

ACADEMICUS

Introduciendo escenas musicales

TRADUCCIÓN

Original: Peterson, R., y Bennett, A. (2004). "Introducing music scenes". En: *Music scenes: local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press. La publicación de esta traducción fue autorizada por la dirección de la editorial Vanderbilt University Press, con la anuencia de Andy Bennett.

Mgtr. Fabiola Heredia

fabiolalheredia@hotmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Museo de Antropología - FFyH
Córdoba - Argentina

Recibido: 17 de septiembre de 2017

Cómo citar esta obra

Heredia, F. (2017). "Introduciendo escenas musicales". En: *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, N. 1. Córdoba: UNC. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22670>.



Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Nota de Traducción

El texto pertenece a la introducción del libro *“Music scenes: local, translocal and virtual”*, publicado en el año 2004 por Vanderbilt University Press. El mismo fue traducido para el Seminario optativo *“Mundos, escenas y géneros musicales: Aproximaciones teórico-metodológicas”*, desarrollado en el año 2017 para la carrera de Licenciatura en Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El seminario fue dictado en el marco de inquietudes teórico-metodológicas propuestas por el equipo docente dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez e integrado por Mgstr. Fabiola Heredia, Lic. María Sol Bruno, Mgstr. Cecilia Castro, Lic. Marta Gastañaga Lacunza, Dra. María Inés Landa, Lic. Leticia Le Bihan, Lic. Agustín Liarte Tilocca, Lic. Florencia López, Lic. María Eugenia Mackinson, Lic. Ana Laura Reches, Daniela Brollo, María Esteve y Rocío Rodríguez. La publicación de esta traducción fue autorizada por la dirección de la editorial Vanderbilt University Press, con la anuencia de Andy Bennett.

Introduciendo escenas musicales

Es ampliamente comentado que algo más del 80% de toda la música comercial es controlada por cinco empresas multinacionales. Lo bueno es que esa no es toda la cuestión, porque entonces la música no merecería más atención que los zapatos de hombres o los accesorios de ducha. En cambio, la música es una manera importante en que millones de personas encuentran placer, definen quiénes son y afirman su pertenencia de grupo. Mientras que la industria de la música es global, la mayoría de la música se realiza y se disfruta en diversas situaciones escindidas de aquellos mundos corporativos. El concepto de “escena musical”, originalmente utilizado en principio por el periodismo y en contextos cotidianos, es cada vez más usado por investigaciones académicas para designar los contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y así, también colectivamente se distinguen de otros. Hemos pensado los capítulos de este libro especialmente para ilustrar la diversidad de mundos musicales que están siendo investigados actualmente utilizando la perspectiva de las escenas. Cada capítulo se centra en aspectos diferenciales de las escenas, de cómo los individuos construyen y negocian estas escenas, y de las actividades que se despliegan por detrás de éstas y que son necesarias para sostenerlas. En el proceso son presentados cierta cantidad de diferentes métodos de análisis. No es el objetivo de ningún capítulo ser una descripción acabada de una escena musical; cada uno resalta un aspecto de la vida de la escena, y juntos presentan algo que va aproximando una mirada completa de las escenas.

Las escenas en el discurso periodístico

El término “escena” fue en principio utilizado por los periodistas en la década de 1940 para caracterizar los modos de vida marginales y bohemios relacionados al *demiworld*¹ del jazz. En los años posteriores, los periodistas han aplicado el término someramente a una amplia gama de otras situaciones-“escena de la poesía de Venecia del oeste”, “escena del beatnick del pueblo del este”, “la escena del teatro de Londres de este año”, “escena gótica”, “escena punk”, “escena del hip-hop” y a cosas por el estilo. Este discurso periodístico no sólo ha servido para describir la música, la indumentaria y la conducta asociada a una escena, también ha funcionado como un recurso cultural para los fans de géneros musicales particulares, permitiéndoles forjar expresiones colectivas de identidad “clandestina” o “alternativa” e identificar sus distinciones culturales del “mainstream”.² Muchas escenas pasan inadvertidas por la prensa, pero como señala Thornton, la prensa musical y los medios de comunicación especializados pueden “bautizar escenas y generar la autoconciencia requerida para mantener las distinciones culturales” (1995: 151).

4

La industria turística contemporánea ayuda a perpetuar algunas escenas musicales que responden a las expectativas de lo que Urry (1990) llama la “mirada turística”. Es decir, los turistas viajan a determinadas regiones o ciudades con un conjunto de expectativas basadas en lo visual, lo impreso y toda información generada por los medios para experimentar precisamente sus expectativas sobre esa escena. La música a menudo es central en estos esfuerzos, ya que los promotores locales de la industria turística explotan los aspectos distintivos de la escena musical de su ciudad. Un ejemplo notable de esto es Liverpool en el Reino Unido, que como parte de un intento de revivir su economía local en la década de 1980, creó una serie de lugares turísticos, un museo interactivo, un centro comercial en el centro de la ciudad y una serie de recorridos, todo basado en la vida y el trabajo de los Beatles. Artefactos asociados con Elvis Presley sirven a la floreciente industria turística de Memphis en los Estados Unidos y la música country y el jazz atraen a miles de turistas a Nashville y Nueva Orleans,

¹ En referencia a un *demiworld*, un “bajo mundo” (NdT).

