



# **La cultura de salas y su repercusión en la juventud**

**Causas y efectos de su colapso durante la crisis  
del coronavirus en España (marzo – octubre 2020)**

Elena Rosillo



## Elena Rosillo

Periodista cultural freelance especializada en la crítica musical y la escena alternativa y underground. Doctora con la tesis 'La cultura underground madrileña a través de la música en directo durante la dictadura franquista'. También colabora en varios podcast radiofónicos. Actualmente, es programadora de la sala Vesta de Madrid. Ha programado también otros espacios como el Café La Palma.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Alternativas.

© Fundación Alternativas

© Elena Rosillo

Maquetación: Belén Avilés González

ISBN: 978-84-122837-8-5

# Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
1.1. La decadencia de las salas de conciertos y la llegada	4
1.2. Sobre el presente documento y sus modificaciones	7
<b>2. La cultura de salas</b>	<b>10</b>
2.1. Definición de “cultura de salas”	14
2.2. Historia de las salas desde la Dictadura Franquista	18
2.3. La cultura de salas y su repercusión en la juventud	22
2.3.1. Los festivales, más atractivos para los jóvenes	25
2.3.2 El estigma de las salas de conciertos en España	27
2.3.3 De emergentes a profesionales	32
2.4. Acercamiento a la legislación	34
<b>3. Metodología</b>	<b>38</b>
3.1. Recopilación de condiciones de salas en Madrid	40
3.2 Tipología de salas de conciertos según su relación sala-músico	46
3.3. Resultados mesa de trabajo con profesionales del sector	50
<b>4. La crisis sanitaria y su efecto en la cultura de salas</b>	<b>52</b>
4.1. Cronología de las medidas tomadas desde el Estado de Alarma	53
4.2. Efectos de las restricciones: el caso de la plataforma Alerta Roja	59
4.3 Posibles soluciones	62
<b>5. Conclusiones</b>	<b>64</b>
<b>6. Anexos</b>	<b>69</b>
6.1. Entrevista con Ana Alonso, representante de la plataforma Alerta Roja - Hacemos eventos	69
6.2. Entrevista con Manuel Ángel López, abogado de Sympathy for the Lawyer especializado en derechos laborales en la industria musical	77

6.3. Entrevista con Armando Ruah, coordinador de la Asociación Cultural Coordinadora Estatal de Salas privadas de Música en directo (ACCES)	87
6.4. Entrevista con Patricia Vila Salord, abogada especializada en regulaciones de salas de conciertos	93
6.5. Documento resumen de la mesa de trabajo realizada en Fundación Alternativas con profesionales del sector	96
6.6. Documento de acceso de menores a las salas de conciertos (ejemplo)	100
<b>7. Bibliografía</b>	<b>102</b>
<b>8. Recursos</b>	<b>108</b>

# 1. Introducción

## 1.1. La decadencia de las salas de conciertos y la llegada del Coronavirus

En el momento en que se redacta este documento, un año después de su inicio, en la ciudad de Madrid ya han cerrado cuatro de las salas de conciertos con más trayectoria en la historia de la música española. La crisis sanitaria ha provocado el adiós definitivo de lugares de peregrinación como el Libertad 8, conocido por haber sido el centro de reunión de cantautores ahora tan conocidos como Ismael Serrano, Marwan, Luis Ramiro, Mikel Izal (en su faceta en solitario) o Alberto de la banda Miss Caffaina. También, del Café Marula, una sala dedicada en su mayor parte al jazz y las músicas negras. A La Fídula, asimismo conocida por su vinculación al mundo cantautor. Por último, a la sala Alevosía, de reciente creación y vinculada al círculo poético.

De aquellas salas que pertenecen en funcionamiento, tan solo cuatro mantienen una programación actualizada en octubre del 2020: el Contraclub, de programación ecléctica. La sala de reciente apertura Rocksound, en el barrio de Santiago Bernabéu, aun sin una personalidad definida<sup>1</sup>. La conocida sala Moby Dick, ubicada en el mismo barrio y primera en abrir sus puertas tras las distintas fases de confinamiento, así como de haber introducido la opción de los conciertos en streaming desde su escenario<sup>2</sup>. La sala La Riviera, recientemente cerrada debido a una multa por incumplimiento de las restricciones impuestas por el Covid19<sup>3</sup>. Por último, la sala Vesta, anteriormente conocida como Boguijazz<sup>4</sup>, compuesta por una plantilla formada por 99% mujeres y con una programación que pretende cumplir el mismo porcentaje.

---

<sup>1</sup> Apunte del 31 octubre 2020: la sala Rocksound anuncia en redes sociales un cierre provisional a causa de las medidas tomadas en el nuevo Estado de Alarma.

<sup>2</sup>Neira, F. (30 de mayo de 2020). El desconcierto del primer concierto. El País. Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2020-05-30/el-desconcierto-del-primero-concierto.html>

<sup>3</sup>Un concierto con 300 personas en La Riviera, desalojado por no cumplir las medidas sanitarias (22 de septiembre de 2020). El País. Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2020-09-22/un-concierto-con-300-personas-en-la-riviera-desalojado-por-no-cumplir-las-medidas-sanitarias.html>

<sup>4</sup>Página oficial de Turismo de la Comunidad de Madrid. Descripción de la sala Vesta: [https://www.esmadrid.com/noche/sala-vesta?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.esmadrid.com/noche/sala-vesta?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

Disponible en Recursos.

El resto de las salas de conciertos presentes en la capital, y cuyo número ya se había visto reducido de manera drástica durante la última década, o bien no cuentan con la licencia incluida como la única permitida para abrir sus puertas dentro de las últimas restricciones impuestas a este tipo de espacios<sup>5</sup>, o bien prefieren mantener cerradas sus puertas, a tenor de la dificultad para mantener a flote el negocio con las condiciones actuales que se imponen (cierre a las 23.00 de la noche, prohibición de consumo en barra, aforos a un tercio de su capacidad<sup>6</sup>).

Es, sin lugar a dudas, una perspectiva desoladora que muestra no sólo la devastación producida por una pandemia mundial; si no también la fragilidad de un sector cuya idiosincrasia ha complicado más de la cuenta la aplicación de medidas certeras para su protección.

El objetivo inicial de este documento se basaba en poner sobre la mesa las cuestiones que habían provocado la decadencia de la cultura relacionada con las salas de conciertos en nuestro país desde su nacimiento. Cuestiones relacionadas con un sinfín de tipologías de licencias, una sobre-regulación del sector (precedida por una desregulación de la industria musical), así como la existencia de estereotipos perjudiciales ligados a la actividad de las salas de conciertos, horarios poco ajustados a la realidad social e incluso condiciones económicas perjudiciales para los músicos.

Llegados al momento actual, se pone de manifiesto que estos mismos factores han sido también parte del problema a la hora de proteger a un sector dañado y necesitado de iniciativas públicas que les permitieran mantener su actividad. Unas subvenciones que ahora no son ya necesarias, sino imprescindibles para que esta generación no llegue a ser testigo de la desaparición de un escalón tan importante en la industria musical como son las salas de conciertos de pequeño-mediano aforo.

A lo largo de la escritura de este documento se han sucedido las modificaciones en cuanto a regulación de espacios vinculados al ocio nocturno, siendo este utilizado casi podríamos

---

<sup>5</sup> Solo se permite abrir las salas con licencia de café-espectáculo. Más información en López, C. (20 de octubre 2020). El drama de las licencias de bares. Beber Magazine. Recuperado de: <https://www.bebermagazine.com/el-drama-de-las-licencias-de-bares/>

<sup>6</sup> Medidas vigentes en el mes de octubre de 2020 en la ciudad de Madrid.

decir como chivo expiatorio de la pandemia en los medios de comunicación<sup>7</sup>. Incluso se han podido llegar a observar campañas publicitarias en las que se ponían en paralelo la imagen de un concierto y la de un hospital, haciendo imposible no asociar el ocio musical (mal asimilado con el ocio nocturno, como se observará durante la lectura del presente documento) con una amenaza para la salud en época de pandemia.

Imagen 1. “Campaña del Ayuntamiento de Murcia”



En concreto, esta campaña del Ayuntamiento de Murcia finalmente fue retirada tras las quejas de profesionales del sector y del público en general a través de la red social Twitter<sup>8</sup>. Sin embargo, otras como las del Ayuntamiento de Madrid en las que se relaciona ocio nocturno con contagio siguen vigentes.

<sup>7</sup> Empresarios del ocio nocturno aseguran que los rebrotes en sus locales son mínimos y piden evitar la desinformación (3 de agosto 2020). Europa Press. Recuperado de: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-empresarios-ocio-nocturno-aseguran-rebrotes-locales-son-minimos-piden-evitar-desinformacion-20200803105524.html>

<sup>8</sup> Dávila. W. (3 de septiembre 2020). El Ayuntamiento de Murcia retira la imagen de una campaña en la que asocia una pulsera de un festival con un ingresado por COVID. Eldiario.es. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/murcia/ayuntamiento-murcia-retira-imagen-campana-asocia-pulsera-festival-ingresado-covid\\_1\\_6198153.html](https://www.eldiario.es/murcia/ayuntamiento-murcia-retira-imagen-campana-asocia-pulsera-festival-ingresado-covid_1_6198153.html)

## 1.2. Sobre el presente documento y sus modificaciones

En diciembre del 2019 comenzó la investigación que se ve representada en el presente documento, seleccionado en la convocatoria de Estudios de Progreso 2019 bajo el título de “La cultura de salas y su repercusión en la juventud: hacia un modelo europeo”. Se partía, en ese momento, de la premisa que se ha anticipado al comienzo de este punto: la decadencia de un sector que había perdido cada vez más presencia en las ciudades a lo largo de los años, así como un descenso de popularidad entre las generaciones jóvenes, que preferían optar por otro tipo de recintos y de soluciones alternativas para llevar a cabo sus actuaciones en directo.

Ante este panorama, se optaba por buscar comparativas en otras ciudades europeas que habían sabido conservar este tipo de cultura, bien a través de subvenciones públicas y la consideración de “patrimonio cultural” de este tipo de espacios (como es el caso de Berlín<sup>9</sup>) o bien a través de la creación de plataformas para una más sencilla facturación de los conciertos para los músicos que se manejaban en un sector de recintos de pequeño-mediano aforo, como es la intermitente francesa<sup>10</sup>. Finalmente, la existencia de un cuadro de regulaciones tan ingente con respecto a las soluciones que había manejado cada estado a la hora de hacer frente a la pandemia provocada por el coronavirus, hizo que se descartara esta comparativa europea, siendo imposible de abarcar en un solo documento (haría falta, en este sentido, un documento específico que investigara las diferentes medidas llevadas a cabo en cada país). Aun así, se ha incluido en la sección de Anexos comentarios acerca de la situación en Europa para no perder de vista la situación de países vecinos.

