

Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas

JOSEP PEDRO, RUTH PIQUER Y FERNÁN DEL VAL

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: escena musical, músicas populares, globalización, identidad, semiosfera

Keywords: *music scene, popular music, globalization, identity, semiosphere*

Cita recomendada:

Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

REPENSAR LAS ESCENAS MUSICALES CONTEMPORÁNEAS: GENEALOGÍA, LÍMITES Y APERTURAS

Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val

Resumen

El concepto de escena musical se ha consolidado como una idea central en los estudios sobre músicas populares desde los años 90. En este artículo proponemos una revisión crítica de su desarrollo teórico y metodológico, y profundizamos en su proyección durante los últimos años. A partir de la exploración de sus límites, apuntamos ciertas lagunas y aportamos nuevas definiciones, conceptos y posibles líneas de investigación. En este proceso se hace necesario cuestionar la separación categórica entre escenas locales, translocales y virtuales, e incidir en la compleja infraestructura de las escenas musicales contemporáneas. Para ello recurrimos a la obra de investigadores sobre música popular, semiótica y sociología. Los textos del dossier aquí presentados contribuirán a los estudios sobre escenas musicales en la Península Ibérica y en Latinoamérica mediante novedosas indagaciones en las prácticas musicales y en sus implicaciones identitarias, en la tradición y el diálogo intercultural, en la cartografía de lugares y estilos musicales.

Palabras clave: escena musical, músicas populares, globalización, identidad, semiosfera.

Abstract

Since the 1990s, the concept of music scene has been established as a central idea within popular music studies. In this article we propose a critical review of its theoretical and methodological development, and we discuss its projection during recent years. By exploring its boundaries, we point out certain limitations and provide new definitions, concepts and research lines. In this process it is necessary to question the categorical separation between local, translocal and virtual scenes, and to acknowledge the complex infrastructure of contemporary music scenes. To this end, we draw on the work of researchers on popular music, semiotics and sociology. The texts of the dossier presented here will contribute to music scenes studies in the Iberian Peninsula and in Latin America through innovative approaches to musical practices and identities, tradition and intercultural dialogue, mapping of places and music styles.

Keywords: music scene, popular music, globalization, identity, semiosphere.

Origen y desarrollo del concepto de escena musical

El uso del concepto de “escena musical” tiene una larga tradición tanto en el ámbito periodístico como en el cotidiano, donde es empleado habitualmente por participantes de todo el mundo. No obstante, aunque el estudio de la producción musical en determinados contextos espacio-temporales ha sido una tónica habitual en publicaciones periodísticas e históricas, la conceptualización académica de las escenas musicales tiene una trayectoria relativamente corta, iniciada a principios de los años 1990. Desde entonces ha ganado un protagonismo creciente y se ha consolidado como concepto central en los estudios globales sobre músicas populares.

La incidencia cotidiana y el dinamismo artístico de las escenas musicales han suscitado el interés de investigadores de diversos ámbitos como la musicología, la sociología, la antropología, la comunicación, los estudios sobre músicas populares y los estudios culturales, lo cual favorece su creciente desarrollo interdisciplinar. En el marco de esta heterogénea línea de investigación cabe referirse en primer lugar a estudios vinculados a cuestiones identitarias (Shank 1994), planteamientos sobre autenticidad (Grazian 2003) y categorizaciones espaciotemporales en torno a la dicotomía global-local (Bennett y Peterson 2004). En el caso de las escenas musicales en España, diversos trabajos recientes ilustran el creciente interés por investigar y trabajar con el concepto de escena (Fernández Monte 2012, Llano Camacho 2015, López Pena 2015, López Castilla 2015, Mora y Viñuela 2013, Pedro 2018, Piquer 2018, Salueña 2017, Sánchez Fuarrós 2008, Val y Fouce 2016, Val Ripollés 2017).

El interés por la relación entre la música y el espacio, así como por los actores y protagonistas de los contextos socioculturales urbanos, ha estado estrechamente vinculado a la investigación etnográfica y/o al uso de técnicas etnográficas como la observación participante, las entrevistas, la grabación audiovisual y la cartografía. Trabajos como los de Ruth Finnegan (1989), Sarah Cohen (1991), Barry Shank (1994) y Sarah Thornton (1995) son prueba de ello y han contribuido a desarrollar una pauta de investigación heredera y dinamizadora de los estudios culturales y la sociología urbana.

El uso de la etnografía ha permitido reconocer nuevas realidades artísticas y socioculturales, a menudo alejadas de grandes medios y sellos discográficos. Además, al centrarse en la perspectiva interna de los participantes y en las prácticas de los músicos (más que en la industria o en los textos producidos), han permitido comprender mejor el carácter cotidiano de las asociaciones y los encuentros musicales en las ciudades contemporáneas. Por su utilidad y aportación, así como por las áreas de conocimiento por descubrir, la propia Cohen (1993: 127) ha demandado un mayor uso de la etnografía en los estudios sobre música popular. No obstante, entre la producción reciente cabe destacar obras que extienden y problematizan la tradición de estudios sobre culturas juveniles y subculturas (Bennett y Hodkinson 2012) y que desarrollan la relación entre música y espacio urbano (Bennett y Guerra 2019, Holt y Wergin 2013).

Para comprender la genealogía del concepto de escena partimos del reconocido libro colectivo de Bennett y Peterson (2004), que constituye el principal intento de clasificación tipológica. Los autores explican que el concepto de escena “se emplea cada vez más por investigadores académicos para designar los contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros” (*Ibíd.*: 1). Plantean el concepto de escena como alternativa al de subcultura –algo ya comentado por Straw (1991: 373)–, puesto que el concepto de subcultura enfatiza una composición más estable y públicamente identificable de los grupos participantes, mientras que las relaciones de las escenas son entendidas de una forma más dinámica e incluso laxa (Bennett y Peterson 2004: 3)

Bennett y Peterson trazan una cronología del concepto de escena musical situando a autores pioneros como Will Straw (1991), Sarah Cohen (1991) y Barry Shank (1994), y afirman la importancia de elaboraciones teóricas previas como “campo” (Bourdieu, 1998 [1979]) y “mundos del arte” (Becker, 2008 [1982]). Straw (1991) es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica.¹ Lo definió como “ese

¹ Como apunta Val Ripollés (2017: 63), en ese texto Straw cita una comunicación de Shank de 1988 en un congreso de IASPM donde ya aplica el concepto de escena. Probablemente se

espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada” (1991: 373). Asimismo, describió las escenas como el reflejo y la actualización de un estado de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales que se unen alrededor de un género o subgénero musical (1991: 379).

