

# EL CAOS CREATIVO: FIESTA Y MÚSICA COMO OBJETOS DE DECONSTRUCCIÓN Y HERMENÉUTICA PROFUNDA. UNA PROPUESTA SOCIOLÓGICA.

Gerhard Steingress  
(Universidad de Sevilla)

## RESUMEN

*La fiesta musical es más que un ritual donde la comunidad reasegura su identidad mediante la celebración de valores compartidos: es un proceso estrechamente vinculado a la construcción de la realidad social misma. Se trata de demostrar en qué sentido la música como elemento central de la fiesta aporta una dimensión simbólica a la generación de nuevas realidades sociales a partir de su capacidad de evocar la espontaneidad con el fin de estimular la expresión de las necesidades personales y sociales que contrastan con el carácter represivo de la cultura y que reivindican la importancia de la naturaleza humana como elemento constitutivo de la vida social. De este modo, el análisis sociológico debe superar el reduccionismo funcionalista e incluir la hermenéutica profunda como técnica complementaria en la investigación social para comprender los orígenes no conscientes y los efectos no intencionados de la acción humana mediatizada por la experiencia musical.*

**PALABRAS CLAVE:** Fiesta musical, constructivismo, hermenéutica, psicoanálisis, postmodernidad, estructuras disipativas, sociología de la música.

## ABSTRACT

*The musical feast is more than a ritual by which the community reinsures its identity celebrating shared values: it is a process narrowly related with the construction of social reality itself. It is to demonstrate how the music, as a central element of the feast, supports a symbolic dimension to the generation of new social realities due to its capacity to evoke spontaneity in order to stimulate the expression of those personal and social needs, that contrast with the repressive character of culture and that upbraid for the importance of human nature as a constitutive element in social life. For that reason, any sociological analysis of the feast should prevail functionalist reductionism and include psychoanalytical hermeneutics as a complementary instrument in social research for explaining the non-conscious origins and no-intended effects of human agency transmitted by musical experience.*

**KEY WORDS:** Musical feast, constructivism, hermeneutics, psychoanalysis, postmodernity, dissipative structures, sociology of music.

*For the music is your special friend  
Dance on fire as it intends  
Music is your only friend  
Until the end  
Until the end  
Until the end*

Jim Morrison (*The Doors*)

## 1 Introducción

### 1.1 La fiesta como proceso irreversible

Mi interés se centra en desarrollar unos accesos metodológicos y teóricos que permitan reorientar la sociomusicología y las disciplinas afines en el “hecho musical” de las sociedades contemporáneas. Se trata, concretamente, de explicar los cambios del comportamiento musical en el contexto socio-cultural marcado por la postmodernidad y la globalización. En otras palabras: las tecnologías modernas de audición y visión han revolucionado la difusión de las músicas populares a nivel mundial y, como su consecuencia, influenciado en su mestizaje como expresión emocional de nuevos estilos de vida y orientaciones de valor. En el transcurso de este proceso, muchas de las músicas locales de tipo etnicitario<sup>1</sup> se han convertido en importantes referentes para la construcción de las nuevas identidades donde lo local se ve expuesto a las tendencias musicales globales, al mismo tiempo que adquiere una dimensión universal, convirtiéndose en referencia para la industria y los gustos musicales internacionales. Partiendo del mi estudio etnográfico del flamenco andaluz, realizado a lo largo de las últimas dos décadas<sup>2</sup>, y desde una perspectiva comparativista que incluye otras músicas etnicitarias, tales como el rebético greco-oriental, el fado portugués, el tango argentino y el raï franco-argelino<sup>3</sup>, comprendo estas formas musicales sólo como ejemplos concretos para el estudio de las homologías estructurales con otras músicas y fiestas musicales semejantes. Sin embargo, mi propuesta conceptual implica también a otras músicas populares, menos etnicitarias, como por

---

<sup>1</sup> Por música “eticitaria” se comprende un tipo de música popular procedente del folclore tradicional o relacionada con este, cuya principal característica (y función) es su carácter apelativo en cuanto elemento en la construcción intencionada de identidades personales y colectivas. Sobre la relación entre música y etnicidad véase Martí, 2000: 117-140. Bajo las condiciones de la globalización, la música etnicitaria ha dejado de ser un elemento de inclusión/exclusión en un sentido étnico o nacional, para convertirse en un elemento de comunicación intercultural, propio del papel de la cultura postmoderna. (Véase Steingress, 2002b)

<sup>2</sup> El caso del flamenco demuestra muy bien el papel del contexto socio-cultural para la transformación de un tipo de música étnica en un valor cultural, tanto a nivel nacional como internacional. Aquí se trata de presentar un modelo explicativo extraído de su análisis. Respecto a la relación entre el arte flamenco y la importancia que este ha desarrollado en el marco cultural de Andalucía y a nivel internacional, véanse Steingress, 1993, 1997, 1998, 2002a, 2002b.

<sup>3</sup> Véase mi reciente artículo “Sociological similarities between Spanish flamenco, Argentine Tango and Greek rebetika” (Steingress, 2004; también 1998b y 2000a).

ejemplo el *rock*, el *hip-hop*, la música *tecno* y el *rave*, y su relación con la fiesta.<sup>4</sup> Además de la función etnicitaria me interesa sobre todo el efecto de su experiencia como acontecimiento social en la construcción de nuevas identidades bajo condiciones sub- y contraculturales que generan las diferentes manifestaciones de la actual música urbana<sup>5</sup> en el marco de las sociedades avanzadas y la cultura postmoderna.

La elección de la “fiesta musical” como categoría nuclear del análisis intenta enlazar dos elementos básicos de los actuales procesos de construcción de identidad: la música como medio expresivo y la fiesta como acontecimiento social más o menos organizado. El silencio de la sociología al respecto es llamativo. Se puede explicar -al menos- por dos razones: primero, el racionalismo con que las diferentes disciplinas enfocan el análisis de los comportamientos intencionados (minimizando, pues, la influencia de su dimensión afectiva y emocional) y, segundo, su preferencia por explicaciones funcionalistas que excluyen a todas aquellas manifestaciones de la vida que parecen escapar a la determinación social.<sup>6</sup>

Desde los presupuestos teóricos del funcionalismo durkheimiano hasta su variante estructuralista atribuida a Talcott Parsons, que predominó en la sociología y la antropología hasta la década de 1970, la fiesta se consideró como un elemento normativo destinado al establecimiento de relaciones sociales equilibradas y, de esta manera, como un ritual cuyo fin se agotaba en la cohesión social.<sup>7</sup> Esta visión

---

<sup>4</sup> Quiero recordar aquí, y como ejemplo, el impacto musical, socio-cultural y político que tuvo el célebre festival de música rock, celebrado en 1969 en Woodstock, Estado de Nueva York. Otro tipo de acontecimiento parecido son los “caravanas de *rave*” que cada año reúnen un gran número de personas en varias grandes ciudades europeas mediante una gigantesca fiesta callejera. Para no olvidar los *botellódromos* en España, que también reúnen a jóvenes de manera masificada mediante la combinación de música, alcohol y otras drogas con el deseo de sociabilidad y libertad.

<sup>5</sup> Respecto a la “condición urbana postmoderna” véase Dear/Flusty 1999. Más concretamente y enfocando la compleja relación entre las subculturas y el ambiente urbano en la actualidad, Ulf Hannerz habla de “urban swirl” (“remolino urbano” o “vorágine urbana”) que se nutre de la “importación de diversidad” como característica del carácter abierto del orden cultural de las grandes ciudades (Hannerz, 1992, pp. 173-216). Las fiestas musicales “funcionarían” en este contexto como catalizadores, tanto sociales como culturales. Parece suficiente en este contexto mencionar la importancia de las subculturas para el desarrollo de la música popular a partir del siglo XIX y su significativa difusión a través de la industria musical. Un buen ejemplo muy reciente para el caso de México es, quizás, la música electrónica popular (“Electrónica”, también “Nortec”, de “norteña” y “tecno”) procedente de Tijuana (véase Asensio, 2004).

<sup>6</sup> Aun así, los estudios fundamentales que relacionan la música con la dimensión festiva o lúdica son escasos. Habría que mencionar algunos debido a su destacado valor para la construcción de una teoría sociológica de la fiesta: Fue Thorstein Veblen (*Teoría de la clase ociosa*, 1899) quien abrió el paso a una mejor comprensión de la fiesta en la sociedad burguesa-industrial al destacar su entonces todavía carácter social diferencial; más tarde, Johan Huizinga (*Homo Ludens*, 1938) aportaría mucho material histórico para demostrar el origen de de la cultura en el juego; y en la década de los 1960, Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), siguiendo la línea del interaccionismo de la Escuela de Chicago, profundizó en la teoría del rol y especialmente en la de la acción teatral/dramatúrgica para descubrir los mecanismos de interacción en una constelación de relaciones establecidas a partir del juego comunicativo.

<sup>7</sup> Como demuestran dos recientes diccionarios españoles de sociología, esta inclinación teórica todavía predomina (“Fiesta” en: Giner/Lamo de Espinosa/Torres, 1998; Uña/Hernández, 2004).

determinista marginó los elementos no funcionales (“disfuncionales”) de la fiesta, percibidos como “desviación” social. Sin duda, dicha actitud está relacionada con la incertidumbre sobre el carácter de la música en general, tema que ya ocupó Nietzsche en su célebre ensayo sobre el origen de la tragedia, cuando apuntó hacia la inseguridad de los filólogos a la hora de clasificar la descarga patológica producida en el momento de la *catarsis* como fenómeno de la psicología clínica o de la moral. Desde la perspectiva sociológica se trata, no hay duda, de un fenómeno de la “moral”, es decir, de una actitud reactiva, culturalmente determinada, pero que, podríamos añadir, sólo se comprende si se tiene en cuenta la a veces conflictiva relación del hombre como ser natural con su entorno social y cultural. La dimensión “orgánica” de los estados extáticos y catárticos forma, pues, parte del mismo fenómeno y su análisis sociológico requiere un acercamiento metodológico desde la hermenéutica profunda. Sólo a partir de la combinación de las dos perspectivas, la objetiva (sociocultural) y la subjetiva (psicodinámica), será posible comprender en qué medida y en qué sentido las condiciones sociales y culturales de la vida están internalizadas y materializadas en manifestaciones expresivas de estados naturales empíricamente observables, como es por ejemplo la fiesta musical. Estamos ante un hecho social y cultural, en cuya “producción” interviene toda la gama de lo humano, es decir, que se fundamenta en la doble constitución del hombre como ser natural y social. De este modo, opino que el análisis sociológico de la fiesta musical requiere una reconfiguración conceptual desde el punto de vista del carácter integral y polifacético de la vida social y dimensión simbólica que desarrolla.

Además, el “giro cultural” en las ciencias sociales y la consiguiente necesidad de repensar el papel de la cultura en la sociedad sugiere una revisión crítica del significado de la fiesta, de su “realidad” y su “sentido”, y lo mismo se puede decir respecto a la música. No obstante, este cambio paradigmático en las ciencias sociales iba parejo al impacto de la nueva cosmovisión desarrollada por las ciencias naturales y fue marcada por la atracción que ejerció la teoría del caos y la de las estructuras disipativas sobre el pensamiento social.

El abandono del paradigma mecanicista newtoniano daría paso a una nueva concepción del tiempo y de la historia de la naturaleza, de la sociedad y del hombre mismo. En los trabajos de Ilya Prigogine y Michel Serres, centrados en el principio de la incompletitud (Gödel) y la incertidumbre<sup>8</sup> (Heisenberg), se perfiló el nuevo paradigma de los objetos como sistemas abiertos.<sup>9</sup> A partir del redescubrimiento del papel de la termodinámica en la microfísica se abandonó la anterior concepción lineal del tiempo y de la historia en pro de una conceptualización de la realidad natural y social basada en las estructuras *disipativas* y en la idea del tiempo creativo como base de los procesos *autopoieticos*<sup>9</sup>. En términos menos abstractos: Lo que “está”, no es consecuencia de una lógica intrínseca a la naturaleza de las cosas, sino consecuencia

---

<sup>8</sup> Véanse Prigogine, (1998); Serres, (1977); así como Monod, (1971).

<sup>9</sup> Cabe recordar que fue Niklas Luhman quien en la década de los 1970 reformuló la teoría de sistemas parsoniana a partir del concepto estratégico de la autopoiesis (Luhmann, 1970 y 1975).

de su desarrollo en el tiempo y en el espacio – y este desarrollo incluye el “hacer” y “no hacer” como condición del desarrollo también de la realidad social del hombre y la cultura. El descubrimiento de la importancia del no-equilibrio para el desarrollo de los sistemas permitió explicar los procesos irreversibles (de “la flecha en el tiempo”) como procesos basados en el azar que producen orden y organización. El tiempo no es mecánico (simbolizado mediante el reloj), sino creativo; el orden es consecuencia del desorden como lugar de “creación”.