² El significado literal de *mainstream* es “corriente principal”, refiere a la “tendencia dominante” de una expresión cultural (NdT).

respectivamente. Escribiendo en este libro, David Grazian ilustra cómo la imagen global del blues de Chicago es una auténtica expresión musical de la experiencia urbana negra que es mantenida a través de una serie de clubes y bares de blues, muchos de los cuales, según los puristas del blues en la ciudad, han sido creados exclusivamente para satisfacer los deseos de los turistas que lo definen como una “auténtica” experiencia de blues.

Las escenas en la investigación académica

Desde principios de la década de 1990, el concepto de escena, que fue mencionado por primera vez en el discurso académico por Will Straw (1991), ha sido cada vez más utilizado como modelo para la investigación académica sobre la producción, la ejecución y la recepción de la música popular. El trabajo en la perspectiva de las escenas se centra en situaciones en las que los intérpretes, la infraestructura y los fans se unen para crear colectivamente música para su propio disfrute. En muchos sentidos la organización de las escenas musicales contrasta fuertemente con el de la industria musical multinacional, en la que relativamente pocas personas crean música para los mercados de masas. Las escenas y las formas industriales de hacer música por supuesto dependen unas de otras. La industria necesita escenas para fomentar nuevas formas de expresión musical y dar a sus productos la marca de la autenticidad, mientras que las escenas aprovechan la tecnología, desde el CD a Internet, creada por la industria de la música.

Lo que nosotros y otros llamamos “escenas” a menudo han sido llamadas “subculturas” (Véase Clarke, 1990; Bennett, 1999). Usamos aquí el término “escena” en lugar de “subcultura” porque el último término supone que una sociedad tiene una cultura comúnmente compartida de la cual la subcultura sería una desviación (Gelder y Thornton, 1997). Además, evitamos la noción de “subcultura” porque supone que todas las acciones de un participante se rigen por normas subculturales, mientras que la perspectiva de la escena no realiza esta presunción. Por supuesto, algunos en la médula de la escena puede que vivan esta vida a pleno pero de acuerdo con el contexto de la modernidad en el que las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables (Chaney, 1996), la mayoría

de los participantes agregan y quitan de esta identidad escénica (Bennett, 2000). Nuestra formulación del concepto de escena se basa en gran medida en la idea de Pierre Bourdieu (1984) de “campo” y la idea de Howard Becker (1982) de “mundos del arte”, ya que ambos poseen los mismos supuestos que nosotros.

Hay una serie de estudios de sitios particulares de producción musical que ejemplifican importantes aspectos de la perspectiva de las escenas, aunque sus autores no emplean el término “escenas”. Aquí se mencionan sólo unos pocos para ilustrar su alcance. En *Identidades Disonantes*, Barry Shank (1994) observa las diversas escenas musicales que se han desarrollado en Austin, Tejas, desde los vaqueros cósmicos de mediados de los años setenta hasta los punks alternativos de los años noventa. Se centra en cómo las bandas, clubes, críticos y estudiantes universitarios de Austin generaron una serie de escenas a lo largo de estos veinte años. En *La Economía Local de las Escenas Suburbanas*, Donna Gaines (1994) describe los modos en que los niños atrapados en el desierto suburbano de Estados Unidos gestan sus propias escenas musicales y subcultos en un esfuerzo por invertir sus vidas con nuevos sentidos. Centrándose en la juventud y la producción musical en una sola ciudad, *La Cultura del Rock en Liverpool* de Sara Cohen demuestra que las condiciones socioeconómicas deprimidas de Liverpool engendraron en muchos jóvenes la sensación de que “podrías tocar tan bien una guitarra como dar un examen, que las posibilidades de encontrar trabajo a tiempo completo era igual en cualquiera de las opciones, y estar en una banda era un modo de vida aceptado y podría proporcionar un medio de encontrarle sentido a la propia existencia” (1991: 3). Cuatro capítulos de *Música Popular y Cultura Juvenil* de Andy Bennett (2000) se dedican a cómo las escenas musicales que originalmente se desarrollaron en distintas localidades pueden ser configuradas para adaptarse a sensibilidades locales específicas de tipos muy diferentes. Estos incluyen hip-hop de Newcastle en Inglaterra, y de Frankfurt en Alemania, así como también Punjabi Bhangra y la músicaailable originada en DJ en Newcastle. En su discusión del desarrollo del rap en numerosos lugares diferentes a lo largo de Estados Unidos, Murray Forman (2002) muestra cómo el “lugar” se convierte configurándose como fuente de identidad para ser una herramienta de merchandising para las bandas.

