

Las prácticas de música popular urbana como lenguaje. una aproximación crítica al discurso musical.

Guillermo Quiña.

Cita:

Guillermo Quiña (2007). *Las prácticas de música popular urbana como lenguaje. una aproximación crítica al discurso musical*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/546>

LAS PRÁCTICAS DE MÚSICA POPULAR URBANA COMO LENGUAJE. UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA AL DISCURSO MUSICAL.

Guillermo Quiña¹

Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

[*martinquille@yahoo.com*](mailto:martinquille@yahoo.com)

[*g_quinia@hotmail.com*](mailto:g_quinia@hotmail.com)

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos en este trabajo una reflexión acerca de los procesos actuales de la música urbana que se plantee rescatar algunos conceptos teóricos en torno de la cuestión del lenguaje y enfoque ciertas particularidades que reviste la práctica musical en el plano comunicacional. Partimos para ello de nuestro interés de tesis, a saber, las transformaciones que desde hace poco más de una década operan en el campo musical en particular, cultural en general, en la región metropolitana de Buenos Aires.²

Nos encontramos pues, con un doble objetivo; por un lado elaborar un andamiaje conceptual pertinente a la problemática de tesis, entendiendo a lo musical como un ejercicio discursivo en la actualidad cada vez más importante para pensar la producción de subjetividades; por otro, establecer un diálogo crítico entre varios conceptos en torno de la problemática del lenguaje, aproximándolos a la realidad de su puesta en juego por parte de los sujetos y analizando su pertinencia en el abordaje de las transformaciones actuales de la música popular.

En los últimos años, la música ha mostrado ser una de las disciplinas artísticas más sensibles a las transformaciones culturales, tecnológicas, sociales e ideológicas. Específicamente en la ciudad de Buenos Aires nos encontramos, respecto de nuestro problema, con múltiples cambios: los diversos festivales musicales organizados tanto por el gobierno como por parte de iniciativas privadas, la intensa actividad musical en espacios comunitarios y barriales, muchos surgidos a la luz de las luchas asamblearias a partir de la crisis de 2001, el crecimiento³ de las editoriales discográficas independientes en los últimos diez años, la explosión de multiplicidad de géneros y estilos musicales así como la masificación de ritmos y géneros locales que parecen asentarse en un clima de época signado por el multiculturalismo⁴, la intervención de numerosas bandas musicales en escenarios de conflictos políticos y sociales. Esa diversidad nos remite por una parte, a la particularidad histórica de la actualidad musical, pero por otra, en tanto que conjunto, se muestra como un todo que exige un abordaje específico de lo musical que dé cuenta de su impronta en el plano simbólico.

De ese modo, en las líneas que siguen intentaremos pensar a la práctica musical como lenguaje, como plataforma de construcción de sentidos en la que intervienen sujetos que al tiempo que producen, escuchan, interpretan y actúan la música en múltiples escenarios, se constituyen en el conflicto, en un marco de desigualdades, en una lucha por el signo.

I.

En un trabajo que se propone reflexionar sobre las bases a partir de las cuales podría construirse una estética de la música popular, Simon Frith, al referirse a las “funciones sociales de la música”, rescata especialmente que la música no refleja a los sujetos, no los revela ni expresa, sino que los construye, los identifica a través del gusto musical, los sitúa en grupos sociales (Frith, 2001). De esa

manera, el autor reconoce un involucramiento del ejercicio musical, de sus propias prácticas, en los procesos de construcción de subjetividad.

Ahora bien, más allá de la originalidad del planteo de Frith con respecto a la música popular, lo que nos resulta interesante es el desafío que se presenta al pensar la música desde el plano del lenguaje, como un universo simbólico específico engranado a las prácticas de construcción de subjetividad. A nuestro entender, este modo de comprensión de la música requiere un abordaje desde el plano de la enunciación, que se proponga analizar la complejidad de la trama discursiva en que interviene, los modos en que forma parte de la comunicación intersubjetiva en la actualidad, en que se articula con los procesos de mediatización en curso y los distintos espacios discursivos en los que opera, identificando la multiplicidad y las particularidades de las subjetividades en juego en esas prácticas, en pos de esbozar un panorama de la extensión y especificidades con que la música interviene en distintas construcciones de subjetividades colectivas, en múltiples esferas de la discursividad humana.

