

# Música, democratización y omnivoridad

## *Music, Democratization and Omnivority*

Antonio ARIÑO VILLARROYA

Universitat de València  
antonio.ariño@uv.es

Recibido: 2.7.07  
Aceptado: 10.10.07

### RESUMEN

En el campo del análisis cultural, la teoría de la omnivoridad sostiene que los gustos estéticos han superado el esquema monolegitimista basado en la distinción jerárquica entre alta cultura y cultura popular y se han vuelto cada vez más variados y tolerantes. En este artículo, a partir del análisis de las prácticas musicales en España, en el contexto de la creciente difusión de la audición mediada, se estudia la evolución de las preferencias musicales; y se esboza el concepto de régimen de consumo cultural (en este caso, musical) como una herramienta analítica más compleja y adecuada que la omnivoridad.

**PALABRAS CLAVE:** Prácticas musicales, legitimidad cultural, omnivoridad, régimen de consumo musical, audición mediada

### ABSTRACT

In the field of the analysis of culture, the theory of omnivorousness holds that aesthetic tastes have overcome the mono-legitimist outline based on the hierarchical distinction between high culture and popular culture, becoming more and more tolerant and varied each day. In this paper, parting from the analysis of musical practices in Spain, in the context of the growing diffusion of the mediated audition, we study the evolution of the musical preferences; and we outline the concept of regime of cultural consumption (musical, in this case) as an analytical tool which is more complex and adequate than omnivorousness.

**KEY WORDS:** Musical practices, cultural legitimacy, omnivorousness, regime of musical consumption, mediated audition.

### SUMARIO

De la legitimidad cultural a la omnivoridad. La doble lógica de la audición musical. La generalización de la audición musical y la democratización de los gustos musicales. Los regímenes de audición musical y el ascenso de la omnivoridad. Tipos de omnivoridad. Bibliografía.



## DE LA LEGITIMIDAD CULTURAL A LA OMNIVORIDAD

La problemática de la distribución y función social de los gustos, las prácticas y los estilos de vida, aunque ha sido tratada por numerosos autores, encuentra su piedra de toque en *La distinción* de Bourdieu. Cuando ya se han cumplido 30 años desde que publicara un primer esbozo de su teoría en *Anatomie du goût* puede ser un buen momento para retomar sus tesis, así como algunas de las revisiones posteriores y tratar de contrastarlas con la evidencia estadística básica sobre las prácticas y preferencias musicales en España.

Por otra parte, estos treinta años han sido pródigos en cambios tanto tecnológicos como estructurales, y éstos se han dado no sólo en la estratificación dentro de cada país sino en su interrelación planetaria. La revolución digital y el ascenso de la cibercultura han modificado radicalmente el acceso a los flujos simbólicos, y la movilidad sociocultural ha difundido pautas culturales entre estratos y clases, rompiendo los esquemas precedentes. Las fronteras se han vuelto más borrosas, las jerarquías se han difuminado.

Cuatro tesis fundamentales caracterizan los planteamientos de Bourdieu: Los gustos y estilos de vida no son expresión de un don natural, sino la manifestación práctica de diferencias sociales; estas diferencias se basan en la lógica de la distinción y de la dominación; el espacio cultural es estrictamente homólogo del espacio social<sup>1</sup>, es decir que se organiza de acuerdo con las oposiciones objetivas existentes entre condiciones sociales, y está organizado jerárquicamente; y los distintos universos de preferencias (alimenticias, vestimentarias, cosméticas), se organizan según la misma estructura fundamental, la del espacio social determinado por el volumen y la estructura del capital.

Estos postulados llevan a Bourdieu a afirmar que el espacio social se compone únicamente de tres universos o estilos culturales: el *gusto legítimo* o distinguido, el *gusto medio* o *pretencioso*, que reúne las obras menores de las artes mayores y las obras más importantes de las artes menores; y, por último, el *gusto popular* o *vulgar*, “representado por la elección de obras de la música ligera o de música desvalorizada por la divulgación”.

La obra de Bourdieu ha suscitado un extensísimo debate. Entre los análisis realizados en las dos últimas décadas, se han ido decantando fundamentalmente dos conclusiones: la lógica de la distinción o la fuerza de la legitimidad cultural no es la única puesta en juego por los comportamientos culturales de los grupos sociales<sup>2</sup>; y por otra parte, si hace treinta años pudo ser correcto el análisis de Bourdieu para la sociedad de la época, no es menos cierto que la sociedad se ha transformado y se ha producido un desplazamiento histórico desde un esquema clasificatorio de las formas y prácticas sustentado en la oposición vertical entre alta cultura y cultura popular, a una situación más compleja, caracterizada por la porosidad de estilos y géneros, por la hibridación de las formas y el eclecticismo de prácticas y por la tolerancia en los gustos. El consumo cultural de la sociedad contemporánea ha experimentado un desplazamiento desde un eje vertical fundado en la distinción entre alta cultura y cultura popular hacia un eje horizontal basado en la combinación de géneros y prácticas clasificados en niveles diferentes. La capacidad nueva de los actores para mezclar formas distintas de preferencias en un único menú (música clásica y ópera, de un lado, y rock o folk, de otro; asistencia al teatro y al karaoke; práctica de la lectura de novelas y del deporte; etc.) es lo que ha sido definido como omnivoridad.

Sostiene Peterson y sus colaboradores (Peterson y Simkus, 1992 y Peterson y Kern, 1996)

<sup>1</sup> Las variaciones en las preferencias que exhiben las clases o las fracciones de clases se organizan de acuerdo con una estructura que es dependiente y calcada de la estructura de las variaciones del capital: “las unidades que se pueden recortar en función de la homogeneidad de las disposiciones estéticas (en el sentido más amplio del término) corresponden a unidades sociales definidas por la posesión de un patrimonio caracterizado tanto por su volumen como por su estructura”. El espacio de los estilos de vida o del arte y de las posiciones sociales se superponen y la homología de ambos universos “se explica” porque su estructura “es el producto de los mismos principios” (1976: 14). Por ejemplo, en *La distinción* afirma: “La lógica del funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales y las estrategias de distinción que se encuentran en la base de su dinámica hacen que los productos de su funcionamiento, ya se trate de moda o de novelas, estén predispuestos para funcionar *diferencialmente*, como instrumentos de distinción, entre las fracciones en primer lugar y, en seguida, entre las clases” (1988:231).

<sup>2</sup> Passeron afirma que se debe trabajar con la hipótesis de “la existencia de interacciones simbólicas que pueden ser puestas en juego por la concurrencia, el conflicto, la interpenetración o incluso la ignorancia recíproca de valores heterogéneos y de representaciones ambivalentes, capaces de suscitar, en las acciones de los practicantes, equilibrios más móviles y menos previsibles que los que determina el funcionamiento isomorfo de un orden centrípeto” (1991: 306).

que, si bien en los EEUU de finales del siglo XIX y principios del XX se produjo una identificación de la elite con la alta cultura, como una estrategia para desmarcarse de las pautas de las comunidades de inmigrantes, en los últimos decenios del siglo XX se ha asistido a un desplazamiento hacia la omnivoridad: mientras que los *snoobs*, tipos exclusivistas y sofisticados que mantienen una adhesión estricta a la alta cultura, son raros, se ha difundido significativamente el gusto omnívoro entre la elite y su tendencia al eclecticismo es mayor que la de otros grupos sociales. Por tanto, la omnivoridad aparece como una tendencia general de la sociedad, pero espoleada por la elite.

La definición operativa de omnivoridad, tras esta primera formulación, ha sido sometida a amplio debate, incluso entre los autores que coinciden en señalar un desplazamiento del eje de clasificación cultural y una difuminación de los esquemas precedentes. Peterson y Kern precisan en 1996 que ellos la miden a partir del número de formas y géneros culturales de cultura media o cultura baja que los entrevistados de clase alta dicen apreciar en las encuestas. Por tanto, no significa que el omnívoro aprecia indiscriminadamente cualquier cosa, sino más bien “una apertura hacia la valoración de todo” (1996: 904) y es en este sentido en el que se opone al esnobismo, que se basa en reglas rígidas de distinción y exclusión<sup>3</sup>. Por su parte, Bennett *et alii* han diferenciado entre la afinidad con determinados ámbitos de práctica y géneros y el conocimiento omnívoro: la clase del conocimiento

o las nuevas clases profesionales, ciertamente, dominan un amplio espectro cultural, pero ello no significa que se lo apropien (2001); mientras que Erikson prefiere centrarse en una dimensión todavía más básica que sería la “familiaridad” con una cierta variedad de formas culturales y el conocimiento de las reglas que las hacen relevantes en cada contexto (1999: 219)<sup>4</sup>.