En un enfoque caleidoscópico que se extiende por todo el mundo desde la ciudad de Nueva York hasta Nueva Zelanda, Tony Mitchell (1996) muestra cómo se expresa la música local, apropiada y re combinada para modelar las identidades locales a través de la música. En la década de 1990, escenas musicales muy dispersas dedicadas a la música metal existían en Brasil; San Francisco; Tampa, Florida; Estocolmo; Chile; Malasia; Noruega; e Israel. Keith Harris (2000) hace referencia a los enlaces que unen lo “global”, pero aquí vamos a describir tales redes de escenas musicales locales como translocales. Por último, Marjorie Kibby (2000) describe cómo la escena musical basada en Internet dedicada a un artista folclórico particular, John Prine, surgió y murió en dos años. Participantes en salas de chat en Internet estaban complacidos de encontrar otros fans dispersos por todo el mundo con los que podrían intercambiar información y opiniones en línea, así como por teléfono y en persona si así lo deseaban. En el proceso, fueron capaces de crear lo que Kibby (2000: 93) llama un “lugar virtual de la comunidad musical” y lo que nosotros llamaremos una “escena musical virtual”.

Escenas y las industrias culturales

Las escenas se consideran a menudo como ensamblajes informales, pero las escenas que florecen se injertan en alguna industria de la música. Normalmente, como muestra Ken Spring en su capítulo sobre la creación de una escena rave en Ruston, esta forma de “industria” contrasta fuertemente con la forma corporativa que es dominada por un puñado de conglomerados de medios de comunicación. En el modelo corporativo establecido, las grandes empresas producen, negocian, y distribuyen música, rutinariamente denominada “producto”, destinada a una masa atomizada de “consumidores” individuales (véase Peterson, 1990; Negus, 1999; Bennett, 2000). Ciertamente un tipo muy diferente de industria musical se desarrolla donde hay escenas musicales en su génesis. Esta industria soportada en la escena es en gran parte dominio de pequeños colectivos, aficionados convertidos en emprendedores y trabajadores voluntarios. Este tipo de industria del Do-It-

Yourself (DIY)³ es un importante lugar para investigar la dinámica de escenas musicales y la música que producen (Smith y Maughan, 1997).⁴

Muchas de las primeras investigaciones sobre la industria del DIY se centraron en bandas de Manchester en el noroeste de Inglaterra. A principios de la década de 1990, las investigaciones fueron llevadas por el Instituto de Cultura Popular de Manchester (MIPC) sobre la escena local rave donde se observó que los establecimientos ilegales de fiestas dependían de redes informales de emprendedores que financiaron y organizaron a DJs, y aseguraron y transportaron los equipos necesarios de sonido e iluminación (véase Redhead, 1993, 1998). Otras investigaciones realizadas por Smith y Maughan (1997) han demostrado más ampliamente en qué medida la producción musical y las actuaciones a nivel local se han convertido en una actividad empresarial. Según Smith y Maughan, la escala de tales actividades locales de producción de música y redes de apoyo es tal que constituyen una forma alternativa de industria de música transnacional, coordinada por jóvenes para los que los modos informales de ganarse la vida se están convirtiendo en una norma aceptada como vía convencional hacia el éxito vocacional y económico, los cuales son amenazados cada vez más por el desempleo y la precarización del trabajo. En su capítulo en este libro, Tim Gosling muestra cómo las DIY de compañías discográficas de Estados Unidos y el Reino Unido desempeñaron un papel central en la difusión internacional de la escena anarco-punk.

La revolución digital de los años ochenta y su impacto sobre la naturaleza del proceso de grabación facilitó el rápido desarrollo de esta industria musical del DIY. Considerando que los sistemas de grabación de alta calidad fueron de propiedad exclusiva de estudios profesionales extremadamente costosos, la tecnología digital e informática propició nuevos niveles de acceso al proceso de grabación. El potencial creativo de músicos y productores “aficionados” ha sido

³ “Hazlo tú mismo”. A su vez la palabra DIY literalmente puede ser traducida como “bricolaje” lo que probablemente refuerza el sentido artesanal de estas prácticas (NdT).

⁴ Para nuestros propósitos es suficiente para contrastar la industria de la música corporativa con la industria del DIY basada en la escena. De hecho, son altamente interdependientes. La industria corporativa necesita que la industria del DIY basada en escenas proporcione un flujo constante de nuevos talentos que le dé una capa de autenticidad a su “producto”, y la industria del DIY se basa en las tecnologías creadas por la industria corporativa. Las dos formas se entrelazan y se combinan en una cantidad de puntos. Algunos de los mejores trabajos sobre estos procesos se han centrado en hip hop y rap (ver Negus, 1999: 83-102; Forman, 2002; Lena, 2003).

sustancialmente mejorado por una tecnología de vanguardia de relativos bajos costos (Ryan y Peterson, 1994). A este respecto es importante el programa digital llamado Musical Instrument Digital Interface.⁵ Permite que un instrumento o sonido musical sea conectado electrónicamente a una computadora para que los sonidos puedan manipularse y combinado con un infinito número de *samples*⁶ de sonidos realizadas por otros instrumentos o generadas electrónicamente. Así, con equipos de bajo coste pueden ser fácilmente configurados y utilizados en un dormitorio o sala de estar, y es posible crear un sonido de banda completa. La grabación en “calidad de estudio” puede ser hecha ahora a bajo costo en cualquier lugar y sin necesidad de un equipo de apoyo técnico (Negus, 1992; Ryan y Peterson, 1994).