Ahora bien, esto supone desarrollar un análisis que si bien no deje de lado lo que podríamos llamar el aspecto más objetivo de la música, sus cristalizaciones por convención o industriales, sus registros materiales, tales como las partituras, el objeto música como mercancía cultural (un disco compacto, por ejemplo), haga foco en la música como práctica de un decir, sin reducirla a su reproducción sino desde su aparición en sujetos reales que la practican, desde la escucha y la ejecución, sus prácticas en vivo, pues nos interesa abordar la diversidad de intervenciones y la pluralidad de situaciones en que es capaz de configurar un diálogo.

Cabe mencionar que nuestro planteamiento de lo popular en la música no remite a la distinción entre música de academia y música de mercado masivo, sino que hace pie en sus usos sociales, en su puesta en escenas colectivas, en la vida de los sujetos. De este modo, también incluimos, desde ya, usos populares de las

músicas académicas, en tanto, como se verá más adelante, la operatoria discursiva, su participación activa en el decir de diversas esferas de la realidad social, justifica un abordaje integral de tales procesos.⁵

Cuando pensamos en la música desde el plano del lenguaje, nos referimos a la práctica discursiva entendida en sentido amplio, pues más allá de las letras, los relatos escritos en las canciones que suenan o el músico que las ejecuta, se encuentra un todo imaginario que constituye la experiencia de ejecutantes y auditorio. La confluencia de sujetos en vivo que escuchan, bailan, cantan, se emocionan y hacen de ese momento específico un encuentro con sus pares, una conquista imaginaria de ese espacio teñido de musicalidad, ya sea en su vestimenta, en el movimiento de sus cuerpos, en las consignas coreadas, en el goce del melómano, le otorga una potencialidad discursiva particular.

Es por ello que consideramos esencial el aporte bajtiniano en la medida en que su planteamiento del enunciado como unidad discursiva se asienta en un diálogo fundante, al partir de la premisa de que un enunciado responde ante otros en una cadena discursiva, así como provoca y construye una respuesta en otros eslabones de la misma. Allí se siembra la necesidad de un análisis de las condiciones concretas en que un enunciado se constituye; éstas remiten a las relaciones sociales específicas que producen y albergan tal unidad discursiva: “[...] en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos [...]” (Bajtin, 1982: 283).

En un concierto, en un festival de rock o en una ópera, en tanto prácticas musicales colectivas, se descubre una remisión, desde las mismas condiciones concretas del discurso, a múltiples producciones discursivas ajenas. El caso de la ópera en el grupo Buenos Aires Lírica resulta un ejemplo bien significativo, por cuanto puede considerarse un género de música “culto” que dialoga con un pasado cultural urbano del cual su propia obra se considera tributaria: “[...] el arte

lírigo porteño debe recuperar el brillo de otros tiempos [...] respondiendo a las expectativas de un público culto[...].⁶ Sin intentar un análisis del discurso, que excedería el marco del presente trabajo, lo que se evidencia aquí es el modo en que una práctica cultural se constituye como enunciado en una cadena discursiva, aún más, ayuda a consolidarla, al constituirse como respuesta y entablar una confrontación, una lucha sobre su objeto de la cual se llama a participar al auditorio, se lo integra en una práctica que espera “decir algo” sobre la ciudad, su arte, su historia, aunque no cualquier arte ni cualquier ciudad, sino la que pertenece a quienes históricamente se apropiaron del arte lírico en la ciudad, el que remite a un *habitus*⁷ de un sector social específico, lo cual constituye una lucha particular por el signo, pues se encuentra allí una delimitación de la subjetividad a la cual se apela. Lo que permite, pues, el análisis dialógico de esa práctica de enunciación, es identificar los distintos sujetos históricos, las voluntades colectivas que la producen y las características de una lucha signífica específica.

