

Andy Bennett & Ian Rogers, 2016.  
*Popular Music Scenes and Cultural Memory*.  
 Londres: Palgrave Macmillan. 206 p.

3

La propuesta de esta obra consiste en repensar la noción teórica de *escena musical*, presentada por Straw en 1991<sup>1</sup> para abordar la actividad musical a partir de sus articulaciones con el tiempo y el espacio. Dentro de ambos ejes, estudios previos han hecho hincapié en el carácter geográfico de las escenas y en las características locales y translocales. En el presente libro, Bennett y Rogers enfatizan la dimensión transtemporal de las escenas y a dichas articulaciones suman las vinculaciones con lo virtual y lo afectivo.

De esta manera, a partir del trabajo empírico realizado en diferentes ciudades de Australia (Adelaine, Brisbane, Canberra, Hobart, Melbourne, Perth y Sidney), los autores proponen una reformulación de la teoría de las escenas musicales que, según ellos, puede ser aplicada a las escenas y a los participantes de cualquier parte del mundo. La innovación consiste en utilizar las nociones de *memoria cultural* y *geografía emocional* para abordar los aspectos intangibles de la escena (vinculados con lo afectivo) y la forma en que las características del presente se articulan con las del pasado.

La primera parte del libro se refiere a los conceptos teóricos. Allí, el capítulo titulado "Scene 'Theory': History, Usage

and Influence" ("Teoría de la Escena: historia, uso e influencia") recopila el estado del arte de los estudios acerca de las comunidades musicales. En este desarrollo, se revaloriza la noción de escena musical como un abordaje más dinámico que el propuesto por los estudios subculturales. Se la caracteriza como un mapa que nunca es ordenado y permite abordar la construcción de significado e identidad, la práctica creativa, las culturas colaborativas y las comunidades que se asocian a la música popular.

En el siguiente capítulo, "Music, Memory, Space and Place" ("Música, memoria, espacio y lugar"), los autores consideran que la música no sólo posee conexiones con asuntos sociopolíticos y culturales sino que también se vincula con sensibilidades estéticas y afectos generacionales. A partir de los ejemplos de los *fans* adultos, que han hecho de la música un estilo de vida, y del *marketing* de colección (*memorabilia*), Bennett y Rogers proponen la idea de la música como un objeto de memoria que permite a las personas entenderse como "seres culturales" en el tiempo.

De esta manera, retoman las nociones de memoria cultural de Bal (1999)<sup>2</sup>

1 W. Straw, 1991. Systems of articulations, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5 n° 3, pp. 368-388.

2 M. Bal, 1999. Introduction, en M. Bal, J. Crewe y L. Spitzer (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (pp. vii-xvii). Hanover: University Press of New England.

y Huyssen (2000),<sup>3</sup> quienes consideran la memoria como un proceso cultural individual y colectivo por el cual el pasado es representado y reproducido en el presente. Al mismo tiempo, Bennett y Rogers ligan esta noción a la de memoria mediada de van Dijck (2006)<sup>4</sup> para relacionar dicho proceso con el contexto de la globalización y la mediatización. Los ejemplos citados son archivos personales fotográficos y grabaciones audiovisuales y documentales, los cuales forman parte de la memoria emotiva de los *fans*.

También se utiliza la noción de geografía emocional de Davidson, Bondi y Smith (2007)<sup>5</sup> para entender el carácter afectivo de la escena musical. A partir de dicho concepto, Bennett y Rogers proponen la escena musical como una mediación socioespacial de la emoción. Entonces, las escenas no sólo consisten en lugares físicos sino también en espacios de pertenencia afectiva. La música es así un medio para la memoria cultural en circunstancias locales particulares de la vida cotidiana.

En la segunda parte del libro, se describen varios casos de estudio que, previamente, son enmarcados en la noción de gusto. La escena es propuesta como una forma de mapear y narrativizar las acciones de los participantes basadas en el gusto. De esta manera, tanto las memorias como las ideologías del gusto, históricas

y circunstanciales, pueden ser tematizadas y entendidas como partes activas de la construcción de la escena.

Como consecuencia, se propone una visión optimista del gusto en contraposición a los abordajes homológicos que lo determinaban a la clase social de pertenencia. Por el contrario, Bennett y Rogers lo entienden como más autoconstruido y abierto, rescatando la agencia de los sujetos. A partir del trabajo etnográfico, llegan a la conclusión de que en los procesos de conformación del gusto no sólo operan una serie de instituciones sociales hegemónicas sino que también aparecen varias instancias de creación, cocreación y empoderamiento, como, por ejemplo, casos en que la música es utilizada como un bálsamo para circunstancias afectivas.