El fácil acceso a equipos de grabación baratos pero de alta calidad ha democratizado el proceso de grabación y ha permitido a compositores, a artistas solistas, a grupos y a los *sampler*⁷ de música no interpretativa grabar su música sin el respaldo financiero de las compañías discográficas. Tales actividades musicales básicas han sido acompañadas por el crecimiento de una infraestructura informal diseñada para dar a la música de artistas de grabación doméstica y “de dormitorio”, exposición en la esfera pública. Así, como explican Smith y Maughan, además de la producción autónoma de música, la industria de la música informal comprende una gama de servicios de apoyo, incluyendo “sellos discográficos, compañías de distribución, tiendas de discos especializadas, agencias, obras de arte, etc.”. Mientras investigaba la música de baile en Newcastle, Reino Unido, Bennett (2000) descubrió una escena dance-music alternativa en la ciudad generada enteramente por redes económicas informales. Estas redes estaban compuestas de jóvenes que, cansados de las restrictivas leyes de licencias de clubes en la ciudad, crearon su propia escena alrededor de fiestas en casas y DJs locales.

El rápido desarrollo de Internet que comenzó a mediados de la década de 1990 ha facilitado la democratización de la producción musical, su distribución y un incremento en la comunicación entre fans. También ha permitido compartir archivos musicales entre músicos y aficionados de todo el mundo. Las páginas web

⁵ Su sigla en inglés es MIDI (NdT).

⁶ “Muestras” (NdT).

⁷ “Instrumento musical electrónico” (NdT).

generadas en Internet permiten a cualquier banda emprendedora tener la última palabra sobre sus próximas presentaciones y promocionar sus grabaciones actuales autoproducidas sin tener que firmar con una compañía discográfica reconocida. Como resultado, un intercambio entusiasta, similar al de la escena puede florecer entre los aficionados, como se muestra en los capítulos de Steve Lee y Richard Peterson y por Andy Bennett.

Tipos de escenas

Cada escena es única. No obstante, es útil reconocer en esta dispersión variados tipos diferentes que comparten una serie de características en común. Por supuesto, muchas clasificaciones son posibles, pero para que sea una propuesta fructífera y para la organización de los capítulos que siguen, definimos tres tipos generales de escenas. La primera, la escena local, corresponde más estrechamente a la noción original de escena agrupada en torno a un enfoque geográfico específico. La segunda, la escena translocal, se refiere a escenas locales muy dispersas, configuradas en la comunicación regular alrededor de una forma distintiva de música y estilo de vida. La tercera, la escena virtual, es una formación de reciente emergencia en la que personas dispersas a largo de grandes espacios físicos crean el sentido de la escena por medio de fanzines y, cada vez más, a través de Internet.

Escenas locales

El primer trabajo académico sobre escenas de música popular consideró la relación entre procesos de producción de música local y la vida cotidiana de comunidades específicas, donde las formas de música en cuestión eran vistas como incrustadas en las culturas locales de larga data. La investigación de Cohen (1991) sobre la escena musical local en la ciudad de Liverpool, Reino Unido, ofrece una visión altamente perspicaz de las formas en que las prácticas musicales locales corresponden a cuestiones como las dificultades socioeconómicas, la camaradería

masculina, el deseo creativo y el escapismo espiritual. Shank (1994) también se enfoca en una localización urbana específica en su estudio de la escena musical local en Austin, Texas. Shank, sin embargo, profundiza el análisis de Cohen sobre la relación entre música y localidad a través de su consideración de lo local como un espacio para expresiones múltiples de la vida musical, caracterizado por una serie de escenas coexistentes. Él muestra que si bien estas escenas pueden ser conflictivas musical, visualmente o en ambos sentidos, cada una corresponde, aunque de diferentes maneras, con sensibilidades locales particularizadas de la ciudad y del Estado. Esto es demostrado por Shank a través de su examen de la canción de vaqueros y del rock punk, estilos musicales que tienen asociaciones históricas y culturales muy diferentes con Austin, pero que se ligan a través de sus discursos paralelos, incluso contrapuestos, de la identidad texana y las actitudes políticas locales.

Muchos de los trabajos recientes sobre escenas musicales locales se refieren menos a las relaciones “orgánicas” entre la música y la historia cultural de la localidad que a las formas en que las escenas emergentes utilizan la música apropiada a través de flujos globales y redes para construir narraciones particulares de lo local. Además de la música, tales narrativas de la identidad local emergente incorporan aspectos de otras formas culturales locales (Williams, 1965), como el dialecto local, la indumentaria y la historia, así como diversas formas de conocimiento local, que se usan a menudo como estrategias de resistencia a las circunstancias locales. Por ejemplo, las dificultades socioeconómicas, el racismo, el sexismo, la identidad personal, experiencias como estas a nivel local son ilustrados por Rob Drew en su capítulo sobre el karaoke en los Estados Unidos y por Norman Urquia en su capítulo sobre la salsa en Londres. En cada caso, la música deviene en parte de un proceso creativo mediante el cual los miembros de determinadas escenas locales construyen narraciones compartidas de la vida cotidiana. Como observa Harris: “La industrialización y la globalización han puesto a disposición una gama cada vez mayor de recursos musicales que han permitido a un creciente número de grupos e individuos que los utilicen en la construcción de la identidad y lo local” (2000: 26). Una consecuencia notable de este acercamiento al estudio de las escenas ha sido la ecuación de “escena” más “comunidad”. Este dispositivo ha sido empleado frecuentemente en