La riqueza de pensar las manifestaciones musicales desde el plano discursivo estriba no sólo en valorar el aspecto comunicativo de la música, sino en permitir una aproximación a los sujetos colectivos que actúan en una esfera discursiva mediante su participación en las prácticas musicales, en la cual se supone su activa intervención como ejercicio productivo. En éstas, al valor recreativo que movilizan, se agrega un decir, un planteo, una enunciación que engloba un amplio conjunto de cuestiones que confluyen en cada una de ellas: el espacio en que producen, los sujetos del auditorio, los ejecutantes, los promotores así como el mismo objeto musical con sus particularidades, construyen un todo del enunciado; en clave bajtiniana, estamos pensando en una unidad discursiva, sujetos que enuncian, sujetos que se constituyen como interlocutores, un sentido de totalidad que no se reduce a la mera obra sino que retoma las condiciones que la rodean y la construyen, que en tanto tal interviene como enunciado (Bajtin, 1982).

Ahora bien, esa intervención que enuncia, no se reduce al campo musical sino que se reconoce como actuación en un campo de conflictos más amplio. Los festivales de tango, jazz y folklore organizados por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se inscriben claramente en esa lógica, como así también un concierto dirigido un director argentino famoso sobre la avenida Nueve de Julio. La complejidad discursiva que puede encontrarse en esas ocasiones, llama a un análisis de los sujetos colectivos, las instituciones en juego, los imaginarios de lo urbano, de la música como un recurso cultural, del espacio público, de la potencialidad política que reviste la enunciación en tanto intervienen en luchas concretas.

En nuestro caso, lo interesante de pensar al enunciado como unidad, en buscarlo en la música, estriba en que ella espera recoger una respuesta. El intento de analizar una cadena discursiva en que se muestra la riqueza de la música, cobra validez en tanto la idea bajtiniana de tener un destinatario alberga politicidad, que está dada en la confrontación de sujetos discursivos, porque los sostiene en el enunciado, los muestra y los agrupa como tales. Al plantearnos esta búsqueda, lo que hacemos es problematizar lo musical como un todo, entendiendo cada fragmento, cada canción, desde el poder conclusivo de ese todo en que se inserte, rescatando el campo de fuerzas, el espacio de conflictos como escenario de intervención. Podría trazarse un paralelo entre lo que representa la oración como unidad de la lengua y la obra musical (para el caso, una canción) como unidad o producto artístico, para dar lugar a plantear que lo interesante en una enunciación musical colectiva se extiende más allá de ésta y que el lugar donde debe buscarse lo enunciado resulta ser el conjunto de esa totalidad en que se inscribe. En todo caso, en un concierto callejero de una manifestación política, el enunciado es la Plaza de Mayo atiborrada de gente, en tanto que como totalidad específica constituye hablantes, interlocutores, encarna una voluntad colectiva y se enfrenta en una lucha simbólica con otros sujetos discursivos.⁸ Ahora bien, ¿hay en esa unidad una integración de formas discursivas diversas? ¿Se articula la música a la pancarta, a las demandas políticas, a las banderas? ¿Qué tipo de convivencia se establece entre ellas, al conformarse como un enunciado político, o si se quiere,

cultural? Sin aventurarnos a dar una pronta respuesta, lo que la lectura de Bajtin sugiere es que un análisis del diálogo musical, a partir de los sujetos, lo enunciados previos y posteriores que integran la cadena discursiva, las voluntades que los conforman, nos permitirá desarrollar una comprensión no reduccionista de la complejidad de estas prácticas culturales urbanas.

II.