---

<sup>9</sup> Ortiz, J. (13 de febrero 2020). Los clubes de Berlín luchan por ser clasificados como instituciones culturales. Beatburger.com. Recuperado de <http://www.beatburger.com/los-clubes-de-berlin-luchan-por-ser-clasificados-como-instituciones-culturales/>

<sup>10</sup> Fundación Alternativas. (2018). Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (19/2018). Recuperado de: [https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura\\_documentos\\_archivos/4c895221d2caa7438201e3b4ef6b0b0c.pdf](https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/4c895221d2caa7438201e3b4ef6b0b0c.pdf)



A este respecto, se realizó también un cuadro comparativo con las diferentes condiciones económicas que se pedían a los músicos desde las salas, tomando como referencia la ciudad de Madrid. Este estudio pretendía ahondar en las diferentes problemáticas que sufren las salas de conciertos, y cómo éstas se ven transmitidas también al resto del sector, siendo las salas de conciertos el primer eslabón de la cadena de la industria musical, en cuanto al ejercicio del directo se refiere.

Sin embargo, a mitad de la investigación, en marzo de 2020, las circunstancias hicieron que la atención de este documento cambiase de foco. Las medidas aprobadas por el Gobierno Central al finalizar el Estado de Alarma ponían en jaque directo a la hostelería, siendo las salas de conciertos parte de este sector. Más aún teniendo en cuenta la condición mixta de las salas, al pertenecer también al sector cultural.

En un primer momento se observó esta crisis como una oportunidad: al cancelarse los macro-festivales de verano, a los artistas no les quedaría otra opción que volver a acudir a las salas de conciertos para desarrollar su espectáculo en directo. Fue, como se comprobó más tarde, una falsa esperanza, ya que las condiciones en las que las salas pudieron volver a abrir sus puertas (con un aforo mermado y un horario también reducido) hacían inviable conciertos de artistas tan consolidados.

De hecho, la supuesta oportunidad se alejó del horizonte según fueron pasando los meses. Comenzaron a escucharse noticias de salas que habían cerrado. La actual situación imponía, por tanto, un cambio de rumbo del presente documento, que ocupara también el modo en el que la pandemia mundial había azotado al sector de las salas de conciertos.

Por tanto, en las siguientes páginas se puede encontrar una doble visión: por un lado, se ofrece una definición de la cultura de salas, así como una breve incursión en la historia de las salas de conciertos desde la Dictadura Franquista. Esta parte se complementa con una descripción de las circunstancias a las que se enfrentaban las salas en un escenario previo a la crisis sanitaria. Por otro lado, una vez establecidas estas definiciones y esta enumeración de problemas referidos al sector, se ahonda en cómo esos factores han profundizado en la irregular manera de resolver el escenario Covid19. Cómo estos

escollos y la debilidad del sector han dado como resultado una foto tan dramática. En este sentido, se ha decidido reducir el espacio destinado a la comparativa con el caso de otras ciudades europeas, remitiendo a otros documentos ya realizados, y se ha ampliado el caso español, tratando de indagar en posibles medidas para salvar de la quiebra inminente a este sector.

Estamos, en definitiva, ante un documento de formato mixto: se mantiene el objetivo investigador principal que guarda la iniciativa de Estudios de Progreso; pero se complementa casi a modo de crónica de sucesos sustentada en artículos y reportajes de reciente actualidad, que permitan comprender el presente desde el mismo momento en el que se está viviendo.

Finalmente, ante la falta de cura del virus y el alargamiento en el tiempo de los debates dentro del sector a causa de la crisis, se decidió establecer como punto y final y desenlace de la investigación el mes de octubre de 2020, en el que la plataforma de afectados por el coronavirus en el sector cultural y de espectáculos Alerta Roja consiguió su propósito de reunirse con representantes políticos para llegar a tomar decisiones que permitieran ayudas para el sector<sup>11</sup>.

Es desde este punto, en el que parece que por fin una industria ya de por sí afectada por sucesivas crisis, consigue que se la escuche y se la valore, desde el que se escriben las siguientes páginas. En un momento en el que, pese a la tormentosa situación que acusan las salas de conciertos, los profesionales nos permitimos<sup>12</sup> mantener la esperanza en que la clase política cumpla con aquello por lo que fue creada: su fuerza en la resolución de problemas y en conseguir un mejor escenario para sus ciudadanos. Un escenario en el que por fin los músicos puedan volver a tocar sin sentir que este concierto será el último<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> La ministra de trabajo se reúne con la plataforma Alerta Roja por espectáculos. (5 de octubre 2020). EFE. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/cultura/la-ministra-de-trabajo-se-reune-con-la-plataforma-alerta-roja-por-espectaculos\\_1\\_6270390.html](https://www.eldiario.es/cultura/la-ministra-de-trabajo-se-reune-con-la-plataforma-alerta-roja-por-espectaculos_1_6270390.html)

<sup>12</sup> Me permito en este momento introducir la primera persona e incluirme dentro de los profesionales afectados por la actual situación, al mantener actualmente el puesto de programadora de conciertos en la ya citada sala Vesta de Madrid. Se trata de una licencia que volverá a aparecer en el epígrafe 3, a la hora de indagar en las diferentes definiciones de salas de conciertos y sus condiciones económicas.

<sup>13</sup> Referencia a la campaña #ElUltimoConcierto, lanzada por la asociación de salas de conciertos de Madrid, La Noche en Vivo, en octubre de 2020.

## 2. La cultura de salas

Antes de comenzar a imbuirnos en la cultura de salas, su desarrollo y estado actual, es preciso realizar una aclaración: esta expresión, “cultura de salas”, es una creación de la propia autora de este documento, que hace referencia a la “cultura de club”, cambiando este término por el tipo de espacio al que apela esta investigación. Se trata de una expresión que ya fue utilizada en la tesis doctoral que precede a este documento, en el que la autora realiza una primera incursión en el nacimiento y desarrollo de este tipo de espacios urbanos y suburbanos dedicados a la música en directo a nivel underground. No se encontrará, por tanto, ningún otro documento referente a la “cultura de salas” a la hora de realizar una búsqueda en Google Scholar, Teseo, o fuentes similares.

Y es ciertamente paradigmático el hecho de no contar con una expresión adecuada para hablar de la cultura asociada a este tipo de recintos, que cuentan con cada vez menos peso dentro de la vida cultural de las ciudades, a pesar de la relevancia con la que contaron en nuestro país durante el tardofranquismo y la archi conocida Movida Madrileña; e, incluso, durante sus orígenes, que se podrían remontar incluso al final de la Guerra Civil, o antes, si nos referimos a las “cuevas” y bodegas dedicadas a albergar burlesque, cabarets y espectáculos flamencos ya a inicios del pasado siglo XX.

Puede que una de las principales razones que se podrían citar a la hora de enumerar aquellas que han llevado a tal carencia sea, precisamente, lo invisible que resulta el tipo de cultura que llena la programación de las salas. Grupos *amateur*, formaciones jóvenes, casi siempre locales, experimentales y, en su mayor parte, efímeras, que no terminan de avanzar hacia una carrera profesional dentro del mundo de la música.

Si se observa la programación de una sala en los años 80, por citar la década en la que estos espacios tuvieron una mayor visibilidad, se encontraría el nombre de grupos desconocidos (o conocidos para muy pocos), el de otros que ahora resultan míticos, pues ellos sí desarrollaron su carrera de manera profesional, y casi siempre, un batiburrillo de nombres más o menos esperpénticos que acabaron perdidos en el olvido, muchos de ellos sin contar siquiera con una maqueta o una triste grabación que atestigua su paso

por un escenario, más allá del cartel de marras que alguno de sus componentes todavía guardará enmarcado como prueba de su pasado rockero. “Mirad, hijos míos, vuestro padre tocó en este grupo de nombre incomprensible cuando era joven”, diría, señalando a aquel cartel.

Sin embargo, otra de las razones la encontramos en la catalogación y consideración que han sufrido este tipo de espacios desde su mismo nacimiento. Una de las primeras regulaciones ambientales en las que las salas se encuentran -prácticamente por vez primera- incluidas, contiene su actividad como parte de las definidas como “molestas, insalubres, nocivas y peligrosas”. Puede deducirse, gracias a estos cuatro adjetivos, que poseer o regentar una sala de música en directo no era algo de lo que se podría presumir en una reunión en sociedad. Que sus asistentes partían de un estigma considerable de cara a la opinión pública (y lo más importante, como veremos más allá, de sus propios vecinos). Que el ocio nocturno, así considerado, se encontraba en la más profunda precariedad. Una precariedad que traía, y aun trae consigo, unos tratos oscuros, desregulación y vulnerabilidad. Una consideración que, incluso hoy en día, sigue vigente en determinados municipios.

Dadas estas razones, se puede llegar a afirmar que la cultura de salas ha sido menospreciada, a pesar de constituirse como la única puerta de entrada de grupos noveles y emergentes en la industria musical nacional; un sector que mueve más de 237 millones de euros según el informe anual de Promusicae de 2018<sup>14</sup> . Una desconsideración que continúa arrastrando la administración, al limitar la viabilidad de los proyectos recreativos asociados a la música en directo a determinadas y estrictas casillas administrativas que dejan fuera de consideración proyectos más experimentales, como se observará durante las siguientes páginas.

Aun así, las salas de conciertos de pequeño-mediano aforo no pueden ser consideradas, en una visión objetiva del estado de la situación, como víctimas sin tacha. Durante años, la falta de una regulación concreta, e incluso en la actualidad, la sobrerregulación a la que

---

<sup>14</sup> La venta de música creció en España por quinto año consecutivo, esta vez un 2,3%. (2 de abril 2019). Promusicae. Recuperado de: <https://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/313-la-venta-de-musica-crecio-en-espana-por-quinto-ano-consecutivo-esta-vez-un-2-3>

se enfrentan ha generado ciertos vicios en el sector. El hecho de que no exista una legislación músico-sala motiva que los acuerdos cerrados entre las salas y los músicos que en ella realizan su actividad queden entre ambos, cambien de comunidad a comunidad (e incluso dentro de una misma ciudad, como también se explicará), resultando difícil para los músicos saber qué condiciones son justas y qué acuerdos, ventajosos para unos o para otros. Una situación, arrastrada durante años, que ha provocado que los músicos, en muchas ocasiones, vean con ojos poco amables a las salas de conciertos de pequeño-mediano aforo<sup>15</sup>.