Así, pues, con idéntico o distinto léxico y aparato conceptual, subrayando unas dimensiones u otras, diversos autores han venido registrando el mismo fenómeno<sup>5</sup>: Erikson habla de una disposición a la “variedad cultural”; por su parte, Bennett *et alii*, distinguen entre gustos inclusivos y restrictivos; y hay quien, como Bryson, habla directamente de capital multicultural (1996). Pero, quienes recientemente, de una manera más sistemática, han defendido este enfoque y lo han sometido a prueba han sido Chan y Goldthorpe. En sucesivos trabajos, han estudiado el consumo musical (2005a), la asistencia al teatro, danza y cine (2005b) y las artes visuales y plásticas (2006a). En su investigación, la mayoría de los miembros de la clase alta no son consumidores frecuentes de alta cultura y quienes lo son no manifiestan una tendencia marcada de rechazo a las formas más populares. Por otra parte, encuentran un tipo caracterizado por elevados niveles de consumo tanto de las formas elevadas como populares de cultura y al mismo tiempo, otro tipo caracterizado por la univivencia, con gustos restringidos a géneros populares (2005b: 208)<sup>6</sup>.

Un segundo aspecto está siendo objeto de intenso debate e investigación y es el referido a la

<sup>3</sup> Ciertamente, nada permite pensar que la omnivoridad haga referencia a una valoración indiscriminada de una gran variedad de prácticas. Más bien al contrario, quienes mezclan lo hacen a partir de elementos que a) gozan de una valoración social previa y b) tienen una implantación más o menos extensa. Por otra parte, cabe sospechar que la mirada de los omnívoros sigue siendo una mirada que se realiza “desde arriba”, es decir, desde una posición de dominio cultural y es selectiva: cuando se abre a otras formas de cultura, escoge aquellas prácticas de la cultura popular que han sido creadas por grupos marginales (negros, jóvenes, rurales aislados, *folks*), como el *blues*, el *jazz*, etc. lo que indica que su omnivoridad está regida por un esteticismo populista y romántico y que transfieren la estilización de la vida que les es propia, como diría Weber, a esta nueva pauta de conducta. A nuestro entender, la omnivoridad se debería definir, por tanto, no por lo que se consume sino por la *modalidad de consumo* (reflexividad, intelectualización, estilización o estetización de lo popular) y bien podría entenderse como una adaptación de las pautas de distinción de clase a condiciones de relativismo cultural, donde las expresiones culturales deben interpretarse “en sus propios términos” y no desde una lógica etnocéntrica y jerárquica, como la que gobierna el gusto del *snob*. En este sentido es interesante el planteamiento de Bryson: estudia no las preferencias musicales, sino los rechazos y en este sentido sostiene que las formas más rechazadas por las elites suelen ser las preferidas por grupos de estatus social más bajo. Ha introducido el concepto de capital multicultural para referirse a la diversidad del capital cultural y al hecho de que la apertura y la tolerancia, y no sólo la distinción, son también una fuente de capital cultural (1996).

<sup>4</sup> “Uno no necesita amar un género o poseer los equipamientos correspondientes si de lo que se trata es de mantener una conversación sobre el mismo y la familiaridad es la más portable y confortable forma de cultura, siempre disponible si se la necesita y suprimible si resulta inapropiada” (1999: 219).

<sup>5</sup> Para el caso de las prácticas culturales en España ver López Sintas y García-Alvarez, 2002.

<sup>6</sup> Mediante análisis de clases latentes detectan dos pautas principales de asistencia al teatro, la danza y el cine: alrededor de un tercio de la muestra son omnívoros dada la alta probabilidad de combinar asistencia a todo tipo de *performances* teatrales y al cine; y dos tercios de la muestra que son unívoros, ya que sólo destacan por ir al cine (2005b: 208).

caracterización del agente, grupo o categoría social, portador por antonomasia del gusto omnívoro en el conjunto de la estructura social. Esta caracterización se halla relacionada, por otra parte, con el abanico de factores que se toman en consideración para explicar este giro de tendencia. Los estudios de Peterson y colaboradores se centraron en la elite de EEUU y para ellos el cambio en la política de estatus se asentaba en cinco factores: a) la exclusión elitista se ha vuelto más difícil en condiciones de educación básica universal, de concurrencia de los medios de comunicación de masas, de incremento de los niveles de vida y de movilidad horizontal y vertical; b) un cambio intergeneracional en los valores con una orientación postmaterialista en la que la tolerancia goza de alto reconocimiento; c) los propios cambios internos al mundo del arte con una pérdida del control que ejercían las academias e instituciones oficiales; d) la política generacional, en el sentido de que ahora, los valores de los jóvenes persisten en el tiempo en vez de adaptarlos a las etapas del ciclo vital, y e) la política del grupo de estatus, en el sentido de que la omnivoridad está mejor adaptada a un mundo global gobernado en parte por aquellos que muestran respeto a las expresiones culturales de otros. Mientras que el snobismo culto expresaba los valores de una clase emprendedora, las nuevas clases administrativas y de negocios optan por las pautas omnívoras, mejor adaptadas a las condiciones complejas y de relatividad cultural del mundo contemporáneo.

Por su parte, Bennett *et alii* se han centrado en el estudio del grupo emergente que llaman clase del conocimiento; pero sobre todo ha sido K. van Eijk quien ha realizado un estudio más circunscrito y preciso, tomando como unidad de análisis los individuos y no los agregados. Este autor sostiene que la difuminación o mixtura de gustos entre las elites se ha de explicar como un efecto de composición: los gustos omnívoros tienen su portador principal no en las clases altas en bloque, sino en la nueva clase media ascendente, compuesta de jóvenes bien educados, procedentes de una base social amplia, que en su proceso de movilidad ascendente, fuerzan la apertura del repertorio cultural. De un lado, dados sus bagajes familiares precedentes más bajos, manifiestan un interés menor por la alta cultura; por otro, con ellos ascienden por la escalera social formas populares propias de su medio

de origen. Este efecto, en combinación con el relevo intergeneracional de cohortes y la expansión niveladora de la oferta cultural de mercado, explicarían probablemente que un incremento en los niveles educativos medios no haya conducido a un interés creciente por la alta cultura. La movilidad educativa estaría impulsando al grupo con mayor capital escolar a desarrollar una pauta de consumo más heterogénea (1999: 325-326).

En resumen, la omnivoridad se atribuye a las elites y se interpreta a un tiempo como una tendencia general de la sociedad (Peterson); se asocia especialmente con la juventud (Gans), con la clase del conocimiento (Benett) o con los advenedizos (van Eijk). Pero si se habla de portadores sociales diferentes es porque en realidad se está prestando atención a fenómenos distintos: la mezcla de géneros producida por la publicidad y el mercado para maximizar beneficios; la multiplicación de estilos artísticos tras la crisis del academicismo y la crítica de las vanguardias; los procesos de ascenso socio-cultural; el relevo generacional; la creciente movilidad intercultural de determinados grupos dentro de la elite, etc. Ciertamente, la confluencia histórica de todos estos procesos, que no son totalmente independientes, genera un desplazamiento del esquema de clasificación y en este sentido, la variedad cultural, el eclecticismo, la omnivoridad o la inclusividad, en definitiva la apertura y la tolerancia, definen las pautas culturales mejor que la lógica de la distinción. Pero ¿se infiere de ello que no hay ya anclaje de las pautas culturales en la estructura social? El tabú y la estigmatización decimonónicas sobre la cultura popular decaen, pero ¿se ha desvanecido la deseabilidad social de la alta cultura?

El análisis de la evolución de las prácticas musicales resulta especialmente valioso porque permite comparar las lógicas subyacentes en sus dos modalidades básicas de práctica como son la audición en directo y la audición mediada (típica de la cultura audiovisual o digital); en segundo lugar, dada la extraordinaria variedad de géneros, permite indagar en la relación entre éstos y las posiciones e identidades sociales; y en tercer lugar, es la práctica que en mayor medida ha experimentado el impacto de la revolución digital modificando las pautas de accesibilidad.

Por ello, a continuación efectuaremos una primera aproximación a los datos básicos de carácter estadístico sobre las prácticas y preferen-

cias musicales en España, con el fin de analizar la accesibilidad en función de las modalidades de consumo. La sociología de las prácticas y preferencias musicales en España, como la sociología de las prácticas culturales, está todavía pendiente. No obstante, en el caso de la música contamos con un precedente valiosísimo. Se trata del análisis realizado por Ramón Ramos y Mercedes Gabarro (1993) sobre la desigualdad en las culturas musicales tomando como punto de partida la *Encuesta de Equipamientos Culturales Municipales* y la *Encuesta de Equipamientos, Prácticas y Consumos Culturales*, realizadas por el Ministerio de Cultura en 1990. El marco interpretativo de este trabajo lo proporcionan la teoría de la dominación de Bourdieu y la interpretación de la moda de Simmel.

