

TRABAJO DE FIN DE GRADO
PUBLICIDAD Y RRPP
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

ON THE ONE.

Análisis sociológico de la música *funk* como agente socializador

Por Juan Diego Piñeres Roa

Juan Martín Sánchez

Sociología

Universidad de Sevilla

ÍNDICE

1.-RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	3
2.-CONTEXTO E INTRODUCCIÓN	5
3.-ANTECEDENTES	6
3.1.- La música liberizadora: el <i>funk</i>	6
4.-OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
4.1.- El movimiento corporal en el espacio: el baile	10
4.2.- Sociología del baile	16
4.3.- Sociología del folklore	18
5.-SOCIALIZACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA	21
6.-CONCLUSIONES	28
8.-REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29
7.-FUENTES	31

1.-RESUMEN (ABSTRA)

En este estudio se pretende mostrar la relación entre la música y el constructo social del sujeto a partir de su intención colectiva, universal y comunitaria. Compilación, análisis y discusión del desarrollo de los procedimientos y requerimientos del proceso de socialización en la música y en concreto del género musical funk como catalizador del comportamiento individual y colectivo en una sociedad moderna e institucionalizadora.

Palabras clave: *socialización, danza, folklore, comunidad, individuo*

This paper is used for analysing the link between music and the social construct of the subject from its collective, universal and community intention. Compilation, analysis and discussion of the procedures and requirements of the socialization process in music and in particular through the funk music as a propeller of the collective and individual behaviour in a modern and institutionalized society.

Key words: *socialization, dance, folklore, community, individual behaviour*

2.- INTRODUCCIÓN

El origen de lo que entendemos por música (ritmo, melodía, canto) se remonta a comunidades tribales las cuales recurrían a ella para alabar,rogar por los fenómenos que no entendían (lluvia, fuego, sol, luna) a partir del sonido que hacían con el roce de instrumentos o armas; estos sonidos que emanaban de la interpretación del individuo, eran gozados en comunidad en forma de baile autónomo, en una relación de su movimiento con el espacio que le rodeaba (Wallin, Merker, Brown,2000).

La proto-música estaría relacionada con la necesidad de comunicar y transmitir emociones a través del tono de voz, tal y como postula Colin Barras en *Did early humans, or even animals, invent music?* (2014), la música es uno de los acontecimientos más importantes de la evolución del ser humano.

Para entender un fenómeno social, como lo es la música afroamericana en los años setenta en EEUU, se investigará las relaciones, factores y funciones (individuales y sociales) en su contexto para realizar el estudio partiendo de que exponía Norbert Elias. El baile, el folklore, el movimiento corporal y espacial del individuo y el espacio musical se analizarán desde una perspectiva sociológica para llevar a cabo los objetivos del trabajo.

3.-ANTECEDENTES

3.1.- La música liberadora: el *funk*

El *funk* nace a partir del *soul*, cuyo estilo podría etiquetarse en la música folklórica (Poviña,1944) afroamericana en los EEUU ya que reúne su carácter social y espontáneo tanto colectivo como individual.

Se produce en unas décadas de la historia norteamericana donde la segregación racial lleva a que cantantes de *soul* y *gospel* tengan que realizar sus actuaciones de forma clandestina ya que solo eran escuchados por afroamericanos. Además, las discográficas (dirigidas por empresarios de raza blanca) provocaban una separación racial que llevaba a desigualdades sociales y económicas las cuales impulsaron relaciones y factores conceptuales, colectivos e individuales en lo que se iba a conocer como *funk*.

El reinado del género musical conocido como *funk* se establece de 1970 a 1977 gracias al visionario James Brown partiendo de un principio rítmico fundamental: On The One.

Si se encendiera la radio ahora mismo, se podría apreciar que la mayoría de las canciones siguen el patrón rítmico del 4/4, acentuándose los tiempos segundo y cuarto. Un compás musical se parece a una palabra porque se puede acentuar uno o más tiempos. De este modo el 4/4 se traduciría en <<uno, DOS, tres, CUATRO>> o lo que vendría a ser el *backbeat* (Gorgot, 2015).

Hasta los años sesenta el *backbeat* era la forma de acentuar más habitual en la música negra estadounidense así como en otros géneros musicales como el *country*, *soul*, *blues*, *rock & roll*, o el *jazz*. Otros estilos utilizaban el patrón rítmico del 3/4 como el vals.