Este contexto afecta no solo a músicos profesionales que aún desarrollan su actividad en las salas –dado que los músicos que ya han alcanzado un cierto nivel de audiencia suelen rechazar volver a este tipo de espacios, al ser considerablemente más práctico y cómodo limitar su actuación a grandes recintos y macro festivales con estrictas cláusulas de exclusividad que impiden su actuación en otros escenarios durante el año<sup>16</sup>–, sino a jóvenes entusiastas de la música en directo que buscan ofrecer sus primeras actuaciones. Es decir, músicos amateurs, desconocedores de la industria musical y su funcionamiento

---

<sup>15</sup> «El problema no son los grupos de éxito, esa escena se cuida sola. Las salas de medio aforo, de 100 a 500 personas, son las que quieren hacernos creer que programan y no es así. Lo que hacen es alquilar, porque sino deberían pagar un caché y encargarse de todo para que la actuación salga adelante. La mayoría de la veces las salas convierten a los grupos en empresarios y estos pierden cientos de euros cada vez que se suben a un escenario. Mucha gente dirá, “¡pues no te subas!”, pero no se trata de eso, porque si no, al final, no haríamos nada. Se trata de construir una escena con más propuestas viables. El modelo de negocio de las salas no tiene nada que ver con la cultura. Ellos la utilizan para hacer pasta, porque en la música hay dinero. Lo que tenemos que hacer es reclamar nuestra parte», defiende el líder de The Secret Society, Pepo Márquez, tras veinte años de carrera y más de una decena de discos, además de haber trabajado para discográficas multinacionales (Universal Music), distribuidoras independientes (PIAS) y haber fundado su propio sello (Gran Derby Records).”

Viana, I. (23 de enero 2019). Músicos contra salas: la batalla “imposible” por vivir de la música. ABC. Recuperado de: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-musicos-contra-salas-batalla-imposible-para-vivir-conciertos-201809290147\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-musicos-contra-salas-batalla-imposible-para-vivir-conciertos-201809290147_noticia.html)

<sup>16</sup> Y, ¿un macro festival beneficia el tejido cultural de una ciudad? Mar Rojo, programadora madrileña antes en Moby Dick y ahora en El Sol, tiene serias dudas. “Los macro festivales se imponen en una escena. Las salas forman parte de este tejido musical y lo macro, de alguna manera, lo arrasa”. Habla de cómo el aumento de los cachés por la competencia entre festivales deja fuera de juego a las salas. “Las exclusividades, cada vez más habituales hasta en grupos medianos y casi del underground”, también reduce el número de grupos a los que programar. Y, por otro lado, está la estacionalidad. El verano ya era una época floja para las salas, pero ahora que el verano festivalero empieza en mayo y acaba en septiembre, la temporada baja dura casi medio año. “El consistorio dirá una cosa, el sector de hostelería dirá otra, pero como programadora de salas, creo que los macro festivales no suponen un beneficio para las salas”, concluye.

Cruz, N. (9 de mayo 2020). ¿El fin de los macro festivales? “Si juntas 2000, ya hay 1000 que pueden contagiar”. El Confidencial. Recuperado de: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-09/macrofestivales-musica-coronavirus-extincion\\_2586284/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-09/macrofestivales-musica-coronavirus-extincion_2586284/)

interno. Cabe deducir que este tipo de población es más vulnerable a tratos que, por todos los motivos antes mencionados, pueden resultar en ocasiones intimidantes. Más aún si consideramos dentro de estos grupos a mujeres y miembros del colectivo LQTBQ+, más susceptibles al estigma social y sus consecuencias<sup>17</sup>.

Parece claro que las salas de conciertos de pequeño-mediano aforo parecen encontrarse en una tierra de nadie en la que se hace difícil mantener a flote un negocio que ni siquiera, en ocasiones, se considera como cultural, regulándose en base a la industria hostelera en lugar de por un convenio propio (algo que sí ocurre en ciudades como Madrid o Barcelona, donde el tejido de salas se encuentra más consolidado). Un hecho que no resulta cómodo para ninguno de los actores implicados en su actividad: músicos, promotores, etc. Se han observado en esta introducción algunos de los factores que han llevado a este estado de la cuestión; sin embargo, cabe seguir preguntándose por qué la única puerta de entrada actual para grupos jóvenes y emergentes se encuentra tan infravalorada, tanto a nivel legal como de consideración social.

También, de qué manera afecta al tejido cultural de una ciudad la progresiva desaparición de este tipo de espacios. Citando las palabras de Carlos Bravo en su trabajo de fin de máster (uno de los pocos textos académicos a los que hemos podido remitirnos a la hora de tratar esta cuestión), “los problemas sufridos por las salas dañan directamente a toda la escena musical de una forma lenta y silenciosa, pudiendo tener consecuencias irreparables en el devenir de ésta” (2019: 15).

---

<sup>17</sup> RIOD. (2019). Estigma, consumo de drogas y adicciones. Recuperado de: <https://riod.org/wp-content/uploads/2019/06/ESTIGMA-CONSUMO-DE-DROGAS-Y-ADICCIONES.pdf>

## 2.1. Definición de “cultura de salas”

Definimos la cultura de salas como el tipo de cultura, historia propia y desarrollo de un tipo de espacios asociados a la música en directo como arte recreativo. Sin embargo, definir las salas de conciertos de este modo sería quedarse cortos. Las salas, desde su nacimiento y concepción tal y como las conocemos en la actualidad, no solo han cumplido una función cultural, sino social: “En el *underground* no se asiste a los conciertos solo para escuchar la música. Se acude para encontrarnos con los que forman parte de nuestra misma especie, para charlar con gente de aquello que no podemos hablar durante el día” (Rosillo, 2019: 159).

Estos espacios han servido como punto de encuentro para una comunidad alejada de la norma establecida durante determinadas décadas. Y, después, como localización en la que la comunidad musical local podía reunirse, reconocerse y formar red:

A día de hoy parece complicado pensar en una forma de reunión que no implique el uso del teléfono móvil para concretar un encuentro (se dice incluso que la existencia del móvil ha acabado con la puntualidad). Sin embargo, si retrocedemos en el tiempo encontramos que la manera de citarse pasaba por un mantenimiento de las costumbres, e incluso podríamos decir de las rutinas, también a la hora de divertirnos. Algo que incluso sigue existiendo hoy en día. Quedar a una determinada hora en un lugar fijo, el espacio que solemos llamar coloquialmente *parroquia*, permitía mantener el contacto. Quedar a determinada hora en el JazzMadrid para ver qué concierto había programado o atender a la programación mensual y ver qué actuaciones podían resultar más atractivas es un acto que se mantiene en la actualidad. La cultura de salas, hoy en decadencia, suponía uno de los pilares de la contracultura. (Rosillo, 2019: 159).

Nos remitimos en este punto las palabras del artista Depedro, que hablaba de noches de interminables jam sessions en la mítica sala JazzMadrid (Rosillo, 2019: 159), por citar un ejemplo. Unas jam sessions interminables que no podrían realizarse en la actualidad, dada la legislación vigente. En definitiva, la libertad que se encontraba en estos espacios y que valían su apreciación por parte de la comunidad artística local se fue difuminando y, con ella, su popularidad y asistencia. Una “guerra”, como se dio en definir por parte del

entonces presidente de la asociación de salas de conciertos de Madrid, La Noche en Vivo, en el conflictivo año 2008, en el que la muerte de un joven en uno de estos espacios trajo como consecuencia un ejercicio de excesiva observación por parte de las autoridades, y que culminó con el cierre de un gran número de locales:

Si las administraciones públicas parecen encantadas de apoyar eventos puntuales como los festivales o los grandes conciertos, las escenas locales no parecen gozar de las mismas facilidades. Es más, es muy habitual escuchar quejas tanto de los empresarios de las salas pequeñas como de los músicos sobre las dificultades que las regulaciones municipales y las actitudes políticas ponen para mantener un circuito de música en directo. En los días en que se cerraba este trabajo, este tema dejó de circular sotto voce para ocupar las primeras páginas de los periódicos en Madrid. La muerte de un joven tras una reyerta con los porteros de una discoteca fue seguida de un cierre masivo de salas de conciertos y discotecas madrileñas, entre ellas La Riviera, el único espacio de aforo medio de la ciudad. Las salas madrileñas están representadas por la asociación La Noche en Vivo, que engloba a 45 salas de música y que organizan 10.000 conciertos anuales, “disfrutados por más de 1.000.000 de personas, que sustentan la programación de músicas actuales de la ciudad en pequeños y medianos espacios, basada esencialmente en propuestas de artistas emergentes y músicas no comercializadas” (La noche en vivo 2008a). A pesar de que Darío González entendía que comenzaba a haber un ambiente de colaboración con la administración local madrileña (entrevista personal), el cierre de los locales puso de manifiesto la falta de entendimiento “El Ayuntamiento ha iniciado una caza de brujas, revisando las licencias que ellos mismos dificultan... Es más que probable que esto no pare aquí, las repercusiones que tienen estos cierres son incalculables en lo humano, en lo musical y en lo empresarial. La ciudad se empobrece más” (La noche en vivo, 2008b). (Fouce, 2009: 53)

Queda lejos el año 2008 desde un 2020 en el que podemos decir que La Riviera volvió a recuperar su actividad. Sin embargo, las problemáticas que se recogían en aquel momento no parecen haber variado: la sensación del sector de estar vapuleado por la administración, en tanto que eventos masivos (como los ya citados macrofestivales) reciben ayudas públicas, sigue en el aire: “los conciertos de las grandes estrellas y los grandes eventos musicales, como los festivales, ganan espacio, públicos e inversión, pero



las escenas locales del directo, que también son espacios auráticos o de experiencia, no viven un auge comparable.” (Fouce, 2009:18).

Siendo así, podemos definir la cultura de salas como aquella que se vincula, desde principios de los años 60, a pequeños espacios en los que el género de música imperante es el desarrollado por la propia comunidad underground, músicos amateur locales y emergentes. Que servían (y sirven) como punto de encuentro social y como dinamizadoras de la vida cultural local de las ciudades. Que se utilizan como alternativa privada (y más popular) a los centros culturales públicos:

Como señala Hidalgo (2008), las salas son los espacios naturales en los que se hacen los artistas, “en los que miden su distancia con el público, apuran sus recursos y aprenden el abecedario elemental de su oficio”. Una opinión compartida por buena parte de los informantes de la investigación sobre los cambios producidos en la cultura del rock, de la que este trabajo forma parte, resaltaban también que es en las salas pequeñas en donde se educa la sensibilidad del público hacia la música en directo, a pesar de que “el porcentaje de público fiel a una sala es muy pequeño. Si no hay un grupo conocido en el cartel, nadie se acerca a ver artistas nuevos”, según señala Darío González, programador de la sala madrileña El búho real y secretario de la asociación La noche en vivo, que agrupa a las salas de conciertos de Madrid (El País, 2007). (Fouce, 2009: 53).

En esta definición entra en juego, por tanto, el concepto de escena musical, así como el de cultura juvenil. Para no extendernos en definir estos conceptos, nos remitimos al texto de los investigadores Eduardo Leste y Fernán del Val, en su estudio *Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta*.