Para Ramos y Gabarro, el sistema cultural puede ser estudiado a partir de la congruencia o incongruencia de los gustos, siendo la congruencia la resultante de las relaciones de autenticidad y de oportunidad entre aficiones y prácticas. Cuando los grados de congruencia de los gustos de los actores difieran significativamente, nos encontraremos ante casos de desigualdad, mientras que, cuando sean semejantes las oportunidades de que los actores realicen la propia afición, nos encontraremos ante el fenómeno puro de la diversidad. A partir de este supuesto, se aplica el análisis factorial para construir tipos de culturas musicales y posteriormente se analiza su grado de congruencia en función de variables independientes como la educación, la edad, el género, el hábitat o la renta. Se obtienen cuatro agrupaciones de aficiones y prácticas: cultura popular tradicional (canción folclórica, bailes regionales, música popular, revistas musicales y cante flamenco), alta cultura musical (ópera, ballet, zarzuela y música clásica), cultura urbana juvenil (rock, jazz, baile en discotecas) y cultura musical creativa (tocar un instrumento, cantar en un coro u orfeón y practicar danza, ballet y bailes regionales). Algunas formas musicales son ambivalentes o fronterizas, como el jazz o tocar un instrumento.

La desigualdad cultural se muestra en forma de frustración, bien porque un gusto auténtico

no encuentra oportunidades para su satisfacción, como sucede en la asistencia a espectáculos musicales (porque no todos los que aman este tipo de espectáculos tienen oportunidades para satisfacer sus preferencias), bien porque, en función de las relaciones de dominación, se declaran aficiones que no se corresponden con las prácticas que se realizan.

El planteamiento que nosotros ofrecemos a continuación se sitúa en la misma onda del análisis de la desigualdad y la diversidad en las prácticas culturales, pero se ha situado fundamentalmente en el diálogo con la teoría de la omnivoridad y sus implicaciones. En la medida que en el futuro pueda disponerse de la serie de fuentes estadísticas que han realizado el Ministerio de Cultura, la Fundación Autor y el CIS sobre prácticas culturales deberá retomarse el modelo analítico y las conclusiones obtenidas por Ramos y Gabarro. Por nuestra parte, en el debate con la teoría de la omnivoridad plantearemos la construcción del concepto de régimen de consumo musical, desarrollando la intuición subyacente en la metáfora de Peterson sobre la dieta omnívora; y esbozaremos pistas para una investigación ulterior de carácter cualitativo, si bien dejando claro que lo importante en el análisis social no es solamente el número y variedad de ingredientes que se mezclan en los consumos culturales sino el régimen de consumo que se sigue.

## LA DOBLE LÓGICA DE LA AUDICIÓN MUSICAL

La audición de música es, sin duda, la práctica que ha experimentado una progresión mayor en un periodo de tiempo más breve como consecuencia de las sucesivas innovaciones tecnológicas que permiten la audición mediada y modifican los patrones de accesibilidad<sup>7</sup>. Justamente, el carácter dual de las modalidades de audición musical (en directo y mediada<sup>8</sup>) permite realizar una exploración de especial relevancia en comparación con otro tipo de prácticas culturales. A ello se añade, el hecho de que algunos géneros (música clásica y ópera fundamentalmente) se

<sup>7</sup> Para una historia de la transformación de la audición musical, Maisonneuve, 2001; para el impacto de la tecnología digital, véase Paul Théberge, 2007, "Transformations numériques: Vers une nouvelle forme de culture musicale", en *En perspective, Culturescope.ca*. o también el Informe IFPI :07. *Digital music report*, en <http://www.ifpi.org>.

<sup>8</sup> Además, la audición mediada puede ser enfocada (que requiere una atención centrada en la audición) y distanciada (que se produce cuando la música sirve de acompañamiento para la realización de otra actividad o como hilo musical).

han consagrado como emblemas de la legitimidad cultural.

No obstante, dada la generalización y banalización (hilo musical) de la audición musical, el interés analítico no radica tanto en la propia audición en sí cuanto en la distribución de las preferencias por géneros y muy especialmente por los más significativos, bien por su amplia difusión (música moderna), bien por su conexión con el orden legítimo (música clásica). A partir de esta distinción elemental, analizaremos las lógicas subyacentes en las diversas modalidades de consumo y en las preferencias por géneros con el fin de estudiar las transformaciones experimentadas en la composición de sus bases sociales (problemática de la democratización). Posteriormente, considerando la variedad de géneros musicales que ofrecen las encuestas, y partiendo de la teoría de la omnivoridad de Peterson, nos aproximaremos al análisis de los regímenes de consumo musical de las distintas categorías sociales, con el fin de ver en qué medida las dietas musicales de los oyentes actuales son o no omnívoras<sup>9</sup>.

## LA GENERALIZACIÓN DE LA AUDICIÓN MUSICAL Y LA DEMOCRATIZACIÓN DE LOS GUSTOS MUSICALES

El porcentaje de población que decía escuchar música con cierta frecuencia en 1978, según la encuesta de demanda cultural realizada por el Ministerio de Cultura, era del 24%; en 2003, de acuerdo con los datos de la encuesta de Fundación Autor y del Ministerio de Cultura, ha ascendido al 86%. Por tanto, el crecimiento ha sido extraordinario. No obstante, la asistencia a conciertos o la audición en directo sigue siendo minoritaria, y lo es tanto en el caso de la música clásica como en el de la música moderna.

La asistencia a conciertos en directo, de música clásica o de moderna, requiere disponibilidad de oferta (equipamientos y programación),

comporta desplazamiento (salir del hogar), pago de una entrada (capacidad o dotación de recursos económicos), generalmente asistencia grupal (dos o más personas), presencia en un acto extraordinario de vida social (vestir de una manera especial, exteriorizar determinadas pautas de comportamiento), consumos adicionales (bebidas, cenas, etc.) y prácticas de sociabilidad regidas por el estatus (encontrarse con personas de cierto nivel social). Por tanto, junto con los placeres estéticos ligados directamente a la experiencia musical que el acontecimiento conlleva, van asociados otros factores que determinan la accesibilidad general del bien en cuestión, es decir, que en la práctica en directo se combinan explícitamente, si es que puede decirse así, significado cultural y significación social.

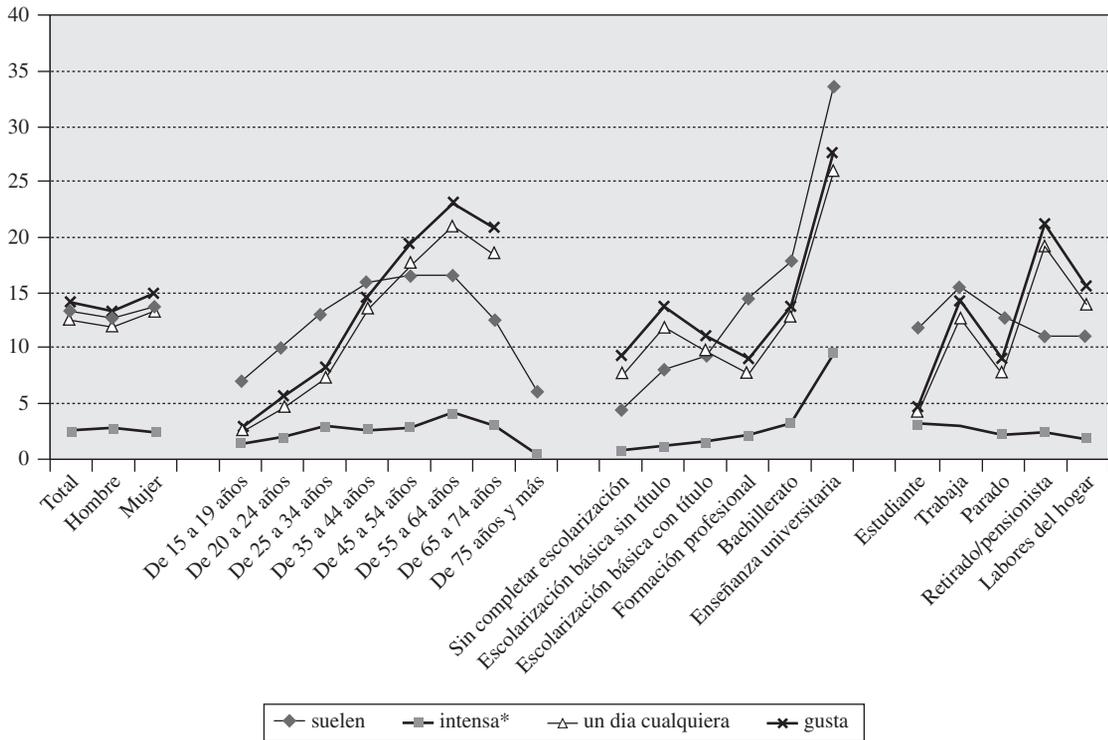
En cambio, la audición musical en el hogar y privada, solitaria si es el caso, dada la reproducibilidad y la portabilidad, supone un ajuste o acoplamiento mayor entre los gustos y la realización de las preferencias. Si esto es así, el análisis de los perfiles sociodemográficos debe mostrar las lógicas que operan en cada caso. Nuestra hipótesis de partida es que en la escucha de música opera una lógica de difusión y democratización, mientras que en la asistencia a conciertos de música clásica se mantiene una lógica de distinción. Entre el auditorio de los géneros clásicos se reproducen y afirman desigualdades en los consumos musicales que en las prácticas del hogar se atenúan, disuelven o invierten.