Ahora bien, se plantea desde estos puntos la necesidad de pensar en los otros enunciatarios, los que participan de la cadena discursiva en que una práctica musical como enunciado tiene lugar. Como sostiene Arfuch, al referirse al pensamiento bajtiniano: “[...] El dialogismo, como presencia protagónica del otro en mi enunciado aún antes de que éste sea formulado [...] invierte así los términos de toda concepción unidireccional, unívoca, instrumental de la comunicación [...] aquí se tratará siempre de un vaivén dialógico, un protagonismo conjunto [...] En el límite, una razón dialógica como modo de relacionamiento con el mundo.” (Arfuch, 2005: 30). La inquietud que se despierta a partir del planteo dialógico nos lleva a debatir el pensamiento de Derrida, pues aparece ahora el problema de los ausentes, esos otros que pueblan mi enunciación. Tal se indicaba en párrafos anteriores, la riqueza de los fenómenos musicales que abordamos tiene mucho que ver con quiénes se construyen en el diálogo como interlocutores, pasados y por venir; lo que convoca a pensar en el reconocimiento de la posibilidad de la muerte que según Derrida opera en la escritura (Derrida, 1971); ese reconocimiento de la muerte, que figura la propia presencia en la escritura como una ausencia, debe plantearse en el abordaje de lo musical como práctica colectiva.

El punto es que este planteo se enfrenta al bajtiniano en la medida en que se opera con conceptos disímiles de sujeto y voluntad. Si bien Bajtin analiza la comunicación desde una perspectiva de ningún modo reduccionista sino dinámica

y relacional, problematizando la pluralidad de voces en la comunicación, Derrida confrontará el sentido agotado, la totalidad cerrada, en cierto punto el mismo concepto de autoría que subyace al planteo bajtiniano de los sujetos del enunciado, en los que la voluntad subjetiva aparece como referencia de la lucha de clases. En todo caso, el problema de pensar al ausente en el mismo otro que suena en nuestra propia voz, supone un desafío por cuanto aporta a nuestro análisis la preocupación por la presentificación del nuestros otros, por darle voz en nuestras prácticas a nuestra propia muerte. De tal modo, también se recupera un sentido de nuestra escritura, el que se asienta en una práctica escrituraria colectiva musical, por caso, en la cual se ata la posibilidad de la propia muerte inscripta en eso que Derrida llama “lo iterable” de la escritura a las luchas pasadas, a los sujetos que habitan nuestro discurso y que son presentificados en la enunciación.

De ese modo, se potencia la construcción como enfrentamiento de voces, porque se deja abierta la posibilidad de una reiteración de lo propio en lo ajeno, una incompletud arraigada en la misma condición de intervención en el lenguaje, que permite siempre una nueva dación de sentido. El problema que se plantea entonces es la plataforma de sentido colectivo que una intervención discursiva reconoce y construye. Pensemos en nuestro objeto de estudio; una práctica musical comunitaria, como pueden serlo las orquestas típicas tocando tango en un centro cultural barrial.⁹ En la música de un evento de este tipo, lo que enriquece el análisis es la problematización del reconocimiento de la propia muerte, porque opera como condición de la intervención musical en un espacio que valora el imaginario de lo barrial, la cultura comunitaria, la música ciudadana y posibilita un reclamo ciertamente político en que participan músicos, gestores culturales, militantes barriales, vecinos, bailarines y auditorio. La consideración de las ausencias presentificadas en esa escritura es, a nuestro modo de ver, plenamente articulable al análisis dialógico, pues la riqueza de esa enunciación, entendida como unidad, puede pensarse desde las voces ajenas que habitan un discurso, que intervienen en un diálogo, en una lucha por el signo. De alguna manera la

posibilidad de la muerte del enunciatario permite que su discurso pueda ser poblado por otras voces, por otros sujetos que en el pasado participaron del conflicto que hoy es retomado por los presentes.

En Borges, la música del tango es un relato que se valida por las mismas ausencias:

*Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
los atareados años desafía;
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
menos que la liviana melodía,
que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
el recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio.*

(Fragmento del poema “El tango” por J. L. B.)

Lo que ilumina el pasaje de Borges es la construcción de los ausentes a través de la práctica de enunciación, la iterabilidad de la escritura; en este sentido lo enunciado posibilita la construcción de un vínculo con los ausentes y su incorporación en la práctica discursiva, en términos bajtinianos resulta un llamado a sumar sus voces a la propia lucha.