Desde una perspectiva teórica este trabajo se sustenta a partir de estos dos conceptos que hemos mencionado y que creemos son complementarios: escena musical y cultura juvenil. El concepto de escena musical ha sido utilizado ampliamente en los estudios sobre músicas populares, pudiendo citar como referencias básicas los trabajos de Straw (1991), Shank (1994), Cohen (1991) y Bennet y Peterson (2004). Las escenas musicales han sido entendidas como espacios culturales en los cuales “múltiples prácticas musicales coexisten, interactúan unas con otras en un proceso de diferenciación, de acuerdo a una

gran variedad de trayectorias de cambio e interconexión” (Straw 1991, 373), lo que nos permite entender la música como un campo dinámico e interconectado. En ese sentido, Sara Cohen señala cómo dentro de una escena lo importante son las interacciones entre los sujetos, relaciones que pueden ser de cooperación o de competencia: “[...] los músicos, la audiencia y los empresarios musicales relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos [...]” (Cohen 1999, 241). En definiciones posteriores Straw (2006, 6) ha resaltado también la importancia de los lugares de interacción de las escenas, ya sean bares, locales, calles, tiendas, etc. (2019: 217).

Como hemos podido observar, la localización y el escenario en el que se desarrolla la performance de la música es una cuestión importante a la hora de vincularse tanto con una cultura concreta, como con un tipo de experiencia. Además de ser, también, un gesto de práctica cotidiana de la música; algo que nos devuelve al concepto de servicio a la comunidad local y vecinal, y que encontramos manifestado en el estudio del investigador Josep Pedro sobre la cartografía musical de las ciudades. En este caso, de la escena blues de la ciudad de Madrid. En este estudio, Pedro acaba constatando una fuerte decadencia de la cultura de salas en la ciudad, representada en el cierre de numerosos locales destinados a la música en directo, y su uso para distintos usos en la actualidad:

Además, el intrínseco vínculo entre los locales de música en vivo y las actuaciones – muchas de ellas históricas– que se han producido en ellos hace que nos preguntemos, por ejemplo: ¿Qué hay hoy en el espacio en el que estuvo el Club Mónaco (Calle Fundadores, 9; 1964-1966) –“la sala selecta del barrio de Salamanca” que acogió la actuación del popular grupo británico The Animals en 1965? ¿Y en antiguo Teatro-Cine Salamanca (C/Conde Peñalver, 8; 1935-1987), donde actuó el legendario músico afroamericano Ray Charles en 1971? La cartografía musical nos permite responder que en el sitio del Club Mónaco hay hoy un solar vacío, donde recientemente han comenzado unas obras, y en el edificio del Teatro Salamanca –un exponente de la arquitectura racionalista– hay una tienda de la cadena de moda holandesa C&A. Junto a otros casos, como las experiencias de propietarios de locales actualmente inactivos, estos ejemplos sobre la evolución de ciertos lugares de interacción musical de referencia resultan

significativos porque apuntan hacia una serie de cambios en la cultura urbana contemporánea, que tienden a relacionarse con cierta pérdida del valor y la importancia social de la música en directo —especialmente en su concepción como práctica cotidiana. (2017: 184).

Cabe preguntarse, entonces, por las peculiaridades que arrastra la cultura de salas de conciertos desde su mismo nacimiento, que podemos situar, tal y como las conocemos hoy en día, en el mismo meollo de la Dictadura Franquista. Es importante destacar este hecho, ya que trae consigo determinados vicios que continuamos experimentando hoy en día. Entre ellos, la oscuridad de los tratos, el estigma social de las profesiones vinculadas al ocio nocturno, y la necesidad de “estar juntos de otra manera”, como leemos a continuación a Pablo Carmona.

## 2.2. Historia de las salas desde la Dictadura Franquista

Sin embargo, durante la época franquista el negocio de las salas se sostenía en parte gracias a la necesidad de las tribus urbanas por encontrar un lugar de protección frente a la normatividad. Se hacía necesaria la existencia de lugares a los que acudir y en los que poder desarrollar una cultura *underground*. Mientras que el desarrollo de la cultura *outsider* (Becker, 2009) en el exterior, a plena luz del día, podía llevar a la cárcel a sus ejecutores, estos propios “desviados” (sic) construían sus propias cárceles nocturnas en las que mantenerse alejados de la sociedad normativa y, al mismo tiempo, punitiva. Siguiendo la lógica de Foucault<sup>18</sup>, los lugares de confinamiento corporales se convertían, en este contexto, en espacios elegidos de motu proprio.

Pablo Carmona enumera, en este sentido, las salas que marcaron un antes y un después en el desarrollo de la contracultura capitalina. Su siguiente texto enlaza con aquel de Jaime Gonzalo<sup>19</sup> en el que se recupera el estudio de la “Problemática Mundial del Gamberrismo y sus Posibles Soluciones” del sacerdote López Ruiz Cerezo, al relacionar

---

<sup>18</sup> Ribera, J. P. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, (6), 13-23.

<sup>19</sup> Gonzalo, J. (2012) Poder freak.

de manera indisoluble la cultura nacida al calor de las salas con las pandillas y bandas callejeras:

Unos deseos de “estar juntos de otra manera” que comenzaron a dibujar sus primeros espacios de reunión en torno a salas como el Nicas (o Nikas), el Don Daniel, el Moncho Street o el mítico Picadilly (antecesor de la sala Rock-Ola). Una serie de salas que se mezclaron en el circuito nocturno con una multitud de bares céntricos y de periferia donde las bandas de jóvenes de barrios como Vallecas, Tetuán, Palomeras o Villaverde encontraban también su lugar en la ciudad. “Estos eran ‘La Paloma’, ‘El Parral’, ‘La Casa de Córdoba’ y ‘Los jóvenes’. Unas salas de baile extremadamente perniciosas para la salud, tanto moral como física. Porque en estos antros, los que mandan son la Banda del Rata, los Ojos Negros o los Espigas” (2009: 149).

Una de esas salas que continúan abiertas en la actualidad, a pesar del cierre que comentábamos en el año 2009, es la sala La Riviera, de la cual se incluyen dos imágenes recuperadas del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. La Riviera fue inaugurada por Negrete hace cincuenta años. En su ejemplo se pueden encontrar las claves que se han ido ofreciendo acerca del mecanismo de funcionamiento de las salas de conciertos en la historia de Madrid: de la ilegalidad (La Riviera carecía de licencia al inaugurarse en un primer momento) y la popularidad de los primeros iniciales a la ofensa y el descalabro económico que parecen suponer en la actualidad.

**Fotografía 2.** “Cola en la sala La Riviera (Madrid, 1968)”



*Fuente: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*

Fotografía 3. “Taquilla de la sala Riviera (Madrid, 1968)”



*Fuente: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*

En estas fotografías se puede observar tanto a un nutrido grupo de jóvenes esperando a la entrada de un concierto y en la taquilla. Esta sala sigue abierta en la actualidad.

Si regresamos a los inicios que comenta Carmona, frente a este tipo de espacios, marcados quizá por un ambiente más pandillero y violento, donde los seres divergentes de extrarradio (y también del centro de la capital) podían reunirse y dar rienda suelta a una forma de concebir lo contracultural basándose en las características que rodean al “mito del rock and roll”, como la ingestión de sustancias ilegales, el alcohol y la consecución de actividades ligadas a la marginalidad y la delincuencia; se encontraban también espacios en los que la música se convierte en conductora de ilusiones contestatarias entre mentalidades que afrontan lo contracultural de una manera menos empírica y experiencial y más intelectual. Como describe Olivia Morillo Castrillón en el siguiente texto, a propósito de los seguidores de la cantautora Cecilia:

Excluida la nueva canción de los circuitos de comunicación de masas, su público receptor quedó restringido a universitarios, hijos de una burguesía media-alta o alta, y a una minoría intelectual, tal y como afirma el mismo Colmeiro a propósito de la nova cançó catalana. Adentrarse en los entresijos de este colectivo universitario es por lo tanto

imprescindible para vislumbrar el arraigo y la sintonía que esa música logró engendrar con su público. (2016: 222).

Universitarios que encontraban su propio lugar de reunión en colegios mayores e incluso en las mismas facultades. Espacios donde la lucha política se mezclaba con la poesía y el espíritu juvenil que ya se estudió previamente como característico de la contracultura. En estos rincones se permitía la actuación de cantautores censurados por el Régimen, así como incluso del jazz que, pasado su furor inicial durante los años 40, pasó a no ser una música grata del Régimen tras su asociación con los intereses alemanes a lo largo de la II Guerra Mundial. Castrillón explica el uso de estos espacios a lo largo de su investigación sobre la memoria colectiva a través de la música:

En el bálsamo de expresión que representaban los eventos culturales para las aspiraciones de acceso a cultura, expresión, reunión y participación en política, jugaba la lírica un papel preponderante, las voces de Cecilia, Aguaviva, Pablo Guerrero, Hilario Camacho, Carlos Cano o Los Sabandeños eran frecuentes en este círculo abierto también al jazz, como en el caso del colegio mayor San Juan Evangelista conocido como el Johnny. Cecilia, conocida como la Joan Baez española, recorrería no sólo éste sino también muchos otros de estos colegios mayores. (2016: 223).

Estos lugares se convertían, así, en espacios de reunión de aquellos que buscaban a personas que, al igual que ellos, se sentían diferentes y buscaban relacionarse “de otra manera”, como citamos al comienzo de este apartado. Los paraninfos de las universidades y colegios mayores, sin embargo, no han vuelto a gozar de la experiencia de la música en directo desde entonces y hasta la llegada del nuevo milenio. Algo que también recoge Héctor Fouce en su estudio del año 2009 sobre la problemática de la venta de discos físicos, una cuestión que ahora parece haberse asumido como estancada:

Es necesario además recuperar los salones de actos de los centros públicos para la música. La universidad, por ejemplo, fue un espacio de conciertos hasta la década de los 90. En la actualidad, ni las facultades ni los colegios mayores ofrecen programaciones regulares de conciertos. El caso de EE. UU. es paradigmático: existe una escena alternativa bien arraigada en las universidades gracias a la existencia de Prácticas

emergentes y nuevas tecnologías: el caso de la música digital en España 67 un tejido de radios y de espacios de conciertos. Sería interesante llevar a cabo una experiencia piloto en alguna universidad del país para potenciar la creación de estos circuitos como espacios de cultura y como posibles salidas profesionales para muchos de los estudiantes, no sólo de música, sino también de comunicación, arte o imagen. (2009: 68)

Cabe destacar que esta “experiencia piloto” que menciona Fouce será una de las oportunidades de progreso y de soluciones a las problemáticas citadas que se incluirán también en este documento, dado que, como también se observará como resultado de la mesa de trabajo realizada para esta investigación, se trata de una idea que no ha sido llevada a cabo todavía, pese a la fuerza de su propuesta. Un hecho que parece remitirnos de nuevo a la dificultad que parece encontrar la idea de desarrollar un concierto en directo fuera de los espacios privados establecidos para ello (es decir, las salas de conciertos). Ya que en las determinadas salas públicas destinadas a esta actividad también asemeja ser dificultoso el hecho de cerrar un concierto (de nuevo nos estamos remitiendo a los resultados de la mesa de trabajo que veremos más adelante).