Con los datos de la encuesta de Fundación Autor y del Ministerio de Cultura de 2002-2003, se han confeccionado los gráficos 1 y 2, en los que se presentan los perfiles sociodemográficos relativos a cuatro aspectos de la música clásica y la música moderna: preferencia por dicho género, asistencia a conciertos, asistencia con asiduidad y escucha mediada.

En primer lugar, veamos los resultados relativos a la música clásica (gráfico 1). Los porcentajes de quienes gustan de este tipo de música (14%), quienes “suelen” asistir a conciertos

<sup>9</sup> *Dieta*, del latín *diaeta*, género de vida o régimen. Ha sido Peterson quien ha utilizado una metáfora biológica para analizar los “menús” musicales consumidos por las clases altas. Tomando pie en su propuesta, consideramos más adecuado generalizar la metáfora en un primer momento y luego desbiologizarla, hacerla sociológica. Cuando se abordan los procesos de alimentación de los seres vivos, los biólogos distinguen, en primer lugar, entre autótrofos y heterótrofos; y en un segundo momento, los heterótrofos se clasifican en herbívoros, carnívoros y omnívoros. Peterson ha circunscrito el uso de la metáfora a la distinción entre omnívoros y unívoros. Se trata de un uso tan limitado que resulta ineficaz, pues impide ver, al hablar de cultura, fenómenos como el amateurismo (autótrofo, ya que uno produce lo que consume) y sobre todo que la omnivoridad puede ser de muy diversos tipos, cuando lo que se trata de analizar es la relación entre prácticas culturales y estratificación social.

Gráfico 1: La audiencia de la música clásica (en directo y mediada) en 2003



Fuente: Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003, Ministerio de Cultura y Fundación Autor.

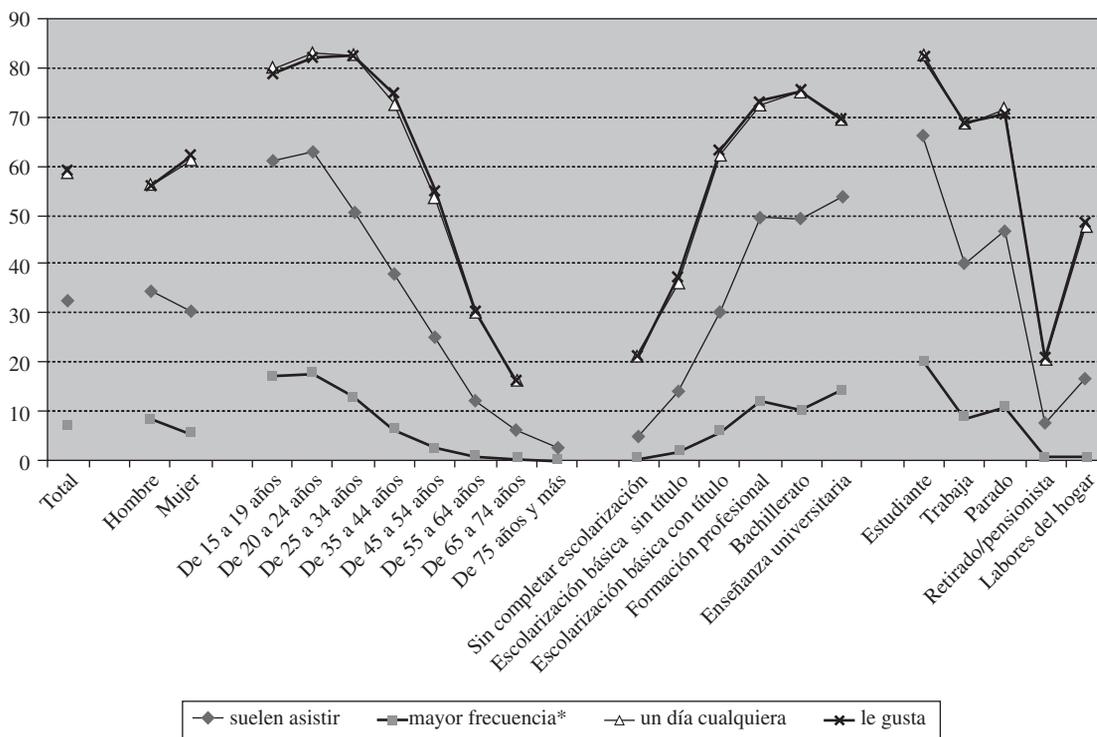
(13%) y quienes la escuchan en aparatos de reproducción un día cualquiera (12,6%) son muy similares, y se distancian, como es lógico, de los más melómanos (los que acuden con cierta frecuencia a conciertos en directo, que son solamente un 2,6%). Pero no es éste el dato que más interesa retener, sino el relativo al contraste entre, de un lado, preferencias y realización de las mismas gracias a la audición mediada y, de otro, audición en directo. Dicho contraste induce a pensar que en la audición en directo intervienen factores determinantes que no operan en la mediada y que deben estar relacionados más que con la lógica del gozo estético con la de la distinción o el estatuto social de la música clásica en la lucha por la legitimidad.

Las líneas de los perfiles de los gustos (“gusta”) y de la escucha en un día cualquiera siguen una pauta idéntica y discurren casi en paralelo y, por tanto, cabe inducir que existe un notable acoplamiento entre las preferencias y la audición grabada o mediada: se escucha aquello que gusta. Y, en concreto, la música clásica no les

gusta a los jóvenes y a los estudiantes; les gusta más bien poco a quienes tienen formación profesional y a los parados.

Tanto en el caso de la edad como en el del nivel educativo y en la ocupación, estos perfiles presentan divergencias notorias con el de los melómanos (asistencia frecuente a conciertos) y el de quienes suelen ir a conciertos. Por eso las trayectorias de los perfiles respectivos se cruzan y cortan. Los porcentajes de preferencia y audiencia grabada correspondientes a la cohorte más joven (2,8% y 2,4% respectivamente para los jóvenes de 15 a 19 años) son inferiores a los porcentajes de quienes suelen ir a conciertos (7%); en cambio, en las edades avanzadas (a partir de los 55 años) se produce el fenómeno inverso, siendo superiores los porcentajes referidos a la escucha (18,4%) y a los gustos (20,8%) que los de asistencia (12,5%). Dicho de otra manera, entre los jóvenes, la audición en directo supera claramente a las preferencias, mientras que en las cohortes de edad avanzada las preferencias y la escucha mediada superan a la asistencia

Gráfico 2: La audiencia de la música actual (en directo y mediada) en 2003



Fuente: Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003, Ministerio de Cultura y Fundación Autor.

a conciertos. Consecuentemente, sucede lo mismo con las categorías de estudiantes, de un lado, y de jubilados y de amas de casa, de otro.

También al analizar la variable nivel educativo se observa un fenómeno similar: entre las personas con mayor capital educativo los porcentajes de asistencia a conciertos superan a los referidos a la escucha grabada y a las preferencias. Por ejemplo, entre quienes tienen título universitario, un 33,6% asiste a audiciones en directo de música clásica, pero sólo dice preferir esta música un 27,7% y un 25,9% la escucha un día cualquiera. Por el contrario, entre quienes están desprovistos de capital educativo (sin completar escolarización y escolarización básica sin título), los porcentajes de escucha grabada y de gustos, superan claramente a la audición directa.

Por otra parte, mientras que en la audición directa (sea ocasional o muy frecuente) se da una correlación lineal positiva entre la práctica y la variable nivel educativo, de manera que de un escalón a otro se incrementa significativamente el porcentaje de la audiencia, en los perfiles de

la audición grabada y de las preferencias se quiebra esta linealidad porque los porcentajes más bajos se dan entre quienes tienen formación profesional.

Todo parece indicar que cuando se trata de la música clásica, aparte de las preferencias estéticas, operan otros factores determinantes de la audición directa, que con toda probabilidad estarán relacionados con la lógica de la distinción o con el significado social de esta práctica: prestigio y estatus. Nada de esto sucede en el caso de la música moderna, como puede comprobarse en el gráfico 2.

La música moderna le gusta al 59% de la población y un porcentaje similar la escucha con frecuencia diaria; “suele” asistir a conciertos de este tipo un 32% y pertenece a la categoría de los melómanos modernos un 7%. En cuanto a las trayectorias de las cuatro dimensiones consideradas, discurren en paralelo y no aparecen desajustes notorios entre ellas, con la única salvedad de que los conciertos tienen un carácter más masculino que femenino, hecho éste rela-

cionado no tanto con las propias preferencias musicales sino con el control que practican los padres respecto a sus hijas jóvenes en relación con la asistencia a estos eventos.

En suma, la accesibilidad que propician los nuevos medios de reproducción generaliza la música moderna y quiebra, parcialmente al menos, la relación entre música culta y clases altas, ya que propicia que categorías sociales con escaso nivel educativo y reducida movilidad puedan realizar sus preferencias. Al respecto, también Ramos y Gabarro concluyen que “los grupos que presumiblemente disponen de mayor renta tienen un acceso privilegiado al mundo de las manifestaciones musicales públicas... (pero) la situación cambia cuando las actividades musicales se realizan en el ámbito del hogar, en el que la disponibilidad universal de los medios de comunicación permite un acceso igualitario y una elevación generalizada del nivel de congruencia” (1993: 89). Como sostiene Donnat, el hecho de poder escuchar todos los géneros cuando se quiere y donde se quiere, “ha contribuido considerablemente a modificar el estatuto de las obras y la jerarquía de los géneros musicales” y ha destruido la disyuntiva entre música culta y música popular “promoviendo los valores del eclecticismo” (Donnat, 2003). De este aspecto, del eclecticismo, nos ocupamos de inmediato.