Más allá de la especificidad del género del tango, lo que nos interesa de ello es rescatar el sentido derrideano de las ausencias en la presencia de la escritura, para integrarlo en el análisis musical al planteo de Bajtin, pues éste guarda, para nosotros, un significativo potencial analítico en tanto problematiza el ejercicio discursivo desde un abordaje dialógico de la estructura del decir, reconociendo los vínculos discursivos entre los sujetos presentes, los ausentes y las alteridades construidas en la respuesta que llama el propio enunciado.

III.

Llegados a este punto, podemos plantear la importancia de un abordaje de las prácticas musicales en tanto que actos de enunciación. Cuando líneas arriba nos referíamos desde Bajtin a las voces que pueblan el propio discurso, entendidas desde su especificidad, asentadas en relaciones sociales e históricas, pensábamos en la necesidad de comprender la complejidad de los fenómenos culturales que nos propusimos abordar, en tanto aquellas voces toman intervención activa en el proceso. Entendemos que tal plantea Benveniste, el acto de enunciación como constitución de un sujeto que se apropia de la realidad que enuncia e instaure ante él un interlocutor (Benveniste, 1974: 85), debe integrarse al análisis de los procesos musicales como espacio de lucha, conflicto y enfrentamiento discursivo.

El espacio colectivo de ejecución musical, ya sea en un festival, un centro cultural barrial, una manifestación en la vía pública o un recital en un estadio, se presenta como un “acto de enunciación” complejo: el auditorio, los organizadores, los músicos, el género musical, el espacio específico en que tiene lugar, no resultan indiferentes al diálogo que se construye porque aparecen sujetos a una historia, a condiciones específicas, a trayectorias de lucha e intereses particulares que se cristalizan en las partes de ese todo dialógico. Y si como acto de enunciación se funda allí un sujeto, en relación con el mundo enunciado, se instaure en un diálogo poblado de asimetrías, de dominadores y sojuzgados, de historias de lucha y ejercicios de dominación. Lo que intentamos poner en evidencia con ello, es que si bien la música popular, como la entiende Frith (2001), no refleja a los sujetos sino que los construye, esa construcción merece ser debatida en términos de conflicto entre las subjetividades en juego.

La instauración de un yo ante sí en el acto de enunciación en nuestro objeto de estudio necesita ser entendida integrando un análisis dialógico por cuanto la actividad enunciativa de los sujetos en la música no sólo los construye, como adolescentes, como habitantes de una ciudad o como herederos de una tradición ilustrada de gusto musical erudito, sino que los ubica de maneras específicas en la arena del conflicto, en tanto su acto que enuncia los presentifica como sujetos en

un diálogo que es escenario de luchas y en su posición de sujeto resuenan las particularidades del todo del enunciado.

Es, de este modo, el sujeto de una *rave* organizada por una marca de cigarrillos notoriamente otro respecto del que se erige en una fiesta de música electrónica en un espacio barrial autogestionado. No sólo debido a que los organizadores sean distintos, sino porque la enunciación está poblada por -y dialoga con- diversas voces en uno y otro caso, distintas historias y luchas, aún cuando los sonidos que resuenen en ambos, los pasos de baile o las pertenencias de clase de los asistentes sean similares, porque se constituyen como sujetos en distintos escenarios de lucha por el signo. Lo que puede presentarse como una obviedad en este caso, no resulta tal en otros, como puede suceder con los festivales de músicas populares del gobierno de la ciudad o el caso de la ópera que mencionábamos anteriormente, pues sus particularidades como escenarios de conflictos en el lenguaje confieren a la construcción del sujeto una singularidad política en la lucha de clases.

COMO NOTAS FINALES

La problemática actual de la música popular, signada por la valoración de la multiplicidad, la pluralidad de relatos y la diversidad cultural como clima de época (Arfuch, 2005: 22), exige comprender concretamente bajo el manto en se que validan los relatos de lo diverso, la potencia política constitutiva de las prácticas musicales. Lo que se busca dilucidar así es con qué potencialidad colectiva y política nos encontramos en un concierto de rock, un baile de tango en la calle o el resurgir de la tradición operística porteña; siguiendo a Rancière, en qué medida esas producciones discursivas en las cuales se erigen las subjetividades puedan constituir la ruptura de una “configuración sensible donde se definen las partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tiene parte” (Rancière, 1996: 45), o bien nos encontremos

delante de reparaciones de aquello a lo cual el orden ya ha puesto nombre, de distribuciones y ordenamientos en el espacio simbólico como mera administración de lo esperado.

