

# **Esbozo metodológico cualitativo para el estudio de objetos artísticos desde consideraciones éticas y estéticas en dos expresiones de la cultura *Heavy Metal***

M.L. Gilbert Ulloa Brenes

Profesor de la Escuela de Ciencias de la Educación, Universidad Estatal a Distancia, San José, Costa Rica. Estudiante del Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura en la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico [gilbertodalier@gmail.com](mailto:gilbertodalier@gmail.com)

## **Resumen**

La ponencia que se presenta propone una construcción metodológica de tipo cualitativo para el estudio de las dimensiones éticas y estéticas en objetos artísticos (textuales y visuales), desde un marco epistemológico que toma como punto de partida las dinámicas históricas y culturales en la producción y recepción de esos objetos. Para ilustrar una parte del dispositivo metodológico que se propone, se recurre a un estudio previo efectuado por el autor (Ulloa, 2013) en el que se analizó la letra de una canción de la banda *Brujería*, agrupación característica del subgénero del *Heavy Metal* denominado *Grindcore*. A partir de este análisis ilustrativo, se deslindan una serie de consideraciones para la aplicación de una estrategia metodológica similar en relación al uso entre aficionados al *Heavy Metal* de camisetas distintivas de intérpretes y álbumes de este género musical.

**Palabras clave:** Metodología cualitativa, análisis del discurso, ética, estética, *Heavy Metal*.

## **Abstract**

This presentation is framed in a qualitative approach to the study of ethical and aesthetic dimensions in textual and visual art objects. The applied epistemological framework considers historical and cultural dynamics in the production and reception of such objects, and a previous study (Ulloa, 2013) illustrates the methodological device proposed in which an analysis of the lyrics of one song of *Grindcore* band named *Brujería* is done. Based on that illustrative analysis, some considerations are proposed for the implementation of a similar

methodological strategy on the study of the use of distinctive t-shirts (bands and albums' look) between *Heavy Metal* fans.

**Keywords:** Qualitative methodology, discourse analysis, ethics, aesthetics, *Heavy Metal*.

### **Estudiando lo est-ético desde enfoques cualitativos**

Los estudios enfocados desde metodologías cualitativas, suelen ser espacios fecundos para el análisis de fenómenos estéticos en los que, además, se traslucen aspectos de tipo ético.

Existe una considerable diversidad de investigaciones que analizan la interrelación entre categorías éticas y estéticas con las identidades colectivas de colectivos juveniles en relación a variadas expresiones musicales como el rock, el reggae o la música electrónica entre otras.

Algunos de estudios de este tipo relacionan el consumo cultural, la articulación identitaria y las perspectivas éticas urdidas entorno a prácticas asociadas a la música y otras formas de expresión estética. Ejemplos de estas investigaciones en el ámbito latinoamericano son los trabajos realizados por Castillo (2002), Feixa (1995), Gallegos (2004), Ganter (2005; 2006), Giraldo, Mejía, Montalvo y Restrepo (2004), González (2004), Matus (2000; 2001; 2005), Melgar (1999), Montoya (2011), Moraga y Solórzano (2005), Murolo (2011), Ospina (2004) y Santillán y Ramírez (2004). Y dentro de esta misma línea en Costa Rica se puede destacar las investigaciones realizadas por Aguilar (2009), Aguilar y Monge (2005), Carballo (2001; 2006), Corrales (2011), Fuentes (2004) y Zúñiga (2005; 2008).

Estos antecedentes señalan una serie de valiosas coordenadas sobre prácticas culturales que permiten reconocer cómo en diversos contextos, las identidades juveniles se conjugan con valores, normas morales y principios de tipo ético asociados a formas de expresión artística como la música o el baile.

Ciertamente en todos esos estudios es posible hallar también valiosos apuntes metodológicos que sin embargo, no suelen ser resaltados como propuestas orientadas a generar discusión alrededor de formas sistemáticas para el abordaje de fenómenos culturales en los que lo estético y lo ético convergen.

Como un aporte para determinar más claramente el abordaje desde metodologías cualitativas de la imbricación entre ética y estética en objetos artísticos, en esta ponencia presenta una

propuesta metodológica de tipo cualitativo para el estudio de las dimensiones éticas y estéticas en objetos artísticos (textuales y gráficos), desde un marco epistemológico que toma como punto de partida las dinámicas históricas y culturales en la producción y recepción de esos objetos.

### **Miradas históricas sobre el vínculo entre ética y estética**

La reflexión histórica sobre el vínculo entre ética y estética es de vieja data. Ya desde el siglo IV a.e.c, Platón ofrecía en *La República* una serie de consideraciones en torno a la valoración de la poesía que sería aceptable en su ideal Estado, rechazando, por otra parte, toda aquella que exaltara aspectos vulgares de los dioses por sus repercusiones en la vida ciudadana. Con ello, Platón trazaba una primaria e indeleble vinculación entre problemas de índole ético que se manifiestan en el arte: Si los comportamientos de los dioses eran expresión de defectos propios de los seres humanos, entonces estos constituirían una especie de norma que avalaría la vileza entre hombres y mujeres, afectando, en primera instancia, a los más jóvenes.

Preocupaciones similares a estas se pueden hallar un poco más tarde también en el siglo IV a.e.c. en la *Política* de Aristóteles. Ahí, el Estagirita advierte cómo el arte (la música en específico) formará parte de la educación ciudadana por cuanto esta influye en el ser humano y su conducta, teniendo, a través suyo, impacto en la sociedad en el cultivo de acciones virtuosas.