Por su parte, Shank entiende escena como una “comunidad significativa sobreproductiva, en la que se genera mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente” (1994: 122). Así, las escenas son una condición necesaria para que la producción musical sea capaz de trascender su carácter cultural local hasta cuestionar y transformar las estructuras de identificación dominantes. Además de en la idea de exceso de información semiótica, que consideramos fundamental como recordatorio de la complejidad de una escena, coincidimos con Shank en una noción flexible de la escena musical, en cuyo interior caben distintas escenas o (sub)escenas interrelacionadas y definidas diferenciadamente. En su caso incluye distintas escenas como las de blues, country y punk en la idea general de una “escena de rock ‘n’ roll” transformadora que es construida a lo largo del tiempo en Austin.

Es importante mencionar también los trabajos de Sara Cohen (1991, 1999) sobre las escenas musicales en Liverpool, en los que enfatiza la relación entre las escenas y los contextos locales en los que se desarrollan. Así, explica cómo la situación de Liverpool como uno de los puertos principales de Inglaterra, las diferentes oleadas de inmigraciones y el acento típico de la ciudad, han moldeado algunas características estéticas de las bandas musicales de allí (Cohen 1999: 241). Por otro lado, Connell y Gibson (2001: 101) destacan la importancia de que las escenas dispongan de medios para su crecimiento en red: estudios de grabación, salas de ensayo, compañías discográficas, radios, distribuidoras... todos ellos elementos importantes para generar y sostener las interacciones entre los participantes.

En su intento por conceptualizar y diferenciar los distintos trabajos incluidos en el libro colectivo *Music Scenes*, Bennett y Peterson proponen la

considera a Straw pionero en estas lides porque Shank no publicó su principal estudio sobre escenas musicales hasta 1994.

división tipológica entre “escena local”, “escena translocal” y “escena virtual”.

Definen las escenas locales como:

Una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado a lo largo de un periodo de tiempo, en la que grupos de productores, músicos y aficionados realizan su gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros al usar música y signos culturales, a menudo apropiados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados en formas que vienen a representar la escena local (Bennett y Peterson 2004: 8).

Así, las asocian con un ámbito geográfico local y aparentemente cerrado o autosuficiente, donde los participantes socializan y construyen sus identidades en torno a la música y el uso de signos culturales “a menudo apropiados de otros lugares”. Esta última consideración indica que, en realidad, la tipología de escena local planteada alberga en su interior procesos translocales –con lo cual la distinción entre una y otra categoría deviene confusa. Las “escenas translocales” son descritas como “escenas locales extensamente diseminadas [y] conectadas por comunicación habitual alrededor de una forma musical distintiva o un estilo de vida” (Bennett y Peterson 2004: 6). Se entienden como una especie de evolución de las escenas locales, marcada por una mayor conciencia de sí mismas y por la interacción con otras escenas a través de grabaciones, grupos, fans y fanzines, lo cual genera comunidades afectivas capaces de trascender la necesidad de interactuar cara a cara como requisito de pertenencia a la escena (*Ibíd.*: 8).

Por último, las “escenas virtuales” son definidas como formaciones emergentes, diseminadas a lo largo de grandes espacios físicos, que crean un sentido de escena a través de publicaciones especializadas y, cada vez más, de internet (*Ibíd.*). Mientras que las escenas locales convencionales se reproducen en los conciertos y lugares donde los públicos convergen, las virtuales se basan en la comunicación interpersonal *online* entre fans.

Revisión crítica y problematización

Aunque las categorías espaciotemporales planteadas por Bennett y Peterson pueden resultar útiles, pensamos que la distinción de tipos de escenas según estos parámetros no responde a la complejidad de las escenas

musicales contemporáneas y que la diferenciación entre unas y otras (delimitada en función de sus objetivos) resulta artificial y arbitraria para afrontar nuevos casos de estudio. Frente a esa fragmentación ideal, entendemos que los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas. Esta idea implica una crítica a la separación taxativa de los procesos locales y translocales, puesto que los procesos translocales también están anclados en escenarios locales.

Asentada en lugares y prácticas concretas, la localidad está atravesada por distintas geografías y flujos mediáticos, tecnológicos y culturales.² Con la extensión de los procesos de globalización y la integración de internet y las redes sociales en la vida cotidiana, la diferencia entre ambos ámbitos se ha difuminado, de manera que lo local constituye también una dimensión de lo global (Robertson 1994: 38), donde lo próximo y lo distante se inter-penetrán, donde lo más próximo puede resultarnos extraño y lo lejano puede ser familiar. Así, salvo casos excepcionales, las prácticas cotidianas que contribuyen a la construcción de escenas musicales situadas en determinadas localidades se caracterizan por combinar procesos e interacciones comunicativas de todo tipo y alcance (cara a cara, telefónica, *online*, etc.).

Enmarcados en la categoría de “escenas locales” por Bennett y Peterson (2004), los trabajos de Shank (1994) y Grazian (2003) sobre Austin y Chicago muestran que lo que los editores identifican como “local” no existe de manera aislada sino que es resultado de diálogos, apropiaciones e hibridaciones musicales que los conectan con otros lugares y que evidencian el carácter translocal de la escena local.³ En el contexto actual, la idea cerrada de “local” supondría hablar de casos excepcionales, alejados de los ejemplos presentados y, quizás, reminiscentes de la etnografía clásica. Por último, en lo que se refiere a la dimensión “virtual” de las escenas, los trabajos de Sá (2013:

² Como afirma el antropólogo Díaz de Rada (2010: 10), “durante las últimas décadas, hemos insistido en que el local de la etnografía no puede ser ya confundido con un lugar socioculturalmente delimitado”.

³ Por ejemplo, Shank (1994) muestra que la construcción de la escena de punk en Austin se produjo en relación dialógica con las escenas de punk en Nueva York e Inglaterra. Además, la investigación de Grazian (2003) sobre el blues en Chicago expone el modo en que la producción musical local en esta capital global del blues está fuertemente condicionada por las expectativas de los turistas y por su construcción de autenticidad tradicional, generalmente desarrollada desde la distancia.