## LOS RÉGIMENES DE AUDICIÓN MUSICAL Y EL ASCENSO DE LA OMNIVORIDAD

Acabamos de constatar que la audición mediada permite acceder al disfrute de la música clásica a categorías sociales que no podrían concederse el placer de acudir a conciertos en directo. Por otra parte, como vamos a ver inmediatamente, los modernos medios de comunicación han expandido sobre todo la música moderna, que no sólo es la música preferida de las clases populares, sino también de un porcentaje muy elevado de personas de nivel educativo alto y de clase alta. ¿Significa esto que se están transformando los regímenes de consumo musical? ¿Denota que, como sostiene Peterson, se está dando un salto desde las pautas restrictivas y unívoras de los esnobs a otras omnívoras? Para dicho autor y sus colaboradores, en los EEUU de la década de los ochenta y noventa se ha producido un desplazamiento en los gustos musicales de las clases altas

desde el esnobismo clasicista y estricto hacia la omnivoridad, que consiste en la capacidad y el hábito de combinar géneros musicales diferentes pertenecientes con anterioridad a niveles o estatus distintos (de clase media o popular). Por tanto, la omnivoridad así entendida hace referencia a un tipo de régimen que resulta de la combinación de géneros previamente categorizados no sólo como distintos sino incluso como dotados de estatutos sociales diferentes, clasificados en una escala como inferiores o superiores, y debe distinguirse del mero eclecticismo, fenómeno que pertenecería más bien al campo de la oferta indiferenciada.

Por nuestra parte, consideramos que partiendo de la teoría de Peterson, debe ampliarse el marco interpretativo mediante la elaboración del concepto de régimen de consumo musical y la exploración sistemática de los diferentes regímenes existentes en un momento dado. No pretendemos abordar aquí y ahora esta tarea, sino tan sólo efectuar una primera aproximación al fenómeno mediante la utilización de datos limitados como son las valoraciones que efectúa la población española sobre distintos tipos de música y la relación de las diversas categorías sociodemográficas con determinados géneros.

En la tabla 1 se ofrecen los resultados relativos a los géneros preferidos de quienes escuchan música al menos varias veces al mes. Los datos proceden de un barómetro del CIS de 1999. En ella se observa que la música escogida por un porcentaje mayor de población es, indiscutiblemente, la moderna, categoría que engloba géneros como el rock y el pop; en segundo lugar, pero a notable distancia, aparecen *ex aequo* la música clásica y la ligera melódica. Por tanto, la revolución audiovisual tiene un doble efecto, de entrada: generaliza la audición de música y sitúa en una posición de predominio a la música moderna.

Esta preferencia por las músicas modernas tiene un carácter relativamente transversal. Al estudiar el perfil sociodemográfico de los amantes de la música moderna y de la clásica, cuyos datos se ofrecen en el gráfico 3, se observa que la música moderna es la preferida por todas las categorías, con la salvedad de las personas de edad superior a los 46 años, de quienes tienen estudios primarios sin acabar y de los cuadros medios (capataces, jefes de sección y similares).

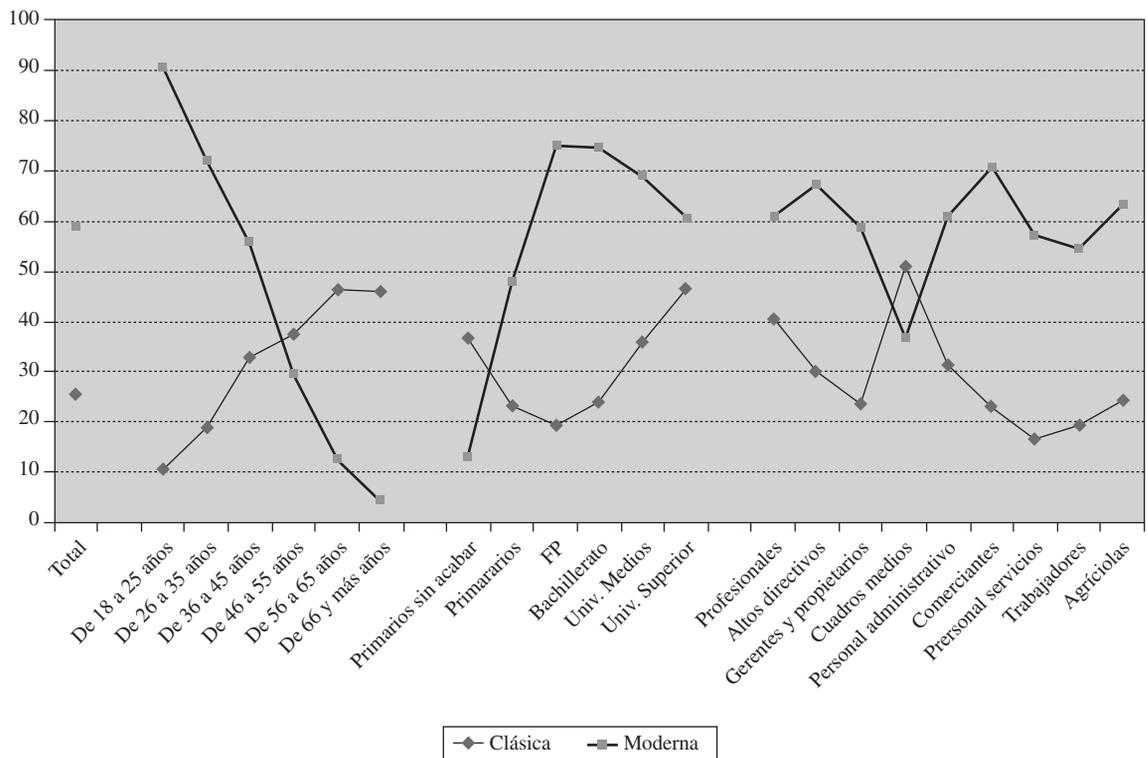
También se constata que la variable con mayor capacidad de diferenciación a la hora de ex-

**Tabla 1: Las preferencias musicales de quienes escuchan música con frecuencia mensual en 1999**

<i>Tipo de música</i>	<i>% que escucha respecto a quienes escuchan varias veces al mes</i>
Música clásica	25,9
Ópera	2,0
Zarzuela	3,2
Música popular folclórica, española	19,7
Música ligera melódica	24,7
Música moderna (rock, pop, etc.)	58,6
Jazz	5,3
Flamenco	9,2
NC	1,3
Total	N =1569

Fuente: CIS, Estudio nº 2.324, barómetro del mes de abril, 1999.

**Gráfico 3: El perfil sociodemográfico de quienes prefieren música moderna y música clásica**



Fuente: CIS, Estudio nº 2.324, barómetro del mes de abril, 1999.

plicar la distribución de las preferencias es la edad, siendo la música moderna un fenómeno típico de las cohortes jóvenes, y la clásica de las más mayores (especialmente de las mayores de 56 años, que son las cohortes nacidas antes de la revolución musical de los sesenta). En tercer lugar, también entre quienes tienen un nivel educativo alto y entre las clases altas esta música es la preferida. Por tanto, la indudable existencia de una relación entre las clases altas y la música clásica, tiene un carácter más normativo que fáctico, es decir, es la música que sirve para distinguirse.

Un análisis relativamente detallado de la relación existente entre las preferencias hacia distintos estilos musicales y las variables sociodemográficas básicas permite intuir la existencia de determinados regímenes estéticos de apropiación musical. El concepto de régimen de práctica o de apropiación musical hace referencia al conjunto de elementos que definen la forma de apropiación individual de los bienes simbólicos en un universo estético singular; comporta una determinada combinación de géneros tanto como las modalidades de su consumo y el sistema de reglas que las gobiernan<sup>10</sup>.

Para llegar a esta propuesta conceptual hemos analizado las pautas seguidas por determinadas categorías sociodemográficas en relación con las preferencias musicales, tomando como elemento de referencia las frecuencias de elección en comparación con las frecuencias medias. En este sentido, hemos observado, por ejemplo, que entre las personas mayores de 56 años se dan porcentajes superiores a la media en preferencia por la música clásica, la ópera y la zarzuela, mientras que son muy inferiores a la media los porcentajes relativos a los gustos por la música moderna o el jazz. Además, hemos estudiado la toma de posición de las distintas categorías ante un abanico de afirmaciones relativas a los gustos musicales.