Otros pensadores ubicados ya hacia el Medioevo, no dejaban de resaltar la forma en que las expresiones estéticas en las que la belleza y la armonía eran concebidas como expresión misma de lo divino en un quehacer artístico marcado por la moral propia de la cristiandad imperante en Occidente. Por ejemplo, entre los siglos IV y V Agustín de Hipona proponía que “Aquel sumo arte del Dios todopoderoso, a través del cual se creó todo de la Nada, que asimismo es denominado su sabiduría, es también aplicado por los artistas para crear cosas bonitas y armoniosas...” (En Hernández, 2000, p. 425).

Pero en el arte, la belleza y la fealdad se acercan también. Así, de acuerdo con Aragonés (2002), la arquitectura durante el gótico podía colocar en un cercano contraste la fealdad del mal junto a la belleza del bien, como una forma de aleccionar a los ciudadanos. Como parte de esta expresión estética emergieron bestiarios que informaban sobre los diversos aspectos

bajo los cuales el mal podría presentarse y, por contraparte, la manera en que el bien aparecía en seres de beatífica apariencia.

En la música, se decretó por parte de autoridades eclesiásticas la prohibición de tocar el llamado *tritono* o *intervalo del diablo*, al considerar que la configuración de esas notas era una invocación a través de la cual el demonio podría infiltrarse entre el intérprete musical y su auditorio llegando a excitar sentimientos y conductas reñidas con la moral establecida.

La tabla de los siete pecados capitales de Jerónimo Bosco es otro buen ejemplo de cómo, en la pintura, se imbricaron las preocupaciones en torno a los pecados que informan sobre un mal o buen comportamiento y los vicios que pesan sobre la sociedad (Aragonés, 2002).

El Renacimiento y las primeras etapas de la Modernidad no dejaron de lado la vinculación entre ética y estética, sobre todo con el paulatino advenimiento de géneros literarios como la novela.

Se publican diversos documentos en los que se entremezcla la literatura novelesca y la filosófica, dando lugar al surgimiento de las utopías, cuyo nombre se debe a la célebre *Utopía* de Tomás Moro. Pero, mientras Moro asociaba en ella la emergencia de una sociedad mejor apuntalada por una serie de valores, normas y principios basados, todavía, en una visión entre idílica y religiosa de la sociedad, la *Nueva Atlántida* de Bacon deslindaba preceptos para la configuración de una sociedad ideal desde una incipiente racionalidad científica, basada en el dominio técnico de la naturaleza y del mundo humano.

Las revoluciones burguesas de la segunda mitad del siglo XVIII fueron también terreno fértil para el florecimiento de expresiones estéticas en las que ciertos principios morales se resaltaban como parte de la construcción de un nuevo mundo social.

En la plástica, más específicamente en las pinturas de Eugenio Delacroix, los valores burgueses derivados de la Revolución Francesa presentan a una especie de nueva ciudadanía cuyo *ethos* se basa en una representación de la *Libertad* que, conduciendo con sus pechos desnudos al pueblo, se convierte en un principio ético (consagrado ya en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789) del nuevo sujeto social, concebido como tal desde antes en los preceptos filosóficos de autores como Hume, Locke o Kant.

En ese sentido, dentro de este enfoque, Hegel (1983) señalaba en relación al arte lo siguiente:

Desde este punto de vista, que se refiere al arte en su verdadera y suprema dignidad, resulta por supuesto que se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía. En todas las esferas del espíritu absoluto, el espíritu se libera de los límites opresivos de su existencia, en cuanto las relaciones accidentales de su mundanidad y del contenido finito de sus objetivos e intereses se abren a la consideración y a la realización de su ser en sí y para sí (p. 25).

Y más adelante agrega: “A la libertad pertenece (...) lo que es en sí mismo universal y autónomo, las leyes universales del derecho, el bien, la verdad, etc” (Hegel, 1983, p. 29). Es decir, la orientación hacia la libertad propia del arte la alinea del lado de buenos, verdaderos y universales principios de tipo ético que deberán regir la consecuente liberación del espíritu absoluto, esto es, de la idea suprema de humanidad y u perpetuo progreso.

No obstante, allende esa sustancial inherencia de la libertad como clave de bóveda que sostendría la cúpula donde se reúnen ética y estética durante el siglo XIX, el siglo XX fue escenario del advenimiento de una serie de miradas críticas que, a partir en buena medida del criticismo kantiano y los ulteriores reclamos de Nietzsche hacia la mojigatería de una cultura occidental cristiana plagada de defectos que se pretendían virtuosos paradigmas morales, señalaban la forma en que lo artístico (masivo y regido por una creciente lógica capitalista) despuntaba como un espacio que, lejos de propiciar la liberación efectiva del sujeto, era lugar para su paulatina enajenación.

De este modo, surgen análisis críticos de autores como Benjamin, quien pone una primera piedra en la línea del criticismo que luego desarrollarían Adorno y Horkheimer desde la *Escuela de Frankfurt*, quienes miraban con recelo la tosca irrupción de una cultura de masas cuya incidencia a nivel estético se sustentaba en la cuestionable alienación del sujeto respecto a una racionalidad subjetiva y parcial, que presentaba como universales valores y principios parcialidades propios de una creciente instrumentalización del ser humano, cuyos más radicales principios derivaron en la entronización de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX.

Y en el nivel de la subjetividad también, las primeras décadas del siglo XX atestiguaron la vinculación hecha por el *Psicoanálisis* entre las dimensiones inconscientes de la persona con la creación artística, bajo la tesis de que es posible rastrear en los objetos estéticos componentes propios de una parte moral del individuo que, desde los más recóndito de su

*psique*, informan sobre veladas consideraciones superyoicas que oscilan entre la moralidad y el ideal del yo y la búsqueda de formas sustitutivas de placer pulsional.