### **2.3. La cultura de salas y su repercusión en la juventud**

Es importante destacar que, incluso en la actualidad, la legislación madrileña hace hincapié en la protección de los menores de manera principal a la hora de tratar cuestiones relacionadas con el ocio de los jóvenes. Podemos considerar que esta especial protección incurre en una visión de las salas como lugares peligrosos o perniciosos para los menores, al estar más relacionados socialmente con la ingesta de alcohol (es decir, su actividad hostelera) que con la realización de conciertos (su actividad cultural).

Así, la medida en la que se basó la regulación que se llevó a cabo para permitir, finalmente, la entrada de menores de edad en las salas de conciertos, denegada desde el año 2002<sup>20</sup>, fue la prohibición de venderles alcohol. se observa nuevamente la doble

---

<sup>20</sup> Pérez-Lanzac, C. (11 de noviembre de 2015). ¡Dejadnos entrar! El País. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2015/11/02/actualidad/1446462855\\_499232.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/02/actualidad/1446462855_499232.html)

personalidad que alberga este tipo de espacios: por un lado, son bares, y deben observar el convenio de hostelería, así como las regulaciones del sector hostelero, que incluyen la norma de no vender alcohol a menores. Por otro, son espacios culturales en los que se lleva a cabo una actividad cultural, por lo que los menores deberían tener pleno derecho de acudir a ellos.

Gracias a la iniciativa de Queremos Entrar, mencionada previamente, y llevada a término en el año 2015, el sector de las salas de conciertos dio un gran paso adelante a la hora de diferenciar su actividad como cultural, más que de restauración<sup>21</sup>. Aun así, y como medida de control adicional, los menores que deseen acceder a las salas, deben hacerlo acompañados de un mayor de edad que responda por ellos, y habiéndose descargado previamente un documento de acceso de menores que, desde aquel momento, resulta de tenencia obligatoria para las salas<sup>22</sup>.

Sin embargo, no se debe olvidar que, durante doce años (desde el 2002 hasta el 2015), una generación de jóvenes tuvo denegado el acceso a las salas de conciertos en los que se vendiera alcohol (es decir, prácticamente todas ya que, como se ha mencionado y se volverá a recalcar en el apartado de Condiciones de salas, se trata de negocios que difícilmente son sustentables tan solo a través de la actividad cultural). Se trata de una generación perdida para este tipo de espacios, que acarrea una pérdida de popularidad tremenda, limitando el target de estos locales a las generaciones previas.

Como se puede leer en el panel de PrimaveraPro, incluido en la web Promusicae, referido a las salas de conciertos y los jóvenes:

De hecho, en Madrid hasta hace poco, las personas menores a 18 años no se les permitía entrar a conciertos, independientemente del hecho de beber alcohol. La audiencia de las salas de conciertos naturalmente se vuelve más madura y hace que atraer a las personas jóvenes a los hábitos de música en vivo sea más difícil, especialmente en el lado artístico, ya que a las bandas menores tampoco se les dejaban tocar en estos lugares.(2016)

---

<sup>21</sup> Tan solo en algunas comunidades autónomas, como fue el caso de Aragón y Madrid.

<sup>22</sup> Se incluye un documento de acceso de menores a las salas de conciertos como ejemplo en Anexos.



Efectivamente, ya no se trata tan sólo del acceso de los menores como público a las salas, sino de la prohibición de acceso también a las bandas compuestas por menores de edad. Cabe esperar, entonces, que las salas de conciertos no hayan sido tenidas en cuenta por una generación entera como lugares tanto de ocio como de práctica de sus inquietudes musicales. Además, se da el caso de que las salas de conciertos sean frecuentadas por un público mayor, que incluso es buscado adrede por las propias salas, ya que cuenta con un poder adquisitivo mayor y, por lo tanto, es susceptible de dejar más dinero en la barra del local que un menor de edad que, de hecho, no tiene permitida la ingesta de alcohol. El II Congreso de Salas de Conciertos del 2016 continuaba en su mesa relacionada con salas de concierto y juventud con la siguiente reflexión:

La demografía debe ser tomada en cuenta: nuestras poblaciones europeas están envejeciendo así que la audiencia juvenil se está convirtiendo en un mercado más pequeño que antes. Por otro lado, la audiencia que era joven entre los 70's y los 00's siguen visitando las salas de conciertos: hay una mezcla de generaciones que se reúnen alrededor de la música. Pero las personas jóvenes todavía deben ser capaces de encontrar espacios donde no necesariamente se encuentren con sus padres. (2016)

En ese sentido, los jóvenes parecen haber fijado su atención en otro tipo de espacios y de eventos que les permiten, por supuesto, entrar y, además, pagar un precio de entrada más ajustado a su realidad económica, con el que son capaces de ver a un mayor número de bandas. Hablamos del caso de los festivales de verano y macrofestivales, que han conseguido captar a la población joven.

### 2.3.1. Los festivales, más atractivos para los jóvenes

En España se organizan al año más de 900 festivales de música. O al menos este es el número que arroja el 2018 en cuanto a actividad festivalera<sup>23</sup>. Mientras, el número de salas de conciertos existentes (con datos del año 2017) es de algo más de 500 para todo el Estado<sup>24</sup>. El agravio comparativo es tremendo. Sobre todo teniendo en cuenta que gran parte de estos festivales reúnen a miles de personas durante días; mientras, las salas, en un gran número, no superan los 500 de aforo para una programación estable.

Durante largo tiempo, una de las grandes reivindicaciones del sector de las salas de conciertos ha ido en este sentido: denunciar las grandes ayudas públicas destinadas a eventos masificados en los que el target principal era el extranjero. Eventos que perjudican directamente a la programación musical estable de un recinto local, al tener que hacer frente a cachés desorbitados e incluso a cláusulas de exclusividad que limitan la actividad de ciertas bandas al propio festival. Algo contra lo que las salas no pueden competir. Hidalgo lo explica de la siguiente manera:

A la larga, el éxito de eventos puntuales como los festivales perjudica el afianzamiento de escenas locales compuestas por salas de conciertos con programación continua. “Quien sale resentido por esta situación no es tanto el público, que sí, sino las salas de conciertos, verdaderas víctimas de la proliferación de festivales en España. Sí, es cierto que la crisis del disco ha alimentado la industria del directo, y eso ha disimulado que las salas tienen cada vez más complicado contratar artistas de cierto relieve” (2008: 52).

Sin embargo, los jóvenes que no encuentran su lugar en salas de conciertos donde podrían encontrarse con sus propios padres, consiguen en este tipo de eventos una experiencia que trasciende lo musical, y a un precio menor si se compara la relación entre el número de bandas disponibles y el precio del evento. Héctor Fouce hace referencia al valor cada vez mayor de la experiencia a la hora de hacer frente a la supervivencia de la

---

<sup>23</sup> Torres, F. (27 de febrero 2020). Analizamos el estado de salud de los festivales españoles. Wololosound.com. Recuperado de: <https://wololosound.com/articulos/informe-festivales-espanoles/>

<sup>24</sup> España cuenta con un total de 539 salas de conciertos, más del 70% de titularidad pública (17 de agosto 2008). Europa Press. Recuperado de: <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-espana-cuenta-total-539-salas-conciertos-mas-70-titularidad-publica-20180817135748.html>

industria musical ante el desmoronamiento del sistema de producción vinculada a la venta de discos físicos:

La experiencia no puede copiarse, no puede trasladarse, no puede cambiar de formato ni ser manipulada. Es decir, no posee ninguna de las características que configuran la cultura digital. Posiblemente ésta sea una de las explicaciones para entender la reorganización de la industria musical (...); al perder el soporte su valor emocional y, por tanto, monetario, la explotación comercial de la música se dirige hacia los elementos que no pueden ser digitalizados ni copiados, y que permiten, además, que las grandes empresas mantengan el control sobre el consumo musical. (2012: 18)

Así, en los festivales, la experiencia no se encuentra tan solo en la performance de un artista sobre el escenario, si no en la asistencia al evento en sí. Se crea un entorno controlado en el que los jóvenes pueden tener una sensación de libertad sin perder la comodidad ni salir de su zona de confort.

No quiere decir esto que los festivales sean los culpables directos de la pérdida de popularidad de las salas de conciertos para el público joven. Las propias salas han perdido una oportunidad de modernización que, en estos momentos, se trata de alcanzar a través de la incorporación del modelo de retransmisión de conciertos en streaming, una moda que surgió durante el confinamiento, aunque ya lleva años instaurada en nuestro país. Así, la administración pública lanzó recientemente unas ayudas a la modernización de salas y locales<sup>25</sup> que permitieran a las mismas dar un paso adelante en la búsqueda de nuevas experiencias vinculadas a sus espacios.

En la charla de Primavera, anteriormente citada, titulada ¿Cómo las salas de conciertos pueden continuar siendo atractivas para los jóvenes? Encontramos asimismo la siguiente reflexión: “Con las actuales evoluciones en el entorno musical como el desarrollo de los festivales y los nuevos formatos digitales, podemos percibir que las prácticas han

---

<sup>25</sup> Nueva subvención para industrias culturales: modernización e innovación (25 mayo 2020). Sympathy for the Lawyer. Recuperado de: <https://sympathyforthelawyer.com/2020/05/25/nueva-subvencion-para-industrias-culturales-modernizacion-e-innovacion/>

cambiado. De igual manera, ¿acaso es posible admitir el hecho de que las salas de concierto están envejeciendo?” (2015).

Algo difícil, el hecho de que las salas continúen siendo atractivas, ante la falta de competitividad del mercado del directo. En el documento desarrollado por Héctor Fouce para la Fundación Alternativas en el año 2009, se encuentra entre los puntos que se ofrecen como posibles retos y soluciones del sector, la siguiente recomendación:

El modelo de gran festival es peligroso porque dispara los cachés y con ello la inversión de las administraciones públicas, a la larga las grandes inversoras en este tipo de eventos. Sería interesante que se consolidase un circuito de festivales de pequeñas escala, especializados o locales, que proporcionen espacio para la existencia de pequeñas y medianas empresas de gestión cultural y de productores privados. (2009: 70).

Se trata de una recomendación que todavía es extensible hasta nuestros días, aunque la experiencia en la ciudad de Madrid ha demostrado que resulta difícil plantear una estructura de larga duración instaurada en las salas. A lo largo de los años se han visto iniciativas como Girando Por Salas, FestiMad o el festival patrocinado Ballantines True Music Festival. Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, la situación de las salas de conciertos sigue siendo precaria.