El capítulo siguiente se titula “Scenes, Memory and the Spaces of Music Consumption” (“Escenas, memoria y los espacios de consumo musical”) e intenta recuperar los espacios de *performance* y escucha musical, entre los que se mencionan los *venues* (espacios para realizar conciertos) –desde empresas con licencias hasta lugares alternativos y autogestivos (*DIY venues*)<sup>6</sup> – y los puntos de compra – desde disquerías hasta espacios de adquisición alternativa por medio de transferencia virtual–. De todas formas, se aclara que la escena musical abarca tanto el consumo público como privado, por lo que la intención es investigar las dimensiones afectivas e intangibles que se asocian al significado de la escena como un sitio de la vida musical.

3 A. Huyssen, 2000. Present pasts: Media, politics, amnesia. *Public Culture*, vol. 12 n° 1, pp. 21-38.

4 J. van Dijck, 2001. Record and hold: Popular music between personal and collective memory. *Critical Studies in Media Communication*, vol. 23 n° 5, pp. 357-374.

5 J. Davidson, L. Bondi y M. Smith (eds.), 2007. *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate.

6 La sigla DIY se refiere a la frase en inglés *Do it yourself* (Hazlo tú mismo).

Para este abordaje, se retoman las nociones de *escena afectiva* de Bennett (2013)<sup>7</sup> y de *usuario*, desarrollada por de Certeau (1984).<sup>8</sup> Como consecuencia, se visualiza la importancia del espacio dentro de la coproducción de significado en la vida cotidiana. Al incorporar momentos del pasado que son retenidos corporalmente por los individuos y transpuestos en el paisaje urbano, la escena trasciende las cualidades tangibles del espacio y las limitaciones temporales. Esto se ejemplifica en las respuestas de los entrevistados que demostraban valorar ciertos lugares del espacio urbano como un “hogar”, los que en su mayoría eran espacios autogestivos, en donde se destacaba la agencia de los participantes.

A continuación, el capítulo titulado “Spaces of Local Music Production” (“Espacios de producción musical local”) realiza un mapeo de los espacios de producción, los cuales no sólo interfieren en las biografías personales sino también en las historias musicales locales. En ese sentido, los autores caracterizan el proceso de producción musical y de *performance* como fluido y móvil.

El capítulo titulado “Virtuality: Images and the Local Archive” (“Virtualidad: imágenes y el archivo local”) se enfoca en el rol que desarrolla la tecnología digital en la creación, articulación y mantenimiento de la escena, a través del estudio del impacto de plataformas tales como *blogs*, sitios de transmisión de videos y redes para

compartir archivos en formato MP3, en las narrativas y las memorias escénicas. En este capítulo, los autores concluyen asumiendo un error en sus viejas concepciones sobre el carácter virtual de las escenas, ya que antes consideraban que éste se desarrollaba de forma separada de la actividad cara a cara. Por el contrario, en el presente estudio afirman que lo virtual constituye una extensión de la actividad *offline*. En la capa virtual se plasman fragmentos de memoria que permiten visualizar movimientos circunstanciales y discursos de participación. De esta forma, lo virtual se constituiría como una abstracción de las escenas locales y translocales.

El último capítulo, titulado “The Distance from an Unknown Centre: The Discourses of Periphery and Edge in Music Scenes” (“La distancia desde un centro desconocido: los discursos de la periferia y el borde en las escenas musicales”), estudia cuatro temas clave: el aislamiento, el déficit, la apropiación y la revisión. En varios estudios de caso, los conceptos de periferia y marginalidad toman diferentes significados: en algunos lugares constituyen una restricción, pero en otros permiten la creatividad musical y son utilizados como forma de empoderamiento y promoción de una fuerte actividad autogestiva. En ellos, la periferia aparece como una forma de resistencia.

Para concluir, podemos decir que este trabajo constituye un avance teórico dentro del campo de los estudios sociales y culturales de la música, ya que aporta una nueva mirada enfocada en aspectos que antes no se habían tenido en cuenta, como son la dimensión intangible de lo afectivo y la caracterización de los partici-

7 A. Bennett, 2013. *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.

8 M. de Certeau, 1984. *The Practice of Everyday Life*. Los Ángeles: University of California Press.

pantes como coproductores. Sin embargo, consideramos que la inclusión de las nociones de memoria cultural y geografía emocional sólo permite estudiar la repercusión del pasado en el presente de la escena y no la evolución histórica de ésta.

*Manuela Belén Calvo*  
CONICET / Universidad Nacional del Centro