El *downbeat* en cambio acentúa el primer tiempo del compás del 4/4: <<UNO, dos, tres, cuatro/UNO, dos, tres, cuatro>>. Aunque era también utilizado como patrón en canciones de *soul* y *rock and roll*, no tenía fundamentos para atribuirle ritmo a las canciones y por lo tanto no era bailable hasta que llegó James Brown y cambió la música negra de mitad del S.XX.

En 1964 James Brown y su banda empezó a utilizar el *downbeat* bajo la influencia de la música de clandestina sureña y de Little Richard pero haciéndolo muy bailable, donde el ritmo adquiría un papel predominante por encima de la melodía y el estribillo. La batería y el bajo, por su sonido rítmico, se convirtieron en los instrumentos principales, adquiriendo una libertad asombrosa e incluso el bajo tenía más presencia melódica. El resto de instrumentos de cuerda y viento adquirieron un segundo papel, siendo utilizados para arreglos y puentes entre las partes de cada canción e incluso simplemente como acordes rítmicos.

De aquí nació el *funk*, un nuevo tipo de música muy bailable a partir de 4/4 *downbeat* donde el ritmo predominaba y se acentuaba en el primer tiempo: <<*On The One*>>, gritaba James Brown en los ensayos.

Entre 1970 y 1977 salieron a la luz numerosas bandas de *funk* pero la que más tuvo éxito fue Sly & The Stone Family, que junto a James Brown hicieron que tanto personas de raza negra como de raza blanca bailaran y que la música se manifestase como un propulsor

de liberización del cuerpo y por ende de la autonomía individual. Son numerosos los conciertos donde el público no hace otra cosa más que disfrutar y hacer que su cuerpo se manifieste como nunca lo había hecho.

4.-OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Estado de la cuestión: autonomía individual

Objetivos:

-Compilación, análisis y discusión en torno a la música *funk* y la construcción social del individuo moderno.

-Se institucionaliza a través de las leyes para pautar todo comportamiento individual.

-Análisis y evolución del baile y su relación con el ritmo sonoro.

-Análisis de lo colectivo a lo individual para entender la autonomía y liberización individual a través de la música *funk* y su forma de baile.

-Análisis de las experiencias personales y contextualizadas de David Byrne en la música.

-*Funk* como extremo de música liberadora, individualizada y autónoma. Forma de concebir el baile desde una perspectiva donde el individuo es autónomo.

Se trata de un ensayo bibliográfico, no empírico, desde una perspectiva sociológica, con algunos comentarios de investigación y análisis sobre casos ejemplares de música y baile *funk*, así como estudios y artículos relacionados.

Para entender un fenómeno social, como lo es la música afroamericana en los años setenta en EEUU, se investigará las relaciones, factores y funciones (individuales y sociales) en su contexto para realizar el estudio partiendo de que exponía Norbert

Elias en *La Sociedad de los individuos*⁽¹⁾. El baile, el folklore, el movimiento corporal y espacial del individuo y el espacio musical se analizarán desde una perspectiva sociológica para llevar a cabo los objetivos del trabajo.

Se comparará el *funk* en toda su amplitud (musical, social, individual, de baile) con otros géneros musicales, especialmente con aquellas formas de baile que sirvan de precedente y hagan ver los objetivos del trabajo.

A partir de la experiencia musical de David Byrne, líder de The Talking Heads, se sacarán conclusiones de su libro *Cómo funciona la música* (2014) de cómo llega la música y qué factores influyen para que tenga un efecto socializador y liberizador en lo colectivo y en lo individual.

4.1.-El movimiento corporal en el espacio: el baile

El baile es un hecho social que representa aspectos característicos de una sociedad y que puede ser entendido por diferentes formas de análisis.

Es así, que los registros antropológicos más antiguos con los que se cuentan, descubren figuras humanas danzantes en torno a los elementos de la naturaleza, con los cuales el hombre deseó comunicarse, en una especie de conexión trascendente o ritual.

Paul Bourcier, en *La Historia de la Danza en Occidente* (Barcelona, 1984), expone a la danza como el primer acto sagrado de la humanidad, que luego evoluciona, reflejando al hombre y su circunstancia. No se cuenta con un registro legible acerca de dichas expresiones, por lo que la ciencia ha optado en algunos casos por merodear prudentemente los senderos de la imaginación a partir de las huellas milenarias impresas sobre las paredes de las cuevas, que rondan los 12 000 años de antigüedad, y así acariciar, lo que sería para el hombre moderno, la comunicación primaria más antigua del hombre.

Cada época de la danza se caracteriza a partir del contexto ambiental, social y cultural del hombre, como referencia imprescindible de la relación biológica, sociológica y psicológica que cuenta el imaginario humano de cada tiempo (Bourcier, 1984).