### **2.3.2. El estigma de las salas de conciertos en España.**

Se mencionaba al comienzo de esta investigación la idiosincrasia de un sector que nació a la sombra de las instituciones, de manera autogestionada y a espaldas de una coyuntura política que hacía difícil desarrollar iniciativas que no casaran con la estética e, incluso, los sonidos y géneros “oficiales”. A este nacimiento desde el mismo “underground” se le une el hecho de mantener un horario de trabajo nocturno, peor considerado socialmente debido a implicaciones que, a día de hoy, ya deberían parecer caducas:

“Sexo, drogas y rock and roll” suele ser el eslogan más socorrido para atravesar la frontera entre la sociedad diurna y la nocturna, entre otras cuestiones como atreverse a hablar,

sentir y actuar de manera contraria a la corrección del sistema educativo y la educación paterna. (Rosillo, 2019: 160)

Sin embargo, no dejan de ser factores que, a la luz de los acontecimientos recientes, han empeorado la gestión del sector tanto de cara a la administración como de la comprensión de su heterogeneidad por parte de la llamada “sociedad diurna”. En este sentido, en relación al tratamiento que han sufrido las salas de conciertos durante la pandemia, no puede obviarse la consideración legal en la que todavía se encuentran algunos de estos espacios, sometidos a la ley de 1961 en las que se las ubica como “actividades molestas, insalubres, nocivas y peligrosas”<sup>26</sup>. En palabras de Manuel Ángel López, abogado de Sympathy for the Lawyer, primer bufete especializado en industria musical, “Y sobre todo porque (las salas) siempre se han visto y se han asociado mucho a la discoteca, al *after hour*, a algo oscuro, a algo... O sea, no se ve como un espacio de cultura. Un concierto en sala tiene menos prestigio que un concierto en teatro. O el propio recinto. Creo que eso sí que es injusto y sí que hay un contexto normativo mejorable” (Anexo 6.2.)

En ese sentido, la abogada Patricia Vila, experta en la regulación de salas de conciertos, alude a otro motivo de estos estereotipos negativos (o estigma) dentro del sector, “por la insuficiente involucración proactiva y apoyo directo de la administración pública en este sector. A las salas de conciertos les cuesta mucho quitarse la etiqueta de ‘actividades molestas, insalubres y peligrosas’” (Anexo 6.4)

Una idea que comparte Armando Ruah, coordinador de ACCES, Asociación Cultural Coordinadora Estatal de Salas privadas de Música en directo, la cual representa a 116 salas de conciertos repartidas por 13 CCAA y en la Ciudad Autónoma de Ceuta, de quien se recogen las siguientes declaraciones:

“Esto va ligado a la percepción que se tiene de las Músicas Populares (Actuales). De hecho, se ve reflejado en los presupuestos públicos destinados a la Música Clásica, Ópera o Lírica, consideradas música culta y las Músicas Populares.

---

<sup>26</sup> Decreto 2414/1961, de 30 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de actividades molestas, insalubres, nocivas y peligrosas - <https://recyt.fecyt.es/index.php/RAP/article/view/40389>

Es necesario cambiar la percepción de las salas de conciertos que tienen las Administraciones Públicas y también de la ciudadanía. En las salas de conciertos existe una plantilla profesional que trabaja en distintos departamentos: programadores, gestores, administrativos, técnicos, personal de seguridad, encargado de sala Djs, camareros, personal de limpieza...Él que una sala de conciertos opere de noche hace que para muchos pueda ser un lugar sospechosos cuando no es más que un espacio de trabajo que ofrece una programación estable de conciertos con una plantilla de trabajadores.

Esta “mala” imagen también se tiene en Europa, en general, pero existe por parte de las autoridades una sensibilidad que hace que estos espacios sean considerados esenciales en la cadena de valor de la Música en directo. En nuestra asociación europea, Live DMA, organizamos el Open Club Day cada año con la intención de abrir nuestras salas y poder mostrar las bambalinas y las tripas de nuestras salas organizando clases magistrales, mercadillos, conciertos para que la familia... a todas aquellas personas que por horario de trabajo no conocen más que la puerta cerrada de la sala de conciertos de su barrio, tengan la ocasión de descubrir estos espacios de trabajo en horario diurno un sábado o un domingo.” (Anexo 3).

Se trata de un factor que no se puede obviar, a tenor de la gran atención mediática y de preocupación que ha sufrido el “ocio nocturno” desde el inicio de la pandemia en nuestro país, como se mencionaba también previamente debido a determinadas campañas publicitarias, así como del hincapié en las recomendaciones de no acudir a espacios de ocio, considerados de gran peligrosidad en cuanto a infección del coronavirus.

Para Ana Alonso, representante de la plataforma Alerta Roja, que busca unir a todo el sector de espectáculos y eventos en España con el objetivo de conseguir medidas políticas reales para esta industria, una de las grandes luchas de esta asociación ha sido la de desvincularse de la etiqueta de “ocio nocturno”, por las implicaciones que conllevan y la similitud de este término con negocios como el de las discotecas o bares de copas, que no desarrollan eventos dentro de sus espacios. A este respecto, se realiza una breve referencia a la controversia que azotó a la misma plataforma con respecto a las quejas de DJs y productores, al no verse reflejados en ella. Una muestra más de la idiosincrasia

del sector y la necesidad de ser reivindicado como una industria dedicada a los eventos espectáculos, por un lado, y al sector cultural, por otro:

Ah (suspira) ... el ocio nocturno nos tiene locos...de hecho hubo una especie de polémica, porque la parte de dj's, la parte de productores, efectivamente son artistas. Se unieron al movimiento, estuvieron apoyándolo mucho, y hubo en redes una historia...Entonces una cosa es el artista, o el colectivo artístico que forma parte de la cultura, en este caso esa cultura clubbing, y otra cosa es el local, con una licencia de hostelería 'x', para poder llevar a cabo música en vivo, pues bien, es exactamente igual. Pero claro, otra cosa es la discoteca. Son cosas diferentes, y eso es lo que intentamos explicar, y este es un sector muy específico: eventos y espectáculos. Yo no niego que dentro de tu discoteca hagas eventos y espectáculos, pero el problema que tienes es que no puedes abrir por la noche. El que se asemeje una sala de conciertos con un espacio cultural y puedas programar, eso es una cosa, y otra es que luego te dejen servir copas y hacer discoteca. Entonces ahí hay un problemón, y para nosotros es diferente sobre todo por este plan estratégico que estábamos hablando, es decir, esto no se queda solo para algo coyuntural, porque entonces con ese mismo criterio nos podríamos unir también con la hostelería, y no es una cuestión de unirse. Este problema coyuntural nos afecta a determinados sectores en plan mal, y es perfecto que no unamos, pero yo creo que cada uno tiene su línea para que sea escuchado, y no mezclar ahí...porque entonces nunca jamás llegaremos a un plan estratégico y es el momento, ya que nos encontramos en esta situación, por lo menos que esto sirva de que se nos haga caso al sector. (Anexo 6.1)

Se trata de una reivindicación que viene de lejos: las salas de conciertos vienen reclamando dejar de ser consideradas espacios dedicados a la hostelería y entrar en la consideración de espacios culturales desde hace largo tiempo. Héctor Fouce ya lo mencionaba en su documento del año 2009, siendo también una de los puntos específicos en las reclamaciones de Alerta Roja: “además de armonizar criterios en relación con los aforos, consideren que las salas de música tengan tratamiento de salas

de cultura, no como ocio nocturno, y se les apliquen los mismos protocolos que a cines y teatros”<sup>27</sup>.

Según explicaba Héctor Fouce en el año 2009:

Por eso, la principal demanda de las salas es la puesta en marcha de una normativa especial para los locales de música, que reconozcan su especificidad frente a los meros locales de restauración, una normativa que el Ayuntamiento de Madrid se había comprometido a poner en marcha en 2004. Se trata de reconocer que estos locales son espacios de cultura que deben ser “reconocidos, incentivados y protegidos para sus ciudadanos y visitantes”, en lugar de ser diabolizados como espacios generadores de conflictos. (La Noche en Vivo, 2008a). De este modo, se podría solucionar la carestía de espacios, ya que, como denuncia Manrique (2008c:44) “respecto a la música pop, Madrid tiene carencias extraordinarias y no entremos en los agravios comparativos con la música culta o los espectáculos deportivos. Créanme: Madrid puede tener ínfulas de ciudad olímpica, pero asume el tercermundismo en estas cuestiones”. (2009: 54)

Es cierto que, desde aquel año, se han llevado a cabo iniciativas como la de incluir a las salas de conciertos como parte del Catálogo de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Madrid. Esta consideración permite a este tipo de espacios acceder a ayudas públicas y subvenciones, aunque deben pasar antes por una criba que estudia diferentes factores a la hora de considerar a una sala como “bien patrimonial”. Es decir, no todas las salas tienen esta consideración *per sé*, al igual que no todas pueden acceder a este tipo de ayudas y subvenciones públicas.

---

<sup>27</sup> Reunión "positiva" entre Cultura y la plataforma Alerta Roja por los espectáculos (28 de septiembre 2020). EFE. Recuperado de <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2020/09/28/reunion-positiva-cultura-plataforma-alerta/1149200.html>



### 2.3.3. De emergentes a profesionales

Otro de los factores que dificultan la comprensión del ejercicio de las salas de conciertos es el factor no-profesional que forma parte de su espíritu original. Como ya se mencionaba, las salas de conciertos son centros de entrenamiento de las bandas que apasionan a miles de personas una vez han dado el salto a escenarios más grandes. El problema radica, precisamente, en lo que viene antes de ese salto, un paso que podríamos considerar su profesionalización.

La gran mayoría de los grupos y artistas que vemos mencionados en la programación mensual de una sala de conciertos al uso son de reciente creación, emergentes y locales. Bandas que salen directamente del local de ensayo a la sala de conciertos. Algunas continuarán con el camino de la industria de la música, pero la gran parte desaparecerá en un corto espacio de tiempo, debido a factores que transitan entre la precariedad del negocio musical nacional a la falta de oportunidades culturales, así como el estigma antes estudiado respecto a las profesiones vinculadas a lo cultural y, sobre todo, a los negocios desarrollados en horario nocturno.