relatos periodísticos, especialmente en relación con el punk (véase Frith, 1983), para sugerir que hay segmentos localmente situados de la creatividad musical de base, diferente de los estilos musicales de moda globales. Así, como observa Straw, mientras que los estilos musicales emergentes en determinadas localizaciones urbanas o rurales parecen constituir en la superficie “momentos de desvinculación del funcionamiento de las industrias musicales internacionales”, en realidad tales estilos son el resultado de un “enclave de tendencias locales y transformaciones cíclicas dentro de las industrias musicales internacionales” (1991: 396-370).

Los trabajos recientes sobre la cultura del hip-hop ofrecen ejemplos de tales usos de las músicas globales para construir formas particularizadas de identidad local. Aunque los primeros teóricos sugirieron que el hip-hop puede ser considerado como cultura translocal, proyectando la cultura negra urbana estadounidense en todo el mundo (ver, por ejemplo, Gilroy, 1993; Lipsitz, 1994; y Rose, 1994), estudios empíricos del hip-hop han demostrado fuertemente que las reelaboraciones locales del hip-hop se usan para relacionarse por cuestiones de raza, identidad y lugar en diversos escenarios nacionales y regionales (ver Mitchell, 1996; Bennett, 2000; Forman, 2002).

En resumen, vemos una escena local como una actividad social enfocada que tiene lugar en un espacio delimitado y en un período específico de tiempo en el que grupos de productores, músicos y aficionados toman conciencia de su gusto musical común, separándose colectivamente de otros utilizando la música y los signos culturales a menudo apropiados de otros lugares, pero que se recombinan y desarrollan en formas que llegan a representar la escena local. La actividad enfocada que nos interesa aquí, por supuesto, se centra en un estilo particular de música, pero tales escenas musicales implican también característicamente otros diversos elementos del estilo de vida. Estos suelen incluir un estilo distintivo de baile, una gama particular de drogas psicoactivas, el estilo de vestir, política y gustos.

Escenas translocales

A menudo, las escenas musicales locales más autoconscientes que se centran en un tipo particular de música están en forma regular en contacto con escenas locales similares en lugares distantes. Interactúan entre sí a través del intercambio de grabaciones, bandas, fans y fanzines.⁸ A éstas las llamamos escenas translocales porque, mientras que son locales, también están conectadas con grupos de pensamientos afines a muchos kilómetros de distancia (ver Harris, 2000; y, en este libro, Kristen Schilt, Paul Hodkinson y Tim Gosling sobre Riot Grrrls, góticos y anarco-punks, respectivamente, vistos en estos términos).

Kruse (1993) considera al rock alternativo de los años ochenta lo que aquí llamamos una escena translocal. Mientras que la interacción cara a cara puede formar un aspecto del proceso de construcción de la escena -por ejemplo, en clubes y otros espacios urbanos locales- Kruse sostiene que igualmente importantes son las propiedades translocales de la música y sus innovaciones estilísticas asociadas. Éstos sirven para producir comunidades afectivas que trascienden la necesidad de la interacción cara a cara como un requisito necesario para la pertenencia a la escena. Un ejemplo más del poder de estos procesos translocales en la construcción de escenas es evidente en la evolución de la cultura de la música de la danza contemporánea, la cual, como observa Laing, se sustenta tanto por el “flujo de las afinidades a través de fronteras nacionales y continentales” como por un sentido de pertenencia a un grupo particular de boites (1997: 130).

Irónicamente, los mensajes de los medios de comunicación mundiales pueden ser los catalizadores de lo que se convierte en escenas intensamente locales. La Beatlemania de mediados de los años sesenta es un excelente ejemplo de ello. En cuestión de meses, los adolescentes de todo el mundo se familiarizaron con el sonido, la apariencia y el comportamiento de la banda. Al mismo tiempo, los adolescentes reinterpretaron a los Beatles para adaptar la imagen y la música de la banda a su propia experiencia cultural. En consecuencia, varios teóricos de la música popular reconsideraron la relación entre lo global y lo local para refundir el

⁸ Los fanzines son boletines creados en privado por los fans que buscan compartir sus opiniones sobre un tipo particular de música, músicos o predilecciones sociales de interés común. Las tiradas no suelen ser más de unos cientos de copias, y algunas no duran más que un par de temas. Dicho esto, algunos han formado importantes escenas en particular, como Kristen Schilt observa en su capítulo sobre Riot Grrrls.