Esas perspectivas críticas fundaron, a su vez, otras miradas denunciando sobre el devenir de la sociedad moderna y la construcción de subjetividades (y la moralidad) en ella.

Por ejemplo, actualmente Bauman (2005) llama la atención en torno a una contemporánea moralidad sin un código ético en la que, el destino de un objeto de arte y su consecuente lugar dentro de una concepción estética en la que se lo reconozca, queda marcado por las posibilidades de ingresar en un mercado de objetos estéticamente válidos por su valor, es decir, por sus posibilidades de ingreso en el circuito del consumo suntuario (Bauman, 2010, pp. 73-91).

Pese al tono de pesimismo que imperó en buena parte de los críticos del rumbo que las artes llevaban a principios del pasado siglo, la discusión contemporánea en torno a las implicaciones éticas de los objetos artísticos, parece oscilar en torno a consideraciones sobre su potencial para la resistencia o su completa asimilación dentro de los parámetros de una cultura hegemónica de tipo capitalista.

La primera posición sirve como punto de partida a planteamientos como el de Scott (1990), para quien los grupos subordinados generan estrategias de “transcripción encriptada” (*hidden transcript*) de sentidos que cuestionan el *statu quo* de los grupos dominantes, desde la mirada de los subordinados. Algunas de estas estrategias adquieren la forma de objetos artísticos, como puede atestiguiarse en obras literarias o cinematográfica cuyo sentido de denuncia puede pasar desapercibido para los grupos en el poder.

En cambio, en un análisis que no oculta cierta decepción del autor respecto a algunos sectores de personas jóvenes, Montesinos (2009) llama la atención sobre cómo expresiones musicales juveniles han ido menguando su talante crítico contra el sistema social, para convertirse en un producto cultural masivo proclive al desencanto y a cierta ética evasiva.

Ese histórico vínculo entre lo ético y lo estético demuestra que arte y moral se encuentran permanentemente en la creación artística, y que su separación es resultado de los requerimientos analíticos de diferentes disciplinas que hallan en los objetos artísticos, materia prima para sus análisis.

En el caso de las Ciencias Sociales, según pudo verse en el apartado anterior, a esa observación bidimensional ética-estética de los objetos artísticos se agrega el permanente cuestionamiento por las subjetividades que en torno a ellos se articulan como parte de los procesos socioculturales.

### **Construcción de la estrategia metodológica**

En efecto, desde el ámbito de las Ciencias Sociales, la indagación por los objetos estéticos no deja de lado la dimensión ética que en ellos se transparenta, sobre todo por sus repercusiones en los comportamientos, visiones de mundo, identidades e instituciones construidas por colectivos históricamente determinados.

Empero, esa expresión de lo ético imbricado en objetos estéticos conlleva el permanente riesgo de que el investigador, consciente o inconscientemente, tome partido por una determinada versión analítica de valores y principios acordes a los suyos a la hora de estudiar tal o cual objeto estético. Dicho de otro modo, a nivel metodológico la dimensión ética converge en lo artístico desde dos vertientes: la de lo moral propio de quien indaga y la de lo moral que formó (y formará) parte de su producción y recepción.

La dicotomía metodológica entre la muy positivista aspiración por suspender las valoraciones propias del investigador o, en cambio, por develarlas en el proceso mismo de sus pesquisas, según proponen abordajes como el etnopsicoanalítico (Erdheim, 2003, p. 1-31) es una discusión valiosa sobre la cual no nos detendremos más que para advertir su ineludible presencia. Eso no significa, sin embargo, que no se pueda tomar como base una posición en la que sustentar el esbozo metodológico que se pergeña aquí: en la línea cimentada por Kant (2007, p. 251-258), un objeto estético por definición inquieta la sensibilidad del sujeto, provoca un juicio de gusto, por cuanto la indiferencia ante él es imposible. Si para el observador tal o cual objeto pasa desapercibido en términos del placer que su representación provoca, estamos entonces ante un fenómeno que seguramente formaría parte de otras esferas de conocimiento diferentes de la artística.

En ese sentido, incluso para el investigador cuya objetividad es un criterio de validez en sus indagaciones, el objeto artístico amerita en principio que el juicio estético pueda sustentarse en datos derivados de la realidad en la que este es percibido.

Es decir, el juicio del investigador es el principio de su indagación (sin tal juicio no habría objeto estético) por lo que la búsqueda de la objetividad ante él es posible a través de un sistemático trabajo de crítica metodológica que permita, de la forma más precisa posible, reconstruir la manera en que un juicio sobre el fenómeno de arte estudiado fue construido. Bajo esta premisa es que se soporta este esbozo metodológico.

Por otra parte es menester observar que uno de los ámbitos de investigación sobre objetos artísticos que más desarrollo ha tenido, en cuanto a la sistematización de estrategias metodológicas, es el del análisis literario y, más en específico, el del análisis del discurso.

En efecto, en este ámbito se puede hallar las propuestas estructuralistas de autores como Propp (1972) o Greimas (1983) entre otros, hasta los enfoques que proponen un aparato analítico de índole histórico cultural como el de Lucien Goldmann para el estudio de obras pictóricas (Goldmann, 1969) o literarias (Garrido, 1996). Empero, más recientemente han emergido estrategias de análisis crítico del discurso, en el que el estudio de la textualidad artística puede conjugarse con el de discursos de otros ámbitos: religiosos, políticos, etc.