Es posible averiguar que el baile tiene una importancia capital en el desarrollo cultural ya que se pueden analizar las condiciones dominantes de la estructura social. Además se pueden identificar diferentes características en el baile realizado por hombres, mujeres, niños, ancianos, así como de ricos y pobres.

Durante el crecimiento y el desarrollo del ser humano, una vez las habilidades básicas motoras como sentarse, gatear, rodar y saltar son conseguidas, se convierten en un soporte para adquirir movimientos más elaborados que llegan a ser acciones creativas y representaciones de movimientos más eficaces. Además, la diversidad individual de sus acciones durante la evolución de la especie, adquiere una calidad individual por la cual son capaces de demostrar sus sentimientos, deseos y emociones.

Estos gestos voluntarios manifiestan características adquiridas desde convivir en comunidad y el entorno y pueden ser presentadas como la identidad de un cierto grupo de personas.

Por consiguiente, el baile puede ser entendido como una forma de movimiento elaborado que provee elementos o representaciones de la cultura y es considerado como una manifestación de hábitos y costumbres de una cierta sociedad.

Durante décadas, la humanidad ha establecido contacto directo entre el baile y las representaciones de la sociedad, traduciendo necesidades, anhelos y transformaciones, así como la forma de manifestar sus creencias, religiones y tradiciones. Como ser social, el Hombre hace uso de esta forma de expresión para representar una cultura, sin embargo, este proceso no está necesariamente incluido en su reflejo de los mecanismos necesarios para la formación de las instituciones sociales donde está inserto.

Cuando Bourdieu (1987) establece el concepto del *habitus*, considerando los sistemas subjetivos de relaciones, afirma que una relación no debería estar establecida como una suma de individualidades biológicas, sino como un sistema de disposición en el cual las prácticas objetivas pueden basarse en la impersonalidad, reflejando diversidad en homogeneidad.

Además, la forma en la que el individuo piensa y se refleja a cerca de ciertas acciones y actitudes proviene del conocimiento y formación de una historia ligada a la influencia familiar y la educación. Lo expuesto juega roles esenciales en el escenario del conocimiento

asociado al desarrollo del *habitus* y la adquisición de nuevas actitudes.

La principal forma de comunicación y de comunión en sociedad fue el movimiento corporal ejecutado por tribus primitivas. El baile no fue solo el mero movimiento corporal, sino también la conexión entre humanos y su creación subjetiva de los dioses. Bailaban en nombre de una cosecha fructífera, de la fertilización, la diversión, como causa y consecuencia de la comunicación y el entendimiento entre miembros de la sociedad.

Movimientos repetitivos, gestos inagotables, llevaban el cuerpo al éxtasis y recalca su existencia a través de la trayectoria del baile. En un primer momento no había incumbencia para que la actuación llegara a niveles altos de calidad técnica. Sin embargo, estaba muy próxima su presencia en la vida cotidiana de las personas ya que el momento del baile no se separaba de su propia experiencia. Todo era muy orgánico y natural en el hecho social de bailar en la sociedad.

A medida que el tiempo fue transcurriendo, el Hombre empezó a convivir en grupos aislados. De aquí la diversidad de las comunidades surgieron y cada una empezó a desarrollar sus propios bailes aportándoles una función de identificación (Bourcier, 1987).

Los bailes mantuvieron su desarrollo, las personas empezaron a bailar más y más y cada movimiento se transformó en diversión y entretenimiento, consiguiendo que llegara a sentir placer en llevar a cabo y ver la actuación. Aquellos quienes lo practicaban y se dedicaban a ellos, empezaron a ensayar y transmitir sus danzas a otros, lo que luego llegó a denominarse una “audiencia”.

El primer bailarín que se ha registrado salió de la Corte Francesa de Luis XIV. Profesores y escuelas de baile emergieron con su figura y contribuyeron hacia la transformación del acto de bailar, desde una forma de comunión con los dioses a una forma de entretenimiento y profesionalismo (Bourcier, 1987).

Con el establecimiento de reglas y normas, los pasos de lo que hoy llamamos ballet clásico fueron codificados. Pierre de Beauchamps fue el responsable de la codificación del baile y con la creación de la primera escuela de danza, el ballet se convirtió en profesión, transformando el cuerpo de las bailarinas en auténticas herramientas para llevar a cabo una idea.

Tras su institucionalización, el baile requería horas de ensayo de sus intérpretes para dar forma a sus cuerpos con un propósito pre-establecido. Constantemente buscaron sobrepasar los límites de sus cuerpos creyendo que alcanzarían la perfección en sus movimientos y gestos.