33) aportan una interesante crítica al cuestionar la existencia de escenas virtuales “puras”, ya que cualquier escena urbana contemporánea tiende a contar con dimensiones *online* y *offline* conjugadas de múltiples formas. Por tanto, entendemos que los participantes de las escenas musicales tienden a estar conectados a distintos niveles, tanto en el interior de una escena como en interacción con otras, de manera que las escenas se reproducen tanto por los encuentros cara a cara como por la conexión a través de internet.

Como vemos, a pesar de la rápida asimilación y expansión del concepto de escena, algunos de sus postulados plantean problemas y aporías teóricas que están siendo subrayadas desde ámbitos diversos. Una de las críticas más relevantes del término fue la realizada por Hesmondhalgh (2005), quien planteó que lo difuso del concepto no ayudaba a entender las prácticas sociomusicales de la juventud de las que se quería dar cuenta. Hesmondhalgh (2005: 28) analizó los orígenes teóricos del concepto de escena a partir de los trabajos ya mencionados de Straw (1991) y de Shank (1994), señalando que la forma en la que ambos autores concibieron las escenas fue muy diferente. Straw las entendía como espacios caracterizados por la fluidez, basados en el cosmopolitismo, como una construcción opuesta al concepto de comunidad sobre el que se habían construido los estudios subculturales. Por su parte, Shank definía las escenas como espacios en los que se generan comunidades capaces de subvertir pautas identitarias heredadas mediante prácticas situadas vinculadas a las resistencias frente a la alienación. Por ello Hesmondhalgh concluyó que el concepto se ha aplicado sin tener en cuenta las diferencias entre ambas construcciones, lo que lo ha convertido en un término difuso y ambiguo.

Straw (2006: 5-6), consciente de algunas de estas críticas, escribió tiempo después que el término escena se ha seguido utilizando precisamente porque su flexibilidad, su dinamismo y la ausencia de cierto esencialismo en su elaboración, nos sigue permitiendo definir contextos, actividades, relaciones y lugares en los que las fronteras son un tanto borrosas. No obstante, el propio Straw, en conversación con Janotti (2012: 8) también ha renegado en cierta medida de aquella primera definición de escena, planteando que definiciones más actualizadas –pero menos difundidas– del concepto pueden ser más

acertadas. En este sentido, Straw ha incidido en las múltiples dimensiones de las escenas, vinculadas a diversos espacios y recorridos:

a) un lugar en el que la gente se encuentra habitualmente, b) los tránsitos de esa gente hacia ese lugar de reunión, u otros, c) las calles y los recorridos en los que estos movimientos tienen lugar, d) todos los espacios y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular, e) el fenómeno cultural, más grande y disperso geográficamente, del que este movimiento es un ejemplo local, f) las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan esta escena a la ciudad (Straw 2006: 6).

A su vez Straw (2006: 11-12) también ha planteado que, a pesar de su fluidez, las escenas musicales son también una consolidación de esos movimientos y tránsitos de los que habla en la definición. Por ejemplo, ciertos lugares de encuentro que eran casuales comienzan a convertirse en lugares “obligados” si queremos escuchar determinada música. Por tanto, podemos entender las escenas como “solidificaciones” de interacciones que comienzan siendo esporádicas y que acaban convirtiéndose en parte esencial de las vidas, prácticas y hábitos cotidianos de los participantes más comprometidos.

Uno de los lugares sobre los que más se ha trabajado y discutido el concepto de escena es en la academia latinoamericana. Ejemplo de ello es la publicación, en fechas recientes, de dos obras colectivas dedicadas al análisis de dicho concepto (Sá y Janotti 2013, Mendivil y Spencer 2016). En ambas encontramos estudios de caso en los que comprobamos la utilidad del concepto de escena en algunos de esos contextos, algo que ya se había mostrado en trabajos previos (véase Sá 2007). Pero la gran aportación de estos trabajos es la problematización que realizan del concepto, tanto desde una perspectiva teórica como histórica.

Ya se han mencionado las críticas de Sá (2013) a la tipología de Bennett y Peterson, si bien en otros trabajos Sá (2011: 153) abordó la relación entre escenas y géneros musicales. La importancia del género musical en las culturas juveniles ya había sido reivindicada por Hesmondhalgh (2005), quien planteaba que tanto los estudios subculturales como los de escenas musicales apenas han tenido en cuenta esa dimensión. Sá, en esa línea argumentativa y apoyándose también en Janotti (2003), afirma que la dimensión estética de la

música es definitiva a la hora de participar en una escena musical y que las escenas toman de ciertos géneros musicales y los actualizan, pudiendo surgir de estas interacciones nuevos géneros o subgéneros (Sá 2011: 154).⁴

Por su parte Trotta (2013) ha criticado el concepto de escena señalando que surge de unas tradiciones académicas y localizaciones geográficas concretas, y que su aplicación fuera de esos contextos occidentales puede ser dificultosa. Señala que surge desde una perspectiva occidental, basada en ejemplos de músicas minoritarias en esos lugares, y destaca ejemplos de músicas que no encajan en el concepto de escena, como la samba y, en general, las músicas de circulación mayoritaria. Así, Trotta afirma e interroga la distancia entre las escenas underground y la esfera más comercial de las músicas *mainstream*, donde el concepto de escena plantea más complicaciones. También indica Trotta (2013: 64) que las investigaciones sobre escenas musicales han estado vinculadas a la idea de juventud y de culturas juveniles, lo cual ha dificultado su aplicación a músicas que forman parte del mundo adulto, como podría ser el caso de los baladistas. Su conclusión es que el concepto de escena tiene ciertas limitaciones, que no se puede aplicar a cualquier caso, y que hay que ser rigurosos en su utilización.