Las consecuencias de este descubrimiento para las ciencias sociales serían considerables. No sólo aceleraron el definitivo abandono del modelo funcionalista-estructuralista, “materializado” en la organización “fordista”, anclada en el concepto del tiempo repetitivo y mecánico, sino que favorecieron, además, la explicación de los procesos sociales desde la perspectiva de la cultura como dimensión simbólica de la sociedad y “lugar” o “momento” de una reorganización de las “estructuras disipativas” mediante la construcción/creación de sentido y base comunicativa de los sistemas autoreferenciales. Con esto, los planteamientos, tanto del constructivismo social de Berger/Luckmann (1969) como los de Luhmann adquirieron un status superior, al permitir una relación dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo en los procesos sociales y culturales: la realidad se “hace”, pero no de manera voluntarista, sino, como ya indicó Marx en su momento, bajo condiciones de determinación e indeterminación de la agencia.

La concepción de la sociedad como consecuencia de la dinámica de los sistemas autopoieticos permitió a la sociología interpretar la realidad social desde la perspectiva del constructivismo social y la dialéctica materialista: los hombres “crean” su realidad, pero lo hacen bajo condiciones encontradas y mediante situaciones de conflicto que disuelven unas estructuras con el fin de establecer otras nuevas. Sería sobre todo Pierre Bourdieu quien, retomando ciertas ideas de Marx, desarrollaría esta concepción en el marco de su teoría del campo artístico y, más concretamente, del *habitus*. Su doble definición de este concepto lo comprende como *estructura estructurante*, por un lado y *estructura estructurada*, por otro.<sup>10</sup>

De este modo, los campos de producción cultural, al que pertenece toda la gama de fiestas musicales y la música en general, se nos presentan como un “espacio de posibilidades”, donde los individuos en su cualidad de “agentes” buscan formas y vías de solucionar el “universo de problemas” a los que se enfrentan tanto por voluntad propia como ajena. El campo -la fiesta- no sólo está determinado por el “contexto” social y cultural, sino que como espacio de producción cultural (material y simbólica) también tiene capacidad determinante: refleja su entorno a la vez que lo recrea a su manera.

El puente conceptual entre el paradigma termodinámico y las ciencias sociales permite interpretar los sistemas sociales como sistemas abiertos, de no-equilibrio, expuestos a los efectos tanto intencionados como no-intencionados de la acción social. De acuerdo con Max Weber podríamos decir que la acción social nunca es meramente racional e intencionada. Además, si aceptamos la afirmación de Bergson

---

<sup>10</sup> Bourdieu emplea estos términos en muchos de sus trabajos, sobre todo en *La Distinction* (1979), para aplicarlo más tarde en *Les règles de l'art* (1992) y otros más.

(1932), según la cual el azar y la intención son dos aspectos de la misma realidad, se nos plantea el problema de buscar aquella dimensión de la realidad social, en la que los sistemas de no-equilibrio se reconstruyen a partir de estructuras disipativas en las que la intención permite el azar como *estrategia* de la acción social, como solución hipotética de problemas reales.

Desde esta perspectiva consideramos a la fiesta musical como un proceso basado en el *caos* (estructuras disipativas), con el fin de generar -por necesidad y en el marco del tiempo creador- un nuevo orden simbólico a partir de experiencias colectivas que amalgaman la intención y el azar, que “recrean” el sentido subjetivo de los individuos al mismo tiempo que construyen nuevos significados colectivos.<sup>11</sup> La fiesta musical es, pues, un sistema abierto, creativo, donde se producen situaciones que son -en un primer plano- manifestaciones de una “lógica” no racional, de lo inconsciente (*lo reprimido*), pero que mediante su “escenificación” se convierten en hechos sociales manifiestos - y de este modo en objetos del conocimiento.<sup>12</sup>

En la misma línea de nuestro análisis, Manuel Montañés Serrano (Montañés, 2003), partiendo de algunos presupuestos del marxismo, ha centrado su argumentación en la *enacción* (neologismo creado por Maturana y Varela) como término analítico, para explicar la transformación del sujeto en la acción de transformar (*ibíd.*: 30), es decir, el “ser consciente” como base del desarrollo del hombre como ser social. A partir de ahí desarrolla su concepción de “la producción de conocimientos de manera participada” (*ibíd.*: 33) en el marco de “procesos conversacionales” que son empleados por los sujetos comprendidos como “sistemas observadores” que observan “las observaciones de los sistemas observadores” (*ibíd.*). El conocimiento o la conciencia del “ser consciente” se produce, pues, en el acto de transformación de la realidad (social) mediante una “observación” que es a la vez una “auto-observación” del sujeto – y, por consiguiente, el objeto de la hermenéutica profunda como sistema observador. El objetivo de este proceso consiste en la “construcción de compatibles realidades sociales que satisfagan a la ciudadanía” (*ibíd.*: 35). Esta perspectiva – que recuerda en mucho a la de la racionalidad discursiva y la acción comunicativa de Habermas – puede ser prometedora en su aplicación al análisis de la fiesta musical.

Tras la interpretación funcionalista de la fiesta como acto de autopresentación e identificación colectivo, las líneas surgidas del nuevo paradigma de la autopoiesis indican un carácter de la fiesta bien distinto: la creación simbólica de la realidad en el marco de un proceso conversacional -tanto consciente como inconsciente-, donde se construyen -mediante la relativamente libre configuración de los elementos y fuer-

---

<sup>11</sup> Bajtín, (1996), distinguió entre las fuerzas *centrifugales* y *centripedales* en el arte. Mientras que las últimas favorecen la tradición, las primeras tienden hacia la creación de situaciones carnavalescas marcadas por la ruptura con los modelos y estructuras establecidas. Este modelo explicativo ha sido aplicado últimamente por en el caso del flamenco (Washabaugh, 1998) y, como veremos, se corresponde principalmente con lo que en el artículo presente trataré en el marco del concepto de las “estructuras disipativas”.

<sup>12</sup> Sobre el papel del conocimiento en la relación entre lo sensual y lo racional véase Steingress, 1989: 34-46.

zas que intervienen- modelos de (futuras) realidades; donde los sujetos se observan a sí mismos a través de las acciones y reacciones de los otros; donde la creación de nuevos tiempos y espacios es, a la vez, la autocreación (autopoiesis) de los individuos como seres sociales. Hay, pues, que explicar el papel de la música en este proceso en el marco de la fiesta como acción transformadora de la realidad. Por ello intentaremos no recaer en el objetivismo sociológico, propio del funcionalismo, y partimos de la consideración tanto de la fiesta como de la música como actos, acciones y -por consiguiente- “procesos conversacionales” irreversibles, donde no sólo interviene la racionalidad sino también (quizás: sobre todo) el amplio espectro de lo que denominamos *lo irracional* como metáfora de lo no-intencionado y no-previsto: lo espontáneo, impulsivo, reprimido como -en este contexto-lo originario, verdadero.

En la actualidad, la fiesta parece recuperar una importancia postergada en la era de la sociedad explícitamente industrial, con su división estricta y funcional entre el tiempo productivo y el ocio. Desde la perspectiva postmoderna y de acuerdo con su cualidad como acontecimiento integral de la cultura de masas, la fiesta sirve tanto de liberación y creación (*poiesis*) como de distracción e ideología. Cabe recordar en este contexto a Zygmunt Bauman, quien inició una profunda reconsideración de la dialéctica entre cultura y sociedad al insistir en una triple concepción de la cultura (como concepto, estructura y praxis) a partir de un *realismo epistemológico* que comprende la cultura como proceso *ambivalente* que actúa tanto como agente del orden como del desorden social.<sup>13</sup> A continuación vamos a concretizar su concepción en el caso del análisis de la música popular.

## 1.2 La socio-musicología ante el reto de la postmodernidad

Una de las características más destacadas de la postmodernidad es su tendencia hacia la reestructuración de los espacios y significados con el fin de redefinir el tejido de significaciones que constituye la cultura (Geertz, 2000). Una vez liberadas de su dimensión nacional y convertidos en elementos fluctuantes de representación e identificación a nivel global, distribuidos y percibidos como mercancías, las nuevas coordenadas culturales convierten la música y la fiesta, y por lo tanto la fiesta musical<sup>14</sup>, en un constructo<sup>15</sup> nuevo. Dejando aparte la artificial oposición entre música “cultura” y “popular”, y sin despreciar las valiosas aportaciones de la

<sup>13</sup> Bauman (1999: xiv) habla de la ambigüedad de la cultura (“‘Culture’ is as much about inventing as it is about preserving”), pero en el fondo se trata de una ambivalencia que crea sentido (“sense-giving-ambivalence”). Ahora, “la” cultura ni actúa ni da sentido: por esta razón analizamos en qué sentido se expresa tal ambigüedad en la fiesta musical como acontecimiento interactivo.

<sup>14</sup> Hay fiestas en torno a la música (como el Festival de Salzburgo o la Biental de Flamenco de Sevilla); hay música para la fiesta, música festiva, que acompaña a las bodas e incluso los entierros y otros actos solemnes; y hay fiesta musical, una fiesta que percibe la música como uno de los elementos constitutivos (aparte de la comida, la bebida, los efectos visuales, el ambiente social, la técnica etc.). Es este tipo de fiesta o de acontecimiento musical que nos interesa aquí.

<sup>15</sup> Como “constructo” entendemos conceptos empíricamente definidos, para garantizar la comprobación de teorías de acuerdo con los principios del realismo epistemológico. (Véase Ferrater Mora, 1994).

sociología de la música – desde Weber, Adorno, Blaukopf, Kneif, Silbermann y otros, más recientes, como por ejemplo Christian Kaden (1993) –, estamos de acuerdo con la crítica, formulada por Enrico Fubini, al destacar el problema de cierto deduccionismo social o sociologismo en el análisis de la música como fenómeno extramusical, que no tiene en cuenta el papel del lenguaje musical y su función comunicativa en la estética contemporánea, la definición de las identidades y el cambio de comportamientos (Fubini, 2001). Compartimos la opinión de que la música no es sólo un “reflejo” de la sociedad sino que también es una de sus formas de reflexión, de producción de sentido y de relación social. Durante bastante tiempo, este enfoque temático fue objeto exclusivo de los antropólogos culturales o sociales especializados, como por ejemplo Jane Cowan (1990), quien analizó el baile como lugar de intercambio de identidades de género en el Norte de Grecia, Thomas Turino (1993), quien observó el uso de la música en el proceso de diferenciación étnica, o George Lipsitz, quien, en *Time Passages* (1990), investigó la música como instrumento de construcción cultural y destacó, en *Dangerous Crossroads* (1994), su influencia en la aparición y consolidación de movimientos sociales de protesta, tema investigado también por Ron Eyerman and Andrew Jamison (1998). Habría que mencionar, además, a Josep Martí, quien analizó de manera magistral las diferentes dimensiones de la música popular como “generadora de realidades sociales” (Martí, 2000), o a Jerome R. Mintz, quien publicó un estudio etnológico sumamente interesante sobre la relación entre garrulidad, sexualidad y creatividad en el caso de la producción y el significado de las canciones carnalescas en la sociedad andaluza (Mintz, 1997). En vista de la estrecha relación entre música popular, fiesta y movimientos sociales, se puede decir que la praxis musical, tal como se desarrolla en la fiesta, es una peculiar actividad o construcción simbólica que interviene en la realidad social, induciendo en los actores sociales el desarrollo de comportamientos, así como la definición de sentidos e identidades. Esta dimensión creadora de la música es la que nos interesa aquí en especial.

Conviene establecer -en un primer plano- un criterio diferencial importante: el del *grado de libertad* en la capacidad y el alcance creativo de la fiesta en el marco de la cultura a la que pertenece.<sup>16</sup> Partiendo de un continuo establecido entre los dos polos extremos de “muchísima libertad” y “ninguna libertad”, podríamos decir que hay fiestas con un alto grado de inmovilidad en el tiempo. Normalmente se trata de fiestas basadas en rituales rígidamente controlados, en una repetición de los elementos y actos que las constituyen, como por ejemplo las fiestas mayores o patrimoniales, tanto religiosas como laicas. Si bien es verdad que hay fiestas “macro-sociales”, culturalmente asimiladas y aceptadas por una gran mayoría de personas debido a su carácter estable, “atemporal”, también hay otras que se producen de manera más espontánea, accidental, con un alcance social más bien restringido (micro-social) y con una función cultural distinta. Sin duda, estas fiestas más “familiares”, con menos “peso cultural”, menos normalizadas, suelen ser más “libres” y permiten adaptarse mejor a las necesidades y circunstancias sociales concretas que las macro-sociales.