Por tanto, las combinaciones que aparecen entre preferencias por géneros (gustos y disgustos, elecciones y rechazos) y tomas de posición (a favor o en contra) respecto a las afirmaciones propuestas, permiten esbozar al menos tres

constructos teóricos de regímenes o patrones de combinación de géneros musicales. De momento, el análisis se efectúa a nivel de las categorías sociodemográficas más relevantes. Obviamente, para poder efectuar afirmaciones consistentes sobre su presencia en la población, deberá estudiarse sobre todo las combinaciones efectuadas realmente por los sujetos y conocer cuál es el grado de implantación de cada régimen. A partir del procedimiento analítico elegido los regímenes que se esbozan son los tres siguientes:

— régimen musical tradicional, que combinaría en su dieta predilección por la música clásica y la zarzuela, con música folclórica y flamenco, marcando distancias hacia la música moderna y el jazz. Éste régimen encontraría un nicho preferente de desarrollo entre las personas con el nivel educativo más bajo y de edad avanzada, y de hecho son éstas las que en su inmensa mayoría consideran que la música de antes es mejor que la actual y rechazan en mayor medida la afirmación “me gusta toda la música que oigo”.

— régimen omnívoro cultivado, que combinaría en su dieta musical géneros modernos como el rock, el pop y el jazz, con géneros clásicos (ópera incluida), pero excluyendo la zarzuela, y distanciándose también de la canción popular folclórica y del flamenco. Sería un régimen cuyo enclave social se hallaría entre personas con estudios universitarios, y justamente esta categoría de quienes tienen estudios superiores puntúa por encima de la media en “me gusta toda la música que oigo”, pero por debajo en “oigo mucha música sin fijarme”; no está de acuerdo con que la música clásica sea difícil de entender, pero tampoco con que la música de hace años sea mejor que la actual. Por otra parte, está muy en desacuerdo con que “todo ya está inventado” y se muestra partidario de explorar nuevas músicas.

— un régimen moderno, que se caracterizaría por la hegemonía unívora de la música moderna, complementada con porcentajes medios en preferencia por el jazz y el flamenco. Sería un régimen cuya afinidad electiva se encontraría en el mundo juvenil, en general, con una incidencia relativa entre quienes cuentan con formación

<sup>10</sup> En este sentido, el concepto propuesto no es sino una transposición al campo de las preferencias culturales de otros conceptos como el de régimen alimenticio, régimen político o regímenes de bienestar. Un régimen no solamente supone la combinación de unos géneros, sino las reglas que organizan su selección, y sobre todo las modalidades de su consumo. Estos aspectos no pueden abordarse a partir de los datos estadísticos, pero son especialmente relevantes: dietas ligeras o grasas; momento del consumo; grado de conocimiento e intelectualización del consumo, etc. La gastronomía actual puede ser un buen proveedor de analogías

Tabla 2: Régimen de audición musical tradicional

	Total %	46-55	56-65	> 65	Primarios sin terminar	Primarios
<i>Géneros musicales preferidos</i>						
Música clásica	25,8	37,4	46,3	46,1	36,8	
Ópera	2,2	5,1	2,2	6,1	2,6	
Zarzuela	3,2	4,1	14,7	13,9	7,9	
Folclórica	19,6	29,7	36,8	36,5	39,5	27,2
Melódica	24,7	34,4	22,8	23,5	23,7	
Moderna	58,6	29,2	12,5	4,3	13,2	47,8
Jazz	5,3	3,1	2,9	2,6	2,6	
Flamenco	9,2	6,7	10,3	13,0	31,6	11,2
<i>Acuerdo con afirmaciones sobre pautas musicales</i>						
La música de hace años era mejor que la música actual	54,9	60,9	79,7	75,3	80,9	68,1
Me gusta la misma música que a mis amigos	54,2	47,5	40,9	35,5	33,3	43,3
Suelo salir con gente a la que le gusta la misma música que a mí	49,4	42,1	33,9	27,0	26,0	33,3
Me gusta toda la música que oigo	42,7	42,1	34,1	22,8	28,7	31,3
La música clásica es difícil de entender	40,1	36,3	38,1	34,5	37,1	43,7
Oigo mucha música sin fijarme realmente en lo que oigo, simplemente quiero que sea agradable	34,4	36,1	38,1	27,6	29,9	33,9
En la música todo está ya inventado	31,1	33,7	41,3	41,9	47,3	38,5
Continuamente busco nuevas músicas que me gusten más que las que ya conozco	23,7	16,4	11,4	7,8	5,8	13,2

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos de barómetro del CIS de 1999 para preferencias musicales y de Encuesta Fundación Autor-Ministerio para acuerdo con opiniones.

de FP y bachiller. Estas categorías de cohortes jóvenes, puntúan muy por encima de la media en la grupalidad de los gustos (me gusta la misma música que a mis amigos), en la omnivoridad (me gusta toda la música que oigo), y claramente por debajo en su acuerdo con que la música de hace años era mejor que la actual. No obstante, conviene señalar que la introducción del nivel medio de estudios reduce la convergencia en los acuerdos, por tanto muestra un ni-

vel más alto de exigencia y de acomodación con la posición legitimista.

Con la finalidad de avanzar un poco más en esta aproximación, nos hemos acercado a la base de datos para rastrear las elecciones de una categoría concreta, la de aquellas personas que han contestado que aman la música clásica, y hemos indagado si también prefieren otro tipo de géneros musicales y cuáles son en concreto. En este primer análisis, nos contentaremos con

Tabla 3: Régimen de audición musical de omnívoro cultivado

	<i>Total %</i>	<i>Universitarios medios</i>	<i>Universitarios superiores</i>
<i>Géneros musicales preferidos</i>			
Música clásica	25,8	36,1	46,9
Ópera	2,2	2,7	2,7
Zarzuela	3,2	4,8	2,7
Folclórica	19,6	12,9	8,2
Melódica	24,7	25,2	19,7
Moderna	58,6	68,7	60,5
Jazz	5,3	6,1	7,5
Flamenco	9,2	4,8	3,4
<i>Acuerdo con afirmaciones sobre pautas musicales</i>			
La música de hace años era mejor que la música actual	54,9		40,7
Me gusta la misma música que a mis amigos	54,2		55,5
Suelo salir con gente a la que le gusta la misma música que a mí	49,4		50,9
Me gusta toda la música que oigo	42,7		45,7
La música clásica es difícil de entender	40,1		26,8
Oigo mucha música sin fijarme realmente en lo que oigo, simplemente quiero que sea agradable	34,4		28,7
En la música todo está ya inventado	31,1		17,4
Continuamente busco nuevas músicas que me gusten más que las que ya conozco	23,7		30,7

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos de barómetro del CIS de 1999 para preferencias musicales y de Encuesta Fundación Autor-Ministerio para acuerdo con opiniones.

Nota: En el caso de las opiniones, la encuesta no diferencia entre universitarios medios y superiores.

analizar combinaciones duales: música clásica y otro de los géneros registrados en el cuestionario, pero obviamente también pueden efectuarse combinaciones a tres, cuatro o más bandas.

Los resultados obtenidos se reflejan en la tabla 5: un cuarto del total de los que aman la música clásica son exclusivistas y no citan otro género musical; por tanto, el 75% restante efectúa combinaciones de varios géneros. No obstante, dado que hay un 5% cuya peculiaridad se basa en combinar música clásica y ópera, y un 6% que combina clásica y zarzuela, y siendo el caso que ambos géneros son tratados como típicamente “legítimos o de alta cultura”, bien puede

afirmarse que la univoridad alcanza al 35% de la muestra, mientras que el 64% restante combina sus preferencias musicales clásicas con gustos modernos y populares. Dentro de este grupo, merece especial mención la categoría de los que pueden denominarse “clásico-modernos” y que constituyen un 33% de aquellos que dicen amar la música clásica.

¿Qué características sociodemográficas definen a este subconjunto de los clásicos modernos? En el gráfico 4 se ofrece una síntesis de los aspectos más destacados. En una de las series de barras quedan reflejados los porcentajes correspondientes a las distintas categorías de cada

Tabla 4: Régimen de audición musical moderno

	Total %	15-19	18-25	26-35	FP	Bachiller
<i>Géneros musicales preferidos</i>						
Música clásica	25,8		10,5	18,8	19,3	23,8
Ópera	2,2		0,2	1,2	1,9	2,8
Zarzuela	3,2		0,0	0,7	0,8	1,8
Folclórica	19,6		11,4	13,5	13,5	10,6
Melódica	24,7		15,9	27,0	23,2	18,8
Moderna	58,6		90,7	71,8	74,9	74,5
Jazz	5,3		5,7	5,8	7,3	7,4
Flamenco	9,2		9,5	10,4	5,8	7,4
<i>Acuerdo con afirmaciones sobre pautas musicales</i>						
La música de hace años era mejor que la música actual	54,9	18,4	24	36,9	41,9	42,1
Me gusta la misma música que a mis amigos	54,2	83,3	76,5	67,1	56,3	63,1
Suelo salir con gente a la que le gusta la misma música que a mí	49,4	83,4	76,9	61,3	54,5	60,9
Me gusta toda la música que oigo	42,7	53,9	56,3	53,3	42,3	54,7
La música clásica es difícil de entender	40,1	54,1	49,5	44,1	39,7	38,3
Oigo mucha música sin fijarme realmente en lo que oigo, simplemente quiero que sea agradable	34,4	27,6	31,3	36,1	36,6	33,9
En la música todo está ya inventado	31,1	14,6	18,2	21,8	21,7	25,2
Continuamente busco nuevas músicas que me gusten más que las que ya conozco	23,7	47,1	44,3	35,5	28,1	35,1

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos de barómetro del CIS de 1999 para preferencias musicales y de Encuesta Fundación Autor-Ministerio para acuerdo con opiniones.