Mendívil y Spencer (2016a, 2016b) realizan un recorrido por la historia del concepto, mostrando cómo, desde una perspectiva occidental, se han planteado algunas problematizaciones que han pasado un tanto desapercibidas. Por un lado, los autores recogen los trabajos de Thornton (1995) sobre las subculturas en torno a la música electrónica y las *raves* en Inglaterra. Thornton muestra, a través del concepto de capital subcultural, que dentro de las culturas juveniles existen diferenciaciones y jerarquías asociadas a criterios estéticos (quién está a la moda y quién no), así como a cuestiones de género y de edad. Mendívil y Spencer (2016a: 8) también recogen los interesantes trabajos de Hitzler y Niederbacher (2010), que inciden en la existencia de escalafones y jerarquías internas, empezando por aquellos que están situados en el centro de la escena, y siguiendo por los que rodean ese

⁴ En esa línea es muy interesante el trabajo de Lena y Peterson (2008), quienes plantean que dentro de algunos géneros musicales, como el rock'n'roll, el blues urbano, el heavy metal o el punk, se observa una evolución basada en 4 estadios: un inicio como géneros vanguardistas, una evolución hacia géneros basados en escenas, posteriormente asentados en la industria, y un último estadio en que los géneros se convierten en tradicionalistas. Por tanto, las escenas serían un estadio intermedio en la evolución de algunos géneros musicales.

centro. Además, existen luchas por mantener ese estatus dentro de las escenas.

La compilación de Mendívil y Spencer (2016) aporta toda una serie de estudios de caso en Latinoamérica, que problematizan de diversas formas el concepto de escena. En las conclusiones Mendívil y Spencer (2016b: 160 y siguientes) exponen algunas de ellas. Por ejemplo, concluyen que el concepto de escena ha sido aplicado, en el caso europeo y norteamericano, a contextos urbanos, si bien su compilación incluye conexiones entre escenas y contextos rurales. También explican la utilidad del concepto para analizar escenas que acontecieron en el pasado, y remarcan la importancia de los contextos históricos, ya que desde la perspectiva anglófona el concepto ha estado ligado principalmente a escenas contemporáneas surgidas desde los años ochenta en adelante. Pero, para los compiladores, el aspecto más divergente que muestran los trabajos incluidos en su obra es la importancia de la clase social y la raza en Latinoamérica. Para entender la organización de las escenas y los capitales sociales que se ponen en juego, hay que tomar en cuenta esos elementos que, según los autores, no se han tenido tan en cuenta en las perspectivas europeas y norteamericanas.⁵

Propuestas y líneas de investigación

Como hemos visto, el concepto de escena ha producido una gran cantidad de trabajos. Frente a conceptos como el de subcultura, el de escena implica una perspectiva diferente a la hora de abordar el estudio de las prácticas musicales, centrada en el análisis de contextos marcados por relaciones de pertenencia y asociación que tienden a ser más difusas, variables y laxas. Pero, a su vez, diversos trabajos y autores han problematizado de diversas formas el concepto y sus límites al enfrentarse a nuevos casos de estudio. Pensamos que la clasificación de tipos de escenas propuesta por Bennett y Peterson (2004), a menudo asumida como canónica, ofrece una comprensión parcial, excesivamente fragmentada y categórica de su

⁵ Cabe señalar que existen diversos ejemplos de trabajos que, desde una perspectiva occidental, sí toman en cuenta estas cuestiones a partir de la investigación etnográfica de las escenas (Fox 2004, Grazian 2003, Long 2010, Pedro 2018), los estudios afroamericanos en Europa (Raphael-Hernandez 2004, Wynn 2007) y las investigaciones sobre las escenas españolas de pop y rock (Fouce 2006, Mora y Viñuela 2013, Val Ripollés 2017)

complejidad, que responde a la búsqueda de un “molde” para la publicación, pero que puede conducir a interpretaciones equivocadas. La distinción entre lo local, lo translocal y lo virtual nos ofrece pautas sobre las distintas dimensiones y procesos comunicativos de las escenas musicales, pero al rehuir su constante solapamiento no examina cómo, en el contexto actual, las distintas dimensiones contribuyen conjuntamente a la reproducción de las escenas. Por ello, proponemos avanzar hacia una concepción de la escena más integradora, que aspire a atender y distinguir la multiplicidad de procesos y conexiones como parte de una misma unidad, que nos permita aproximarnos más fielmente a la complejidad real de las escenas musicales.

Definimos las “escenas musicales” como “contextos espacio-temporales locales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (Pedro 2018: 28). Incidimos en la importancia de reconocer el doble estatuto de las escenas en tanto construcciones materiales y simbólicas desarrolladas en contextos urbanos y en menor medida rurales, en los que tienden a establecerse vínculos translocales e interculturales. La estructura básica de una escena está formada por la interacción comunicativa entre tres tipos de participantes (o actantes) esenciales: los músicos, los públicos y los lugares de interacción musical –nombre con el que designamos, en primer lugar, a la variedad de bares y clubs que acogen música en directo (pero que también puede incluir lugares de encuentro *online*) (Ibíd.: 29).

La relación e interacción básica y necesaria entre estos tres actantes (músicos-lugares-públicos) constituye la estructura básica de una escena musical más o menos consolidada. A partir de esa expresión mínima de la escena, ciertos participantes comprometidos tienden a desarrollar una variedad de iniciativas y proyectos de documentación, divulgación y producción, que pueden incluir la grabación audiovisual y/o discográfica, la realización de programas de radio, la publicación de revistas, textos y páginas web, la producción de conciertos y conferencias, etc. Todo ello contribuye a generar una red de interacciones comunicativas y espacios compartidos de participación y diálogo, que favorecen el encuentro en torno a la experiencia musical. Así, las prácticas de periodismo alternativo y producción musical

emprendidas por ciudadanos comprometidos con escenas musicales más o menos especializadas aparecen como modos de construcción y reproducción de la propia escena y de su desarrollo sincrónico y diacrónico (véase un ejemplo de periodismo alternativo en la escena de blues madrileña en Pedro 2014).