vínculo entre las innovaciones localizadas y la corriente de productos de los medios de comunicación disponibles a nivel mundial (Gebesmair y Smudits, 2001). Slobin, por ejemplo, utiliza el concepto de transregionalismo para ilustrar cómo tales innovaciones emergen simultáneamente en escenas locales dispares en todo el mundo. Así, sostiene Slobin: “Las músicas transregionales tienen una energía muy alta que se derrama a través de los límites regionales, tal vez incluso deviniendo en globales. Esta categoría de las músicas está aumentando rápidamente debido al *mediascape*,⁹ que en cualquier momento puede empujar una música hacia delante para que un gran número de audiencias puedan hacer la elección de domesticarla” (1993, 19). Las interacciones complejas entre las músicas locales y globales están representadas por los autores antologizados por Gebesmair y Smudits (2001). La diversidad mundial del hip-hop y su incorporación en una amplia gama de escenas locales es un excelente ejemplo (véase Mitchell, 1996; Bjurström, 1997; Condry, 1999; Bennett, 2000: 133-165).

El festival de música es un tipo especial de escena translocal. Mientras que la mayoría de tales escenas implican la interconexión de varias escenas locales, los festivales conglomeran a individuos dispersos en ocasiones planificadas. “Festivales”, como nos referimos aquí, son grandes eventos de varios días que periódicamente reúnen a los devotos de la escena a lo lejos y a lo ancho en un lugar, donde pueden disfrutar de su tipo de música y vivir brevemente el estilo de vida asociado con ella, con poca preocupación por las expectativas de los demás. Los eventos tienen más probabilidades de asumir las características de una escena si los festivales tienen lugar durante varios días en un entorno libre de riesgo, como una zona rural, para que los participantes tengan la oportunidad de promulgar los modos de vida idealizados en la escena libre de los soportes habituales de la vida urbana, lejos de los demás y de los agentes de control social. Los festivales de rock de finales de los años sesenta y principios de los setenta fueron los más grandes y espectaculares (Peterson, 1973), pero la práctica de los festivales se remonta a principios del siglo XVIII, cuando las congregaciones religiosas celebraron convenciones masivas de canciones de la resurrección. Adherentes de bluegrass y otras músicas vernáculas son más propensos a celebrar festivales, pero como Timothy Dowd, Kathleen Liddle y Jenna Nelson muestran en

⁹ “Paisaje mediático” (NdT).

su capítulo, las feministas y los devotos marginados de la música clásica han celebrado también regularmente festivales.

Otro tipo de escena translocal se crea cuando los fans de una banda siguen regularmente a sus músicos favoritos por todo el país, de fecha en fecha y energizan a los devotos locales de esa música y su estilo de vida. Tales giras podrían ser llamadas “carnavales musicales”. Las caravanas de Deadheads que caminan con los Grateful Dead son el modelo de tal escena, pero una serie de otras bandas también tienen fans devotos que acompañan sus tours. Hasta la fecha, estos carnavales no han sido estudiados desde una perspectiva de escenas, pero el capítulo de Dowd, Liddle y Nelson describe una versión comercializada de una escena de carnaval en la sección de los Skate Punks que siguen el Vans Warped Tour anual con sus tablas¹⁰ y bicicletas BMX quienes disfrutan de trash punk durante un fin de semana.

Escenas virtuales

En esta era de la comunicación electrónica, los clubes de fans dedicados a artistas, grupos y subgéneros específicos han proliferado mediante el uso de Internet para comunicarse entre sí. Al igual que los participantes en escenas translocales, los participantes en escenas virtuales están ampliamente separados geográficamente, pero a diferencia de ellos, los participantes de escenas virtuales de todo el mundo se reúnen en una sola escena, haciendo una conversación a través de Internet. Marjorie Kibby (2000) ha estudiado un grupo de sala de chat dedicado al artista folclórico John Prine. En este libro, Laura Vroomen también se centra en una escena virtual dedicada a una sola artista, Kate Bush; Lee y Peterson exploran la dinámica de una escena basada en listserv¹¹ construida alrededor de un subgénero, “música country alternativa”; James Hodgkinson muestra que los fanzines fomentaron una escena virtual postrock; y el capítulo de Bennett sobre el renacimiento del sonido de Canterbury de los años sesenta por entusiastas

¹⁰ Tablas: skates como longboards, freeboards, flowboards, t-boards, etc. (NdT).

¹¹ Software que gestiona listas de correo electrónico (NdT).

basados en Internet ilustra una comunidad virtual cuyo enfoque es la nostalgia por el rock asociado con una ciudad inglesa en particular.