Dentro de esos estudios críticos, Fairclough (1995; 2001) ha propuesto una metodología para el análisis discursivo que resulta fecunda para la definición de las etapas requeridas al efectuar análisis contextualizados de productos estéticos escritos.

Es menester antes señalar que para Fairclough (2001, pp. 14-16), el lenguaje es una práctica social y constituye la base de los *órdenes del discurso*: convenciones discursivas asociadas a las instituciones sociales que suponen una configuración ideológica (desde las relaciones de clase y de poder), que se actualizan a través de discursos orales, escritos o visuales concretos. Así, estos son un producto socialmente determinado pero que a la vez incide en las estructuras sociales ya sea para soportar el *statu quo* o para promover transformaciones.

De este modo, Fairclough (2001) afirma la existencia de un correlato entre estructuras sociales y discursos que permite deslindar, analíticamente, tres niveles de esa correlación: al orden social (conformado por instituciones) corresponden ciertos órdenes discursivos (constituidos por códigos lingüísticos instituidos); luego, se desciende a tipos de prácticas que suceden dentro de las instituciones y, en consecuencia, a tipos de discursos que funcionan institucionalmente; por último, se arribaría a las prácticas instituidas en las que lo social se concreta y, junto a estas, los discursos concretos que las acompañan.



A estos tres niveles corresponden, a su vez, tres etapas analíticas propuestas por Fairclough (2001, pp. 18-22): la primera, puramente descriptiva y en la que el interés recae en la revelación de las relaciones estructurales que componen al discurso estudiado. Esta primera etapa conlleva, entonces, la estructura *interna* del objeto por analizar.

La segunda etapa corresponde a la de las interacciones, es decir, al tipo de prácticas que se dan en un contexto específico y al tipo de discursos de que se dispone en ese nivel. Se trata de un momento en el que se interpreta en términos socioculturales el discurso analizado. Implica, por ende, el reconocimiento de las interacciones entre los sujetos que participan en la configuración de tal o cual discurso.

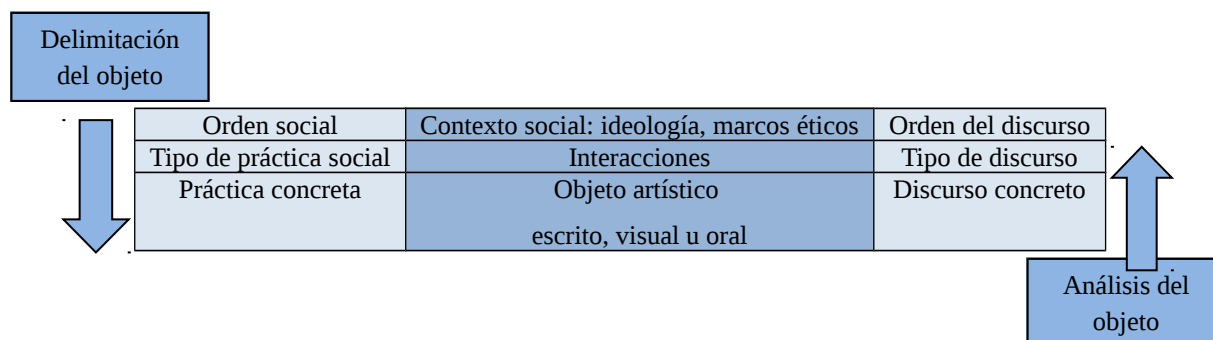
Si la primera fase es más bien descriptiva, en esa segunda etapa se explicitarán ya las primeras condiciones éticas: por ejemplo, se podrá relacionar las categorías axiológicas, normativas (deontológicas) que forman parte de las interacciones que marcan la producción y recepción de un discurso o de un objeto estético. Se debe agregar al planteamiento de Fairclough que, históricamente, es necesario tomar en cuenta dos posibles niveles contextuales en cuanto a prácticas sociales y los tipos de discursos (u objetos artísticos) vinculados a estas: primero, el contexto original o primario en el que fue producido y recibido originalmente el objeto y, en segundo lugar, contextos secundarios en los que es recibe *a posteriori*.

Un ejemplo de interpenetración de ambos niveles contextuales se da en objetos estéticos como la literatura clásica: textos de la Biblia judeocristiana, poemas épicos, etc. Pero también objetos plásticos que se puede ilustrar con la recepción de pinturas como *Guernica* en su contexto original (año 1937) y en situaciones contemporáneas (por ejemplo, las actuales versiones en tercera dimensión de la obra que circulan en internet).

Finalmente, de acuerdo con Fairclough (2001, pp. 18-22) en la tercera etapa se incursiona en el momento de la explicación, es decir, en una situación que podemos llamar de síntesis entre la estructura interna del discurso u objeto artístico y las interacciones contextuales en que se inscribió su producción y recepción dentro del orden social más amplio; donde el *tipo de discurso* emergió. Así, si el primer momento es puramente estructural y el segundo ofrece la posibilidad de ampliar el análisis estableciendo relaciones contextuales que sustentan la interpretación del objeto artístico analizado, este tercero permite la síntesis desde un contexto más amplio y en el cual es posible construir categorías conceptuales que permitan avanzar hacia su explicación desde ciertos marcos ideológicos (y éticos) institucionalizados.

En la figura 1 se ilustra la interrelación entre los niveles y las fases analíticas planteadas por Fairclough pero agregando, de cuenta nuestra, la doble vía que se recorre de arriba abajo y viceversa en la construcción de un objeto artístico y su ulterior análisis.

Figura 1. Interrelación entre niveles y fases analíticas



Fuente: Elaboración propia a partir de Fairclough (2001, p. 24).