El seguimiento de las prácticas de ciertos músicos y participantes clave de una escena, más allá del momento de encuentro cara a cara ideal que caracteriza a la música en vivo, permite empezar a reconocer lo que proponemos llamar la infraestructura de la escena; el conjunto de medios, servicios e instalaciones que albergan y canalizan las actividades de la escena, actuando como mecanismos de reproducción, estimulando su dinamismo, su construcción cotidiana y su potencial desarrollo espaciotemporal e intergeneracional. En esta noción incluimos, por tanto, la importancia de una variedad de lugares de interacción que son transitados y habitados por músicos, aficionados y participantes comprometidos: locales de ensayo, camerinos, escuelas de música y de baile, tiendas de discos, de instrumentos o de ropa, estudios de radio o de grabación, así como la acumulación y disponibilidad de producciones discográficas y audiovisuales, las publicaciones relevantes en distintos formatos, e incluso las casas y los barrios que se convierten en espacios productivos y representativos de las escenas musicales. A medida que una escena musical va desarrollando una mayor conciencia propia y voluntad de mantenerse, resistir o seguir creciendo, su infraestructura tiende a desplegarse a través de una interacción dialógica entre la a menudo necesaria y deseada construcción cotidiana y presente de la escena, y el recuerdo ritual del pasado, de su historia y del tiempo vivido, de los conciertos más memorables y de los “lugares del recuerdo” (Pedro 2017).

Concebimos los lugares como participantes porque no son simplemente localizaciones, sino que contribuyen a conformar el tipo de experiencia musical vivida y a la reproducción de la escena en su contexto socioeconómico. Además, están habitualmente vinculados a un propietario y/o a un grupo de personas encargadas, cuyos modos de hacer posibilitan y condicionan distintas experiencias. En este sentido, cabe referirse a dos investigaciones que ponen el énfasis en los lugares de interacción musical propios de la tradición afroamericana (Attrep 2018, Debnam 2009) y que indagan, respectivamente,

en la economía política de mujeres-propietarias y en la construcción de comunidad en los tradicionales *juke joints* sureños. Los lugares pueden definirse como “entidades complejas, conjuntos de objetos materiales, personas y sistemas de relaciones sociales que encarnan distintas culturas, múltiples significados, identidades y prácticas” (Hudson 2006: 627). Como tales, son disputados y tienden a ser abiertos y porosos a una variedad de flujos que entran y salen (*Ibíd.*). Además, tanto músicos como públicos necesitan apropiárselos y construirlos colectivamente hasta dotarlos, potencialmente, de una identidad propia: “quien habita un lugar (...) se lo apropia para su vida. Quien habita incita a un intercambio con el entorno, convierte el paisaje en hábitat, rebasa la idea de ser viajante-espectador y se convierte en habitante-actor” (Zafra 2004: 5).

La idea de lo glocal nos permite cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local para adentrarnos en la exploración del modo en que ambas dimensiones se entrelazan en el seno de las escenas musicales contemporáneas. Por ejemplo, la glocalidad es fundamental para abordar la interrelación dialógica permanente entre las tradiciones globalizadas de distintos géneros (referencias históricas comunes que siempre están presentes, si bien existen múltiples apropiaciones) y la reproducción local de las escenas en sus respectivos contextos urbanos, también atravesados por flujos y redes de información y comunicación globales. Además, mediante el énfasis en la escena musical como una construcción colectiva combinamos una visión estructural (vinculada a actores y roles) con un interés pragmático por la escena “en su hacerse”, en su reproducción cotidiana.

Los planteamientos semióticos de Yuri Lotman (1996) sobre la semiosfera en tanto universo de construcción de sentido resultan inspiradores para reflexionar teóricamente sobre las escenas musicales y tratar de afinar y sistematizar nuestra aproximación a ellas. En primer lugar, escena y semiosfera comparten su posible subdivisión en distintos niveles o dimensiones. Es decir, que “cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo [una parte del sistema mayor que les engloba] como el espacio del diálogo [un todo complejo]” (Lotman 1996: 25). Pensemos, por ejemplo, en una escena urbana de música en vivo. En ella caben distintas escenas musicales

definidas por géneros, estilos y subculturas diferenciadas tanto estética como identitariamente (escena de blues, de jazz, de rock, de hip-hop, etc.).

Como cada semiosfera, cada escena tiene un carácter delimitado que está ligado a una determinada homogeneidad e individualidad, así como a la existencia de fronteras. Cada escena tiene sus propios representantes históricos y emergentes, sus lugares, sus lógicas, sus valores y modos de comprender y estar en el mundo. Pero, al mismo tiempo, cada una de ellas forma parte de un universo de sentido común cuantitativamente superior, fragmentado y desigual en su interior, pero fundamentalmente unitario si se observa desde una perspectiva macro. Así, si nos detenemos en su dimensión material –en su anclaje en el espacio urbano– comprenderemos que, como señala Becker (2008) sobre los mundos del arte, las escenas musicales tienen relaciones cercanas y extensas con los mundos de los que tratan de distinguirse. Comparten fuentes de abastecimiento con otros mundos o escenas musicales y culturales, reclutan personal de ellos y compiten con ellos por el público y el apoyo financiero (Becker 2008: 36).

De este modo, la frontera aparece como un concepto clave asociado tanto a los límites materiales y simbólicos de una escena, como a los diversos procesos de interacción, traducción e hibridación estilística e identitaria que la caracterizan. Vista como una parte indispensable de la semiosfera, la frontera “significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio” (Lotman 1996: 14), lo cual la conforma como un espacio poroso y potencialmente móvil de gran interés y productividad. En ella hay, según Lotman (1996: 15), “un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la [esfera] cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas”.⁶ Su alusión a la interrelación y tensión entre centros y periferias supone la constatación de “la obligatoria irregularidad interna” de la semiosfera, y también resulta útil para el estudio de las escenas musicales, donde encontramos diversas formas de apropiación, jerarquías, disputas,

⁶ En consonancia con los planteamientos de autores como Hall (1992), Lipsitz (2001) y Carvalho (2007), coincidimos en que lo periférico, marginal y underground aporta dinamismo al centro y proporciona un estímulo creativo generalmente innovador para el desarrollo de la cultura de masas, cuyas industrias culturales *mainstream* apropian y transforman sistemáticamente expresiones de abajo percibidas como “auténticas”.

desigualdades y asimetrías. ¿Cómo se están articulando los centros y las periferias? ¿Qué relaciones de asociación, dependencia, competencia, conflicto y poder se generan? ¿En qué medida está la participación en la escena vinculada y/o delimitada por aspectos de edad, clase, raza o género?