Mientras que una escena local convencional se mantiene en movimiento por una serie de conciertos, noches de club, ferias, y acontecimientos similares donde los fans convergen, se comunican, y refuerzan su sentido de la pertenencia a una escena particular, la escena virtual involucra una comunicación de persona a persona entre los fans mediada por la red, y la escena, por lo tanto está mucho más cerca del control de los fans. Esto puede implicar, por ejemplo, la creación de salas de chat o listas de distribución dedicadas a la escena y el comercio de música e imágenes en línea. Mucha de comunicación de la sala de chat desciende rápidamente cuando recurren a los name-calling y a las flame wars,¹² pero los listservs de las escenas virtuales que duran más tiempo desarrollan normas de comunicación; los novatos del grupo son informados sobre las normas de civilidad y hay un intercambio del tipo de conocimiento que Thornton (1995) denomina “capital subcultural”. Lee y Peterson, en su capítulo, exploran la dinámica de este proceso a medida que estudian la vida de una escena virtual basada en listserv que ha prosperado desde 1996. Entre otros hallazgos, descubrieron que los miembros del grupo son susceptibles a los intentos de músicos y miembros de la industria musical (estos últimos llamados “comadreas”) que buscan promover su propio trabajo o el trabajo de sus artistas a través del listserv. Así, en mayor medida que en otros tipos de escenas, las escenas virtuales se dedican a las necesidades e intereses de los aficionados, y los medios basados en la red que intentan influir en ellos tienden a ser rápidamente descubiertos y censurados.

Aunque el concepto de escena virtual ha sido destacado por el advenimiento de Internet, los fanzines (Duncombe, 1997) y otras formas de medios de comunicación especializados (Thornton, 1995) han servido durante mucho tiempo como un recurso importante para los aficionados de géneros musicales particulares, ofreciendo un canal de comunicación, por ejemplo, para el intercambio de información sobre sus artistas favoritos, actuaciones, técnicas de producción, etc. Tales medios de comunicación pueden convertirse en el foco de intensas escenas locales. Por ejemplo, McRobbie y Garber identificaron una cultura fuerte de teeny-bopper entre las muchachas adolescentes en Gran Bretaña de los

¹² Denominaciones insultantes y guerra de mensajes hostiles en comunidades en Internet (NdT).

años setenta. Denegado el acceso a las subculturas masculinas y sujetas al control paterno más estricto que el de sus pares varones, las adolescentes construyeron una escena de teeny-bopper “alrededor del territorio disponible, (...) el hogar y el dormitorio” (1976: 219). En esos espacios domésticos, las adolescentes se conocieron, leyeron revistas de música pop como *Smash Hits* y *Jackie*, intercambiaron carteles y fotos de estrellas del pop, y discutieron sus preferencias personales. En su capítulo aquí, Melanie Lowe muestra la relevancia continua de tales formaciones escénicas; los miembros de estas escenas ahora utilizan Internet para hablar sobre el atractivo de artistas pop contemporáneos como Britney Spears. Del mismo modo, Vroomen examina un grupo de chat en Internet para entender los patrones de gustos de los mayores fanáticos de la música femenina de la cantante Kate Bush.

Presentación de los capítulos

Puesto que algunas personas están más involucradas en una escena que otras, y porque las escenas fluyen y fluyen con el tiempo, no hay un límite contundente entre lo que es y lo que no es una escena. En consecuencia, no es útil tratar de trazar una línea tajante entre las escenas y las no escenas y entre los miembros y los no miembros. Parece más apropiado ver el grado en que una situación exhibe las características que hemos discutido. Los capítulos de este libro describen situaciones con grados variables de “escenidad”. Las tres partes principales del libro están dedicadas a los tres tipos de escenas que acabamos de comentar: local, translocal y virtual. El artículo de Howard S. Becker, “Jazz Places”, precede a la sección sobre escenas locales porque su trabajo etnográfico temprano sobre los músicos de jazz y los “mundos” en los que trabajan fue una inspiración importante en el desarrollo de los estudios subculturales y la perspectiva de las escenas.¹³

¹³ Para una introducción al trabajo relevante de Howard Becker, véase Becker, 1951, 1963, 1976, 1982.

Bibliografía

Becker, H. (1951). "The professional dance musician and his audience". En: *American Journal of Sociology*, N° 57, pp. 136-44. Estados Unidos: University of Chicago Press.

Becker, H. (1963). *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: Collier Macmillan.

Becker, H. (1976). "Art worlds and social types". En: Peterson, R. (ed.), *The production of culture*. Beverly Hills: SAGE Journals.

Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, A. (1999). "Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style, and musical taste". En: *Sociology*, N° 333, pp. 599-617. Inglaterra: British Sociological Association.

Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: music, identity, and place*. Londres: Macmillan.

Bjurström, E. (1997). "The struggle for ethnicity: Swedish youth styles and the construction of ethnic identities". En: *Young: Nordic Journal of Youth Research*, N° 5, pp. 44-58.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. Londres: Routledge.

Clarke, G. (1990). "Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures". En: Firth, S., y Goodwin, A. (eds.), *On record: rock, pop, and the written word*. Londres: Routledge.

Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Clarendon Press.

Condry, I. (1999). "The social production of difference: imitation and authenticity in Japanese rap music". En: Fehrenbach, H., y Poiger, U. (eds.), *Transactions, transgressions, transformations: American culture in Western Europe and Japan*. Providence: Berghan Books.

Denisoff, S., Peterson, R. (eds.). (1972). *The sounds of social change*. Chicago: Rand-McNally.

DeVeaux, S. (1997). *The birth of BeBop: a social and musical history*. Berkeley: University of California Press.