A la izquierda puede verse que en la delimitación del objeto artístico, se avanza desde el orden social, esto es, desde la crítica a la institucionalidad en que se encuentran determinadas obras o (tipos de discursos), luego se desciende a tipos de objetos de arte o discursos hasta llegar, finalmente, a un discurso u objeto artístico específico.

A la derecha, en el movimiento analítico se inicia, por así decir, desde abajo, trabajando con el discurso u objeto estético concreto, una vez que este ha sido delimitado. El primer momento es el análisis del texto, la *descripción* en términos de Fairclough (2001, pp. 21-22). Luego, se asciende hacia la segunda fase en la que aquella descripción se eleva al reconocimiento de las relacionales sociales que marcan la producción y recepción del objeto artístico, en el momento denominado por nuestro autor como *interpretativo*. Finalmente, se culmina en un tercer momento *explicativo* que conlleva la crítica del objeto artístico en el nivel del orden social dentro del cual este adquiere cierto sentido cultural.

En la etapa descriptiva, esto es, en el primer nivel analítico, dado que el interés recae en develar la estructura interna del discurso se puede apelar a la aplicación de estrategias de análisis como las ofrecidas por autores como Jules Gritti (Houtart, 2000) o Van Dijk (1996; 2002). Pero también es posible trabajar a partir de la metodología de la *Grounded Theory* planteada por Barney Glasser y Anselm Strauss (Glasser & Strauss, 1999; Strauss y Corbin,

2002), codificando, categorizando y conceptualizando segmentos significativos de la estructura del objeto estético analizado, para su ulterior comparación con los datos de los siguientes niveles.

Este primer nivel de análisis, que, con Courtés (1997, pp. 83-98) puede denominarse también como *etapa de revelado de la inmanencia discursiva* en donde se mueve la significación primaria del objeto de estudio, evidencia la estructura de una serie de elementos discursivos que luego ofrecen un valioso material, para la profundización del análisis contextual de las siguientes dos etapas del proceso.

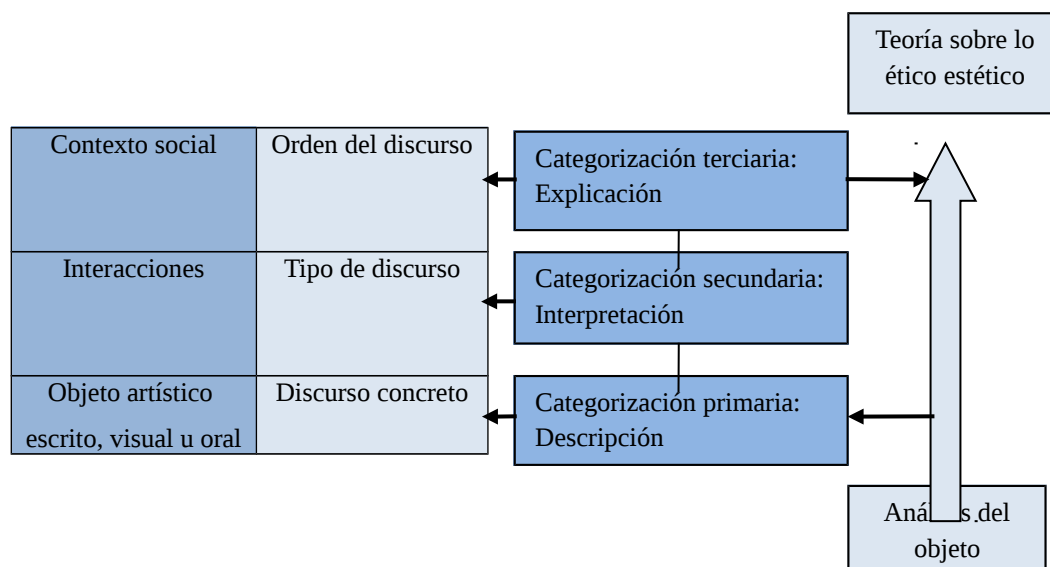
Si bien en la segunda etapa el interés radica en la determinación de las interacciones que informan un determinado tipo de discurso y las oposiciones o subordinaciones de tipo sociocultural que este supone, en el caso de la propuesta construida por centrarse en los aspecto éticos asociados a objetos estéticos, interesa reconocer la forma en que las relaciones entre grupos sociales que producen, reciben o son referentes del discurso u objeto analizado, ofrecen además un código de base que permitirá interpretar los principios morales, valores y normas cotidianas que marcan la existencia del objeto artístico, en el contexto primario o secundario en el que se lo estudia. Esto implica, pues, llevar el análisis un paso más adelante en su profundización.

Los datos para este segundo estadio del análisis pueden recolectarse desde fuentes primarias o secundarias, dependiendo, claro está, de la disponibilidad geográfica e histórica de los sujetos que interactúan y configuran su moralidad en torno a esa interacción.

Así, mientras en la etapa anterior la detección de la estructura interna del objeto o discurso provee un material básico, la estructura categorial primaria derivada de él puede contrastarse, en acuerdo con el principio estipulado por Glaser y Strauss (1995, pp. 105-113) de la comparación constante, con las categorías que emerjan en este segundo nivel analítico.

Esta comparación constante avanzaría hasta la construcción de una explicación teórica del objeto analizado en el tercer estadio analítico, estableciendo la función institucional del discurso o del objeto analizado, en un movimiento de arriba abajo, tal como graficamos en la figura 2.

Figura 2. Fases analíticas para el arribo a la construcción teórica



Fuente: Elaboración propia a partir de Fairclough (2001, p. 24).