Por último, basándonos en estas reflexiones, queremos apuntar brevemente cuatro aspectos de interés que reclaman más atención y que pueden resultar útiles para seguir profundizando en la construcción y organización de las escenas musicales contemporáneas; en su complejidad y en los múltiples modos de abordarlas.

a) Música y sociedad

En ocasiones, la dimensión musical de las escenas ha quedado excesivamente relegada a un segundo plano y se ha discutido en menor profundidad de lo que cabría esperar. Autores como Janotti (2003), Hesmondhalgh (2005), Sá (2013) o Spencer y Mendivil (2016a) han reivindicado la importancia de los géneros musicales en la conformación de las escenas. Estas críticas vienen a coincidir con un replanteamiento que se está dando dentro de la sociología de la música, por parte de autores como Tía DeNora (2010) o Antoine Hennion (2002), quienes han criticado que desde esta perspectiva se ha dejado de lado el análisis de lo musical, quedando reducidos los análisis a cuestiones contextuales, organizacionales o de diferenciación social. Lo que estos autores plantean es que hay que romper con la dualidad sociedad-música, como elementos diferenciados, y en el que la primera determina a la segunda, y entender que la música forma parte de la sociedad, y que, en sí misma, es un elemento clave en la generación de relaciones sociales. Esta perspectiva sería muy enriquecedora dentro de los estudios sobre escenas, ya que permitiría profundizar en cómo la dimensión musical de las escenas es clave para entender la generación de redes e interacciones dentro de las mismas.

b) La infraestructura de las escenas

Will Straw planteaba, en conversación con Janotti (2012: 3), que el concepto de escena no ha sido suficientemente investigado en relación a sus

mediadores. Si bien su definición del concepto alude a los lugares de interacción en los que se sitúa la escena (salas, tiendas, bares...), la mayoría de investigaciones se han centrado principalmente en los músicos y, en menor medida, en los aficionados y seguidores. Para profundizar en el funcionamiento de las escenas es fundamental seguir indagando en las particulares “infraestructuras” de las mismas –en el conjunto de medios, servicios e instalaciones que, más allá de la estructura básica y fundamental, permite y estimula la reproducción de la escena a través de una compleja red de interacciones. En ella se incluyen no solo la variedad de bares, salas y clubs que pueblan las escenas, sino también el papel de los locales de ensayo, las escuelas de música y de baile, las tiendas de discos, de instrumentos o de ropa, los estudios de radio, etc. En lo que respecta a la dimensión *online* de las escenas, el seguimiento de páginas webs, redes sociales y plataformas multimedia también resulta cada vez más relevante. ¿Qué papel cumplen estos lugares en la escena? ¿Quiénes son los participantes y que tipo de interacciones se producen?

c) Escenas y diferenciación social

El concepto de escena musical se elaboró, en cierta medida como alternativa al de subcultura. Este giro teórico se da en un contexto, los años noventa, en los que las teorías sociales centradas en las clases sociales, como el marxismo, son puestas en duda desde diversas áreas, y a partir de situaciones históricas clave, como la caída del muro de Berlín. Podemos entender que, a partir de esas variaciones históricas y teóricas, los desarrollos del concepto de escena no han prestado excesiva atención, no ya al concepto de clase, sino a elementos básicos en los estudios sobre desigualdad social, como la raza, el género, la etnia, el capital educativo, social, cultural... Las escenas musicales, como cualquier otro elemento social, no escapan de las dinámicas de desigualdad y diferenciación social que caracterizan a las sociedades contemporáneas, ya sea por cuestiones de raza o clase social, como apuntan Mendívil y Spencer (2016b), por cuestiones sobre capital subcultural (Thornton, 1995), o por cuestiones de clases sociales y capital cultural (Val Ripollés, 2017). En ese sentido, los estudios sobre escenas

podrían tener más en cuenta cómo se generan jerarquías dentro de las mismas, ya sea por cuestiones técnicas (tocar mejor un instrumento), por disponer de equipamientos de mayor calidad, por estar más al día de novedades discográficas, etc. También sería relevante conocer con más profundidad cómo es la configuración sociodemográfica dentro de las escenas, cómo son las relaciones de poder dentro de las mismas, si existen relaciones de competencia entre unas escenas y otras o cómo el acceso a las escenas puede estar limitado a sujetos por cuestiones de clase, raza o género, entre otras cuestiones.

d) Sincronía y diacronía

Por último, queremos destacar la distinción entre la dimensión sincrónica de las escenas musicales –su encarnación y actualidad en un momento determinado– y la dimensión diacrónica –su evolución a lo largo del tiempo. Estrechamente vinculadas, ambas dimensiones encierran una gran complejidad y nos advierten de sus transformaciones dinámicas. Por tanto, aun cuando un investigador accede y se interesa específicamente por el estado de una escena musical en un momento determinado, debe tener en cuenta que se incorpora a una conversación histórica en curso, marcada por afirmaciones y réplicas artísticas respecto a sus respectivas escenas musicales y tradiciones socioculturales. Parafraseando de nuevo a Lotman, las escenas tienen “una profundidad diacrónica, puesto que está[n] dotadas de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar” (1996: 20):

A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecer un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la conducta de la semiosfera (Lotman 1996: 20).

Al investigador le corresponde, precisamente, la tarea de desentrañar las estructuras de la escena musical y sus formas de organización. Para ello, conviene reconocer que habitualmente las escenas funcionan como centros de atracción poblacional atravesados por fuerzas centrípetas y centrífugas –

migraciones de distinta temporalidad; colaboraciones translocales, transnacionales y transatlánticas; cierres y aperturas de lugares de interacción musical, etc. De hecho, una de las grandes riquezas de las escenas musicales radica en su multidimensionalidad y en el modo en que son capaces de conformar un lugar de encuentro y participación que se siente como propio; un lugar al que acudir, un refugio e incluso un hogar para los participantes comprometidos. Habitar esa semiosfera, que funciona con un engranaje aparentemente autosuficiente y naturalizado, resulta reconfortante para los participantes y, pese a las inevitables tensiones, en ella se sienten seguros y arropados.

Aportaciones a la conceptualización de las escenas musicales: los textos del dossier

El presente dossier aporta reflexiones y propuestas inéditas sobre el concepto de escena musical a partir de distintos casos de estudio, provenientes de la península ibérica y latinoamérica. Con estos trabajos esperamos que las investigaciones en torno al concepto de escena sigan creciendo, más allá del ámbito anglosajón, aportando ejemplos y realidades que nutran, desafíen y amplíen los límites de dicho concepto. A través de esta publicación se reúnen sociólogos, musicólogos y estudiosos culturales que contribuyen a la reflexión actual sobre la relación entre la música y el espacio localizado, los actores y protagonistas de los contextos de desarrollo de distintos géneros musicales, y los itinerarios reales -y virtuales- de la música en los procesos de encuentro y mezcla cultural. Todos los artículos remiten a la reflexión teórica en torno al concepto de escena y discuten su aplicación en sus casos de estudio, permitiéndonos así determinar su vigencia y pertinencia actual.