Por lo tanto, el baile fue concebido no sólo como una actividad de la burguesía francesa, sino también para la clase popular que solo le interesaba el movimiento del cuerpo como forma de expresión.

El baile moderno aparece reformando el concepto del movimiento de los bailarines más clásicos. Diversas técnicas e incontables escuelas emergen y todas explorando las reglas y codificaciones de los pasos y su significado para encontrar estética en el movimiento deseado.

Con la mejora de las técnicas modernas de baile, otros principios estéticos fueron introducidos en el baile. La búsqueda de diversos y nuevos movimientos y la ruptura de los estándares académicos

hicieron posible que los teóricos empezaran a conceptualizar lo que era el hecho de bailar. Rudolf Von Laban sobresalió por su contribución con un método de análisis del movimiento (Yamaguchi, 2008).

Investigador, artista plástico y coreógrafo, Von Laban desarrolló en Alemania durante la primera mitad del siglo XX sus teorías del movimiento, las cuales podrían ser una tercera vía de entendimiento, como una capa de aproximaciones objetivas y subjetivas, entre las teorías y la práctica de la acción.

Laban permitía a los bailarines analizar los movimientos que antes sólo habían ejecutado. Socialmente, el baile evolucionó hasta unas cotas donde solía observar y mejorar la estética de los cuerpos que realizaban el acto. Además el escenario creado por Laban situó al baile y a sus bailarines en medio de una interpretación donde los cuerpos que bailaban no sólo ejecutaban movimientos representados por alguien, sino que también pensaban y analizaban las posibilidades de creación desde un repertorio de imágenes e ideas construidas durante la vida. Sin embargo, la visión de un arte creado para una élite persiste en la opinión general de la sociedad contemporánea (Almeida, 2008)

A pesar del cambio remarcable en la percepción de la evolución del baile, todavía queda un problema por resolver: ¿Cómo los estratos sociales perciben estos movimientos y su visión en la sociedad de hoy en día?

4.2.-Sociología del baile

El acto de danzar, entre los humanos, estaría genéticamente previsto; pero el resto de lo que ocurre con esta motivación natural no parece estar tan relacionado con la biología: en todas partes se baila de manera distinta y cada uno lo hace como quiere. La danza es un excelente ejemplo de la unicidad. El que seamos distintos unos de otros y tengamos una clase de libertad razonadora que nos permite, en cada uno de nuestros actos, la posibilidad de hacerlos de distinta forma. O al menos, en el peor de los casos, la de imaginarnos opciones diferentes, podría ser la causa de tanta variedad en las danzas de los humanos. No porque en un sitio se baile de una forma se hará igual en otro; y no porque ayer bailó uno así, dejará de cambiar hoy o mañana, si le place. Esto permite plantearse una infinidad de posibilidades de bailes, más o menos rítmicos, más o menos armónicos. Más espontáneos, posiblemente, entre los niños, locos o drogados; pero en cualquier caso con grandes posibilidades estéticas, lúdicas o terapéuticas.

La Historia del Ballet, o incluso cualquier historia personal, muestra que ya no se está ante un predominio de danzas únicas, libres y espontáneas. Lo cultural parece predominar sobre la unicidad. El acto de bailar habría pasado de ser un hecho natural, a convertirse en un hecho social. Un hecho social, tal como lo describió Durkheim en su famoso capítulo primero de *Las reglas del método sociológico* (1895) y tras el diálogo con tales premisas⁽³⁾ (Giddens, 2001): a) procede del exterior, alguien lo ha enseñado o ha facilitado la imitación; b) resulta coactivo. No siempre se trata de un poder absoluto ni de una tiranía de los iguales. La coacción puede ser muy

indirecta, aunque no por ello deja de ser eficaz. El ballet debió pasar desde sus inicios a ser algo ajeno. Puede ir desde lo simplemente placentero hasta lo sublime; pero, a partir de las primeras reglas, ya es ajeno. La propiedad coactiva se sitúa dentro de un continuo, que iría desde la prohibición completa de bailar o la obligación absoluta de bailar, hasta la permisividad en el interior de unos controles marcados por el ritmo, pasando por la prohibición de bailar a determinadas personas, de bailar algunas danzas o de bailarlas de cierta manera.

Si parece cierta la existencia de una presión ajena a la espontaneidad en la danza, lo relevante sería detectar los elementos más repetidos y el por qué de los mismos. Las religiones, gracias al carácter integrador de los símbolos y a las constantes analogías sacadas de la naturaleza, han proporcionado los ejemplos más concretos. La relación motivación-medición, en el baile, iría desde el propio placer (*funk, afrobeat*) hasta el control social absoluto, incluyendo la utilidad de los bailes como símbolo de *status*. A los grupos dominantes siempre les interesó que la danza se ajustase a los estratos sociales y que no todas las clases bailaran lo mismo. Las valoraciones vertical, arriba y abajo, se han forzado siempre con objetos y comportamientos que simbolizan a cada uno de los grupos diferenciados. Y esta tendencia parece ser común tanto en las sociedades de castas, como en las esclavistas, feudales, burguesas o de segregación racial. Los de abajo no podían bailar lo mismo que los de arriba; pero tampoco al revés: la diferenciación de los de arriba podía ser debilitada si no se respetaban comportamientos significativos, y el baile lo era.

Podrían sintetizarse las mediciones de la forma siguiente:

A) las de carácter religioso.

- Basadas en simbología de origen cósmico.
- Basadas en ritos.

B) Las de carácter político.

- Basadas en el control social.
- Basadas en la glorificación de personas o instituciones. Fundamentalmente, en tiempos modernos, el Estado.
- Basadas en símbolos de *status*.

Las danzas, tradicionalmente presentes en los ritos religiosos, podrían ser prohibidas en los espacios privilegiados del ceremonial, las iglesias o sus equivalentes, e incluso podrían prohibirse a los feligreses para cualquier circunstancia. Lo más frecuente en la historia fue la especialización: la separación entre los bailes profanos y los religiosos, y la estratificación muy rígida de lo profano. Habrían sido los bailes de corte los primeros en ser objeto de un estricto aprendizaje diferenciador (Gastón, 2015).

4.3.-Sociología del Folklore

El Folklore es una palabra que nace del inglés (*folk*:gente, pueblo y *lore*:conocimiento, saber), y se traduciría como el saber vulgar. Es

una manifestación especial del proceso de diferenciación en la vida del grupo.

Un hecho folklórico se caracteriza porque de indiviso que es, debe convertirse en social, en colectivo. Este proceso solamente se consigue con el paso del tiempo; la antigüedad es el factor que produce este efecto social: hacer que el hecho se transforme en colectivo.

Una condición fundamental, como expone Cortázar (1944) es que han de ser hechos espontáneos y anónimos, nacidos de la mentalidad popular en una determinada sociedad.

Lo folklórico es una capa, un sector de toda la sociedad; son manifestaciones populares, tradicionales aunque no se puede identificar totalmente lo folklórico no lo tradicional: no todo lo tradicional es folklórico, ni todo lo folklórico es tradicional.

El folklore, situado en el orden del sentimiento (Poviña,1944), tiene su manifestación suprema en la música, que tal como expone Augusto Raúl Cortázar en *Hacia la investigación folklórica integral* (abril-junio 1944, p.243), “hay una terna indisoluble, cuyos orígenes es difícil precisar y determinar: la música, el canto y la danza”.

La música es el ritmo en el sonido y la danza es el ritmo en el movimiento, acompañadas de la propensión natural y manifestación espontánea del hombre a cantar. El antecedente social más remoto de la música es el ruido como señal o como brujería, en virtud de la tendencia natural del hombre de llevar el compás. Nacen así los primeros instrumentos musicales, que son los de percusión, con el simple choque de herramientas, armas o diversos utensilios.

Se trata por tanto de un fenómeno social: por ser música, en cuanto la música es una manifestación espontánea del grupo, y es social por ser folklórica.

En cuanto al folclore como actividad social, se presenta como dominio de las manifestaciones prácticas de la vida misma, que se traducen en los usos y en las costumbres sociales como un conjunto de reglas reguladoras de la conducta de los individuos en la vida social y encauzar la vida colectiva (Poviña, 1944).

Se refieren al aspecto externo del comportamiento del hombre como reglas del trato social (Recasens, 1939), constituidas por el conjunto de normas regulativas de la conducta del individuo en el grupo y por lo tanto eminentemente sociales. Consideran al sujeto como miembro del grupo, no al sujeto como individuo, pero no para su propio uso, sino, para su consumo externo, para su vida de relación. Se vinculan a la proyección externa del comportamiento en la vida exteriorizada, no a la individual, por eso son sociales.

5.-LA SOCIALIZACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA.

El ser humano durante el proceso de desarrollo se interrelaciona no solo con un ambiente natural determinado, sino también con un orden cultural y social específico mediatizado por él y por los otros significantes a cuyo cargo se halla. La supervivencia de la criatura humana depende de ciertos ordenamientos sociales: asimismo la dirección del desarrollo de su organismo está socialmente determinada. Desde su nacimiento el desarrollo está sujeto a una continua interferencia socialmente determinada (nacemos con un mundo exterior y nos interrelacionamos con él). La humanidad es variable desde el punto de vista socio-cultural. Solo hay naturaleza humana en el sentido de ciertas constantes antropológicas, que delimitan y permiten sus formaciones socio-culturales. Pero la forma específica dentro de la cual se moldea esta humanidad está determinada por dichas formaciones socio-culturales y tiene relación con sus numerosas variaciones. Si bien es posible afirmar que el humano posee una naturaleza, es más significativo decir que el humano construye su propia naturaleza o, más sencillamente, que el hombre se produce a sí mismo.⁽²⁾

El orden social, el cual por necesidad surge del equipo biológico del Hombre, solo existe como producto de la actividad humana.

La institucionalización de la música

Toda actividad humana está sujeta a la habituación. Todo acto que se repite con frecuencia, crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que ipso facto es aprehendida como pauta por el que la ejecuta. Se incrustan como rutina, como conocimiento.

Ya desde los cantos gregorianos de la Edad Media la música estaba institucionalizada, ya el templo religioso estaba consagrado para ser el único sitio donde se interpretara, por su acústica y origen espiritual (Byrne, ob.cit., pág 24) , así como la Iglesia era la institución que “producía” la música de principio a fin como herramienta de poder en la sociedad.

Se ha de destacar la reciprocidad de las tipificaciones institucionales y la tipicalidad no solo de las acciones sino también de los actores en la instituciones. Las tipificaciones de la acciones habitualizadas que constituyen las instituciones, siempre se comparten, son accesibles a todos los integrantes de un determinado grupo social, y la institución misma tipifica tanto a los actores individuales como a las acciones individuales. La institución establece que las acciones del tipo X sean relacionadas por actores del tipo X tal y como hacía la Iglesia como ente productor de música en la Edad Media.

El control social de las instituciones se aprecia claramente en la barrera acústica y social durante la época de las sinfonías y las óperas : la música percusión y rítmica con predominio de la batería no sería adecuada en salas de ópera o en catedrales (por su reverberación). Esto se llevaba a cabo para mantener apartada a la clase baja, la cual era más acorde a raíces mestizas y por tanto a música folklórica o del pueblo.

Las instituciones implican historicidad y control social. Las instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos. Las instituciones controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada, en oposición en las muchas otras que podían darse teóricamente. El carácter habitual de las instituciones lo llega a romper el *funk* no ya en sus elementos musicales sino también en el contexto social donde se produce, incitando a la libre acción corporal del individuo a la hora de realizar el acto de bailar, algo que la sociedad discriminatoria lo veía como algo sucio (de ahí nace la expresión de *funk*: sudoroso,apestoso, refiriéndose al olor que desprendían los músicos ,normalmente de raza negra, al realizar sus actuaciones).

Decir que un sector de actividad humana se ha institucionalizado es decir que ha sido sometido al control social. Se requieren mecanismos de control adicionales cuando los procesos de institucionalización no llegan a cumplirse cabalmente. En la experiencia concreta, las instituciones se manifiestan en colectividades que abarcan grandes cantidades de gente.

La música grabada, aunque escapara de los convencionalismos y de la “presencia” obligatoria del receptor en el espacio musical, creó lo que llamamos industria musical basada, en la comunicación de masas y en otros factores como el fenómeno *fan* (The Beatles), que al fin y al cabo llega a ser una forma de control social de la música y por ello un campo institucionalizado.

Solamente así, como mundo objetivo, pueden las formaciones sociales transmitirse a la nueva generación. En las primeras fases de socialización el niño es totalmente incapaz de distinguir entre la

objetividad de los fenómenos naturales y la de las formaciones sociales. El factor más importante de socialización, el lenguaje, aparece para el niño como inherente a la naturaleza de las cosas y no puede captar la noción de su convencionalismo. Una cosa es como se llama, y no podría llamársela de otra manera. Las instituciones aparecen como dadas, inalterables y evidentes por sí mismas. El mundo institucional transmitido por la mayoría de los padres ya posee el carácter de realidad histórica y objetiva.

Con la historización y la objetivación de las instituciones también surge la necesidad de desarrollar mecanismos específicos de control social donde se evita el comportamiento espontáneo. En este punto el *funk* rompe con la institucionalización del baile y con otros tabúes sociales (las manifestaciones de baile con connotaciones sexuales, la unión de razas para el disfrute social).

Cuanto más se institucionaliza el comportamiento, más controlado está; como ocurre con el baile, donde los convencionalismos sociales siempre han hecho del acto una representación del control del hombre sobre la mujer siempre llevando los pasos. En cambio el *funk* elimina el control de comportamiento e incluso incita al libre movimiento corporal y disfrute autónomo sin necesidad de guiar los pasos a otra pareja ni ningún protocolo social.

El alcance de la institucionalización depende de las estructuras de relevancia, las cuales cuanto menos se compartan en la sociedad, este alcance será restringido.

-Socialización primaria:

El proceso ontogenético por el cual el individuo pasa a formar parte de la sociedad se denomina socialización. La socialización primaria es la primera por la que el individuo atraviesa la niñez: por medio de ella se convierte en miembro de la sociedad. La socialización secundaria es un proceso posterior que induce al individuo ya socializado a nuevos sectores del mundo objetivo de su sociedad.

La socialización primaria es más que un aprendizaje puramente cognoscitivo. Se efectúa en circunstancias de enorme carga emocional donde el lenguaje facilita un diálogo en gran medida semántico y las melodías para en mediar un diálogo más emocional. Por ello, los bebés, en los primeros meses de vida, tienen la capacidad de responder a melodías antes que a una comunicación verbal de sus padres.

Emoción, expresión, habilidades sociales, teoría de la mente, habilidades lingüísticas y matemáticas, habilidades visoespaciales y motoras, atención, memoria, funciones ejecutivas, toma de decisiones, autonomía, creatividad, flexibilidad emocional y cognitiva, todo confluye en forma simultánea en la experiencia musical compartida (Baron-Cohen, 2015).

Existen buenos motivos para creer que sin esa adhesión emocional a los otros significantes, el proceso de aprendizaje sería difícil, cuando no imposible.

La formación, dentro de la conciencia, del otro generalizado señala una fase decisiva en la socialización. Implica la internalización de la sociedad y de la realidad objetiva y el establecimiento subjetivo de la

identidad coherente y continua. La sociedad, la identidad y la realidad se cristalizan subjetivamente en el mismo proceso de internalización.

La socialización primaria finaliza cuando el concepto del otro generalizado y todo lo que esto comporta, se ha establecido en la conciencia del individuo. Posesión subjetiva de un yo y un mundo, y por ello, la socialización nunca es total y nunca termina.

-La socialización secundaria

Se trata de la internalización de “submundos” institucionales o basados sobre instituciones. Su alcance y su carácter se determinan, pues, por la complejidad de la división del trabajo y la distribución social concomitante del conocimiento, la socialización secundaria es la adquisición del conocimiento específico de “roles”, estando estos directa o indirectamente arraigados en la división del trabajo. Es por ello que en el libro *Cómo funciona la música* (Barcelona, 2014), el autor y músico David Byrne manifiesta que ha tenido “relación con la música toda la vida adulta” (Byrne, ob.cit., pág.13).

También se requiere la adquisición de vocabularios específicos de “roles”, la internalización de campos semánticos que estructuran interpretaciones y comportamientos de rutinas dentro de un área institucional. A partir del nacimiento de los sellos discográficos y de la industria musical estos roles se van consolidando para formar la institución musical de hoy en día. Además los submundos requieren los rudimentos de un aparato legitimador: la propia industria.

El carácter de una socialización secundaria, depende del status del cuerpo de conocimiento de que se trate dentro del universo simbólico en conjunto. Existe una gran variabilidad histórico-social en las

representaciones que comporta la socialización secundaria: debe tratar con un yo formado con anterioridad y con un mundo ya internalizado. Los nuevos contenidos deben superponerse a esa realidad ya presente. Las limitaciones biológicas se vuelven cada vez menos importantes en la secuencias del aprendizaje. La gran carga emocional con la que se experimenta la socialización primaria es aquí prescindible y se puede proceder de manera efectiva con la identificación mutua que interviene en cualquier comunicación. Se aprehende el contexto institucional. Los roles comportan un alto grado de anonimato, se separan fácilmente de los individuos que los desempeñan.

Esta formalidad y este anonimato se vinculan, por supuesto, al carácter afectivo de las relaciones sociales en la socialización secundaria. Se necesitan fuertes impactos biográficos para poder desintegrar la realidad masiva internalizada en la primera infancia. Esto posibilita el separar una parte del yo y su realidad concomitante como algo que atañe solo a la situación específica del “rol” y su realidad por otra.

El acento de realidad del conocimiento internalizado en la socialización primaria se da casi automáticamente: en la secundaria debe ser reforzado por técnicas pedagógicas específicas, debe hacérselo sentir al individuo como algo familiar. La realidad original “naturalmente”. Todas las realidades posteriores son “artificiales”.

6.- CONCLUSIONES

Tras el análisis del fenómeno social, el nacimiento del *funk*, desde la perspectiva sociológica de Norbert Elias y las experiencias del músico David Byrne, se ha llegado a la conclusión primero, que todo fenómeno ha de estudiarse partiendo de sus relaciones, funciones y factores en la sociedad (individuales y sociales) donde se produce, y segundo, que el género musical *funk* (etiqueta aceptada por músicos e industria) posee unos elementos básicos y estéticos que ofrecen al individuo, como único receptor, el disfrute final de la música.

El *funk* se produjo en un contexto social discriminatorio que cambió el panorama musical de la segunda mitad del S.XX, influyendo a grandes artistas en la aparición del *afrobeat* (vuelta total al ritmo y percusión como base del desarrollo del género musical) y la música *disco*, ambas con una premisa por el baile y disfrute individual/autónomo.

Finalmente este fenómeno pone de relieve que los estilos de música y baile son metáforas de las costumbres sociales y sexuales de las sociedades donde surgen y “en muchos sentidos hemos vuelto al punto de partida. Las técnicas musicales de la diáspora africana, base de gran parte de la música popular contemporánea del mundo, con su riqueza de ritmos entretejidos y en capas, funcionan bien acústicamente en el contexto de la experiencia de la audición privada y también como marco para mucha música contemporánea grabada” (Byrne, ob.cit., pág 31).

7.-REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Danielle B.L. de; MARCHI, Wanderley; MEDINA, Josiane; RUIZ, Marcos; YAMAGUCHI, Andrea (2008): *The representations of dance: a sociological analysis*. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul.

BARON-COHEN, Simon; GREENBERG, David M.; KOSINSKI, Michal; RENTFROW, Peter J.; STILLWELL, David J. (2015): "Musical preferences are linked to cognitive styles" en *PLOS ONE*. [Consulta: 20.06.2016]

<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0131151>

BARRAS, Colin (2014): "Did early humans, or even animals, invent music?" en *BBC Earth*. [Consulta: 08.07.2016]

<http://www.bbc.com/earth/story/20140907-does-music-pre-date-modern-man>

BOURCIER, Paul (1984): *La Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Blume.

BYRNE, David (2014): *Cómo funciona la música*. Barcelona: Reservoir Books.

GASTÓN, Enrique (2015): "Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo irracional" en *Revista Española* Nº 13. Universidad de Zaragoza.

GORGOT, Emilio de (2015): "Guía básica para entender el *funk*" en *Jot Down. Contemporary Culture Mag*. [Consulta: 13.03.2016]

<http://www.jotdown.es/2015/12/guia-basica-para-entender-el-funk/>

HORMIGOS, Jaime (2012): “La Sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina” en *Barataria. Revista castellano-manchega de Ciencias Sociales*.

IGLESIAS, Julio (1991): “Sociología del folclore”, en *Gazeta de Antropología*. Universidad de Granada [Consulta: 07.07.2016]

http://www.ugr.es/~pwlac/G08_04Julio_Iglesias_DeUssel.html

LLAMAS, Julio (2009): “Introducción a la antropología de la música. La música como cultura. Funciones y uso” en *Sinfonía Musical. Revista de música clásica y reflexión musical*. [Consulta: 07.08.2016]

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/introduccion_antropologia_musica.php

LOMAX, Alan (1968): “Folk Song Style and Culture” en *Número 88 de American Association for the Advancement of Science*.

MIRALLES, José Luis (2006): *El espacio como recurso musical*. Universitat Politècnica de València.

POVIÑA, Alfredo (1944): “Sociología del folclore”, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* N° 31. [Consulta: 20.08.2016]

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/download/11004/11582>

8.-FUENTES

BÄR, Nora (2014): “Tangueros revelan claves del cerebro” en *La Nación. Sociedad*. [Consulta: 30.06.2016]

<http://www.lanacion.com.ar/1693438-tangueros-revelan-claves-del-cerebro>

(2)BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas (1986): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Crítica social del gusto*. Madrid: Taurus.

(3)GIDDENS, Anthony (2001): *Las nuevas reglas del método sociológico: crítica positiva de las sociologías interpretativas*. Buenos Aires: Amorrortu.

MANES, Facundo (2015): “¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?” en *El País. Neurociencia*. [Consulta 30.06.2016]

http://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html

(1)NORBERT, Elias (1990): *La sociedad de los individuos: ensayos*. Barcelona: Península.