La sociedad del consumo y del ocio ha generado la tendencia hacia las macro-fiestas, estrechamente relacionadas con los intereses económicos, apoyados en

<sup>16</sup> Respecto a la “construcción cultural del sonido” véase *Antropología* (1998).

una fuerte tecnología y en el papel decisivo de los medios de comunicación. Una de las consecuencias más destacadas de este cambio se refiere a la relación entre el individuo y la fiesta, a su grado de libertad. Mientras que antes las macro-fiestas expresaron la integración del individuo en el colectivo (de la nación, la religión, la clase social, etc.) y las micro-fiestas solían ser actos de representación del individuo en el entramado íntimo de la vida social (la familia, los amigos, la vecindad), la macro-fiesta postmoderna ofrece un espacio público, donde los individuos aislados creen encontrar la oportunidad de expresar colectivamente su individualidad. Esta aparente contradicción se explica por la imposición del mercado en las relaciones sociales y la consiguiente reducción del individuo a consumidor como determinantes de un radical cambio de las bases sociales de la fiesta.

En este sentido, Martí (2002) – apoyándose en un trabajo de Lanternai (1981) – menciona cinco constantes de la fiesta (sociabilidad, participación, ritualidad, anulación del orden y disfrute) y una serie de elementos imprescindibles para constituir las (música, baile, comida, bebida, ornamentación). Cada fiesta varía de acuerdo con la ponderación de estas constantes y su significación para los colectivos concretos. A partir de esta clasificación se abre todo un abanico de variantes o tipos de fiestas según el grado de libertad que expresan.

Ahora bien, el esquema presentado por Martí merece una especial atención. La pregunta clave es el por qué de este esfuerzo colectivo: ¿en qué relación están y se desarrollan estas constantes? No parecen ser motivos principales la sociabilidad, la participación y la ritualidad, ya que se trata de características de la vida social en general. Uno no tiene que organizar una fiesta para participar en algo, pero sí puede sentir la necesidad de participar en un acontecimiento que le ofrece la posibilidad de disfrutar de “algo más” que echa de menos en la vida cotidiana. Se trata de crear un entorno distinto, “festivo”, mediante el manejo de unas condiciones sociales y ambientales especiales de sociabilidad, interacción y ritualidad. Este proceso incluye e incluso exige la anulación temporal del orden social cotidiano con el fin de disfrutar de algo que en la vida cotidiana queda -necesariamente o no- suprimido o eliminado. En la fiesta se celebra, pues, algo excepcional, algo que tiene un valor especial: *lo otro*.

De este modo, podríamos definir la fiesta de manera provisional como un acto colectivo excepcional que interrumpe la rutina de la vida cotidiana con el fin de disfrutar a través de la conmemoración de algún objeto o acontecimiento (actual o pasado) o alguien (vivo o muerto) mediante un ritual (sub)culturalmente definido. Lo importante es que este acto colectivo ritualizado y con alto grado de significado cultural somete las condiciones de la vida social dadas a una permanente reinterpretación que incluye su superación mediante la creación de nuevas formas de comportamiento y de significados culturales. Así, la fiesta provee el “material” necesario para anular, temporalmente, el orden social vigente o dominante y lo sustituye por la otra “lógica”, la del disfrute y la libertad como experiencias colectivas surgidas de la transgresión de las normas establecidas. La anulación temporal disfrutada de lo normativo dado es, pues, la verdadera fuente del disfrute y -por esta razón- el motivo latente de la creación de algo nuevo y distinto a partir de una reinterpretación de “lo sagrado” como la proyección colectiva de los deseos. El grado de represión social y cultural es el que impone la fiesta como necesidad, no sólo de institucionalizar “válvulas de escape” emocionales, sino también como lugar y momento de readap-

tación de las normas sociales y culturales a las necesidades naturales reprimidas. Esta es nuestra hipótesis central.

En este sentido, la música es un elemento clave en el proceso de expresión y canalización de la “efervescencia colectiva” como estado máximo del disfrute sensual de la configuración del “cuerpo grotesco” a partir de la comida, la bebida, la sexualidad y el “ambiente” que genera. La música forma y deforma, construye y deconstruye, quita sentido y lo crea. En este tipo de fiesta musical y música festiva se funden la naturaleza y la cultura, el sonido y el ritmo, el cuerpo y el símbolo, se crea solidaridad, “cohesión social”, aunque sólo de manera limitada. La fiesta musical *construye* la masa rítmica, sensualizada y erotizada como variante de la masa cerrada, al crear un “texto” musical (es decir, comportamental y simbólico) compartido; de este modo estamos ante una realidad *virtual* donde han desaparecido la tradición y el “deber” que exige la solidaridad “orgánica” de la sociedad moderna, la del trabajo. Quizás por esto, por la cualidad del “texto”, sus efectos paradójicos suelen ser el agotamiento y la resaca que siguen al disfrute extático.

En fin: como catalizador de la producción social del “cuerpo grotesco”, la fiesta subo-contracultural suele producir -debido a su carácter disipativo y de oposición frente a la cultura y el orden social establecidos- una creatividad estética y cultural desviada. De este modo genera comportamientos nuevos en determinados sectores de la sociedad, preferentemente la juventud. Así, y precisando: la sub- y la contracultura musical urbana es nuestro tema, y nuestra metodología la analiza atendiendo al papel de la música en el proceso de definición de lo sagrado como acto de redefinición generacional de la conflictiva relación entre la naturaleza del hombre y su cultura.

### 1.3 Consecuencias metodológicas

El carácter polifacético y polisemántico del concepto de fiesta requiere una revisión profunda de las concepciones habituales a partir de una ampliación de los presupuestos teórico-metodológicos de su análisis y un acercamiento multidisciplinar a partir de los conocimientos que abarquen los factores biológicos, etológicos, psicológicos y sociológicos del fenómeno. Si aceptamos la tesis de que todo tipo de fiesta incluye en su núcleo una forma de ritual y tiende básicamente hacia el estado de descarga emocional, la euforia y el trance, no se la puede explicar sin tener en cuenta ciertos procesos fisiológicos y neuro-psicológicos desatados por el entorno social. A partir de este realismo metodológico consideramos las formas de exaltación emotiva como el criterio esencial de cualquier fiesta, sea de carácter solemne o de desenfreno colectivo. Por esta razón, nuestra concepción enfoca a la fiesta desde el ángulo de la sociología, aunque ampliada por la hermenéutica profunda, método desarrollado por el psicoanálisis y aplicado a los procesos sociales en cuanto acontecimientos donde los individuos no solamente reaccionan como sujetos de acuerdo con las estructuras y expectativas objetivas de su entorno social y cultural, sino que mediante ellas expresan -como seres naturales- de manera consciente o inconsciente su actitud hacia este entorno desde el punto de vista de su malestar en la cultura.

La argumentación se desarrollará en dos partes o “movimientos”, más una “conclusión”. La primera parte (cap. 2) se dedicará a la *crítica* o *deconstrucción*, primero,

de la concepción *hermenéutico-ontogenética* de la fiesta, que confunde el origen de la fiesta con el origen de la religión, lo sagrado con lo divino, y destacar su dialéctica de afirmación del mundo, juego y transgresión o exceso colectivo; segundo, de la interpretación *funcionalista* de la fiesta, que reduce su significado a la reafirmación del orden y la cohesión social, sin tener en cuenta su capacidad creadora de comportamientos y su dimensión simbólica. En la segunda parte (cap. 3) se llevará a cabo la *reconstrucción* de nuestro objeto, se enfocará la fiesta como acontecimiento polifacético y se analizará la relación de su sociodinámica con la psicodinámica de las necesidades humanas subyacentes a partir de la combinación del análisis sociológico y el hermenéutico-profundo. Mientras que la sociodinámica de la fiesta será atendida desde los presupuestos teórico-metodológicos del constructivismo social, el método hermenéutico-profundo o psicoanalítico nos permitirá la explicación de la dialéctica entre naturaleza, cultura y la ontogénesis de la persona. En las conclusiones finales se destacarán algunas de las características de la fiesta musical como proceso de hibridación cultural.

## 2 Primer movimiento: Deconstrucción

### 2.1 De lo sagrado al ocio

El principal obstáculo para el acercamiento científico al fenómeno de la fiesta surge de su frecuente y errónea explicación a partir de dos concepciones distintas: la primera es la cultivada por la *arquitectura ontológica* construida a partir de la identificación de lo sagrado, lo culto y lo sublime como supuestas últimas esencias de las cosas, y su rechazo de lo popular como algo vasto o primitivo, propio de la “seudofiesta” (Pieper, 1974). La segunda es la *funcionalista*, que explica lo sagrado, el ritual y la religión como manifestaciones de la necesidad de establecer un orden normativo que garantice la cohesión social de un colectivo. El déficit de estas concepciones se halla en su negación a aceptar cualquier capacidad creativa, innovadora, constructiva de la fiesta en el marco de la dinámica cultural de la sociedad: la primera, especulativa, la niega desde la posición metafísica, la segunda, mecanicista, debido a su semiótica excesivamente normativa.

La teoría de la fiesta de Pieper<sup>17</sup> se basa en el dualismo arbitrario de la “verdadera fiesta” y la “falsa fiesta” o “seudofiesta”. La diferencia está en que la seudofiesta es un acontecimiento organizado en función de la utilidad de la vida profana, y debido a ésto carece de lo festivo como núcleo esencial de la fiesta (Pieper, 1974: 12). Pero, ¿en qué se basa “lo festivo”? Según el filósofo alemán, la esencia de la “verdadera fiesta” está en su “riqueza existencial”, y ésta se refiere al “sacrificio (...) como lo más opuesto a la utilidad que pueda pensarse” (*ibid.*: 28). Ahora bien,

<sup>17</sup> Josef Pieper (1904-1997) fue un destacado representante de la antropología filosófica anclada en el tomismo. Su revalorización del pensamiento de la Antigüedad y el Medievo para el pensamiento moderno culminó en la constitución del hombre a partir de la virtud teologal, comprendida como resultado de la experiencia de lo divino. El texto al que nos referimos aquí fue publicado por primera vez en 1963 bajo el título de “Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes” (“Afirmación del mundo. Una teoría de la fiesta”).

Pieper reconoce la existencia de otras clases de fiestas, “no-auténticas”, organizadas con fines económicos o meramente placenteros. Pero su posición ante ellas pone en tela de juicio la hipótesis de Caillois respecto al aspecto dionisiaco de la fiesta, ya que, opina Pieper, “se yerra simplemente el tiro cuando se define la fiesta como *le paroxisme de la société*, como una sumersión en el caos ‘creador’.” (*Ibid.*) Según su ontología deísta, el mundo está creado por Dios y no hace falta re-crearlo mediante el exceso colectivo, sino reafirmar el orden terrenal y divino, no hay necesidad ni del “juego” ni de “la razón económicamente calculadora” (*ibid.*).

En cambio, la “verdadera fiesta” está anclada en el “amor”; de ella surgen la *alegría* y su “forma más callada”, el *consuelo*, como afirmación del dolor, la pena y la muerte (*ibid.*: 38-39). Con esto, Pieper llega al núcleo esencial de su teoría, destacando la “afirmación del mundo” como la “sustancia misma de la fiesta” y concluye: “Celebrar una fiesta significa celebrar por un motivo especial y de un modo no cotidiano la afirmación del mundo hecha ya una vez y repetida todos los días.” (*Ibid.*: 40) De este modo, Pieper localiza la fiesta en el marco de la explicación funcionalista de las formas religiosas de Durkheim y Mauss, aunque con intenciones diferentes: lo hace con una intención normativa al declarar que es “la fiesta litúrgica ... la forma más festiva de la fiesta” (*ibid.*: 43), condición que la eleva por encima de las fiestas mundanas y profanas. Dicho de otra manera: mientras que para Durkheim y Maus la religión era una de las formas sociales de reafirmar el valor colectivo de lo sagrado, *Pieper convierte a la religión en lo sagrado mismo y a la fiesta en el acto necesariamente religioso de su autorepresentación*. De este modo queda desdibujado el marco tanto de lo sagrado como de la religión.

Con una mirada teológica a la historia defiende que “la fiesta sin dioses es un absurdo” (*ibid.*: 44) y en vista de la secularización de la sociedad moderna recurre a la “tradición auténtica” para salvar su concepto de “verdadera fiesta” que se repite en la fiesta litúrgica como prototipo histórico del sacrificio. A través del sacrificio y su recuerdo, simbolizado mediante el culto, los hombres recuerdan su existencia colectiva e histórica a través de las generaciones. El culto es, pues, la forma concreta de la “afirmación que constituye lo festivo de la fiesta” (*ibid.*: 47), por lo cual “las fiestas son imposibles si no las antecede el paradigma de la alabanza litúrgica” (*ibid.*: 48). Según esta lógica es en la misa donde encontramos la “verdadera” fiesta. Ahora bien, ¿cómo se puede mantener esta jerarquía espiritual en pleno siglo XX, en una cultura secularizada? En vista de la persistencia del hecho religioso en la sociedad postmoderna, ¿dónde encontrar ese “espíritu” de lo sagrado, esta “con-sagración de lo profano” (Giner, 2005) en la fiesta musical contemporánea?