Fouce explica la paradoja que ha sufrido el músico emergente tras la crisis del disco físico y de la industria musical. Su reflexión permite ubicar esta precariedad del músico emergente, que sigue estando presente en nuestros días:

Frente al modelo del genio creador de clara herencia romántica que se instala en el rock a partir de los años sesenta (Frith, 1978), los músicos emergentes, que han iniciado su carrera en plena crisis de la industria de la música, tienden a celebrar su condición de amateurs, asumiendo, de manera más o menos explícita, que la música no va a ser su fuente de sustento. Como señala Hernández (2011: 25), “aceptan el sobre esfuerzo como parte del precio de poder hacer lo que quieren. Enganchan bien con su público, gente que como ellos quiere ganarse la vida con aquello que les gusta y que quizá no lo consigan nunca”. La dedicación a la música va mucho más allá de la tarea creativa. Implica comprar discos, informarse, participar en redes y foros, ser parte de círculos de entendidos. Esto no supone ninguna novedad, toda vez que estas son las actividades que configuran una escena. La novedad es que a causa de la reorganización de la industria musical y la

desaparición de los intermediarios, el músico es ahora un personaje que tiene múltiples ocupaciones: grabar, diseñar, promocionar, buscar conciertos, organizar la logística. El trabajo de organización consume buena parte del tiempo y el esfuerzo (2012: 178).

Como se ha visto mencionado a lo largo del epígrafe dedicado a los orígenes de las salas de conciertos tal y como las conocemos en la actualidad (punto 2.2.), en un primer momento no fueron estas las encargadas de permitir su primer desfile a los músicos amateur. Los colegios mayores y universidades podían ser utilizados entonces también como espacio en el que los estudiantes llegaban a tocar, organizar y gestionar conciertos propios. Sin embargo, por motivos que ahora se nos escapan<sup>28</sup>, estos centros dejaron de ser utilizados para tales fines, dejando desierto el camino de los músicos amateur, a excepción de las salas de conciertos.

Las salas de pequeño-mediano aforo se nutren, hasta cierto punto, del trabajo de jóvenes grupos noveles y emergentes; sin embargo, la aspiración actual de este tipo de espacios se encuentran en la programación de grupos profesionales que puedan dar una imagen de marca y personalidad propia a la sala. Algo que, como se ha visto hasta ahora, ha impedido la rabiosa competencia en el ámbito del directo, con altos cachés<sup>29</sup>, además del monopolio de los festivales, que exigen cláusulas de exclusividad a los músicos contratados. Un panorama en el que las salas de conciertos tienen poco margen de maniobra, pero una gran necesidad de programación constante, a la par que escasos recursos.

Se trata de una estampa en la que, por un lado, la necesidad obliga a programar bandas noveles, que no dan una imagen de marca a la sala, pero con la que ésta también apuesta por talentos emergentes que, quizá, en un futuro, puedan decir aquello de “mi primer concierto fue en X sala”, creando a largo plazo (esta vez sí) una imagen de marca. Por

---

<sup>28</sup> Durante la mesa de trabajo con profesionales del sector que se encuentra citada en el punto 3., se mencionó la dificultad de interacción con la administración pública universitaria como uno de los factores que habían hecho decaer las iniciativas culturales propias en este tipo de espacios. Se trata de algo en lo que los invitados Héctor Fouce y Nacho Gallego hicieron especial hincapié, remarcando la necesidad de volver a utilizar las universidades como espacios para las actividades de los propios estudiantes.

<sup>29</sup> Lijtmaer, L. (26 de febrero 2017). ¿Cuánto cobra un músico en España? El Español. Recuperado de: [https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170224/196230811\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170224/196230811_0.html)

otro, se rellena una programación constante y exigente con grupos que cuentan con público propio que permitirán llegar a más oídos.

Sin embargo, se trata de una solución que no resulta satisfactoria para el sector, ya que se crea un doble paradigma: por un lado, las salas privadas ejercen la actividad que correspondería a universidades y salas públicas (atender a músicos emergentes), mientras que se vuelve necesario separar a músicos profesionales de amateur para llegar a profesionalizar el circuito de salas. Algo que, como hemos visto hasta ahora, ha resultado imposible.

Una imposibilidad que no deja de redundar en una mayor precariedad para el sector, al tener que hacer frente a la necesidad de nutrirse de grupos no-profesionales que no cuentan con una actividad autónoma y a las que resulta difícil (cuando no imposible) hacer encajar en una posible contratación puntual. Se trata de problemáticas que se recogen a lo largo del siguiente epígrafe, en el que se trata la consideración legal de las salas y el modo de funcionamiento de las mismas a nivel administrativo y burocrático.

## **2.4. Acercamiento a la legislación**

En este punto se encuentran los principales problemas legislativos expresados por los profesionales del sector que han sido consultados. Para no entrar en demasiada profundidad en este ámbito, se ha decidido reunir aquí las problemáticas más acusadas a la hora de desarrollar la profesionalización del sector y su dirección a una gestión que linde más hacia lo cultural que hacia el sector de la hostelería.

Estas principales problemáticas se resumen en: la continuación de unas licencias anticuadas y no ajustadas a la realidad del sector; una legislación laboral acusada de carecer de especificidades propias, quedando a merced de un vacío legal a la hora de contratar a músicos y artistas (lo que se verá resumido como la necesidad de un Estatuto del Artista ajustado a la realidad nacional), una sobre-regulación de las salas que da lugar a una excesiva burocracia que dificulta la comunicación con la administración y su condición de locales de ocio nocturno y hostelería en lugar de centros culturales.

Todos estos problemas podrían llegar a resumirse en dos: por un lado, la administración de las licencias, sus concesiones y límites. Algo que, durante las sucesivas modificaciones dadas durante la crisis de la Covid19, ha dado lugar a que determinados espacios tuvieran el permiso de apertura mientras que tantos otros tuvieran que mantener cerrados sus establecimientos. Se trata asimismo de un factor que enraiza con la mala visión de este tipo de espacios de cara a la sociedad. Por otro, la falta de un criterio de relación laboral entre sala y músico, que hace más precaria y difícil la profesionalización del sector.

Patricia Vila, abogada, explica algunos de los factores que explican la multiplicidad de criterios a la hora de conceder unas u otras licencias, así como la necesidad de administrar caso por caso a la hora de regular este tipo de espacios, con una idiosincrasia tan marcada:

La actividad de las salas está regulada en las leyes autonómicas de espectáculos y actividades recreativas, en las ordenanzas municipales de establecimientos de concurrencia pública, en las normas autonómicas y municipales sobre medio ambiente, en las normas de urbanismo ... El problema es que todas estas regulaciones, desde distintos ámbitos y competencias, buscan proteger un interés (seguridad, orden público, medio ambiente, vecinos, etc.) distinto al de las salas y de forma enfrentada al interés de éstas (empresarial, cultural, etc.), ven a las salas como la fuente de conflictos y regulan con el objetivo de prevenir el conflicto poniendo dificultades a la existencia de su actividad (exigiéndoles condiciones difíciles de cumplir o prohibiendo directamente la actividad en determinadas zonas y en determinados horarios) y sancionando. En general, en cualquier regulación de actividades recreativas sobran las categorías normalizadas y falta una actuación administrativa caso por caso. (Anexo 6.4).

A su vez, también nos acerca a la problemática que surge a la hora de intervenir laboralmente en las salas de conciertos, ante la carencia de una normativa específica que permita resultar la relación entre salas y músicos. Patricia Vila lo resume de la siguiente manera: “Las leyes autonómicas de espectáculos y actividades recreativas regulan aspectos generales como derechos y obligaciones de los actuantes en espectáculos

públicos pero no hay una regulación específica en lo que se refiere a la relación sala-músico” (Anexo 6.4).

Un frente abierto que se salda con precariedad, tanto para los artistas como para las salas, que se ven enfrentadas, por un lado, a una escasa rentabilidad por el ejercicio de su actividad cultural, sacando más beneficio de su ejercicio hostelero (es decir, la venta en barra). En palabras de Manuel Ángel López:

A nivel laboral es cierto que el problema puede ser igual para festivales y para salas. Pero las salas al final lo pueden sufrir más porque al final son pequeñas y ahí hay una fragilidad, que lo habrás visto porque sabes que han metido 50 personas, donde hay que pagar unos gastos, el grupo, que te llevan como haya caché y tal... Ahí los márgenes son tan mínimos que es muy complicado. Si a eso le sumas una inspección de trabajo, etc., y hay que cumplir un convenio colectivo para que se entienda que la sala es la productora, serían inviábiles ese tipo de conciertos. (Anexo 6.2.)

El modo de hacer frente a esta circunstancia depende, finalmente, de un acuerdo entre las partes que varía según le convenga a la sala, el músico, el promotor o el productor del bolo. Ante la dificultad de establecer una relación laboral clara entre las partes, los acuerdos terminan siendo diferentes en cada caso, sin tener en cuenta la legislación activa. En boca de Patricia Vila:

Supongo que en general hay desinformación. Y en cualquier caso, la falta de regulación y de criterios legales claros produce incertidumbre e inseguridad jurídica, es decir, no saber lo que se puede y lo que no se puede hacer. Esto incide obviamente en las decisiones del músico (me doy de alta o no, me contratan o no, facturo o no) pero también en las del empresario de espectáculos y el titular de la sala (voy a estar sometido a inspección laboral, he de dar de alta al músico o no, estoy o no sometido a las normas laborales del Estatuto del Trabajador, ...). Puede ser que por este tipo de inseguridades, pero también por la idiosincrasia del sector y por la falta de más apoyos e involucración por parte de la administración pública, la carrera en la industria musical se presenta a priori como un camino incierto y tortuoso. (Anexo 6.4).

Esta irregularidad a la hora de tratar tanto las licencias de las salas de conciertos como la relación laboral existente dentro de ellas, ha llevado a una gran confusión a la hora de establecer criterios efectivos para su sector durante la pandemia del coronavirus. Así, las salas no han tenido la opción de llevar a cabo una modernización que les permitiera quitarse de encima determinados estereotipos y estigmas negativos asociados a su actividad (y que ya se han descrito en el epígrafe 2.3.2.), ya que sus licencias no se lo permiten; mientras, tampoco han tenido la alternativa de profesionalizar su actividad hacia un ámbito más cultural, al carecer de herramientas legales específicas para poder lograrlo sin perder sus ya de por sí frágiles recursos económicos.

Se vuelve a constatar así que las salas de conciertos se encuentran en una tierra de nadie en cuanto a comprensión de su actividad, pero a la vez sí que cuentan con un excesivo número de regulaciones que impiden una cierta libertad de movimientos. De este modo se explica el sucesivo deterioro y desaparición de las salas de conciertos de pequeño-mediano aforo. Un negocio difícil de gestionar que parece haber sido dejado a merced de su propia especulación, dando lugar a los vicios que se han ido observando. Unos vicios que tendrían una fácil solución en cuanto existiera un Estatuto del Artista capaz de regular correcta y adecuadamente la actividad de la actividad entre músico-sala y la itinerancia del trabajo del artista.

### 3. Metodología

A lo largo del documento ya se han ido explicando claves a tener en cuenta para comprender la heterogeneidad metodológica de la presente investigación, que ha ido mudando de forma a lo largo de su proceso de escritura.