BIBLIOGRAFÍA.

Libros y artículos.

Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En Arfuch, L. (Ed.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Benveniste, E. (1974). El aparato formal de la enunciación En *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

Borges, J. L. (1981). *Antología poética 1923 – 1977*. Buenos Aires: Alianza.

Bourdieu, P. (1997) *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (1971). Firma, Acontecimiento, Contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Díaz Polanco, Héctor. (2005). Etnofagia y Multiculturalismo. *Memoria Virtual*. [On Line], 200. Disponible en

<http://memoria.com.mx/node/660>

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces y otros (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Quintero Rivera, A. G. (1998). Salsa de la gran fuga, la democracia y las músicas mulatas. En Francisco López Segrera (Ed.), *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theodorico Dos Santos*. Caracas: UNESCO.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes consultadas disponibles en Internet.

Unión de Músicos Independientes. (2007, febrero 17). [On Line]. Disponible:

www.umiargentina.com

Unión de Orquestas Típicas (2007, marzo 5). [On Line]. Disponible:

www.orquestodromo.com.ar

Músicos Unidos por el Rock (2007, junio 21). [On Line]. Disponible:

www.movimientomur.com.ar

Buenos Aires Lírica (2007, febrero 17). [On Line]. Disponible:

www.balirica.org.ar

Secretaría de Medios de Comunicación de la Nación (2007, enero 28). [On Line].
Disponible:

www.consumosculturales.gov.ar

Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
(2007, febrero 16). [On Line]. Disponible:

www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio

¹ Sociólogo. Actual investigador en el área de estudios cualitativos del Observatorio Argentino de Drogas, SEDRONAR, Presidencia de la Nación y maestrando en la Maestría en comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

² En este sentido, el presente escrito presenta reflexiones en el trabajo de construcción del objeto de investigación a partir del cual se espera orientar la propia tesis de maestría.

³ Véase la página del Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en

www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio.

⁴ Para un abordaje crítico de la problemática del multiculturalismo véase Díaz Polanco (2005).

⁵ Nuestro abordaje, por tanto, se aleja de la perspectiva musicológica, que tiende a sostener la distinción entre música académica y popular asignando una importancia decisiva a los aspectos compositivos. En nuestro caso, al problematizar los procesos sociales involucrados desde una perspectiva sociológica, acordamos más con planteos que, sin dejar de lado aquella distinción, hacen foco en las prácticas de ejecución, edición y circulación musicales en el cuerpo social, lo cual brinda particularmente la ventaja de poder trabajar con géneros musicales académicos que, desde el análisis del campo cultural, resultan claves para abordar los procesos sociales en la actualidad. Para transformaciones en el concepto de música popular en la actualidad, véase Ochoa, A. M. (2003).

⁶ Véase el web site de Buenos Aires Lírica:

http://www.balirica.org.ar/2006/quienesomos/e_quienes.htm.

⁷ Según Bourdieu, “Los habitus son principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...); pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones, diferentes.” (Bourdieu, 1997: 20). En nuestro caso, el concepto de habitus resulta interesante en la medida en que permite extender el análisis al marco social y los sujetos involucrados en que la música tiene existencia concreta.

⁸ No es nuestra intención debatir si una canción u obra musical puede considerarse o no un enunciado en los términos bajtinanos, sino plantear que en el marco de un evento musical colectivo compone, conjuntamente con otros recursos discursivos, una totalidad que desde el análisis dialógico se constituye como enunciado.

⁹ En cierto sentido nos referimos al trabajo de la Unión de Orquestas Típicas, una agrupación que mantiene fuertes vínculos con colectivos barriales y comunitarios, en cuyos espacios suelen tocar los músicos que la integran.