Nota: La encuesta de 1999 no contempla la cohorte 15 a 18 años

variable en la muestra de la encuesta, con el fin de que pueda establecerse una comparación entre los datos referidos a la población muestral y los correspondientes a los que hemos denominado clásicos-modernos. De esta manera, si tenemos en cuenta aquellos porcentajes que son superiores a los de la muestra, se observa que los omnívoros clásico-modernos destacan porque entre ellos hay más varones que mujeres, de edades jóvenes, que trabajan o son estudiantes,

de los niveles profesionales más altos (con la excepción de los propietarios de hostelería, comercio y agricultura); de niveles educativos medios y altos.

En consecuencia, a la luz de los datos expuestos pueden extraerse cuatro conclusiones: a) que entre quienes aman la música clásica son mayoría los que tienen gustos inclusivos u omnívoros, es decir, quienes combinan esta preferencia con otros géneros musicales más popula-

Tabla 5: Las preferencias musicales de quienes aman la música clásica

Combinación de géneros	Nº	%
Clásica y ópera	22	5,4
Clásica y zarzuela	23	5,6
Clásica y melódica	54	13,3
Clásica y popular	42	10,3
Clásica y moderna	137	33,7
Clásica y jazz	16	3,9
Clásica y flamenco	11	2,7
Sólo clásica	101	24,8
Total clásica	406	100,0

Fuente: CIS, Estudio nº 2.324, barómetro del mes de abril, 1999.

res; b) que existe un subconjunto dentro de ellos caracterizado por combinar preferencias clásicas y modernas y que son el 34% de quienes se decantan por la música clásica; c) que se caracterizan por un perfil joven (cohortes jóvenes), nivel educativo elevado y estatus socioprofesional alto; d) pero al mismo tiempo es preciso señalar que en el conjunto de la población solamente representan un 5,5% (ya que son 137 personas sobre una población muestral de 2499). En este sentido, si la omnivoridad se entiende, como hace Peterson, como una combinación de gustos altos y populares, es un fenómeno minoritario, aunque significativo por las categorías de población que lo practican. Y ciertamente ha de ser minoritario por principio pues al carácter elitista de los gustos cultos, añade la extraña singularidad de combinarlos con los populares.

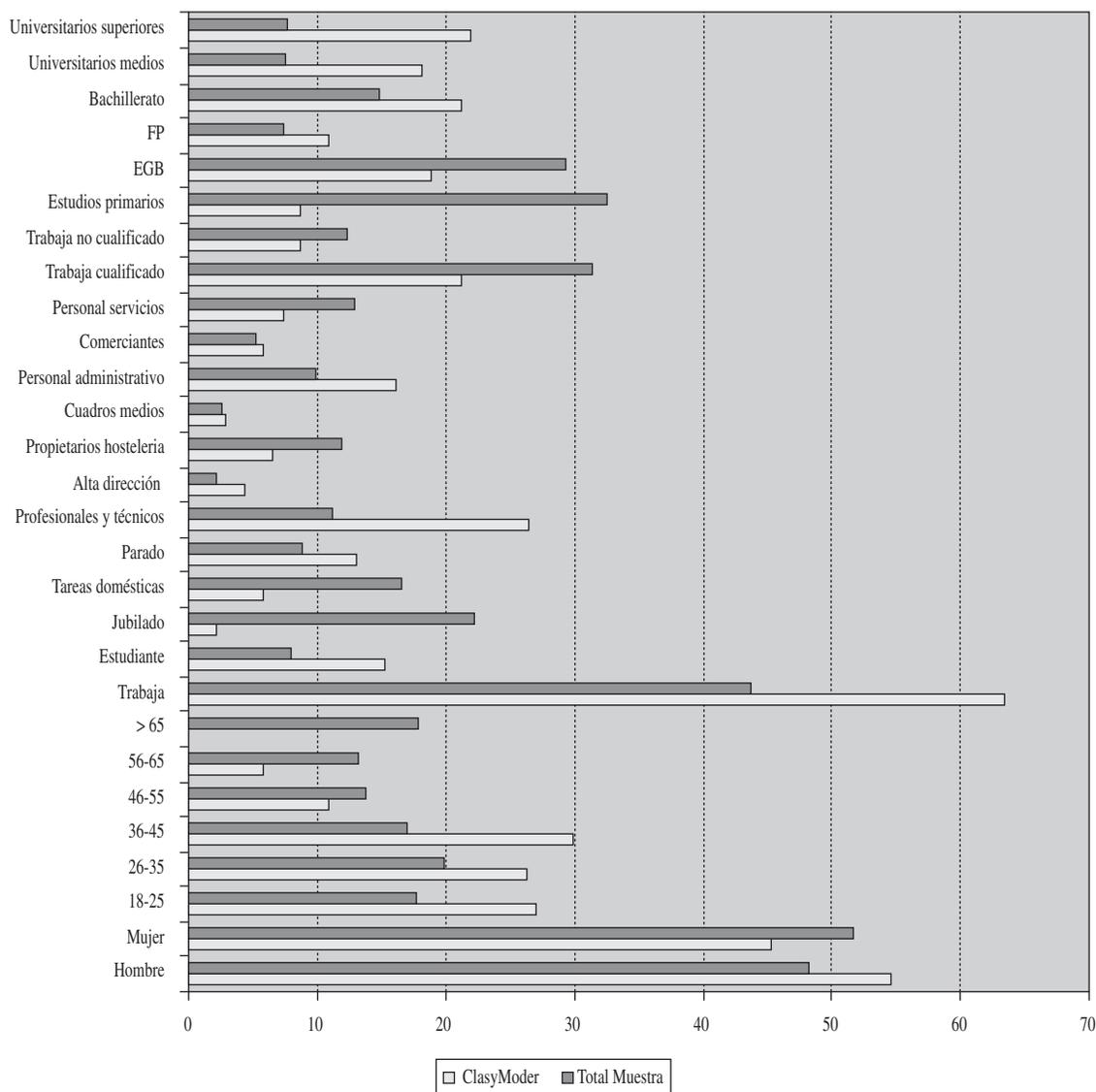
## TIPOS DE OMNIVORIDAD

De cuanto antecede se puede extraer una conclusión más general: deben existir no sólo diferentes tipos de omnivoridad sino sobre todo distintos tipos de régimen de consumo musical. Y ésta es una tarea pendiente para investigaciones futuras pertrechadas con mejores fuentes. No obstante, a la luz de las lecturas realizadas, podemos avanzar algunas reflexiones de interés.

Sin duda, la tesis de que existe una relación entre géneros musicales y la estructura de clases tiene fundamentos en la realidad, puesto que se

da una correlación entre determinados prácticas (sobre todo, modalidades de audición como ir a conciertos de música clásica o de ópera) que se basan en la lógica de la distinción, pero al mismo tiempo hemos observado que entre las personas con nivel educativo alto la dieta musical mayoritaria conlleva la predilección por la música moderna. En este sentido, cabe entender con todos los teóricos de la omnivoridad que las clases altas han abandonado en gran medida una política de gustos restrictivos, mostrando una apertura y una capacidad de integración de géneros nuevos y diversos. De aquí no puede derivarse, sin embargo, que sean eclécticos y que practiquen un consumo indiscriminado, puesto que no debe confundirse la composición de la dieta (el conjunto de géneros que la integran) con los criterios de selección de la misma y la actitud con la que se los consume, que seguramente no ha dejado de ser exquisita y distinguida. Y la modalidad de consumo, como dice Bourdieu, es la que normalmente *hace la diferencia* (1988: 515).

Así pues, en condiciones de hegemonía del audiovisual (que modifica la accesibilidad social a los productos), pero también de movilidad social (que produce una composición más heterogénea de las clases medias y altas), se produciría un desplazamiento de las estrategias de consumo cultural de las clases altas desde la rigidez “esnob” y “cultura” hacia la tolerancia multicultural, sin abandonar por ello un *ethos* basado en la exigencia y exquisitez, que afectaría

**Gráfico 4: Perfil de los clásicos-modernos comparado con el perfil del conjunto de la muestra**

Fuente: CIS, Estudio nº 2.324, barómetro del mes de abril, 1999.

predominantemente a la modalidad del consumo más que a sus contenidos. El capital cultural sería un capital *multi-cultural*, porque la familiaridad, soltura y dominio de formas diferentes es lo que ahora cuenta.