Para ilustrar con una forma de aplicación del anterior dispositivo metodológico, se recurre a un estudio previo (Ulloa, 2013) en el que se analizó la letra de una canción de la banda *Brujería*, agrupación característica del subgénero del *Heavy Metal* denominado *Grindcore*.

### Ejemplo sobre la aplicación de la estrategia metodológica

En la primera etapa del estudio en torno a la letra de la canción *Raza odiada* de la banda *Brujería*, se efectuó un análisis discursivo en el que se aplicaron seis filtros ideológicos basados en los planteamientos de Jules Gritti (Houtart, 2000). Con esto, se detectaron una serie de relaciones estructurales que, a nivel discursivo, informan sobre una cierta visión de mundo del productor del discurso. En este caso, se trató de un productor discursivo que, desde el ámbito de la música, expone una serie de concepciones alrededor de las relaciones entre los migrantes mexicanos en los Estados Unidos y los ciudadanos de ese país.

En esta primera etapa analítica se detectó una estructura relacional “...básicamente dicotómica en la que se oponen el ‘mundo güero’ y su representante *Pito Wilson*, a la ‘raza odiada’ y su héroe *Brujo*; dicotomía sobre la cual se urden una serie de estrategias discursivas que apuntan a identificar a la denominada ‘raza’ como un destinatario homogéneo amenazado por *Pito Wilson* y sus arengas antimigrantes” (Ulloa, 2013, p. 164).

A partir de esta estructura se pudo sintetizar dos categorías primarias:

- Una denominada *resistencia dicotómica radical* pues se plantea en el nivel discursivo que no hay punto de solución en el conflicto entre los migrantes en los Estados Unidos y los ciudadanos de ese país.
- Y por otro lado la *resistencia paradójica* por cuanto se detecta en el análisis hecho una forma de racismo (exaltación de “la raza” de los mexicanos migrantes) que busca combatir al del llamado “mundo güero” (Ulloa, 2013).

En la segunda etapa del análisis se avanzó hacia una significación secundaria del objeto, al ubicar la estructura analítica revelada en la primera fase y las categorías primarias de él derivadas al trasluz de un contexto relacional en el que lo develado a nivel estructural cobra sentido cultural. En el caso de la canción analizada, se procedió a reconstruir a partir de fuentes secundarias una serie de características de la migración de mexicanos hacia los Estados Unidos, y las implicaciones que este fenómeno tiene en cuanto a las relaciones con los ciudadanos estadounidenses, específicamente desde la relación entre grupos religiosos en el poder y grupos alternativos en los que la dimensión religiosa se configura con base en creencias que no riman con el cristianismo oficial norteamericano.

Por ejemplo, en el caso del análisis efectuado, se cotejó la constitución de creencias de tipo religioso vinculadas a la cultura migrante en las que es posible hallar objetos de devoción o prácticas que transgreden los preceptos cristianos institucionalizados, como el culto a la Santa Muerte o la hechicería. Además, se tomó en cuenta cómo la banda *Brujería* articula en su estética una serie de principios y valores opuestos a los del cristianismo y la política oficiales estadounidenses.

En esta etapa analítica se construye a nivel categorial un nuevo elemento:

- La resistencia que se revela en la letra de la canción se enmarca en un contexto relacional que, en efecto, implica una resistencia radical y paradójica constituida por un *simbolismo esotérico y comunitario*, cuyo potencial de resistencia apunta a socavar la dominación de aquellos grupos hegemónicos cuyos códigos están constituidos por la religiosidad cristiana oficialmente instituida (Ulloa, 2013, p. 169).

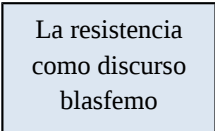
Finalmente, en el tercer nivel analítico se apeló a la construcción de una categoría central que respaldara la elaboración de una explicación integral de las implicaciones éticas detectadas en la letra de la canción analizada.

Así, a partir del orden del discurso como contexto más amplio en el que se inscribe la letra de la canción estudiada, y a partir de la previa determinación de las categorías de *resistencia dicotómica radical*, *resistencia paradójica* y *simbolismo esotérico comunitario*, esta tercera fase consideró a nivel de las instituciones culturales la manera en que el discurso analizado se configura como una *blasfemia* encaminada, desde lo ético, a confrontar los valores de ciertos grupos hegemónicos en Estados Unidos escarneciendo representaciones sagradas de su mundo político y religioso. De este modo

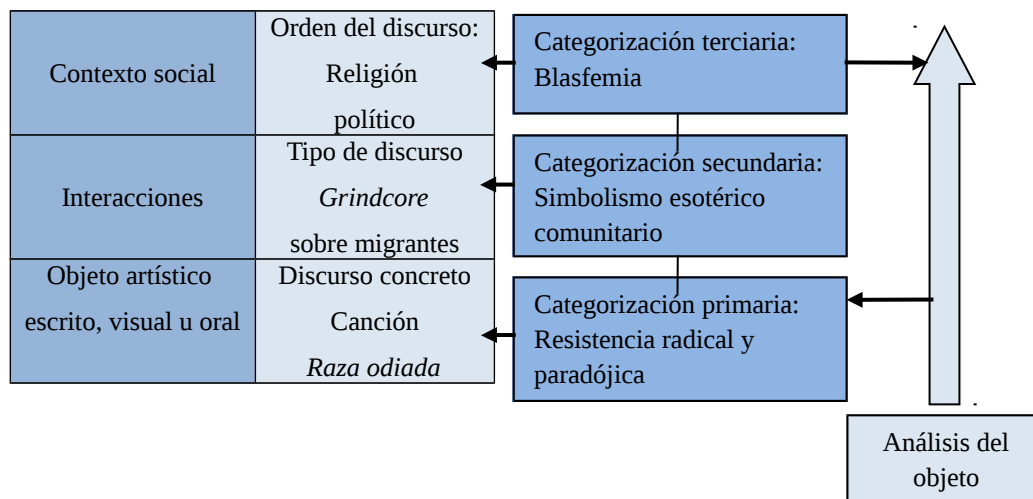
...la canción *Raza odiada* sería sustancialmente un discurso blasfemo que, al tratar el tema de los conflictos entre estadounidenses y migrantes mexicanos desde una visión violenta, se funda además en la ridiculización de lo cristiano y de Cristo mismo, en tanto que fundamentos simbólico-religiosos de la política discriminatoria de ciertos sectores dominantes en la sociedad estadounidense (Ulloa, 2013, pp. 170-171).