## 2.2 Estética mercantil y carácter subversivo de la fiesta

“Lo sagrado” como sentido abstracto de dicha búsqueda, tal como lo estudió Durkheim en el caso de las formas elementales de la vida religiosa, se nos revela como una construcción humana interesada y necesaria. Ahora bien, la postmodernidad ha ampliado considerablemente el campo semántico de “lo sagrado” al convertirlo en sinónimo de mercado y consumo. Esta nueva condición exige un replanteamiento del carácter de la fiesta en la actualidad.

Hay que destacar, en este sentido, el “doble carácter” de la fiesta como “huida” y “liberación” de la vida cotidiana y su condicionamiento, como afirmación y crítica de la realidad, reproducción y subversión del orden social. En este sentido, Ariño -apoyándose en la teoría de los campos de significación de Velasco (1978)- atribuye a la fiesta un “poder configurador, productor de realidad” y destaca su capacidad de “inscribir todo lo cotidiano en un nuevo orden de realidad” (Ariño, 2002: 7). Ahora bien, en vista de la determinación socio-económica de la vida cotidiana, el análisis de la fiesta induce al menos dos lecturas igualmente racionalistas: la primera sociológica, constructivista, y la segunda psicoanalítico-hermenéutica.

En su célebre trabajo sobre la constitución del yo en la modernidad, Anthony Giddens proporciona un acceso al tema cuando escribe que el problema psíquico fundamental de los individuos en la época contemporánea consiste en la experiencia masiva de la “insignificancia personal” que conduce a una situación de “apartamiento de los recursos morales necesarios para vivir una existencia plena y satisfactoria” (Giddens, 1995: 18). Como consecuencia de ello, los individuos postmodernos buscan todo aquello que les promete “autenticidad”, es decir, experiencias aparentemente capaces de rellenar su vacío existencial, convirtiendo sus vidas en una cadena de sensaciones fragmentadas, ofertadas por el mercado, con las que construyen los diferentes estilos de vida. No hay duda de que la fiesta, como mercancía apta para el consumo, instrumentaliza y camufla, pero no elimina las necesidades subyacentes que surgen -incluso de manera inconsciente- debido al conflicto entre la naturaleza y el carácter social del hombre. Imagínense la reacción del público en el caso de que una persona, al escuchar el *Requiem* de Mozart, o una *saeta*, se echara a llorar públicamente: los sentimientos se representan, pero no se expresan, según las normas de la civilización. Ariño reconoce esta dimensión oculta, cuando describe el ritual como elemento integral de la fiesta y modo de comunicación que incluye elementos o momentos no intencionales, es decir, espontáneos, generados por lo inconsciente, y que utilizan la sensorialidad corporal como expresión en un entorno de alto grado de representación simbólica (Ariño, 2002: 5). De ahí nuestra siguiente hipótesis: la fiesta es una respuesta a la necesidad humana colectiva de descargar los impulsos reprimidos como precio de la civilización en la que le ha tocado vivir. De ahí surge el carácter *subversivo* de todas las fiestas, sobre todo de las que son acentuadas mediante la música que genera la *masa rítmica*. De ahí surge la reacción de someterla a las necesidades del orden, es decir, el eterno esfuerzo de controlar la espontaneidad lúdica, de limitar la experiencia transgresiva, de domesticarla mediante su transformación en un ejercicio colectivo, en un ritual bajo la vigilancia de la autoridad – y todo esto en función de la reafirmación del orden social.<sup>18</sup>

## 2.3 Fiesta y ritual en la era postmoderna

La propia dinámica de la sociedad avanzada ha sustituido la lectura funcionalista de la fiesta por otra más capaz de comprender su papel en el marco cultural de la era

<sup>18</sup> Gunzelin Schmied-Noerr y Annelinde Eggert describen este efecto en el caso de la corrida de toros como otro ejemplo de fiesta, y la relacionan expresamente con el baile flamenco como modelo de expresión corporal que une el torero y el toro. (Schmid-Noerr/Eggert, 1986: 136).

postmoderna. Así, Antonio Ariño define la fiesta como una institución social, de naturaleza compleja y paradójica que abarca las más diversas manifestaciones expresivas relacionadas dialécticamente con la vida cotidiana y el trabajo, y que se caracteriza por su ambiente de intensificadas interacciones emotivas, el cultivo de la paradoja, donde se mezclan el rito y el juego, la ceremonia y la diversión, el respeto a la tradición y la espontaneidad, lo espiritual y lo corporal, lo íntimo y lo público (Ariño, 2002: 3). De este modo atribuye a la fiesta el carácter de “hecho social total” (*ibíd.*) caracterizado por la celebración de algo, considerado de alto “valor, sacralidad o transcendencia que el sujeto otorga a lo celebrado” (*ibíd.*).

Ahora bien, mientras que la fiesta es una institución social, el ritual es el elemento integrador de una serie de comportamientos sociales de la actividad humana basado en la *performance* como “un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica” (Tambiah, cit. en Ariño, 2002: 3). Siguiendo a Daniel Bell y su tesis de la cultura como “una búsqueda oficial e incansable de una nueva sensibilidad” a partir de la “exaltación de lo nuevo” (Bell, 1992: 46) mediante el arte como técnica civilizatoria, Ariño propone el uso del concepto “ritualización” como el más ajustado para las sociedades avanzadas y resume sus características generales: la extensión de su aplicación fenomenológica, la relación con algún tipo de transcendencia intramundana, la identificación de elementos constituyentes y singularizadores (comportamiento, comunicación, lenguaje, programa, celebración, relación con valores e ideales), su eficacia simbólica (Ariño, 2002: 4-5).

De acuerdo con ello, podríamos decir que el ritual postmoderno ha dejado de ser en primer lugar un acto de reafirmación del colectivo (de “solidaridad mecánica”). Después de agotarse en el proceso de división del trabajo social (“solidaridad orgánica”), se ha convertido en acción colectiva de diferenciación de los comportamientos y distinción social a partir de los estilos de vida (Chaney, 2003). En última instancia revela el estado paradójico del individuo masificado: necesita el colectivo para reafirmar su condición como ser social, pero confunde su “desaparición” en situaciones masificadas como manifestación de su individualidad. Define su individualidad en situaciones de aislamiento colectivo. Su fin consiste en producir -a partir de un paradójico individualismo colectivista- un sentido débil de totalidad y sistematicidad de orden en la sociedad postmoderna caracterizada por la creciente imposición del ocio como nueva fuente de significados e identidades frente a los generados en el trabajo, percibidos ahora como fuente de alienación. Debemos preguntarnos hasta qué punto puede mantenerse la tesis de la funcionalidad de la fiesta y de los rituales como actos de reafirmación del orden social en la era postmoderna, con su casi tradicional escepticismo ante el valor de lo simbólico y su tendencia de deconstrucción de lo colectivo a partir de la imposición del individualismo como principal referente de identidad. ¿Podemos mantener sin más el concepto de “efervescencia colectiva”, adscrito a la escuela durkheimiana, sin analizar las bases tanto de la colectividad como de la expresividad en la era postmoderna?

## 2.4 Fiesta y espectáculo como lugares del trance extático

Una interesante línea explicativa de este fenómeno es la desarrollada por Hübner (1994), quien analiza la realidad musical desde la perspectiva del conocimiento y

fuente de la *apoteosis*, en la que se transmite el “misterio de algo trascendente respecto al espacio y tiempo”, produciendo aquél carácter dionisiaco que permite analizar tanto la música clásica como la música rock y pop en el mismo marco referencial (Hübner, 1994: 141-142). Sin dar riendas sueltas a la especulación, interpretamos este *trance éxtatico* como estado mental caracterizado por “una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas” que produce una “rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta – entendida como ‘capacidad para conocer’– hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental” (Fericgla, 1998: 166).<sup>19</sup> El tránsito cognitivo se suele acentuar mediante estímulos farmacológicos y alteraciones psicológicas generadas, por ejemplo, por la experiencia musical en ciertas circunstancias ritualizadas en concordancia con las prácticas y valores culturales de una sociedad determinada (*ibid.*: 167). Es bien sabido que prácticamente todas las culturas conocen ciertas formas de baile y música que incluyen estímulos que pueden desencadenar estados de trance. Un ejemplo es el flamenco andaluz; su historia está plagada de anécdotas en torno a los estados extáticos provocados por el “duende”, o *tarab*<sup>20</sup>, que se “apodera” del *cantaor*. Así escribía Fernando Quiñones sobre sus experiencias:

“Ante los últimos tercios *buleaeros* de Chano Lobato<sup>21</sup>, Caracol<sup>22</sup> pierde la cabeza. Llorando, como si se asfixiara, se echa mano al cuello de la camisa y se la desgarró a jirones concienzudamente, hasta la cintura, para ofrecérselos en homenaje al otro cantaor: una operación del *tarab*, habitual en los viejos ambientes flamencos. Hay quien vocifera rarezas, quien murmura de un modo ensimismado, indistinguible, quien corre. Caracol solloza. El vino baña caras y pechos...” (Quiñones, 1982: 57).

La estrecha relación entre fiesta, música y estado extático no sólo es fundamental para la fiesta como acontecimiento catártico, sino que se trata de un fenómeno que aparece en toda la historia de la cultura humana. No obstante, su explicación en el marco de la sociología ha sido más bien reciente y está ganando su perfil propio al ampliar la inicial interpretación antropológica, que reducía cualquier experiencia catártica a las profundidades de lo sagrado. La relación del trance extático con lo sobrenatural y lo religioso, que caracteriza a determinadas sociedades o estados de desarrollo socio-cultural, ha ido

<sup>19</sup> Este argumento es bien conocido: desde Nietzsche, quien en *El origen de la tragedia* (1872) recurre a ello, basándose en la opinión de Aristóteles sobre las fiestas dionisiacas como fuente de una experiencia que trasciende más allá de la realidad inmediata, hasta Simon Frith quien atribuye a la poesía cantada la capacidad de crear sentido mediante el estrés producido por la música (Frith, 1996: 181).

<sup>20</sup> Voz árabe utilizada como sinónimo de “duende”, ambos términos se refieren a los efectos psicológicos del cante flamenco, a su dimensión *jonda*, es decir, a lo sublime y extático que abarcan sus formas expresivas. No obstante, su uso no ha aclarado el fenómeno de éxtasis musical en el cante flamenco, al emplearse para crear una metafísica en torno a éste.

<sup>21</sup> Juan Miguel Ramírez Sarabia (Cádiz, 1927). Actualmente uno de los más excelentes cantaores de la “vieja generación”.

<sup>22</sup> Manuel Ortega Juárez (1910 - 1973). Célebre cantaor sevillano e innovador del flamenco.

transformando su contenido debido a los cambios sociales. En este sentido, Fericgla distingue entre diferentes tipos de estado extático, entre ellos el *trance lúdico*.

Con el auge de la sociedad consumista, la fiesta ha dejado de ser un privilegio de minorías para convertirse en un derecho social, estrechamente vinculado a la actividad económica y a los intereses políticos. También ha dejado de ser una mera manifestación de ruptura con el tiempo de trabajo para convertirse en un modo de ser, en un estilo de vida a caballo entre la celebración de la intimidad y el macroespectáculo, en un acontecimiento central de la era postmoderna, donde la experiencia de “lo sagrado” como acto de reafirmación de lo dado ha sido sustituida por la participación en el mercado del ocio como fuente de sensaciones seudoreligiosas. Fericgla enfoca esta tendencia en su concepto de trance lúdico y le atribuye la ausencia de cualquier transcendencia o sentido explícito, una “vacuidad cognitiva”, caracterizándola como “la búsqueda del placer que conlleva el hecho de experimentar la amplificación emocional (...) y que rompe los bloqueos psicológicos cotidianos” (Fericgla, 1998: 178). No estamos completamente de acuerdo con esta descripción, pues desvirtualiza su propio concepto de trance extático basado en la disociación mental como prerequisite para “crear nuevas posibilidades y líneas de adaptación por medio de la comprensión y manipulación de la imaginería mental”, una función que denomina como “adaptógena” (*ibid.*: 167). Por ello: si desde el punto de vista antropológico el trance extático consiste en conducir a los individuos a “procesos y estados cognitivos dialógicos con una función adaptógena inespecífica que actúa por medio de la imaginería mental culturalmente decodificada” (*ibid.*: 168)<sup>23</sup>, la antropología no puede explicar el trance lúdico debido a su “vacuidad cognitiva”.

El trance extático se produce en diferentes circunstancias y relacionado con motivos, fines y consecuencias bien distintos que varían su función adaptógena y el objeto de reafirmación. Así, hay que tener en cuenta las diferencias entre la fiesta y el espectáculo considerándolos como dos tipos ideales. Mientras que la fiesta suele tender hacia lo espontáneo, lo abierto, lo no definido, en fin, hacia la “masa abierta” (Canetti, 1983), el espectáculo se caracteriza por la organización, planificación y su estado de “masa cerrada” (*ibid.*). El fin de la fiesta es incierto, imprevisible; el espectáculo cumple con un plan previsto, un fin. Esta diferencia se refleja, sobre todo, en el reparto de los roles. Mientras que el espectáculo organiza el espacio social adscribiendo a una parte de los participantes el papel activo de representación de un asunto referente al público, este permanece pasivo salvo en determinados momentos previstos para la reacción afirmativa del acto. El espectáculo es cosa de expertos que encuentran en el público su razón de ser. En cambio, en la fiesta participan todos, predomina -más o menos- la espontaneidad; los roles son universales, en tanto que cada uno de los participantes puede representarlos según las circunstancias y su voluntad, no son repartidos, sino compartidos. El espectáculo *representa* historia, tiempo (re)creado, es imitación de acción y de

<sup>23</sup> Vemos en este efecto la base de lo que Martin (1973) consideró como condición de la ampliación de la conciencia y lo que Heller (1978) comprendió como la transformación de la vida cotidiana con el fin de crear nuevos estilos de vida.

vida, es catarsis escenificada, tragedia<sup>24</sup>; la fiesta es historia inmediata al ser acontecimiento vital que genera felicidad y miseria, es prospección humana y construcción de sentido para el futuro, tiempo creativo. La fiesta puede desarrollarse en cualquier lugar, el espectáculo requiere un entorno determinado. El espectáculo exige autocontrol y disciplina, la fiesta imaginación y espontaneidad. En fin: el espectáculo trata lo dionisiaco con medios apolíneos, mientras que la fiesta, en su más puro estado de trance lúdico, “disuelve” el sentido de la realidad hasta la autodestrucción simbólica de la persona como condición imprescindible de la catarsis. La purga provocada por el espectáculo y la de la fiesta pueden coincidir debido a sus efectos sublimes, pueden expresar un determinado estado de la corporalidad, pero lo hacen con medios y en situaciones distintas. Por lo tanto, hay relación entre ambas formas expresivas: la fiesta puede incluir el espectáculo o puede surgir en torno a él; o el espectáculo puede acabar en la fiesta, disolviendo el orden que le sirvió de marco social. Quizás la fiesta y el espectáculo encuentren su base común en el *juego*, aunque se trata de juegos distintos pero, como destacó Bourdieu, la lógica del juego es otra, comparada con la del espectáculo, al desarrollarse en el “campo” estructurado por las acciones de los agentes sociales que participan en él. Ahí es posible lo imprevisto, “la *illusio*” (Bourdieu, 2002: 52), que produce efectos no intencionados: “en la relación entre el juego y el sentido del juego es donde se engendran envites y se constituyen valores que, aunque no existan fuera de esta relación, se imponen, dentro de ella, con una necesidad y una evidencia absolutas.” (*Ibid.*) Y añade: “En efecto, a través de los juegos sociales (...), el msocial proporciona a los agentes mucho más y otra cosa que los envites aparentes, que los fines manifiestos de la acción” (*ibid.*: 53).<sup>25</sup>

Así pues, la fiesta musical y el espectáculo son una parte integral de la vida social y su dinámica, pero sus consecuencias y su orden en el juego de la producción cultural pueden ser bien distintos según el contexto en el cual se desarrollen. El espectáculo se basa en la estructura estructurada, es un juego ordenado, la fiesta incita hacia la estructuración de las estructuras, creando desorden para volver al orden con la intención de reestructurarlo a partir del capital simbólico adquirido en el juego. En la fiesta se juega mucho más que en el espectáculo.

Sin embargo, lo religioso o sagrado como fuente de la “verdadera” fiesta no explican el fenómeno, pero también el funcionalismo de Durkheim y Mauss, que indica un fondo común no-religioso requiere una ampliación: el hecho de que el hombre es un ser natural al mismo tiempo que un ser social, es decir, un *ser social por naturaleza*, exige tener en cuenta -por parte de las ciencias sociales- la implicación de lo natural en lo social y lo humano en general. Por todo ello es necesario buscar una base explicativa que permita combinar la sociodinámica de la fiesta con la psicodinámica de las necesidades humanas subyacentes.

<sup>24</sup> Del griego “tragúdia” originariamente “canto de los cantadores vestidos de macho cabrío”, reafirmación mitológica de la existencia humana (véase *Lexikon de Alten Welt*, “Tragödie”).

<sup>25</sup> Hay que admitir que Weber, Merton y quizás unos pocos sociólogos más han -al menos- avisado de las consecuencias no-intencionadas de las acciones intencionadas. Parece superfluo preguntar si la realidad social sólo puede percibirse como consecuencia de las acciones intencionadas. Toda la experiencia histórica nos enseña lo contrario.

### 3 Segundo movimiento: Reconstrucción

Convertido en algo “meramente simbólico” (Ariño, 2002: 6), la fiesta exige una nueva lectura de acuerdo con la semiótica correspondiente a la postmodernidad. En este sentido, el arte ha sustituido a la religión, pero como lugar de producción simbólica no ha renunciado a expresar o representar la dimensión de lo sagrado como referencia existencial del hombre. No obstante, lo hace de manera distinta: debido a su autonomía y capacidad autopoietica interviene en la sociedad como proceso de autoproducción sensual-objetiva del hombre y *las consiguientes formas estéticas expresan su capacidad de poner de manifiesto -de manera consciente o inconsciente- el carácter ambiguo y ambivalente de su praxis, de revelar su potencia crítica frente a las formas culturales y la realidad social*. De este modo, en el acontecimiento social propio de la fiesta, el hombre produce (construye) formas simbólicas de descarga emocional que expresan el carácter conflictivo de su doble condición como ser natural al mismo tiempo que social. Consideramos a esta capacidad expresiva como la esencia de la fiesta musical, el verdadero núcleo de “lo sagrado” como producto humano, “moral”. Dicho de otro modo: “lo sagrado” no es la justificación de la religión, sino ésta es una forma cultural histórica más que responde a la problemática básica del eterno conflicto del hombre causado por su doble condición.

#### 3.1 La fiesta como afirmación del mundo más allá de Dios, juego experimental y exceso colectivo (acercamiento a lo inconsciente colectivamente reprimido)

La relación entre fiesta y música pone de relieve que se trata de un producto y un proceso de la construcción simbólica de la sociedad en función tanto de la cohesión social como de su superación creativa temporal. Históricamente, esta construcción afirmativa se manifiesta mediante dos formas de transgresión temporal de la realidad cotidiana: el sacrificio como acto divino y manifestación de la palabra sagrada, y el sacrilegio como acto profano y blasfemia. Los primeros estudios sobre el tema identifican el origen de la fiesta con el origen de lo sagrado como símbolo de lo intocable, lo diferencial entre los hombres y los dioses, el caos y el orden. La fiesta como culto a lo sagrado se convierte, pues, en la reafirmación del orden del mundo y su posición en el cosmos. Pero, como han demostrado muchos investigadores -y concretamente me refiero aquí a Roger Caillois, lo sagrado es una categoría de la ambigüedad y, consecuentemente, la fiesta un acontecimiento que tiene que rendir tributo a ella al destacar que “no hay ninguna fiesta, aunque ésta por definición sea triste, que no incluya al menos un principio de exceso y franquela: basta evocar los banquetes funerarios en el campo” (Caillois, 1984: 110).<sup>26</sup> Esta ambigüedad, que relaciona la fiesta con lo religioso al mismo tiempo que con lo profano, encaja perfectamente con la *idiosincrasia postmoderna* y su tendencia a variar las coordenadas de la interpretación de la realidad según criterios

<sup>26</sup> En Austria, y en otros países, es costumbre enterrar a los difuntos con música y es casi imprescindible la posterior comilona en la venta o el restaurante más cercano. Esta, muchas veces, termina con el baile, quizás como manifestación inconsciente de la vida sobre la muerte y la vuelta a la vida cotidiana.

individualizados, surgidos a partir de la transformación de la sociedad tradicional en la sociedad moderna y, ahora, reformulados desde los presupuestos ideológicos de la postmodernidad.

Al centrar la fiesta en el sacrificio, Pieper pasa por alto un hecho muy significativo, recordado y destacado por Caillois: el del *sacrilegio*, basado en el exceso y la francachela como prácticas tradicionales “carnavalescas”, propias no sólo de las *Cronias*<sup>27</sup> griegas y fiestas Saturnales romanas<sup>28</sup>, sino en el mismo seno de la iglesia católica medieval en las vísperas de la Fiesta de los Inocentes y de Epifanía<sup>29</sup>: “En las proximidades de la Navidad se inicia un período de regocijo para el clero menor. Se procede a la elección de un papa, de un obispo o de un abate de mentirijillas que ocupa su trono hasta la víspera de la Epifanía. Esos sacerdotes llevan vestiduras femeninas, entonan estribillos obscenos o grotescos con la música de los himnos litúrgicos, transforman el altar en mesa de taberna donde se emborrachan, queman en el incensario restos de zapatos viejos, y cometen, en una palabra, todas las inconveniencias imaginables. Finalmente, se introduce en la iglesia, con gran pompa, un burro revestido con una rica casulla, en cuyo honor se celebran los oficios. En esas parodias burlescas y sacrílegas se descubre fácilmente la antigua preocupación de invertir anualmente el orden de cosas.” (Caillois, 1984: 141)

En contraposición a las interpretaciones ontológicas, propias de una hermenéutica especulativa, quiero resaltar algunos aspectos relacionados con el “principio de exceso y francachela” del que habló Caillois, añadiendo que “ayer y hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse por el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta.” (Ibíd.: 110) El posible motivo religioso no puede sustituir estos hechos, más bien se trata de explicar como estas prácticas pudieron alcanzar una dimensión religiosa. Probablemente no se trata de acercarse a los dioses sino a algo diferente, aunque simbolizado y sacralizado, a algo que genera la respuesta religiosa, pero que tiene su base terrenal. Quizás sería más adecuado hablar de “juego” en tanto que acto colectivo destinado a crear un proyecto lógico expuesto al público para ser discutido y aceptado como sentido. Es ahí, donde Blanca Solares busca la base del mito: “tenemos que entrar en la esfera del juego de la fiesta, aceptando el juego de una actividad envolvente, donde las leyes de la vida, en tiempo y espacio, desaparecen” (Solares, 2003). Inmediatamente, pensamos en la “movida” u otras macro-fiestas más organizadas y comercializadas, como por ejemplo

<sup>27</sup> Del griego *χρόνια* (“años”), día de fiesta ateniense, celebrada a principios de cada verano en honor al dios Cronos (y también a la diosa Rea), en cuyo transcurso se llevaron a cabo actos orgiásticos entre amos y esclavos, con los que se “levantó” el orden social de manera simbólica.

<sup>28</sup> Fiesta romana dedicada al dios Saturno, celebrada el 17 de diciembre. Una vez terminada las labores del campo, los amos y los esclavos se reunieron en una fiesta carnavalesca, superando temporalmente las diferencias de su opuesto status social. Sobre la conservación de estos rituales en la música y el baile tradicional en la fiesta de los *verdiales* de la sierra de Málaga nos informan Antonio Mandly (1995) y Miguel Ángel Berlanga (2000).

<sup>29</sup> Fiesta griega en la que se celebra la aparición de un dios entre los hombres. En el siglo IV, la iglesia cristiana fijó su fecha en el 6 de enero, el día de los Reyes.

las *tecno-fiestas* de los *raves*<sup>30</sup>. Celebradas desde hace años en algunas metrópolis europeas, se trata de verdaderos juegos que reúnen a cientos de miles de participantes y que al son de los camiones cargados de amplificadores superpotentes recorren los centros urbanos hasta dejar a la gente sorda y agotada de su exhibición en todos los sentidos. De acuerdo con la idiosincrasia postmoderna, estos acontecimientos organizados de una espontaneidad dirigida, no tienen un sentido colectivo sino que más bien se trata de exhibir – en situaciones de masas – un individualismo basado en la ignorancia, una necesidad difusa, pero compartida: vivir un día contra corriente, a la manera del carnaval y llevado por el trance musical. En este caso, la música sirve como medio clave y protagonista de la confusión de lo colectivo y lo individual, lo público y lo privado. Hay un pequeño estudio al respecto que analiza el cambio de los estados de conciencia provocado a lo largo de una de estas fiestas (Mitterlehner, 1996).

### 3.2 Coincidencia entre las artes y la fiesta

Para salvarse del abismo entre “verdadera fiesta” y “seudofiesta”, Pieper recurre a la dimensión terrenal de lo divino y afirma que la fiesta “sólo puede adquirir forma corporal en el ambiente de las artes, y de ningún otro modo” (Pieper, 1974: 68). Por cierto, no cualquier tipo de arte alcanza la altura de la “verdadera fiesta”, ya que “la pretensión del hombre, sobre todo como comunidad política, de procurarse la propia salvación, así como también la del mundo”, constituye aquél terreno, donde predomina “la fuerza armada de las pseudoartes, de la diversión, de lo sensacional y de la ilusión manipulada”, que produce aquella “espontánea alegría de la fiesta”, de la que se aprovecha “el gobernante” (*ibid.*: 80). En última instancia, el arte es un reflejo de la creación divina, no tiene autonomía, es siervo de la religión. Pieper hizo desaparecer el arte del mundo cotidiano para ocultarlo en una dimensión cuasi celestial y metafísica.

El enfoque hermenéutico-ontológico, ejemplificado en el caso de la teoría de la fiesta de Pieper, reduce el sentido de la fiesta y el arte a un acto de “alabanza” en función de la afirmación de lo dado con vista a una realidad superior a la cotidiana. Pero, la realidad muestra más bien lo contrario. La “autenticidad” de la fiesta no descansa en el carácter litúrgico-tradicional, sino en su capacidad de producir (y canalizar) situaciones de “purificación” y “re-creación” (Caillois), de llevar al sujeto a un estado de trance provocado por medios -como la música- para generar una *catarsis colectiva*. La música atribuye de manera simbólica a una experiencia holística que conlleva a la “comunidad” del individuo con el colectivo desencadenada a partir de un “umbral” socio-psíquico -con o sin la ayuda de estimulantes y drogas-, al que los sujetos se acercan conscientemente, para disfrutar de una corporalidad convertida en elemento del acto colectivo (Mitterlehner,

<sup>30</sup> Emiliano Illardi, en su comunicación presentada al *II Congreso Mondo Pop. Música, medios e industria en el siglo XXI*, habla del “*illegal rave* como fenómeno político”: “El *illegal rave* es una práctica colectiva de libertad. Fuera del estado y fuera del mercado. El *illegal rave* es exactamente lo contrario a una disco o un club donde un espacio y un tiempo preconstituidos se imponen al individuo. En un fiesta *rave* son los participantes los que ocupan ilegalmente espacios y construyen libremente sus tiempos y sus personales maneras de percibir la música *techno*.” (<http://inicia.es/de/mondopop/ponencias.html>)

1996), donde emergen actos y formas simbólicas que expresan lo inconsciente colectivo del hombre a nivel de las relaciones sociales temporales y limitadas. La música es un medio para expresar la profunda ambigüedad del hombre, al ser, básicamente, la manifestación de los sentimientos y de los impulsos suprimidos y su representación mediante nuevas formas sensoriales, creadas por el hombre con el fin de darles cabida en la vida real, tesis que fue reafirmada por Arnold Hauser respecto a la creación artística (Hauser, 1988).

### **3.3 La dimensión de lo inconsciente en la fiesta y su significado para el análisis sociológico**

Por todo ello, habría que decir que la fiesta es un acontecimiento social, que además de las acciones intencionadas incluye toda una serie de factores inconscientes que nutren su dimensión religiosa, seudoreligiosa y “existencial” (y con ella, la especulación). Su influencia en la vivencia individual y colectiva es crucial, ya que incluye la experiencia catártica como uno de sus elementos claves. Recordando el ejemplo del *duende* en el flamenco, podríamos decir que se trata simplemente de un efecto emocional extático -con sus correspondientes bases fisiológicas y neurofisiológicas- que produce sensaciones y sensibilidades inusuales en la vida cotidiana. Este efecto puede ser manipulado y aumentado mediante determinadas sustancias, pero también con la ayuda de formas de danza y música especialmente sugerentes que, como demuestra Rouget (1985), existen en casi todas las culturas con el fin de producir estos estados de catarsis colectiva. La búsqueda de esta experiencia es -quizás- la consecuencia de la represión de los impulsos como base de la cultura, como escribió Freud en su tiempo, que -aun siguiéndolo- da lugar a tres tipos básicos de “construcciones auxiliares” empleadas por el hombre: 1) las distracciones (“*Ablenkungen*”): por ejemplo el cuidado del huertecito o la actividad científica; 2) las satisfacciones sustitutivas, como por ejemplo el arte y, 3) los estupefacientes (Freud, 1982: 207). Si observamos las fiestas urbanas contemporáneas, con su fuerte presencia de la música concentrada en espacios reducidos, públicos y anónimos, la observación de Freud podría resumirse en la siguiente recopilación de sus ingredientes más esenciales: algo de música para distraerse, algo de baile y charla para canalizar los deseos más íntimos, y algo de alcohol u otras sustancias estimulantes para superar el miedo.

Esta constelación de sustancias, sonidos y actividades indica hacia lo inconsciente como lugar constitutivo de una “conspiración” de lo reprimido con lo social. Esto tiene consecuencias epistemológicas para la sociología. Desde la perspectiva sociológica, la fiesta es ante todo un acontecimiento social en cuanto se basa en una serie de acciones sociales.

Ahora bien, una parte importante de la fiesta, esta es nuestra siguiente hipótesis, se arraiga en las dos zonas relacionadas con los procesos fisiológicos y socio-culturales: el inconsciente y el subconsciente. Para su análisis nos basamos en la aportación de Alfred Lorenzer dedicada a la aplicación de la hermenéutica profunda o psicoanalítica al análisis de la cultura (Lorenzer, 1986). Partiendo de Freud, localiza su objeto de conocimiento entre la sociología y la neurofisiología como base de

una “metafórica dualista” que permite vincular los procesos fisiológicos con “figuras relacionales”, es decir, con formulas de interacción social (*ibid.*: 13). Esta perspectiva le permite la construcción del objeto del análisis psicoanalítico en la medida en la que explica la vinculación de la dimensión neurofisiológica (manifestada en los “enramas vivenciales”) con la realidad social de la persona. De este modo, las “figuras corporales”, definidas por Freud respecto a las diferentes fases de evolución psíquica (oral, anal, fálico, genital), se convierten en conceptos metafóricos que responden a las “figuras relacionales” o relaciones de interacción.

Las fiestas son vivencias colectivas de modelos de comportamiento transgresivo, un proceso en el cual la sociedad, la cultura y el individuo socializado son remitidos al “estado natural” donde predominan la corporalidad, la sensualidad y las pasiones sobre el orden social y las normas. Esta “rehumanización del individuo socializado” mediante la fiesta no sólo funciona como “válvula de escape” en situaciones de tensión, sino que convierte la fiesta en el lugar y momento de una construcción de conceptos de vivencia alternativos. Es importante destacar en este sentido que estos conceptos no son necesariamente modelos conscientes y requieren ser extraídos mediante el análisis hermenéutico profundo para ser explicados en el marco de la sociología y de ciencias afines.

Respecto a este procedimiento, Lorenzer habla de una “combinación de las formas interactivas y la palabra”, es decir, de producción de símbolos. La música es, quizá más que otras formas de texto, muy rica en símbolos y connotaciones afines. Su papel especial en la fiesta consiste en ser manifestación de esta metafórica dualista: la música actúa como forma interactiva, al mismo tiempo que representa su “texto”, tanto a nivel consciente como inconsciente. De manera que la música transforma una forma de interacción (es decir, una forma comportamental y su sentido) en una manifestación de sonidos <sup>31</sup> para expresar simbólicamente y comunicar las intenciones o deseos inconscientes; el análisis hermenéutico profundo tiene como objetivo principal descifrar el contenido simbólico-musical para revelar su sentido latente con el fin de llevarlo a la conciencia. Esta formación de sentido -especialmente mediante la música, el baile y la expresión corporal- suele ser más rica y abundante, cuanto más espontáneo sea su desarrollo. No obstante, la exclusión o marginación de determinadas prácticas musicales, tanto en el pasado como el presente, fomenta la innovación musical, tanto a nivel de la producción como de la vivencia. De este modo, lo socialmente reprimido, prohibido, encuentra su expresión, su peculiar lenguaje, en ciertos tipos de música hasta ser asimilado por el entorno social y cultural de la sociedad en general. Es esta la experiencia que <sup>32</sup>tenemos por ejemplo con la música rock, el blues, el flamenco, la rebetika y el raï.

Aunque Lorenzer desarrolla su modelo terapéutico en el caso de la interpretación psicoanalítica de la literatura, me parece aplicable a la música debido al hecho de

---

<sup>31</sup> De acuerdo con la semántica de lo inconsciente se suele distinguir entre la música “romántica” (que expresa el amor, la ternura) y la “agresiva” (como manifestación simbólica de la violencia, la oposición, la marginación).

<sup>32</sup> Lo que estas músicas tienen en común -entre otras cosas- es una semántica que expresa una experiencia socio-cultural semejante (véase Steingress, 2004).

que tanto la literatura como la música son manifestaciones culturales que indican hacia la dimensión simbólica de la sociedad a partir de la creatividad del individuo. El autor citado demuestra que la intervención del analista tiene como fin cambiar al paciente en su papel como productor de textos: es el paciente mismo el que cambia bajo la influencia del texto y su interpretación. De acuerdo con nuestra hipótesis consideramos esta práctica terapéutica como una técnica afín a la exploración del contenido social concreto de la catarsis provocado por el estado extático de la fiesta. A continuación analizaremos este proceso a partir de varios enfoques de la fiesta: como texto, como diálogo de lo inconsciente y discurso imaginario, así como acto creativo y fuente de conocimiento.

### 3.3.1 La fiesta como “texto”

Consideramos tanto la música como la fiesta como un “texto”, ya que con “texto” no se comprenden exclusivamente el lenguaje escrito o hablado sino también otras formas de comunicación, como por ejemplo la expresión corporal y el comportamiento social (*habitus*). Habría que subrayar que cualquier tipo de texto sólo existe en cuanto implica la posibilidad de ser leído y comprendido mediante una relación cognitiva entre el *significado*, el *significatum* y el *referente*, que es la realidad social, en cuyo marco existe, respectivamente co-existe el texto. No hay texto fuera del contexto, tampoco hay música que no es escuchada o que no se pueda escuchar.<sup>33</sup> En segundo lugar, nuestra extensión semántica es plenamente compatible con los planteamientos sobre el sentido de la acción social de Weber y la teoría del constructivismo social/simbólico: ambos enfoques comprenden la interacción como consecuencia de la interpretación de las posibles expectativas por parte del “otro generalizado”.

La fiesta, al ser una manifestación concreta de la dimensión simbólica de la sociedad, reúne todas las características de un texto polifacético, construido para ser leído, comprendido e internalizado con el fin de guiar las acciones sociales. Como “texto” es formulada (“construida”) por el sujeto, que son los organizadores y participantes en el acontecimiento, ambos comprendidos a su vez como “productores” y “consumidores” de la fiesta. Éstos no solamente realizan un proyecto común de manera colectiva, sino que proyectan y comunican en su transcurso sus deseos in- y subconscientes. La música es un medio potente en este sentido, y quizá es esta la razón porque son pocas las fiestas que no incluyan algún tipo de música. Hay cosas que no se pueden expresar sin ella, o la requieren para ser realmente comprendidas. No voy a entrar aquí en el ya anacrónico debate de si la música es o no un lenguaje *sensu strictu* y me declaro conforme con la tesis formulada por Susanne K. Langer en 1942, con la que quiso dejar claro que lo que la música comparte con el lenguaje es su carácter simbólico, lo que le da su cualidad semántica y la convierte en expresión lógica de los sentimientos, en “una especie de lenguaje” (Langer, 1984: 215-217). En fin: la lógica del “lenguaje musical” no es una cualidad intrínseca de la música misma, sino está en su comprensión e interpretación como texto por parte del oyente. Es decir, el texto musical es dialógico: se formula en un

---

<sup>33</sup> El silencio no se puede componer, aunque interpretar.

determinado contexto socio-cultural y revela la relación del individuo (el autor y el consumidor) con este contexto, al igual que permita analizarlo a través del sentido que se le otorga por parte del oyente. La organización de los sonidos evoca ideas y sentimientos, tanto a nivel de la conciencia como de lo in- o subconsciente, relacionados con una determinada cultura, situaciones vividas o deseos reprimidos. La determinación social y cultural de la música es, pues, el objeto principal de la sociología de la música. Fueron, tras el primer paso dado por Max Weber en 1921 (*Las bases racionales y sociológicas de la música*) sobre todo Blaukopf, Silbermann y Adorno (en su célebre curso sobre *Introducción a la sociología de la música*, de 1961/62), quienes han explicado esta dimensión de manera magistral, comprendiendo como música una actividad relacionada con la producción, distribución y consumición de sonidos organizados en condiciones histórico-sociales concretas.

### 3.3.2 La fiesta musical como diálogo de lo inconsciente y discurso imaginario

Igual que todos los textos, la música es a la par un proceso y su producto, la base material y la condición ambiental (“contextual”) para su producción. Una determinada música no surge de la nada, sino que se compone y se percibe en un campo musical, hecho que explica especialmente el papel y la importancia de la hibridación en la música. Cada música, cada estilo musical y cada obra supone la absorción y transformación de otras músicas, es fruto de lo que Bajtin (1981) expresó con el término de “dialogicidad” y que convierte cualquier composición individual en un elemento de una indefinida cadena de hibridaciones. Como todos los textos, la música también es la expresión subjetiva de un complejo de sentido formulado musicalmente, un texto objetivo, cuyo significado se revela “como parte de un complejo cultural histórico y la relación del autor hacia él” (*ibid.*: 25). En cuanto a una actividad que fusiona lo subjetivo con lo objetivo, la música puede comprenderse como representación de lo inconsciente colectivo, al mismo tiempo que el medio que reúne a los individuos o participantes de la fiesta para expresar sus deseos como en el caso de Tasso, al que Goethe hace decir: “y para cuando el hombre en su pena queda enmudecido, un Dios me dio para decir como sufro” (cit. por Lorenzer, 1986: 24). Las formas del “decir” la pena y el dolor, la alegría y el júbilo caracterizan la dimensión semántica de la música.<sup>34</sup>

De acuerdo con la lógica de la hermenéutica profunda, en la fiesta se proyecta lo inconsciente mediante las formas musicales, lo cual pone de relieve un hecho importante y clave para el análisis en la medida en la que queda revelado *lo prohibido* como base de lo sagrado: “Se trata de deseos, mal vistos e incluso prohibidos por el consenso general; contradicen las normas y valores de la cultura dominante.” (*ibid.*: 27) Lo sagrado es lo que no se puede tocar, hacer, decir: *lo prohibido*. Durkheim, en su célebre estudio sobre *Las formas elementales de la vida religiosa* de 1912, reveló el “secreto” de las religiones al describir su función racional garantizadora del orden y la cohesión social de un colectivo. No obstante, Durkheim consideró la religión como manifestación de una consciencia colectiva en función de representar

<sup>34</sup> En la jerga flamenca se suele recurrir a esta fórmula de “decir un cante”.

la necesidad de la cohesión social, pero no tuvo en cuenta que esta necesidad tuvo un precio considerable: la represión de las necesidades naturales del hombre, manifestadas en los instintos e impulsos antisociales. Su superación mediante la cultura y la civilización no las hace desaparecer, como demostró Freud, sino buscar formas sustitutivas para manifestar su presencia. La fiesta como acto colectivo es una de estas formas. El vivir de acuerdo con las prohibiciones tiene su precio que va de la neurosis hasta la delincuencia y los actos más viles. Por otro lado, la represión puede dar lugar a la sublimación de los impulsos y, a continuación, a la creación de lo más bello y sublime, como el arte. La fiesta es, pues, un acto ambiguo y ambivalente, pero sobre todo es una creación, sublime o profana, que siempre expresa la necesidad de revivir o reanimar aquello reprimido por el consenso tabuizante.

Ahora bien, las explicaciones presentadas hasta ahora exigen extender nuestro análisis para evitar cualquier determinismo psicológico, es decir, reducir la fiesta y la música a una mera manifestación de lo inconsciente colectivo. Esto puede ocurrir mediante la vivencia de la fiesta como proceso de catarsis, en cuyo desarrollo se manipulan, trasladan o desaparecen temporalmente los límites entre lo consciente y lo inconsciente, lo permitido y lo prohibido, lo real y lo imaginado. Bajtin y sus discípulos hablan de "lo carnavalesco" de la fiesta: un acontecimiento, una vivencia y un espacio -por ejemplo, las ferias- establecido en el marco del orden social y cultural dado con el fin de deshacerse de aquellos deseos, pasiones y tendencias reprimidos durante las circunstancias de la vida "normal" y cotidiana por su carácter corrosivo para dicho orden.

La fiesta, tal como la entendemos aquí, también puede oscilar entre un acontecimiento espontáneo, vivencial y creativo por un lado, y en un ritual cuya planificación y escenificación reduce la comunicación musical a un mero acto protocolario. Lo festivo de la fiesta musical existe en su capacidad de evocar una experiencia catártica relacionada con la vida real que a veces desemboca en movimientos sociales (Eyerman/Jamison, 1998). A veces no hace falta la intervención hermenéutica profunda: en determinadas situaciones -recordemos por ejemplos la *música de protesta* de los años 60- la entrega, la inserción enfática en una música (el "texto") y su comprensión teórico-sistemática pueden coincidir espontáneamente, al menos a nivel de la conciencia cotidiana. Quizás por esta razón el término *folklore* viene del inglés *folk-lore*, "sabiduría popular".

#### **4 La fiesta postmoderna como acto creativo e hibridación**

Las fiestas sirven, pues, no sólo para la cohesión sino también para la comprensión de lo real. Sólo la interpretación del texto mediante la conjunción de las dos perspectivas teóricas, la del psicoanálisis y la de la cultura, permite distinguir entre la seudofiesta y la verdadera fiesta, sin reducirla a la religión o a la tradición. Con su ayuda estamos ante la posibilidad de analizar la fiesta musical desde la perspectiva sociológica como elemento de una praxis vivencial subjetiva, al mismo tiempo que como un conjunto de relaciones culturales objetivas. La fiesta se asienta en una combinación no definida de elementos racionales e irracionales, tiene tantos fines y sentidos como

participantes, pero estos entran en una dinámica colectiva, donde “aparecen” los “verdaderos” motivos en el escenario y donde se dibujan diseños de vitalidad nuevos, alternativos, liberadores. El arte, la música y la fiesta como “hecho artístico total” son formas de contemplación escenificadas, *performance*, donde la naturaleza y la cultura han llegado a una simbiosis temporal. Como vivencia catártica colectiva muestra una tendencia en esta dirección sólo cuando expresa esta simbiosis de manera auténtica, es decir, cuando revela el carácter ambiguo de la constitución cultural de la naturaleza humana.

Ahora bien: toda creación es continuidad en el tiempo mediante la ruptura con el pasado, es perspectiva, hibridación, *poiesis*. Con esto, hemos llegado a un punto clave: la transformación histórica de la fiesta. Todos tenemos una idea más o menos clara sobre las funciones y el significado de las fiestas, tanto las religiosas como las profanas, en la sociedad tradicional, premoderna. También sabemos que el carácter de las fiestas ha cambiado radicalmente con el auge de la sociedad capitalista y la aparición de la cultura de masas. Ahora vivimos, de nuevo, una deconstrucción: esta vez la de la cultura moderna y la implantación de la visión postmoderna. Baudrillard habla del paso de lo real hacia lo imaginario, de la aparición de lo hiperreal como lo “más verdadero que lo verdadero” (Baudrillard, 1994: 9).

Lo que interesa es, pues, la dialéctica que alberga la fiesta en la era postmoderna. ¿Cómo se expresa la dualidad de lo natural y lo cultural en la fiesta contemporánea? Dejando aparte, como propuse ya, todo tipo de fiesta representativa, oficialista, de corte tradicional, folclórica u organizada con fines económicos, políticos etc., enfocaremos lo que hemos intentado definir como fiesta auténtica, donde se construyen -de manera simbólica y temporal- los nuevos espacios y proyectos de vivencia. El protagonismo, lo llevan, como recuerda Featherstone (1991: 78-79), las bohemias como productores de los “repertorios simbólicos marginales” (*liminoid symbolic repertoires*), aquellos frutos de la inversión simbólica y las transgresiones incrustadas en las manifestaciones carnales y asimiladas posteriormente por clase media adscrita al surrealismo y expresionismo. La naturaleza de los carnavales, festivales y ferias “como lugares donde tienen lugar los procesos de inversión simbólica y las transgresiones, donde se celebra y respectivamente construye el cuerpo grotesco”, se debe a la imposición de los instintos sobre la norma social: comida opulenta, bebida alcohólica y promiscuidad sexual. Esta dimensión de la fiesta está cantada por Raimundo Amador a partir de las letras de Kiko Veneno: “todo lo que me gusta es ilegal, inmoral o engorda”. A pesar de las voces moralizantes, el “cuerpo grotesco” es el “anticuerpo” de la sociedad, el reto, la desviación creativa, la oposición a aquél “cuerpo clásico” u oficial, “que es bonito, bien equilibrado, elevado”, un cuerpo “ideal” (*ibíd.*). El cuerpo grotesco es la otra cara de la moneda, representa la “otredad”, lo contrario de la estética de las clases medias, lo chabacano convertido en *astucia de la razón*. Con todo esto, Featherstone se ref-indirectamente- a la (paradójica) dimensión profunda de la disposición psicológica postmoderna: “Efectivamente, el otro, excluido como elemento en el proceso de formación de la iden-

tividad, se convierte en objeto del deseo.” (*Ibíd.*)<sup>35</sup> La fiesta se construye como marco social de este objeto o lugar, donde tiene lugar esta simbiosis entre lo corporal y lo lógico-racional, donde lo inconsciente se expresa mediante la escenificación de los deseos y las tradiciones en un texto legible, apto para la interpretación del proceso. Con esto, Featherstone ha analizado la evolución histórica de esta simbiosis corporal-social-cultural, haciendo especial hincapié en las ferias como espacios locales, festivos, comunales y “desconectados” del mundo real que se convierten en el *climax* de la hibridación. Con la aparición de la bohemia en la primera mitad del siglo XIX, el “cuerpo grotesco” se trasladó de los carnavales y las ferias al emergente campo literario y artístico, convirtiéndose en un objeto de consumo para las emergentes clases medias y la cultura de masas, para adaptarse en última consecuencia a la cultura postmoderna, que, mediante el simulacro hiperreal, ha preparada un amplio campo de construcción de las identidades mosaicas, o fragmentadas, perfectamente diseñadas para el *gazpacho* musical que encontramos en nuestro entorno.

Terminamos con tres comentarios sobre la función de la fiesta musical en la sociedad del siglo XX que reflejan la ambigüedad de su constitución social-cultural en vista de las exigencias de la naturaleza humana: el primero, de Roger Caillois, de 1939, muestra cierto pesimismo cultural al ver disueltas las características de la fiesta primitiva en la sociedad moderna; el segundo, de Ferdinand Mitterlehner, de 1996, hace hincapié en la ambivalencia de la fiesta contemporánea, y el tercero, de Timothy Mitchell, de 1993, precisa la capacidad mediante el ejemplo de la *juerga flamenca* como representación de lo sagrado.

Escribe Caillois:

“Por muy diferentes que se las imagine y que aparezcan, reunidas en una sola estación o diseminadas en el curso del año, las fiestas parecen cumplir en todas partes una función análoga. Constituyen una ruptura en la obligación del trabajo, una liberación de las limitaciones y las servidumbres de la condición humana: es el momento en que se vive el mito, el sueño. Se existe en un tiempo, en un estado donde sólo se debe gastar y desgastarse. Los móviles adquisitivos no están en uso; hay que dilapidar y cada uno despilfarrar a más y mejor el oro, los víveres, el vigor sexual y muscular. Pero parece que en el transcurso de su evolución, las sociedades tienden hacia la indiferenciación, la uniformidad, la igualdad de niveles, el aflojamiento de las tensiones. La complejidad del organismo social, a medida que se acusa, soporta menos la interrupción del curso ordinario de la vida. Es preciso que todo continúe hoy como ayer y mañana como hoy. Por eso el período de distensión se ha individualizado y la oposición entre las vacaciones y el período de trabajo parece continuar ahora la antigua alternativa de la francachela y la labor, del éxtasis y del dominio de sí que hacía renacer anualmente el orden del Caos, la riqueza de la prodigalidad, la estabilidad del desenfreno.” (Caillois, 1984: 144-145)

<sup>35</sup> La ambigüedad y la ambivalencia del personaje del “gitano” en la idiosincrasia romántica y postmoderna es un buen ejemplo: rechazado, marginado e incluso temido por un lado, reaparece en la literatura, la poesía y en el flamenco como encarnación idealizada de los deseos de naturalidad, espontaneidad, libertad y sensualidad.

La crítica de Caillois coincide con la conocida postura cultural-pesimista de la Escuela de Francfort, concretamente la de Marcuse, sobre la acelerada alienación del individuo en el capitalismo avanzado, matizada por Mitterlehner desde la perspectiva de la ambivalencia como condición cultural:

“Perfectamente organizada, altamente comercializada y dotado con un máximo de creatividad, la *tecno*-fiesta es una oferta más en las existencias de la sociedad de consumo que intenta compensar la falta de una capacidad vivencial intrínseca mediante la intensidad de estimulantes extrínsecos. Al mismo tiempo la *tecno-fiesta* es la manifestación creativa de un movimiento juvenil que vuelve a poner en su lugar, mediante la intensificación de determinados elementos del mundo circundante, el principio dionisíaco de la fiesta, del trance, de la veleidad y de la comunidad en una sociedad determinada por el conformismo, el orden y la racionalidad.” (Mitterlehner, 1996: 33)

Estamos, pues, otra vez ante la ambigüedad de la fiesta que fusiona lo sagrado con lo meramente sensual, tal como se refleja en la hipótesis formulada por Timothy Mitchell en su estudio sobre el trasfondo psico-social del flamenco, según la cual “el estilo flamenco es un producto estético residual de una subcultura étnica en su búsqueda, apoyada por el alcohol, de un intermediario eficaz” (Mitchell, 1994: 137). Este tipo de “intermediario” (*absolute provider*) alude a la inconsciente dimensión religiosa del acto profano que explica, sigue el autor citado, que “el ritual flamenco puede adquirir unos matices sonoros religiosos a pesar de la ausencia de cualquier texto religioso en particular” (ibíd.: 137/138). Y añade:

“La hipótesis también explica como la subcultura de bebedores flamenca redescubrió el camino lacrimoso hacia la salvación que anteriormente fue tan predominante en la cultura religiosa española. Por supuesto, no quiero decir que los participantes de la juerga hubieran usado conocimientos salvíficos de una peculiar naturaleza religiosa. Digo que mucho de la sabiduría y mitología del flamenco quizás ha surgido del mismo sustrato emocional, de la misma necesidad prerracional de intermediarios fiables que compone todo tipo de creencias que se encuentran en el continuo entre lo secular y lo religioso. Debido a su arsenal de técnicas altamente elaboradas para hacer surgir lágrimas purificadoras y emociones profundas que de manera mágica producen satisfacción, el flamenco mismo puede convertirse en un potente y transcendental intermediario.” (ibíd.: 138)

En fin: las condiciones de la fiesta no son impuestas de manera abstracta por la sociedad sino por los individuos concretos como sujetos socializados que tienen que responder, tanto de manera consciente como inconsciente, a las exigencias que surgen de su doble naturaleza como seres sociales y seres naturales. Así pues, la fiesta no puede reducirse a lo religioso, no es lo religioso idéntico a lo sagrado, no es la fiesta un acto metafísico sino una respuesta a preguntas existenciales que *pueden llevar* a respuestas religiosas.