Duncombe, S. (1997). *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*. London: Verso.

Forman, M. (2002). *The hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Hanover: Wesleyan University Press.

Frith, S. (1983). *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*. Londres: Constable.

Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.

Gaines, D. (1994). "The local economy of suburban scenes". En: Epstein, J. (ed.), *Adolescents and their music: if it's too loud, you're too old*. New York: Garland.

Gebesmair, A., y Smudits, A. (eds.). (2001). *Global repertories: popular music within and beyond the transnational music industry*. Aldershot: Ashgate.

Gelder, K., y Thornton, S. (eds.). (1997). *The subcultures reader*. Londres: Routledge.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Londres: Verso.

Harris, K. (2000). "‘Roots?’ The relationship between the global and the local within the extreme metal scene". En: *Popular Music*, N° 191, pp. 13-30. Cambridge University Press.

Hemment, D. (1998). "Dangerous dancing and disco riots: the Northern Warehouse Parties". En: McKay, G. (ed.), *DIY culture: party and protest in Nineties Britain*. Londres: Verso.

Jarviluoma, H. (2000). "From Manchuria to the traditional village: on the construction of place via Pelimanni Music". En: *Popular Music*, N° 191, pp. 101-124. Cambridge University Press.

Kibby, M. (2000). "Home on the page: a virtual place of music community". En: *Popular Music*, N° 191, pp. 91-100. Cambridge University Press.

Kruse, H. (1993). "Subcultural identity in alternative music culture". En: *Popular Music*, N° 121, pp. 31-43. Cambridge University Press.

Laing, D. (1985). *One chord wonders: power and meaning in punk rock*. U.K: Open University Press.

Laing, D. (1997). "Rock anxieties and new music networks". En: McRobbie, A. (ed.), *Back to reality: social experience and cultural studies*. U.K: Manchester University Press.

Lee, S. (1995). "Re-examining the concept of the 'independent' record company: the case of Wax Trax! Records". En: *Popular Music*, N° 141, pp. 13-32. Cambridge University Press.

Lena, J. (2003). *From 'flash' to 'cash': producing rap authenticity, 1979 to 1995*. Disertación doctoral. Columbia University.

Lipsitz, G. (1994). *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism, and the poetics of place*. Londres: Verso.

McRobbie, A., y Garber, J. (1976). "Girls and subcultures: an exploration". En: Hall, S., y Jefferson, T. (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson.

Mitchell, T. (1996). *Popular music and local identity: rock, pop, and rap in Europe and Oceania*. Londres: Leicester University Press.

Negus, K. (1992). *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. Londres: Edward Arnold.

Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.

Olson, T. (1999). "Hippie hootenanny: Gram Parsons and the Not-Quite-Nashville Cats". En: *Journal of Country Music*, N° 203, pp. 26-36. Nashville: The Country Music Foundation.

Peterson, R. (1973). "The unnatural history of rock festivals: an instance of media facilitation". En: *Popular Music and Society*, N° 2, pp. 1-26. UK: Taylor & Francis.

Peterson, R. (1978). "Disco! Its distinctive sound isn't just another fad". En: *Chronicle of Higher Education*, N° 2, pp. 26-27. Washington.

Peterson, R. (1990). "Why 1955? Explaining the advent of rock music". En: *Popular Music*, N° 9, pp. 97-116. Cambridge University Press.

Peterson, R. (1994). "Culture studies through the production perspective: progress and prospects". En: Crane, D. (ed.), *The sociology of culture*. Oxford: Blackwell.

Peterson, R. (1997). *Creating country music: fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

Redhead, S. (ed.). (1993). *Rave off: politics and deviance in contemporary youth culture*. U.K: Avebury.

Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

Ryan, J., y Peterson, R. (1994). "Occupational and organizational consequences of the digital revolution in music making". En: Cantor, M., y Zollars, S. (eds.), *Creators of culture*. Greenwich: JAI Press.

Shank, B. (1994). *Dissonant identities: the rock 'n' roll scene in Austin, Texas*. Londres: Wesleyan University Press.

Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: micromusics of the West*. Londres: Wesleyan University Press.

Smith, R., y Maughan, T. (1997). *Youth culture and the making of the post-fordist economy: dance music in contemporary Britain*. Londres: Department of Social Policy and Social Science, Royal Holloway, University of London.

Straw, W. (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". En: *Cultural Studies*, N° 53, pp. 368-388. UK: Taylor & Francis.



Thornton, S. (1995). *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Urry, J. (1990). *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.

Wellman, B., y Gulia, M. (1999). "Virtual communities as communities". En: Smith, M., y Kollock, P. (eds.), *Communities in cyberspace*. Londres: Routledge.

Williams, R. (1965). *The long revolution*. Londres: Pelican.



Sobre la autora

FABIOLA HEREDIA es Magister en Antropología por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Antropología de la misma casa de estudios. Es directora de la Maestría en Antropología (FFyH-UNC) y del Museo de Antropología (FFyH-UNC). Dirige proyectos de investigación en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH-UNC), financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica.