa complejidad, mostrando que las letras de canciones —leídas en su relación con lo sonoro y lo social— son lugares donde la filosofía acontece bajo diferentes espacios, invitando a reflexionar sobre el mundo a través de diferentes aristas de la cultura, incluyendo la música popular.

3.3 Cierre

El recorrido analítico realizado en este capítulo permitió poner en práctica la propuesta hermenéutica integradora desarrollada a lo largo de la investigación, evidenciando su capacidad para abordar las letras de canciones como espacios legítimos de reflexión filosófica. A través de los estudios de caso de “Alright” de Kendrick Lamar y “#TETAS” de Ca7riel y Paco Amoroso, se mostró cómo el sentido filosófico emerge en la tensión entre el texto poético, la dimensión sonora y la recepción comunitaria. En el primer caso, la canción de Lamar encarna una hermenéutica de la esperanza y la resistencia, donde la palabra musical se convierte en gesto ético-político capaz de articular dolor y redención colectiva. En el segundo, la pieza de Ca7riel y Paco Amoroso despliega una hermenéutica de la ironía y el simulacro, que reflexiona críticamente sobre la cultura mediática y la construcción performativa de la identidad contemporánea. Ambos análisis revelan que el pensamiento filosófico no se limita al discurso

trabajan sólo sobre bases musicales sintéticas. Visítese el video adjunto en la linkografía: Raúl Astudillo. (2025, 15 abril). *Gustavo Dudamel & Phil. L.A. feat. Catriel & Paco amoroso, la que puede Coachella* [Video]. YouTube.

académico ni al tratado conceptual, sino que puede acontecer en el espacio estético del sonido, la palabra y el cuerpo, donde las letras de canciones funcionan como mediaciones simbólicas entre experiencia y comprensión. Así, la metodología aplicada demuestra su eficacia para interpretar fenómenos musicales desde una perspectiva hermenéutica rigurosa, confirmando que la música popular contemporánea no solo refleja el mundo, sino que lo interroga y lo piensa, ofreciendo nuevas formas de comprensión del ser, la comunidad y la cultura en el presente.

Conclusión

Esta tesis comenzó con una pregunta que, aunque aparentemente sencilla, contenía una profundidad que solo se reveló en el transcurso del camino: ¿pueden las letras de canciones ser comprendidas como expresiones filosóficas? La hipótesis inicial —que afirmaba que las letras son vehículos de pensamiento y que su sentido más pleno emerge del diálogo entre autor, texto y oyente— se convirtió, con el tiempo, en el hilo conductor de una travesía hermenéutica que exigió repensar no solo qué entendemos por filosofía, sino también qué significa interpretar.

El recorrido que aquí se reconstruye no fue lineal ni exento de tensiones. Desde el inicio, el proyecto se enfrentó a una sospecha latente: ¿es legítimo considerar las letras de canciones, inscritas en la cultura popular, como instancias de pensamiento filosófico? Superar esa sospecha implicó desmontar prejuicios tanto en torno a la filosofía como en torno al arte. A lo largo de este proceso, se comprendió que la filosofía no se reduce a su tradición académica o a sus formas discursivas institucionalizadas, sino que vive también en los lenguajes cotidianos, en los gestos del arte, en las letras que intentan decir lo indecible. Del mismo modo, se mostró que el arte, y particularmente la música, no es mero adorno ni evasión, sino una forma de pensar con el cuerpo, con la voz, con la memoria colectiva. Además, se trató con el cuidado que merece este tema: Si bien no *todas* las canciones pueden inscribir y vehiculizar reflexiones filosóficas, *algunas* canciones de la cultura popular sí tienen esa posibilidad, y eso es suficiente para poder considerarlo como un nuevo espacio de generación de sentido y como forma de cuestionar el mundo.

El trabajo hermenéutico desplegado a lo largo de esta investigación tuvo como punto de partida las reflexiones de Hans-Georg Gadamer sobre la verdad que se manifiesta en la experiencia estética. Su idea de que comprender es siempre participar en un acontecimiento de sentido permitió concebir la interpretación musical como un espacio donde el oyente no recibe pasivamente un mensaje, sino que lo co-crea. Esta perspectiva fue luego enriquecida por la noción barthesiana de la muerte del autor, por el concepto de cooperación interpretativa de Umberto Eco y por la idea de comunidad interpretante de Stanley Fish. La conjunción de estas

influencias dio forma a la propuesta hermenéutica integradora que articula el pensamiento de esta tesis: una hermenéutica que no pretende elegir entre el autor, el texto o el oyente, sino que entiende la interpretación como un proceso vivo en el que las tres instancias se encuentran y se transforman mutuamente.

La aplicación de esta propuesta al análisis de letras de canciones —con especial atención a la obra de *Kendrick Lamar* y *Ca7riel y Paco Amoroso*— permitió constatar que la música popular contemporánea constituye un terreno fértil para el pensamiento filosófico. En ella convergen problemas éticos, existenciales y políticos que interpelan directamente al oyente, no como un espectador externo, sino como parte del tejido simbólico que esas canciones elaboran. Cada letra analizada se mostró como un texto filosófico en potencia, donde la reflexión no se expresa en conceptos abstractos, sino en imágenes, ritmos, repeticiones, silencios y tensiones que invitan a pensar desde la experiencia sensible.

Más allá de los resultados, uno de los mayores aprendizajes de este proceso fue reconocer que comprender es, ante todo, un acto de escucha. Escuchar no solo al texto, sino al contexto, al tono, a las resonancias que lo exceden. Escuchar a quien habla y a quien calla. Escuchar lo que el texto no dice, pero deja entrever. En este sentido, el trabajo hermenéutico que aquí se propuso no busca clausurar el sentido de las canciones, sino acompañar su despliegue, dejar que hablen desde su propio horizonte y permitir que el oyente se transforme en ese encuentro.

La dificultad más persistente fue precisamente la de mantener esa apertura sin perder el rigor. La interpretación corre siempre el riesgo de volverse proyección subjetiva o mero ejercicio estético. Por eso fue necesario construir criterios de validez interpretativa —coherencia textual, plausibilidad contextual, fecundidad interpretativa e intersubjetividad— que sirvieran como guías para discernir cuándo una lectura se sostiene en el texto y cuándo se aleja de él. Estos criterios no buscan objetivar la interpretación, sino mantenerla responsable, consciente de su propio lugar de enunciación.

Otra dificultad se relacionó con los límites del corpus. Si bien esta tesis se centró en repertorios de la música popular contemporánea, su alcance no pretende agotarse ahí. Queda pendiente

explorar cómo esta propuesta puede aplicarse a otros géneros, lenguas o tradiciones musicales, especialmente a las expresiones latinoamericanas, donde la palabra cantada adquiere un valor histórico y comunitario aún más profundo.

Con todo, puede afirmarse que la hipótesis se ha cumplido. Las letras de algunas canciones, cuando son abordadas desde una perspectiva hermenéutica integradora, revelan una dimensión filosófica innegable. Ellas piensan, no porque formulen teorías, sino porque interrogan el mundo, abren espacios de sentido, y movilizan afectos y categorías que transforman la comprensión de quienes las escuchan.

El análisis de los casos mostró que las canciones pueden albergar una estructura argumentativa implícita, una forma de pensamiento que no pasa por la lógica discursiva, sino por la lógica poética: la repetición, la ironía, la metáfora, el ritmo. En este sentido, la canción se convierte en un acontecimiento filosófico que desafía los límites entre lo académico y lo popular, entre el pensamiento y la emoción, entre la palabra y el sonido. Comprender una canción, entonces, es también comprender un modo de habitar el mundo.

El desarrollo teórico y metodológico de esta investigación permitió además trasladar esa comprensión a un terreno práctico y educativo, demostrando que el análisis hermenéutico de letras no solo amplía la reflexión filosófica, sino que también puede ser una herramienta pedagógica poderosa. En el contexto escolar, trabajar con canciones permite vincular el pensamiento crítico con la experiencia estética, promover la reflexión ética a partir de expresiones cercanas al estudiantado y generar espacios de diálogo intercultural y generacional.

La tesis propone una serie de líneas de desarrollo que podrían continuar y profundizar su legado. En primer lugar, la creación de proyectos de innovación educativa que integren el análisis hermenéutico de canciones en las asignaturas de filosofía, lenguaje o formación ciudadana, explorando su potencial para fomentar la argumentación, la empatía y el juicio crítico.

Asimismo, la formación docente aparece como un terreno fértil: capacitar a profesores y profesoras en enfoques hermenéuticos aplicados a la música podría enriquecer las prácticas pedagógicas y abrir nuevas maneras de abordar los contenidos filosóficos o literarios.

Finalmente, las investigaciones-acción en colegios permitirían medir empíricamente los efectos de esta metodología en la motivación, la comprensión lectora y la reflexión ética del estudiantado. Tales estudios, además, podrían incluir repertorios locales y voces marginadas, promoviendo una educación más inclusiva, dialógica y culturalmente situada.

En todos estos posibles desarrollos late una convicción que ha guiado esta tesis: que la filosofía no es patrimonio de las aulas universitarias, sino una práctica vital que atraviesa la experiencia humana, y que la música —como forma de expresión colectiva— puede ser un espacio privilegiado para su ejercicio.

Concluir esta investigación no significa cerrar un tema, sino abrir una escucha. Si la hermenéutica nos enseña algo, es que toda comprensión genuina es también un nuevo comienzo. Cada interpretación que aquí se propuso es apenas una entre muchas posibles; cada análisis, una invitación al diálogo.

Esta tesis no pretende haber dicho la última palabra sobre las letras de canciones, sino haber mostrado que en ellas hay palabras que todavía pueden decirse. Que en su ritmo, en su ambigüedad, en su potencia poética, la música sigue pensando. Y que escucharla con atención es también una forma de filosofar.

Quizás, en última instancia, ese sea el verdadero sentido de este trabajo: reconciliar el pensamiento con la escucha, la filosofía con la vida. Porque allí donde alguien canta, resuena también una pregunta por el ser, por el otro y por el mundo. Y mientras esas preguntas sigan vibrando en la voz de las canciones, habrá siempre algo que interpretar, algo que comprender y algo que enseñar.

Bibliografía

- Ancalao, A. (s.f) El Huacherio: Una Mirada desde el Folklore Popular. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Barthes, R. (1994). El susurro del lenguaje (2.a ed.). Buenos Aires. Paidós.
- Davies, A. Una historia de la conciencia. BAAM. Madrid
- DeNora, T. (2000). Music in Everyday Life. Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1967/1971). De la gramatología. Siglo XXI. Cerro del Agua
- Dussel, E. (1977). Introducción a la filosofía de la liberación latinoamericana (1.^a ed.). Nueva América. Bogotá.
- Dussel, E. (1994). 1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. La Paz: UMSA / Plural Editores. Biblioteca CLACSO
- Dussel, E. (1998). Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación. Madrid: Trotta. Biblioteca CLACSO
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO.
- Fish, S. (1980). Is There a Text in This Class? Harvard University Press. London.
- Frith, S. (1996). Performing Rites: On the Value of Popular Music. Harvard University Press. Massachusetts.
- Gadamer, H.-G. (1960/1997). Verdad y método I. Sígueme. Salamanca.
- Giannini, H. (1981). Desde las palabras. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Heidegger, M. (2003) Ser y tiempo. Madrid. Trotta.
- Hirsch, E. D. (1967). Validity in Interpretation. Yale University Press.

- James, R. (2018). Sobre la música popular en la teoría poscolonial. Post(s). Chicago.
- Jauss, H. R. (1970/2000). Pequeña apología de la experiencia estética. Paidós. Barcelona.
- Jauss, R. (2013) La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria. Gredos. Barcelona.
- Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. Gustavo Gili. Barcelona.
- Ong, W. J. (2002). Orality and literacy: The technologizing of the word (2nd ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 1982). Londres.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. CLACSO. Buenos Aires.
- Ricoeur, P. (1975/2001). La metáfora viva. Trotta. Madrid.
- Santos, B. de S. (2009). Una epistemología del Sur. CLACSO/Siglo XXI. Buenos Aires.
- hooks, b. (1992). Black Looks: Race and Representation. South End Press. Boston.

Discografía

- AKRIILA. (2024). carta a mi papá [Canción]. En epistolares. Lotus Records.
- Ca7riel y Paco Amoroso (2025) #TETAS [Canción]. En PAPOTA. 5020 Records.
- Childish Gambino (2018). This is America [Canción]. En This is America. RCA Records.
- Kendrick Lamar (2015). Alright [Canción] en To Pimp a Butterfly. Sony Music Publishing.
- Pablo Chill-E. (2019). Facts [Canción]. En Facts. Shishigang Records.
- Pettinellis. (2002) Un hombre muerto en el ring [Canción] en Pettinellis. Warner Music.
- Residente ft. Ibayi (2022). This is not america [Canción] en Las letras ya no importan. 5020 Records.

Linkografía

Blake Piffin. (2015, 28 julio). Police harassment leads to crowd singing Kendrick Lamar's «Alright» [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VUC_DOhfzwQ

Bruna, E. (2021, December 18). Boxeo: a 30 años de la trágica muerte de David Ellis. Diario El Ágora. <https://www.elagora.net/boxeo-a-30-anos-de-la-tragica-muerte-de-david-ellis/>

CA7RIEL & PACO AMOROSO. (2025, 5 marzo). CA7RIEL & Paco Amoroso - PAPOTA (Short Film) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zYclqMe_kpc

Colaboradores de Wikipedia. (2025, 27 octubre). Tiny Desk concerts. Wikipedia, la Enciclopedia Libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Tiny_Desk_Concerts

Kendrick Lamar & Taylour Paige – We Cry Together. (n.d.). Genius. <https://genius.com/Kendrick-lamar-and-taylour-paige-we-cry-together-lyrics>

Kendrick Lamar (Ft. George Clinton & Thundercat) – Wesley's Theory. (n.d.). Genius. <https://genius.com/Kendrick-lamar-wesleys-theory-lyrics>

Kendrick Lamar – Alright. (n.d.). Genius. <https://genius.com/Kendrick-lamar-alright-lyrics>

Kendrick Lamar – Auntie Diaries. (n.d.). Genius. <https://genius.com/Kendrick-lamar-auntie-diaries-lyrics>

Kendrick Lamar – DNA. (n.d.). Genius. <https://genius.com/11665443>

Kendrick Lamar – The Blacker The Berry. (n.d.). Genius. <https://genius.com/Kendrick-lamar-the-blacker-the-berry-lyrics>

Mentiras Verdaderas La Red. (2019, July 25). Dra. Cordero se refiere a David Ellis: Boxeador chileno fallecido tras una pelea [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=K1_VNJKzk1o

NFL. (2025, 10 febrero). Kendrick Lamar's Apple Music Super Bowl halftime show [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KDorKy-13ak>

NPR Music. (2024, 4 octubre). Ca7riel & Paco Amoroso: Tiny Desk Concert [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9kqnsoY94L8>

Raúl Astudillo. (2025, 15 abril). Gustavo Dudamel & Phil. L.A. feat. Catriel & Paco amoroso, la
que puede Coachella [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=a4Yp4DjLr2E>

Siredey, F. (2020, February 16). Ellis: El último boxeador chileno fallecido tras una pelea. La
Tercera.
<https://www.latercera.com/noticia/ellis-el-ultimo-boxeador-chileno-fallecido-tras-una-pelea/>

The Kendrick Lamar Society. (2025, 14 septiembre). Kendrick Lamar - Alright at the 2015 BET
Awards (No Watermarks + Stereo Sound) [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=DTu1iZFC9dY>

TikTok - Make your day. (s. f.).
<https://www.tiktok.com/@cumbianena.aap/video/7469285082847661317?q=carta%20a%20mi%20papa%20akrilla&t=1758676542834>



Unruly. (2015, 30 junio). Geraldo Rivera rips Kendrick Lamar's BET Award set [Vídeo].
YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=U3_hi8eWdbY

Anexos

Anexo 1:

1. Introducción

Para poner en práctica el análisis propuesto, se establecen a continuación los pasos metodológicos que guiarán cada análisis, la estructura de exposición de los resultados y los criterios con los que se evaluará la validez de las interpretaciones.

1.1 Pasos metodológicos por fases

El procedimiento analítico se organiza en siete fases sucesivas, que articulan los momentos de preparación, análisis, integración y validación del sentido:

Fase 0. Preparación:

1. Selección de obra y contexto: se elige la canción y la versión que se analizará (grabación original, en vivo o reinterpretación). Se registra su información básica (autoría, año, disco, género musical) y su contexto histórico-cultural de aparición.
2. Recolección de materiales: se reúne el corpus analítico compuesto por la letra, el audio o partitura, y materiales secundarios como entrevistas, reseñas o comentarios de recepción.

Fase 1. Fundamentos hermenéuticos

3. Explicitación de supuestos: se formulan los principios hermenéuticos que orientarán la interpretación (historicidad, diálogo, apertura del sentido). Se define si el énfasis recae en la intención autoral, en la textualidad o en la recepción, justificando teóricamente la elección desde autores como Gadamer, Ricoeur o Barthes.

Fase 2. Análisis textual-musical

4. Densidad simbólica: se examina el campo poético de la letra, identificando metáforas, símbolos, imágenes y repeticiones, así como las redes semánticas que configuran su universo de sentido.
5. Anclaje poético-musical: se analiza la relación entre letra y música (ritmo, métrica, tono, pausas, intensidades) observando cómo la sonoridad refuerza o tensiona el sentido textual.
6. Desambiguación formal: se distinguen los planos literal y figurado, argumentando las decisiones interpretativas en función del texto y de su acompañamiento musical.

Fase 3. Enunciación y circulación

7. Situación de enunciación: se determina quién habla y desde dónde, analizando la voz lírica (yo, tú, nosotros) y sus marcas de género, clase, territorio o experiencia. Se diferencia entre autor empírico y sujeto enunciator.
8. Régimen de circulación: se estudia cómo la canción circula socialmente (radio, protesta, plataformas digitales, homenajes) y cómo dichos circuitos influyen en su sentido. Se consideran reappropriaciones, resignificaciones o usos comunitarios.

Fase 4. Intertextualidad y problematización filosófica

9. Diálogo intertextual: se identifican referencias a otras obras, tradiciones o discursos, determinando qué genealogías simbólicas o culturales invoca la canción (por ejemplo, protesta, amor, memoria, crítica social).
10. Problematización filosófica: se formula la cuestión filosófica que emerge de la letra —por ejemplo, identidad, tiempo, poder, verdad, sufrimiento, comunidad— y se vincula con categorías teóricas pertinentes.

Fase 5. Triangulación

11. Integración de planos: se contrastan los hallazgos textuales, musicales y recepcionales, ajustando la interpretación para lograr coherencia entre los tres niveles de análisis (texto, música, contexto).

Fase 6. Validación interpretativa

12. Coherencia textual: se comprueba que la lectura respete la estructura interna y la lógica poética del texto.
13. Fidelidad intertextual: se verifica que la interpretación mantenga consistencia con los vínculos identificados con otras obras o tradiciones.
14. Consistencia performativa: se examina que la lectura se sostenga en la ejecución sonora, en su tono, ritmo y performatividad vocal.
15. Productividad interpretativa: se evalúa la capacidad de la lectura para abrir nuevas vías de comprensión o reflexión filosófica.
16. Reconocimiento comunitario cualificado: se contrastan las interpretaciones con recepciones relevantes (crítica, público, comunidades), evaluando su plausibilidad compartida.

Fase 7. Síntesis y exposición final

17. Redacción interpretativa: se integran los resultados de las fases anteriores en una exposición unitaria que articula los tres planos (texto, música, recepción). Se estructura la escritura en tres apartados:
18. Descripción poético-musical
19. Interpretación filosófica
20. Validación comunitaria

Finalmente, se explicitan las decisiones hermenéuticas adoptadas, los límites del análisis y las proyecciones posibles del caso.

1.2 Estructura de cada análisis

Cada canción se presentará de acuerdo con la siguiente estructura metodológica, que replica el orden de las fases descritas:

1. Ficha técnica del corpus (datos de identificación y fuentes).
2. Contextualización socio-histórica (situación de producción y circulación).
3. Fundamentos hermenéuticos del análisis (principios y supuestos de lectura).
4. Lectura textual-musical (análisis poético, formal y sonoro).
5. Enunciación y recepción (voz lírica, posición enunciativa, circulación social).
6. Intertextualidad y problematización filosófica (vínculos discursivos y categorías conceptuales).
7. Síntesis interpretativa (integración y validación de resultados).
8. Conclusión parcial (aportaciones del caso al problema hermenéutico general).

1.3 Criterios de evaluación de la validez interpretativa

Para garantizar el rigor y la consistencia metodológica, cada interpretación será evaluada conforme a los siguientes criterios de validación hermenéutica:

- Coherencia textual: la interpretación debe mantener la unidad interna del texto, evitando contradicciones entre sus partes y respetando su estructura poética.
- Fidelidad intertextual: la lectura debe considerar las relaciones explícitas e implícitas con otras obras, discursos o géneros, evitando aislar el texto de su red cultural.

- Consistencia performativa: la interpretación debe sustentarse en la dimensión sonora y performativa de la canción, considerando la voz, el ritmo y la musicalidad como portadores de sentido.
- Productividad interpretativa: la lectura debe generar nuevas vías de comprensión, abrir preguntas filosóficas y conectar la obra con problemáticas sociales o existenciales más amplias.
- Reconocimiento comunitario cualificado: la interpretación debe ser plausible y razonablemente compartible por comunidades interpretativas competentes (críticos, oyentes, investigadores), validando su pertinencia cultural.

1.4 Resultado esperado

La aplicación de esta ficha metodológica busca cerrar el recorrido iniciado en los capítulos previos, mostrando que la fórmula hermenéutica integradora no sólo constituye un marco teórico coherente, sino una herramienta operativa capaz de producir lecturas filosóficamente significativas. El análisis de cada caso pondrá a prueba la capacidad del método para articular teoría y praxis interpretativa, revelando las posibilidades de que la letra de canciones sean posibles vehículos de reflexión filosófica.

Anexo 2:

Alls my life I has to fight, nigga
Alls my life I
Hard times, like: God!
Bad trips, like: Yeah!
Nazareth, I'm fucked up
Homie, you fucked up
But if God got us, then we gon' be alright



Nigga, we gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
We gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Huh? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright

Uh, and when I wake up
I recognize you're looking at me for the pay cut
But homicide be looking at you from the face down
What MAC-11 even boom with the bass down?
Schemin', and let me tell you 'bout my life
Painkillers only put me in the twilight
Where pretty pussy and Benjamin is the highlight
Now tell my momma I love her, but this what I like, Lord knows
20 of 'em in my Chevy, tell 'em all to come and get me
Reaping everything I sow, so my karma comin' heavy
No preliminary hearings on my record
I'm a motherfucking gangster in silence, for the record
Tell the world I know it's too late
Boys and girls, I think I gone cray
Drown inside my vices all day
Won't you, please, believe when I say?

Wouldn't you know
We been hurt, been down before
Nigga, when our pride was low
Lookin' at the world like: Where do we go?
Nigga, and we hate po-po
Wanna kill us dead in the street fo sho'
Nigga, I'm at the preacher's door
My knees gettin' weak, and my gun might blow
But we gon' be alright

Nigga, we gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
We gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Huh? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright

What you want you: a house or a car?
40 acres and a mule? A piano, a guitar?
Anything, see my name is Lucy, I'm your dog
Motherfucker, you can live at the mall
I can see the evil, I can tell it, I know it's illegal
I don't think about it, I deposit every other zero

Thinking of my partner, put the candy, paint it on the Regal
Digging in my pocket, ain't a profit big enough to feed you
Everyday my logic get another dollar just to keep you
In the presence of your chico, ah!
I don't talk about it, be about it, everyday I sequel
If I got it then you know you got it, Heaven, I can reach you
Pet dog, pet dog, pet dog, my dog, that's all
Pick back and chat, I trap the back for y'all
I rap, I black on track so rest assured
My rights, my wrongs, I write 'til I'm right with God

Wouldn't you know
We been hurt, been down before
Nigga, when our pride was low
Lookin' at the world like: Where do we go?
Nigga, and we hate po-po
Wanna kill us dead in the street fo sho'
Nigga, I'm at the preacher's door
My knees gettin' weak, and my gun might blow
But we gon' be alright

Nigga, we gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
We gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Huh? We gon' be alright
Nigga, we gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright

I keep my head up high
I cross my heart and hope to die
Lovin' me is complicated
Too afraid, a lot of changes
I'm alright, and you're a favorite
Dark nights in my prayers

Anexo 3:

Audiencia más grande, músculos, autos deportistas
Words like "glow up", "vibe check"
Trust Gymbaland, I'll make you a star
Voy a hacer un glow up y tú eres mi vibe check
Voy a besarte para que te pongas high tech
Mira mi cuerpo, siente mi bótox
Ni siquiera necesito filtro en fotos
Si queré' ver cómo lo hago, dame la mano
Y te presento a Daniel, mi cirujano
Te pago las inyeccione, para que te emocione'
Y sientas el poder de mis canciones
Si quieres ser alguien, no puedes ser tú
Tienes que ser alguien que no seas tú, uh-uh
Y si quieres ser tú, no vas a ser nadie, solo serás tú
Alguien, no puedes ser tú
Tienes que ser alguien que no seas tú, uh-uh
Y si quieres ser tú, no vas a ser nadie
No, no, no, no
¡Más grande!
Ah, I think ratio
Use a hashtag
"Que vuelva el dab", eh, pop
¿Cómo que hashtag?
No sé, boludo, decí "tetas"
Hashtag tetas
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
Hashtag tetas (hashtag tetas)
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
One dab (dab)
Two dabs (dab, dab)
Three dabs (dab, dab, dab)
Final dab (¡final dab!)
Oh, estoy más fuerte que nunca
Mira mi progreso, tocá mis músculos
Let me be your Chad
Hashtag tetas
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas (oh, yeah)
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
Hashtag tetas (hashtag tetas)
Pectorales grandes, esa es la receta
Hashtag tetas
Traigamos el dab back, hagan caso al Chad
Si quieres ser alguien, no puedes ser tú
Tienes que ser alguien que no seas tú, uh-uh
Y si quieres ser tú, no vas a ser nadie
Wow, this is a fucking smash!
¡Huelo dinero!