En cambio, podría encontrarse un consumo más indiscriminado entre aquellas categorías juveniles cuyos gustos se encuentran en fase de conformación y, por tanto, en transición, o también en las categorías que siguen una trayectoria de ascenso social como consecuencia de la mejo-

ra del capital educativo. En este sentido, podría hablarse de distintos tipos de omnivoridad en función de los procesos sociales en juego y del tipo de actores que los protagonizan. En el cuadro adjunto se ofrecen algunos de los tipos que hemos encontrado en la literatura especializada.

Distinguir diversos tipos de procesos que generan omnivoridad y distintos agentes de la misma ayuda a entender mejor su complejidad. También permite ver que la hibridación, el eclecticismo y la difuminación de fronteras en-

**Tipos de omnivoridad (esquema provisional)**

<i>Proceso</i>	<i>Categoría social</i>	<i>Vía de consagración</i>
Consumo indiscriminado	Jóvenes consumistas	Relevo generacional
Permanencia de preferencias de nicho social de origen	Sectores jóvenes de clases populares y medias que ascienden	Promoción y ascenso Aculturación
Revuelta contra las preferencias dominantes y dificultades de adhesión a vanguardias	Hijos de elites sociales	Relevo generacional intraclase
Popularización y banalización del repertorio clásico	Clases populares y medias	Mercado
Selección de elementos populares y apropiación mediante estilización	Clases altas	Afirmación mediante la diversidad cultural

tre pautas de consumo, pueden darse como fenómenos generales y contemporáneos (desde la perspectiva de la oferta), pero no por ello los actores se apropian indiferentemente y a discreción de los bienes culturales, sino que son selectivos en función de lógicas socioculturales (perspectiva de la práctica).

En suma, este análisis básico de las prácticas musicales en España a la luz de las teorías de la democratización y de la omnivoridad muestra que con el nuevo paradigma comunicativo audiovisual-digital ha crecido espectacularmente la audición musical convirtiéndose en una práctica común; que, al mismo tiempo, ha devenido predominante la música moderna, asociada al relevo generacional, pero gozando de una im-

plantación muy amplia, puesto que es el tipo de música preferido por casi todas las categorías sociales; que se ha producido una evolución hacia regímenes de consumo más variados; y que, en suma, el estatuto social de las prácticas musicales se ha transformado. Pero, de ello no se infiere una disolución de los efectos de clase y de distinción, sino más bien un desplazamiento hacia la tolerancia y la omnivoridad, como pautas definidas por una lógica clasista, pero también hacia la sofisticación mediante la estetización de los regímenes de gusto. Por otra parte, como ya hemos comentado, este análisis debe ser complementado con el propuesto por Ramos y Gabarro sobre las formas de frustración cultural y su relación con la desigualdad.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALEXANDER, Victoria D., 2003, *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Malden, Mass; Oxford, Blackwell
- ALONSO, Luís. E., 2005, *La era del consumo*, Siglo XXI.
- ARIÑO, A. (dir), 2006, *La participación cultural en España*, SGAE, Madrid.
- BENNET, A., 2005, *Culture and Everyday Life*, Sage, London.
- BENNETT, Tony, Michael EMMISON y John FROW, 2001, "Social Class and Cultural Practice in Contemporary Australia", en Bennett, Tony y David Carter *Culture in Australia: policies, publics and program*, Cambridge University Press.
- BRYSON, Bethany, 1996, "Anything but Heavy Metal": Symbolic exclusion and Musical Dislikes", en *American Sociological Review*, 61, 884-99.
- BOURDIEU, Pierre, 1976, "Anatomie du goût", pp. 4-17 en *Actes de la Recherche*, nº 11.
- BOURDIEU, Pierre, 1988, e. o. 1979, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus.
- CHAN, Tak Wing y GOLDTHORPE, John H., 2005, "Social stratification and cultural consumption: Music in England", en *European Sociological Review*, en <http://www>

- CHANTEPIE, Philippe et Alain Le Diberder, 2005, *Révolution numérique et industries culturelles*, La Découverte, Paris.
- COULANGEON, Philippe, 2003, “La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question”, pp. 3-33, en *Revue Française de Sociologie*, 44-1.
- COULANGEON, Philippe, 2005, *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, Paris.
- DIMAGGIO, Paul y USEEM, Michael, 1978, “Cultural democracy in a period of cultural expansion: The social composition of arts audiences in the United States”, pp. 179-197, en *Social Problems*, v.26 n.2
- DIMAGGIO Paul, 1992, “Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera and Dance, 1900-1940”, en Michele Lamont y Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 21.-57
- DINORA, Tia, 2000, *Music in Eveyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DONNAT, Olivier, 1994, *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclecticisme*, La Découverte.
- DONNAT, Olivier, 1998, “Les pratiques culturelles des Français. Evolution 1989-1997”, en *Développement culturel*, 124.
- DONNAT, O. 2000, “Les catégories socioprofessionnelles: un outil encore efficace dans l'analyse des disparités culturelles”, pp. 27-35, en Donnat, O. - Octobre, S. (dir), 2000, Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes, <http://www.culture.fr/culture/dep/fr/sommaire/publics.htm>.
- DONNAT, Olivier (dir), 2003, *Régards croisés sur les pratiques culturelles*, La documentation Française, Paris.
- DONNAT, Olivier, 2003, “La question de la démocratisation dans la politique culturelle française”, pp. 9-20, *Modern and Contemporary France*, 11, n° 1.
- DONNAT, Olivier, 2004, “Les univers culturels des français”, pp. 87-101, en *Sociologie et sociétés*, vol 36, n. 1.
- DONNAT, O. - OCTOBRE, S. (dir), 2000, Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes, <http://www.culture.fr/culture/dep/fr/sommaire/publics.htm>.
- ERICKSON BONNIE, H., 1996, “Culture, class and connections”, *American Journal of Sociology*, juli, 102, 217-251.
- EYERMAN, Ron y JAMISON, Andrew, (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FUNDACIÓN AUTOR, 2000, *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, Fundación Autor.
- FUNDACIÓN AUTOR Y MINISTERIO DE CULTURA, 2005, *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003*. Resultados detallados.
- GANS, Herbert, 1999, *Popular culture and high culture: an análisis and evaluation o taste* (primera edición de 1970), Basic Books, New York.
- INGLIS, D., 2005, *Culture and everyday Life*, Routledge, London.
- KATZ-GERRO, Tally, 1999, “Cultural consumption and social stratification: leisure activities, musical tastes, and social location”, en *Sociological Perspectives*, vol. 42, n° 4, pp. 627-646
- KATZ-GERRO, Tally, 2002, “Highbrow Cultural Consumption and Class Distintion in Italy, Israel, West Germany, Sweden and the United States”, pp. 207-229, en *Social Forces*, 81.
- LAHIRE, B. (coord.), 2004, *Sociología de la lectura*, Gedisa.
- LAWLER, Stephanie y LAWLER, S. “Disgusted subjects: the making of middle-class identities”, en *The Sociological Review* 2005, 53(3).
- LEVINE, L. W., 1988, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press.
- LÓPEZ, Jordi y GARCÍA, Ercilia, 2002, *El consumo de las artes escénicas y musicales en España. Comportamiento, valores y estilos de vida de los consumidores*, SGAE-Fundación Autor.
- MACDONALD, D., 1979, “Masscult y Midcult”, en Bell, D. *et alii*, 1979, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas. Monte Ávila editores.
- MAISONNEUVE, Sophie, 2001, De la “machine parlante” à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930, en *Terrain*, n. 37
- MARK, Noah P. 2003, “Culture and competition: Homophily and Distancing explanations for cultural niches”, *American Sociological Review*, 68, 319.345.
- MINISTERIO DE CULTURA, 1978, *La realidad cultural de España 1978*, Madrid.
- MINISTERIO DE CULTURA, 1978, *Demanda cultural en España*, Madrid.
- OCTOBRE, Sylvie, 2000, “Comment mesurer la démocratisation? Proposition de cadre interprétatif”, pp. 21-25, en Donnat, Olivier y Octobre, Sylvie, *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, DEP.
- PETERSON, Richard A., 2004, “Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives”, en *Sociologie et sociétés*, vol. 36, 1
- PETERSON, R. A. y SIMKUS, A.1992, “How musical Tastes mark occupational status groups”, pp. 152-186, en M. Lamont y Fournier, M. (ed.), *Cultivating differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, University of Chicago Press.
- PETERSON, Richard A. y KERN, Roger M. 1996, “Changing highbrow taste: from snob to omnivore”, *American Sociological Review*, vol 61, October, 901-907.
- PRONOVOST, Gilles, 2001, “Participacion cultural e transformacions socials”, pp. 35-52, en Grial, 149.

- RAMOS, Ramón y GABARRO, Mercedes, 1993, “Una aproximación al estudio de las desigualdades culturales: el caso de la cultura musical”, en *I Simposio sobre Igualdad y Distribución de la Renta y la Riqueza*, vol. VI, Madrid, Fundación Argentaria.
- SHILS, Edward, 1979, “La sociedad de masas y su cultura”, en Bell, D. *et alii*, 1979, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas. Monte Ávila editores.
- STRINATI, D., 1995, *An introduction to theories of popular culture*, Routledge, London.