Las cuestiones identitarias y de construcción de comunidad han estado estrechamente ligadas al concepto de escena musical. Varios artículos profundizan precisamente en la creación de nociones de identidad y significados simbólicos a partir de la experiencia musical.

En primer lugar, el texto de Bibiana Delgado-Ordóñez nos acerca al desarrollo de la salsa durante los años ochenta en Bogotá. Su trabajo enfatiza el sentido del concepto de escena como espacio cultural en el que se produce

un intercambio social heterogéneo y aglutinante de distintas identidades y prácticas. Igualmente, Delgado-Ordóñez trata las subjetividades y valores que asocian los salseros a estas prácticas, imbricando informaciones de colaboradores con información histórica y periodística. Detalla los espacios en los que se producen las prácticas analizadas en una etnografía urbana, a través de la cual interpreta particularmente el proceso de construcción de un imaginario a partir de los diálogos entre espacios de la metrópoli y la costa, y la radiodifusión y la industria fonográfica. Cabe destacar en su texto la atención que presta a la escucha y la tecnología como factores sustanciales en la configuración de la escena.

A continuación, dos artículos se acercan a escenas actuales en torno a prácticas musicales emergentes, relacionadas con grupos etarios jóvenes. El de Carlos Odría se centra en el fenómeno de los “tambores”, una práctica musical derivada de la batucada afro-brasileña que se da en Villa El Salvador, un área urbana desfavorecida de Lima, Perú, construida por el trabajo comunitario de personas provenientes de los andes peruanos en los años setenta. Son los jóvenes adolescentes los principales agentes de estas organizaciones de tambores, articuladas entre sí como familias. Dicha actividad implica significados sociales de comunidad, solidaridad, movimiento cívico y reivindicación política. El trabajo de Odría profundiza en un interesante análisis de la corporalidad en relación a los instrumentos y los ritmos de los toques de tambor y argumenta de forma preclara como dicha actividad genera valores de movimiento colectivo, identidad comunitaria y contracultura.

El siguiente texto, a cargo de Rosemary Mariela Alvarado, comparte con el anterior la faceta de activismo social de un movimiento juvenil. En este caso se trata de la escena limeña juvenil del hip hop. Alvarado analiza los procesos de adaptación del hip hop comercial a espacios locales que fraguan un sentido de identidad contracultural mediante el uso de elementos de la cultura indígena, y lo hace a partir del estudio de tres casos, tres colectivos de distintas zonas de Lima. Igualmente, trata las connotaciones políticas e ideológicas que adquiere el género en estas experiencias.

Por su parte, Rafael José Azevedo traza una aproximación histórica y etnográfica al desarrollo y consolidación de la brega en Belém do Pará, Brasil, durante los últimos cuarenta años. Su trabajo enfatiza la relación del género

con la industria cultural y los medios, con el fin de valorar las construcciones de significado y los procesos de legitimación del mismo a partir de testimonios de periodistas y consumidores.

Los siguientes tres artículos del dossier ahondan en la perspectiva de la cartografía musical y señalan la relación entre música y localidad, música y espacio, itinerarios y geolocalizaciones musicales, recordándonos el bagaje que la geografía cultural ha dejado en el estudio de las escenas. Christian Eugenio López-Negrete Miranda realiza en primer lugar una exégesis histórica de los procesos de glocalización del reggae en México, para después penetrar en los distintos niveles de localización del género, señalando los principales espacios y actores de la escena: asociaciones, artistas, bandas, soundsystems, radios, festivales, etc. Pone especial énfasis en los diálogos translocales y transnacionales que se producen a través de lo virtual mediante un trabajo de etnografía digital.

Bajo esta perspectiva de la cartografía se emplaza también el trabajo de Paula Guerra, Luiza Bittencourt y Daniel Domingues sobre Oporto. Sin embargo, en su artículo dichos autores no realizan un estudio de un género específico, sino una aproximación al paisaje musical de la ciudad a través de su transformación urbana, entendida como espacio de consumo musical en el que se imbrican creación y producción simbólica.

Por último, dentro de este bloque, Ferdinando Alfonso Armenta Iruretagoyena estudia, también desde la perspectiva de la cartografía musical, aquellos recorridos y espacios transfronterizos de México en los que los narcocorridos han tenido difusión entre 2015 y 2017, teniendo en cuenta las condiciones ambientales, las dinámicas migratorias y las lógicas de consumo y difusión mediática. En su trabajo los medios de comunicación adquieren notable relevancia como espacios de generación de escenas musicales transfronterizas. Además, imbrica esta cartografía con la etnografía, a partir de entrevistas a colaboradores y análisis de las performances. Es particularmente revelador el análisis que aporta de las letras de los narcocorridos y los significados emergentes de relación afectiva con la escena, sus integrantes y las construcciones de identidad que suscitan.

A caballo entre las perspectivas anteriores se sitúa el texto de Julián Ruesga, ya que aborda la escena de jazz en Sevilla desde un punto de vista

histórico que tiene en cuenta testimonios de colaboradores, agentes de la misma, pero además analiza los espacios principales de la ciudad, asociaciones y colectivos implicados.

Por último, el artículo de Ugo Fellone ejerce una intensa labor crítica en torno al concepto de género, a través de la aproximación sociológica y musicológica a la escena de la música indie española de los años noventa, y más en concreto a partir del estudio de dos contextos de la misma, el post rock y el tonti-pop. Dejamos este texto para el final porque pone de manifiesto la capacidad que los trabajos sobre escenas musicales tienen para clarificar los propios límites y definiciones de los géneros musicales. Fellone pormenoriza los detalles de la etiqueta indie mediante el estudio de la industria discográfica, la crítica, los artistas y la propia música, entretejiendo un intrincado análisis que permite entrever un claro diagrama de discursos e ideologías en torno a los dos ámbitos musicales mencionados.