En la figura 3 se grafica la construcción metodológica seguida en el análisis de la canción *Raza odiada*, cuyo análisis se presentó a modo de ilustración.

Figura 3. Fases en el análisis de la canción *Raza Odiada*



La resistencia  
como discurso  
blasfemo



Fuente: Elaboración propia a partir de Fairclough (2001, p. 24).

Como puede verse en el anterior esquema, el ascenso hacia la explicación en torno al análisis de la canción *Raza odiada*, derivó en la explicación conceptual de una forma de resistencia discursiva que se articula éticamente como blasfemia, es decir, como discurso que se apropia de lo religioso oficial para revertir su sentido en favor de la visión del grupo contestatario.

En este caso, se trató del estudio de un objeto textual escrito (no se analizó la dimensión musicológica de la obra) que se pudo abordar desde los insumos de una estrategia basada en el análisis discursivo. Empero, el dispositivo metodológico aquí pergeñado puede aplicarse a la investigación de otras expresiones artísticas, como las visuales.

Por ejemplo, en un ulterior trabajo de investigación se estudiará cómo en torno al uso de camisetas estampadas con motivos propios de la cultura del *Heavy Metal*, se articulan una serie de aspectos de orden ético que identifican a quienes las visten frecuentemente y se reconocen como aficionados a este género musical.

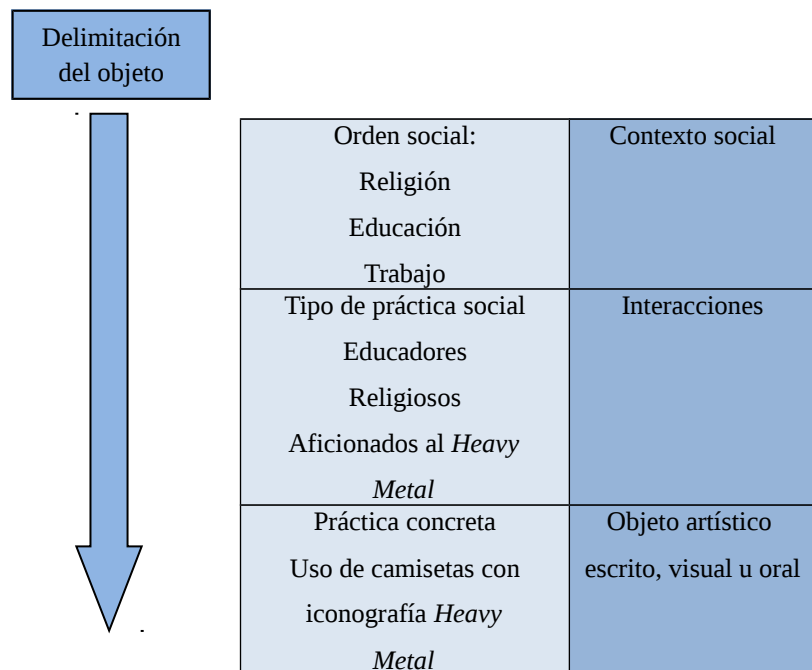
En efecto, a nivel del planteamiento del objeto de estudio, se parte de las diferentes concepciones socialmente construidas desde las que se percibe a los aficionados al *Heavy Metal*. Es decir, para detectar cómo habría encuentros de orden ideológico que marcan la constitución identitaria de los sujetos reconocidos por otros y por ellos mismos como *metaleros*.

A continuación, el proceso de aproximación a la delimitación del objeto artístico continúa con la ubicación de los colectivos que interactúan en dentro de los márgenes del marco ético e ideológico antes descrito: en él seguramente se hallarán sujetos asociados a instituciones

religiosas, educativas, comerciales (en el caso de propietarios de tiendas donde se pueden adquirir discos y vestimenta alusiva) y, por supuesto, aficionados al *Heavy Metal*.

Por último, en el caso que se plantea, se concreta el objeto estético definiendo un corpus de imágenes en camisetas estampadas con imágenes derivadas de la iconografía de la cultura del *Heavy Metal*. En este punto se hará necesario recurrir a herramientas acordes para el análisis de imágenes visuales.

Figura 4. Fases para la delimitación del objeto estético iconografía en camisetas de la cultura *Heavy Metal*



Fuente: Elaboración propia a partir de Fairclough (2001, p. 24).

Tal como puede verse en la figura 4, el arribo a este último estadio supone, claro está, que en el proceso dado en las fases anteriores se logre establecer el tipo de imágenes estampadas en camisetas sobre las cuales se ha de centrar el análisis que se desarrollará, de manera ascendente, en el otro lado del dispositivo metodológico aquí propuesto. Esto se lograría a través de la detección de elementos de índole ético claves detectados en el nivel del orden social y en el del tipo de prácticas asociadas a este.



Sin embargo, como se ha indicado antes, estos trazos serán sustento de un estudio que se espera desarrollar en otro momento tomando como base el dispositivo metodológico aquí propuesto.

### **Referencias bibliográficas**

- Aguilar, J. (2009). *El papel de los estilos musicales en la formación de la Identidad Social de grupos de pares de adolescentes de área rural y de área urbana*. (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Aguilar, W. y Monge, D. (2005). *La configuración de la identidad juvenil frente a fenómenos de globalización cultural: un estudio sobre la participación de jóvenes de sectores urbanos en fiestas de música electrónica*. (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Aragonés, E. (2002). El mal, imaginado por el gótico. *Príncipe de Viana*, 63(255), pp. 7-82.
- Bauman, Z. (2005). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2010). *Vida líquida*. Madrid: Espasa libros.
- Carballo, P. (2001). *Cantar y contar: un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular*. (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Carballo, P. (2006). La música como práctica significativa en los colectivos juveniles. *Revista de Ciencias Sociales*. (113-114), 169-176.
- Castillo, H. (2002). De las bandas a las tribus. De la transgresión a la nueva identidad social. *Desacatos*, (9), primavera-verano, 57-71.
- Corrales, R. (2011). *Camisetas negras, una expresión alternativa: estudio sobre el movimiento metalero urbano en Costa Rica*. (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

- Erdheim, M. (2003). *La producción social de inconsciencia. Una introducción al proceso etnopsicoanalítico*. México: Siglo XXI.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London: Longman.
- Fairclough, N. (2001). *Language and Power*. London: Longman.
- Feixa, C. (1995). "Tribus urbanas" & "Chavos banda". Las culturas juveniles en Cataluña y México. *Revista Nueva Antropología*. XIV(47), marzo, 71-93.
- Fuentes, L. (2004). *La construcción simbólica del "underground" Goth y Punk en la juventud del área urbana costarricense*. (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Gallegos, K. (2004). Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. (18), enero, 24-32.
- Ganter, R. (2005). Cuerpos suspendidos: cartografías e imaginarios de la piel en jóvenes urbanos. *Polis*, 4(11).
- Ganter, R. (2006). De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles. *Espacio abierto*, 15(1-2), enero-junio, 427-453.
- Garrido, M. (1996). *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*. Madrid: Rialp.
- Giraldo, J., Mejía, J., Montalvo, A. y Restrepo, E. (2004). Entre champetuos, pupys y harcoretos: identidades juveniles en Santa Marta. *Tabula Rasa*. (2), enero-diciembre, 213-227.
- Glasser, B. & Strauss, A. (1999). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine De Gruyter.
- Goldmann, L. (1969). A propósito de algunas reflexiones estructuralistas sobre el pintor Chagall, en Piaget, J. y otros. *Las nociones de estructura y génesis*, pp. 339-358. Buenos Aires: Proteo.
- González, D. (2004). Rock, identidad e interculturalidad. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (18), enero, 33-42.

- Greimas, A. (1983). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. (1983). *Estética. La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Hernández, R. (2000). La teoría sobre la proporción de San Agustín: entre la simbología y la práctica artística. *Actas del IX Congreso diálogo fe-cultura "Nuevo milenio para un humanismo sin fronteras"*, pp. 421-426. Tenerife: Centro de Estudios Teológicos de Tenerife.
- Houtart, F. (2000). Análisis estructural de textos. Método propuesto por J. Gritti. En, Pochet, Rosa. (Edit.). *Discurso y análisis social. Métodos cualitativos y técnicas de análisis*. San José: EUCR.
- Kant, M. (2007). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- Matus, C. (2000). Tribus urbanas: entre ritos y consumos. El caso de la discoteque Blondie. *Última Década*. (13), septiembre, 97-120.
- Matus, C. (2001). De Blondie a Bellavista. Dos aproximaciones a los rituales del consumo juvenil nocturno. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 1(2).
- Matus, C. (2005). El carrete como escenario: una aproximación etnográfica a la sexualidad juvenil en espacios y contextos ocasionales. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 4(11).
- Melgar, R. (1999). Tocando la noche: los jóvenes urbanitas en México privado. *Última década*, (10), mayo, 1-9.
- Montesinos, D. (2009). *La juventud domesticada. Cómo la cultura juvenil se convirtió en simulacro*. Madrid: Popular.
- Montoya, Á. (2011). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista De Estudios Sociales*, (39), 42-54.
- Moraga, M. y Solórzano, H. (2005). Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, (23), diciembre, 77-101.
- Murolo, N. (2011). Consumos identitarios juveniles. Construcciones comunicacionales recíprocas entre "chetos" y "cumbieros". *Chasqui*, (113), 60-64.

- Ospina, M. (2004). Ágapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y *communitas* en la ciudad de Bogotá. *Tabula Rasa*. (2), enero-diciembre, 189-212.
- Propp, V. (1972). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Santillán, A. y Ramírez, J. (2004). Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (18), enero, 43-52.
- Scott, J. (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ulloa, G. (2013). La blasfemia como resistencia en la canción *Raza odiada*. *Cuadernos Inter.C.A.mbio*. 10 (12), 149-173.
- Van Dijk, T. (1996). *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Siglo XXI.
- Van Dijk, T. (2002). Discurso y racismo. *Persona y Sociedad*. XVI(3), 191-205.
- Zúñiga, M. (2005). Era tan linda Costa Rica: nacionalismo idílico y cultura juvenil en El Guato. *Reflexiones*, 84(2), segunda época, julio-diciembre, 39-49.
- Zúñiga, M. (2008). *Cartografía de otros mundos posibles: el rock y el reggae costarricense según sus metáforas*. Heredia: EUNA.