Ver en la religión sólo una opción hacia el sentido, exige atribuirle un carácter instrumental, culturalmente definido, que indica hacia la existencia del verdadero problema: la ambigüedad del ser humano como ser social y natural. Esta ambigüedad encuen-

tra también en la música un medio de comunicación simbólica capaz de expresar los deseos reprimidos en lo inconsciente y de crear respuestas donde, suponemos, intervienen todo tipo de pensamientos, tanto racionales como irracionales. En cualquier caso, podemos detectar que la fiesta y la música se comportan mutuamente, desde su yuxtaposición, como catalizadores de sus propias características. Ambas formas expresivas actúan en el proceso de la renegociación colectiva de la relación entre la naturaleza y la cultura humana, entre el individuo y la sociedad como factores de sublimación y desublimación, represión y liberación.

## Bibliografía

- Allesch, Ch. G. (1982), "Das Musikerlebnis als personaler Gestaltungsprozess", en Harrer, G. (Ed.), *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, Stuttgart, Fischer, pp. 123-152.
- Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 15-16, (1998), "El sonido de la cultura. Textos de Antropología de la música".
- Ariño, A. (1992), *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*, Barcelona, Anthropos.- (2002) "Fiesta y ritual. Dos conceptos básicos", en <http://www.diba.es/cerc/interaccio2002/seminar/s2/arinodoc.htm> (consulta: 03/11/03).
- Asensio, S. (2004), "The Nortec Edge. Border Traditions and 'Electronica' in Tijuana", en Pacini Hernández, Deborah/Fernández L'Hoeste, Héctor/Zolov, Eric (eds.), *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, pp. 312-331.
- Assmann, J. (1991), "Der zweidimensionale Mensch. Das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnis", en Assmann, Jan/Sundermeier, Theo (eds.), *Das Fest und das Heilige. Kontrapunkte des Alltags, Studien zum Verstehen fremder Religionen* 1, Gütersloh, pp. 13-30.
- Bajtín, M. (1996), *La imaginación dialógica*, Buenos Aires, Taurus.
- (1968) *Rabelais and his world*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Baudrillard, J. (1994), *Las estrategias fatales*, 4ª ed., Barcelona, Anagrama.
- Bauman, Z. (1999 [1973]), *Culture as Praxis*, London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE.
- Bell, D. (1992), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, versión española de Néstor A. Míguez, Madrid, Alianza (4ª reimpr.).
- Becker, H. S. (1984), *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Bergson, H. (1932), *Les deux sources de la morale y de la religion*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- Berlanga Fernández, M. Á. (2000), *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra versión de los fandangos*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Blaukopf, K. (1984), *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München/Kassel-Basel-London, dtv/Bärenreiter.
- Bourdieu, P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Les éditions de minuit.
- (1982), *Leçon sur la leçon*, París: Les Éditions de Minuit. [Versión española: *Lección sobre la lección*, Barcelona, Anagrama, 2002].

- (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil.
- (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, París, Éditions du Seuil. [Versión española: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997].
- Caillois, R. (1984), *El hombre y los sagrado*, México D.F., Fondo de Cultura Económica [Presses Universitaires de France, 1939].
- Cadalso, J. (1983), *Cartas Marruecas*, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- Canetti, E. (1983), *Masa y Poder*, Madrid, Alianza.
- Caro Baroja, J. (1965), *El Carnaval. Análisis Histórico-Cultural*, Madrid.
- Chaney, D. (2003), *Estilos de vida*, Madrid, Talasa. [Routledge, 1996].
- Colomer, J. M. (1987), *El utilitarismo. Una teoría de la elección racional*, Barcelona, Montesinos.
- Cowan, J. (1990), *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Cruces Roldán, C. (1996) "Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía", en Cruces Roldán, C. (ed.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, (sin lugar), Centro Andaluz de Flamenco, pp. 111-142.
- (1998), *Flamenco y trabajo*, Cabra, Ayuntamiento de Cabra.
- Dear, M./Flusty, St. (1999), "The Postmodern Urban Condition", en Featherstone, Mike & Lash, Scott, *Spaces of Culture. City, Nation, World*, London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE, pp. 64-85.
- Duvignaud, J. (1988), *Sociología del Arte*, Barcelona, Península. (Presses Universitaires de France, 1967).
- Elster, J. (1995), *Tuercas y tornillos*, Barcelona, Gedisa.
- Estébanez Calderón, S. (1985), *Escenas Andaluzas*, edición de Alberto Gonzzález Troyano, Madrid, Cátedra.
- Eyerman, R./Jamison, A. (1998), *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridg UK, Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (1993 [1991]), *Consumer Culture & Postmodernism*, London/Newbury Park/New Delhi, Sage.
- Fericgla, J. M. (1998), "La relación entre la música y el trance extático", *Música oral del Sur. Revista Internacional*, nº 3, pp. 165-179.
- Ferrater Mora, J. (1994), *Diccionario de filosofía*, tomo 1, A-D, Barcelona, Ariel.
- Frith, S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- Freud, S. (1988), "El malestar en la cultura", en Freud, S., *Obras completas*, vol. 17, Barcelona, Orbis, pp. 3017-3067.
- Fubini, E. (2001 [1994]), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza [Torino, 1973].
- Geertz, C. (2000), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa (*The Interpretation of Cultures*, New York, 1973).
- Giddens, A. (1995), *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península.

- Gil Calvo, E. (1991), *Estado de fiesta*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Giner, S. (2005), "La consagración de lo profano", en Roche, Juan A. / Manuel Oliver Narbona (eds.), *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 225-252.
- Giner, S./Lamo de Espinosa, E./Torres, C.(eds.) (1998), *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza.
- Goffman, E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (New York), Doubleday.
- Hannerz, U. (1992), *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press.
- Hauser, A. (1988), *Soziologie der Kunst*, 3ª ed., München, Beck.
- Heller, A. (1978), *Das Alltagsleben. Versuch einer Erklärung der individuellen Reproduktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. (*Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Peninsular, 2004).
- Hübner, K. (1994), *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München, Beck.
- Huizinga, J. (1938), *Homo Ludens*. Haarlem,Tjeenk Wilink. (*Homo Ludens. A Study of the Play Elements in Culture*, Boston, Beacon Press, 1950).
- Kaden, Ch. (1993), *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel/ Stuttgart, Bärenreiter.
- Langer, S. K. (1984), *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main, Fischer [Cambridge, 1942].
- Lanternai, V. (1981), "Spreco, ostentazione, competizione economica. Antropologia del comportamento festivo", en Bianco, C./Del Ninno, M., *Festa. Antropologia e semiotica*, Firenze, Nuova Guaraldi Editrice, pp. 132-150.
- Lefèbvre, H. (1974), *Kritik des Alltagslebens*, Band 1-3, München, Karl Hanser Verlag.
- Lipsitz, G. (1994), *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Politics of Place*, London, Verso.
- (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University on Minnesota Press.
- Lorenzer, A. (1986), "Tiefenhermeneutische Kulturanalyse", en Lorenzer, A. (ed.), *Kultur-Analysen*, Frankfurt am Main, Fischer, pp. 11-98.
- Luhmann, N. (1970), *Soziologische Aufklärung*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- (1975), *Soziologische Aufklärung 2*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Mandly Robles, A. (1995), "Verdiales: la raíz y el ritmo", *Música oral del Sur*, 1, pp. 128-161.
- Marcuse, H. (1985), *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta-De Agostini [Beacon Press, Boston, 1964].
- Martí i Pérez, J. (1996), "Música y Etnicidad: una introducción a la problemática", *Revista Transcultural de Música* (2), <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>.
- (2000), *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, Deriva.
- (2002), "Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva", *Anuari Musical* 57, pp. 277-293.

- Martin, G. M. (1973), *Fest und Alltag. Bausteine zu einer Theorie des Festes*, Stuttgart, Kohlhammer.
- (1976), *Fest: the transformation of everyday*, Philadelphia, Fortress Press.
- Mintz, J. (1997), *Carnival Song and Society. Gossip, Sexuality and Creativity in Andalusia*, Oxford/New York, Berg.
- Mitchell, T. (1994), *Flamenco. Deep Song*, New Haven and London, Yale University Press.
- Mitterlehner, F. (1996), "Let's fly together! Zur Untersuchung veränderter Bewusstseinszustände während einer Techno-Party, in: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 18, "Mainstream, Underground, Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten", ed. por Rösing, H., Karben, CODAS Musikservice + Verlag, pp. 23-35.
- Monod, J. (2002), *El azar y la necesidad*, Barcelona, Tusquets.
- Montañés Serrano, M. (2003), "Contribución al debate sobre el papel del sujeto investigador, en particular, y del sujeto en general en la producción de conocimiento", *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, nueva época, nº 2 (Universitat Jaume I. Castelló), pp. 21- 36.
- Olson, M. (1965), *The Logic of Collective Action*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. (*La lógica de la acción colectiva*, México, Limusa, 1992).
- Pérez Yruela, M. (2002), "Para una nueva teoría de Andalucía. Cambio y modernización en la sociedad andaluza", en Moyano Estrada, E. / Pérez Yruela, E. (coords.), *La sociedad andaluza [2002]*, Córdoba: Instituto de Estudios Sociales de Andalucía / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 19-43.
- Pieper, J. (1974), *Una Teoría de la Fiesta*, Madrid, Rialp [Múnich, 1963].
- Prigogine, I. (1998), *El nacimiento del tiempo*, 3ª ed., Barcelona, Tusquets [Roma-Nápoles, 1988].
- Quiñones, F. (1982), *El Flamenco, vida y muerte*, 2ª ed., Barcelona, Laia.
- Rodríguez Becerra, S. (1978), "Las fiestas populares", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 915-929.
- Rouget, G. (1985), *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Chicago (IL.), University of Illinois Press.
- Rouget, G. (1977), "Music and Possession Trance", in: Blacking, J., *The Anthropology of the Body*, London, Academic Press, pp. 232-239.
- Schmid Noerr, G./Eggert, A. (1986), "Die Herausforderung der Corrida. Vom latenten Sinn eines profanen Rituals", en Lorenzer, A., *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, Frankfurt am Main, Fischer, pp. 99-162.
- Serres, M. (1977), *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Editions de Minuit.
- Solares, B., Intervención presentada en la Mesa "Ser Humano: Mito, Rito y Significados", organizada por la Coordinación de Investigación de la Universidad Intercontinental, Septiembre de 1999, <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/pon5.htm>
- Steingress, G. (1989a), *Irrationalismus, Politik, Alltagsbewusstsein*, Köln, Pahl-Rugenstein.
- (1989b), "La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX", en *Dos Siglos de Flamenco*, Actas de la Conferencia Internacional, Jerez 21-25 junio 88, Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza de Flamenco, pp. 343-380.

- (1993), *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera, Centro Andaluz de Flamenco.
- (1997), *Cante flamenco. Zur Kultursoziologie der andalusischen Moderne*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, Peter Lang.
- (1998a), junto con Baltanás, E. (coords. y eds.), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Machado / Fundación El Monte.
- (1998b), "Social Theory and the Comparative History of Flamenco, Tango, and Rebetika", en Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Oxford / New York, Berg, pp. 151-171.
- (ed.) (2002a), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, Münster/Hamburg/London, LIT.
- (2002b), "La representación del flamenco como construcción híbrida", en Gómez, A. (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- (2004), "Sociocultural similarities between andalusian flamenco, argentine tango and greek rebetiko", <http://www.geocities.com/HydraGathering/steingresspaper2004.html>.
- Trias, E., *Ética y condición humana* (Selección), <http://www.cibernous.com/autores/trias/textos/etica.html> (Consulta 21/09/03).
- Turino, Th. (1993), *Movin, Away from Silence*, Chicago / London, University of Chicago Press.