En definitiva, los trabajos que aquí presentamos ofrecen un claro panorama de los caminos por los que transita el concepto de escena en la investigación actual, y dan cuenta de su vigencia y alcance en los espacios científicos de España, Portugal y Latinoamérica.

Bibliografía

Attrep, Kara. 2018. "From Juke Joints to Jazz Jams: The Political Economy of Female Club Owners". *IASPM Journal* 8(1): 9-23.

Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds.). 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy y Hodkinson, Paul (eds.). 2012. *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. Londres: Berg.

Bennett, Andy y Guerra, Paula. 2018. *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Nueva York: Routledge.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Carvalho, José Jorge de. 2007. "Hibridación". En *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, eds. Ascensión Barañano, José Luis García, María Cátedra y Marie J. Devillard, 175-178. Madrid: Editorial Complutense.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and popular music studies". *Popular Music* 12(2): 123-138.

Cohen, Sara. 1999. "Scenes". En *Key terms in popular music and culture*, eds. Bruce Horner y Thomas Swiss, 239-250. Oxford: Blackwell.

Connell, John y Chris Gibson. 2001. *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Londres: Routledge.

Debnam, Kristopher Ian. 2009. *A sense of community and community change. An ethnographic study of a contemporary Louisiana juke joint as it compares to historical literature on the subject*. LSU Master's Theses: Louisiana State University.

DeNora, Tia. 2010. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Díaz de Rada, Ángel. 2010. "La lógica de la investigación etnográfica y la mediación computacional de la comunicación. Viejos problemas con un nuevo énfasis". *Revista Chilena de Antropología Visual* 15(1): 40-57.

Fernández Monte, Gonzalo. 2012. *El ska en España: escena alternativa, musical y translocal*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press

Fouce, Héctor. 2006. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio Editores.

Fox, Aaron A. 2004. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham: Duke University Press.

Grazian, David. 2003. *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

Hall, Stuart. 1992. "What is 'Black' in Black Popular Culture". En *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent, 21-33. Seattle: Bay Press.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above". *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.

Hitzler, Ronald, y Arne Niederbacher. 2010. *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Wissenschaften.

Holt, Fabian y Wergin, Carsten (eds.). 2013. *Musical Performance in the Changing City*. Nueva York: Routledge.

Hudson, Ray. 2006. "Regions and place: music, identity and place". *Progress in Human Geography*, 30(5): 626-634.

Janotti, Jeder. 2003. "À Procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva". *Revista Eco-Pós* 6(2): pp. 31-46.

Janotti, Jeder. 2012. "Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies". *Compos*, 15(2): pp.1-9.

Lena, Jennifer C. y Richard A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres". *American Sociological Review* 73: 697-718.

Lipsitz, George. 2001. *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Llano Camacho, Isabel 2015. *La salsa en Barcelona: Inmigración, identidad, músicas latinas y baile*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.

Long, Joshua 2010. *Weird City. Sense of Place and Creative Resistance in Austin, Texas*. Austin: The University of Texas Press.

López Castilla, Teresa 2015. *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis doctoral: Universidad de la Rioja.

López Pena, Zósimo 2015. *La verbena (en)cubierta: las actuaciones musicales en salas con programación periódica a través de la prensa local de Vigo (noviembre 1975-agosto 1990)*. Tesis doctoral: Universidad de Santiago de Compostela.

Lotman, Iuri. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra – Universitat de València.

Mendívil, Julio y Christian Spencer (eds). 2016. *Made in Latin America*. Nueva York: Routledge.

Mendívil, Julio y Christian Spencer. 2016a. "Introduction: Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World". En *Made in Latin America*, eds. Julio Mendívil y Christian Spencer, 1-22. Nueva York: Routledge.

Mendívil, Julio y Christian Spencer. 2016b. "Epilogue: Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective". En *Made in Latin America*, eds. Julio Mendívil y Christian Spencer, 160-164. Nueva York: Routledge.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds). 2013. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo. 2013. "Introducción". En *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, eds. Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 11-21. Lleida: Universidad de Lleida.

Pedro, Josep. 2014. "Alternative Journalism in Madrid's Blues Scene". *IASPM Journal* 4(2): 55-77.

Pedro, Josep. 2017. "Cartografías musicales de Madrid: ciudad, música popular y nuevas tecnologías". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 22: 169-185.

Pedro, Josep. 2018. *Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid*. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Piquer, Ruth. 2018. "Identidades al margen: el reggae en la escena musical española de los años ochenta". En *Música y construcción de identidades: Poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 513-522. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Raphael-Hernandez, Heike (ed.). 2004. *Blackening Europe. The African American Presence*. Nueva York: Routledge.

Robertson, Roland. 1994. "Globalisation or glocalisation?". *Journal of International Communication* 1(1): 33-52.

Sá, Simone Pereira de. 2007. "Funk carioca: música popular eletrônica brasileira?!", en *Revista E-Compós* 10: 1-18.

Sá, Simone Pereira de. 2011. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". En *Comunicação e estudos culturais*, eds. Jeder Janotti Junior e Itania Maria Mota Gomes, 147-163. Salvador: EDUFBA.

Sá, Simone Pereira de y Janotti Junior, Jeder (eds). 2013. *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Sá, Simone Pereira de. 2013. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". En *Cenas musicais*, eds. Simone Pereira de Sá y Jeder Janotti Junior, 29-40. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Salueña, Eduardo G. 2017. *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y proceso de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Avilés: Norte Sur Discos.

Sánchez Fuarrós, Iñigo. 2008. "¡Esto parece Cuba!" *Prácticas musicales y cubanía en la diápora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral: Barcelona.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 5(3): 361-375.

Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes". *Society and Leisure* 27(2): 411-422.

Straw, Will. 2006. "Scenes and Sensibilities". *Compos* 6: 1-16.

Thornton, Sarah. 1995. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro." En *Cenas musicais*, eds. Simone Pereira de Sá y Jeder Janotti Junior, 57-70. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Val, Fernán del y Fouce, Héctor. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos. revista de ciencias sociales* 4(1): 58-72.

Val Ripollés, Fernán del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.

Wynn, Neil (ed.). 2007. *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Zafra, Remedios. 2004. *Habitar en (punto)net: estudios sobre mujer, educación e internet*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.