Así, nos encontramos con varias fuentes de información principales:

- Fuentes de investigación académica y documental: que forman parte de la base de los Estudios de Progreso para Jóvenes Investigadores en el que se enmarca el presente proyecto.
- Fuentes de información documental: gracias a medios/prensa, que permiten ubicar los actuales acontecimientos derivados de una pandemia mundial, y la forma en la que han sido afrontados por el Gobierno Central nacional y su aplicación por parte de la administración.
- Testimonios personales de profesionales del sector afectados por la actual situación, así como de expertos en la gestión de las salas de conciertos, que pueden ofrecer un acercamiento más amable al sector.
- Grupos de discusión con profesionales del sector que pudieran dar lugar a un debate sobre sus peculiaridades y diferentes problemáticas. Esta mesa en concreto se desarrolló de manera previa a la llegada del coronavirus a España, por lo que de ella podemos obtener información sobre las dificultades que ya acuciaban al sector antes de la crisis económica sobrevenida por la pandemia.
- Recopilación de condiciones de salas de conciertos con respecto a la actividad sala-músico en la ciudad de Madrid. Esta investigación se realizó de manera previa a las restricciones provocadas por la pandemia, con el objetivo de clarificar las relaciones sala-músico que se establecen en este tipo de espacios, clarificando así posibles problemáticas y malas praxis del sector. Se trata de una sección que se ha decidido reducir, dejándola como mero testimonio de la forma de funcionamiento de las salas antes de marzo de 2020; ya que la presente situación

ha provocado el cambio de gran parte de las condiciones económicas de las salas. En este sentido también cabe destacar que no se incluye qué condiciones pertenecen a cada sala para proteger la privacidad de los establecimientos y no entrar en debate sobre la idoneidad de estas condiciones de manera personalizada. Se trata de una recopilación que permite establecer un esquema sobre el funcionamiento general de un sector que, a falta de una regulación clara en su actividad con los grupos y músicos, debe regularse a sí mismo buscando, por un lado, la natural rentabilidad que es deseable en cualquier negocio privado y, por otro, la rentabilidad de los propios eventos que se realizan, dejando a los grupos y músicos un margen de beneficios que haga que deseen regresar a sus escenarios.

Se añade a esta metodología también el uso de la primera persona por parte de su autora, en ocasiones, para utilizar su propia experiencia como gestora de salas de conciertos a la hora de estudiar determinados factores. Se trata de una licencia que aparece tan sólo en dos ocasiones: a la hora de explicar las diferentes tipologías de salas y posibles críticas a esta tipología existente, y como parte de la introducción/conclusión del documento, incluyéndose como parte activa de un sector que sufre, en el momento de escritura de este documento, terribles y urgentes necesidades.

**Tablas 1 y 2.** Resumen de recursos y metodología aplicada en el documento.

Grupos de discusión	Entrevistas personales	Entrevistas online
Mesa de trabajo realizada en Fundación Alternativas el 18/02/2020.	Manuel Ángel López (Sympathy for the Lawyer).  Ana Alonso (Alerta Roja-Hacemos Eventos)	Patricia Vila (abogada)  Armando Ruah (coordinador ACCES)



Textos académicos y de investigación	Artículos de actualidad	Experiencia personal
--------------------------------------	-------------------------	----------------------

### 3.1. Recopilación de condiciones de salas de conciertos en relación sala-músico

La necesidad de establecer este epígrafe viene dada por las distintas controversias observadas en torno a la regulación de la relación sala-músico en las salas de pequeño-mediano aforo. También sirve para hacer gráfica la precariedad del sector y la incapacidad económica para crear un circuito profesional inserto en este tipo de espacios que, a pesar de contar con las necesidades técnicas y logísticas necesarias para ello, son excluidas del circuito profesional debido a su propia fragilidad económica como a una competencia feroz que otorga el privilegio de las ayudas públicas a otro tipo de eventos (festivales, etc.) de aspecto macro pero de retorno difuso.

Asimismo, se observa que parte de la itinerancia en la industria musical y de las propias bandas emergentes se debe también a la inexistencia de un circuito profesional que viva en este tipo de espacios, que resultan el primer paso en la vida de los músicos. Es decir, se hace difícil para un músico desear dedicarse a una industria cuando observa, en sus primeras incursiones en este sector, que resulta imposible ganarse la vida con él. No resulta un aliciente, si no un nuevo factor que provoca el factor efímero de las bandas noveles: al no existir un rédito económico de su actividad, se ven incapaces de aspirar a generar más público con sus propios recursos, dejando la actividad musical aparcada para poder dedicarse a profesiones que sí les permitan vivir con dignidad, relegando la música al factor de “afición” o “hobby”. Resulta difícil, de esta manera, que se produzca una profesionalización de las bandas que alimentan el circuito de salas y, por ende, del propio sector en sí mismo. Héctor Fouce lo detalla del siguiente modo:

Ese lugar central de la música en directo no deja de presentar problemas. El primero, la asistencia de público. Diversos entrevistados en el documental *Perdidos en la carretera*, que pretende ser una radiografía del actual momento en la música popular española, afirman que sólo en las grandes ciudades hay público suficiente para mantener circuitos vivos y rentables. En las ciudades de provincias es habitual tocar para muy poca gente, lo que implica que el grupo pierde dinero. Es necesario desplazarse y alojarse, y la recaudación (al menos en los conciertos en bares y salas de conciertos) suele ser un porcentaje de la taquilla. Pero se asume que la única forma de llegar a tener un nombre es tocando constantemente, aunque suponga un desgaste económico y personal. Es una de las razones que hace que los grupos tengan vidas cortas y que sus formaciones cambien constantemente. (2012: 175)

En el fragmento anterior observamos el comentario que se hace respecto a ciudades de provincias donde el público es más escaso. A lo largo de la recopilación de condiciones de salas, que comenzó siendo a nivel nacional, se han encontrado condiciones de lo más diverso, y en muchas ocasiones, de locales que, a pesar de resultar una parada obligatoria en cualquier gira de grupos emergentes, carecían de licencias e incluso de material o equipo técnico. Para no entrar a observar acuerdos que en muchas ocasiones resultan tan solo de índole verbal, se decidió finalmente limitar esta representación de las condiciones de salas de conciertos a las existentes en el circuito asociativo de La Noche en Vivo de la ciudad de Madrid. Esta recopilación resulta pertinente, también, para mostrar el modo en que el músico (normalmente, emergente) acaba asumiendo un rol que le exige ser parte productiva de su propio espectáculo, complicando la definición legal de roles que opera en cuanto a la relación laboral observada en el apartado 2.4.

En palabras de Héctor Fouce:

Otro problema es la forma económica bajo la que se gestionan los conciertos. En una ciudad como Madrid cada vez es más habitual que sean los músicos los que alquilan la sala cuando quieren tocar en ella. Es el propio músico quien asume el riesgo de tener la sala vacía, un rol que hasta hace bien poco correspondía al programador de las salas, un empresario que jugaba con los riesgos y corría con los trabajos de promoción. Ahora es un mero arrendador del local. Pese a todo, la tendencia ascendente del directo es tan

obvia que hasta el Ministerio de Cultura, a través del INAEM, ha creado por primera vez un programa de apoyo a la música popular, bautizado como GPS (Girando por salas), con una inversión de un millón y medio de euros. En su segunda edición, entre noviembre de 2011 y marzo de 2012, participaron sesenta grupos y artistas emergentes, todos ellos con al menos un disco publicado e instalados en un entorno de cierta profesionalidad. Un concepto bastante escurridizo cuando de músicos noveles se trata. (2012: 176)

Al observar estas condiciones, se crea asimismo la duda razonable de por qué no podría asimilarse la industria musical, en cuanto a su regulación respecto a los espacios donde ésta se produce, con esferas culturales más eficientemente reguladas, como son las artes escénicas y la danza, en las que sí existe un pleno conocimiento de los pasos a seguir para la elaboración de un evento que es, efectivamente, cultural. Siguiendo la lógica de Josep Pedro, nos encontramos con que:

En consonancia con los planteamientos sociológicos sobre los “mundos del arte”, las distintas escenas musicales que conviven en Madrid –definidas generalmente por género o subgénero (escena de blues, escena de jazz, escena de soul/funk, escena de rock, etc.)– tienen “relaciones cercanas y extensas con los mundos de los que tratan de distinguirse. Comparten fuentes de abastecimiento con otros mundos [musicales y culturales], reclutan personal de ellos, y compiten con ellos por el público y el apoyo financiero” (Becker, 2008: 36). Debido a la semejanza de sus prácticas y discursos sociales –así como a los vínculos desarrollados entre participantes de unas y otras (sub)escenas–, la diversidad musical, territorial e identitaria de las distintas (sub)escenas (o semiosferas) que conviven en Madrid constituye un universo común cuantitativamente superior, fragmentado y desigual en su interior, pero fundamentalmente unitario si se observa desde una perspectiva macro. (2017: 181)

Se trata de una apreciación que también comparte el abogado Manuel Ángel López, durante cuya entrevista comparó las condiciones de trabajo entre artes escénicas e industria musical, resultando ser éstas más similares en cuanto a su actividad, pero frontalmente opuestas en cuanto a su gestión económica:

A nivel de condiciones de trabajo, realmente no hay tanta diferencia entre un músico y un bailarín porque, por ejemplo, la desigualdad en caso de maternidad va a ser la misma, van a tener la misma problemática: hay un cambio físico, etc. Realmente ahí no hay diferencias. Tampoco las hay en tiempos de trabajo porque un concierto tiene una duración normal, a lo mejor de un espectáculo de danza a otro, pero bueno, se asemeja. Es más la forma de organizar y de llevar eso al público. Porque, mientras en una compañía de teatro siempre hay una compañía productora, desde Lorca con “La Barraca” hasta cualquier musical de hoy, siempre hay una empresa que contrata a los actores, les organiza el trabajo, los dirige, los artistas trabajan con una autonomía creativa, pero siempre desde una estructura organizativa. Eso en danza y en teatro suele ocurrir. Cuando un actor decide montar su propio proyecto o su propia compañía se convierte en un empresario, que va a contratar a otros actores.

¿En la música qué pasa? ¿Dónde se produce el acto de producción, de creación del espectáculo? Pues podríamos pensar que se está realizando en el local de ensayo por el grupo, luego es cierto que en la sala hay una actividad organizativa también. En un festival, donde se fijan horarios, etc, ahí es donde está la dificultad, porque sí hay una concurrencia de iniciativa productora, porque realmente el grupo está diseñando una propuesta artística preparándose para llevarla al escenario. Por ejemplo, esta mañana me reuní con una empresa, que ellos sí que contratan a los artistas para conciertos pero ellos son los que diseñan el concepto del espectáculo. (Anexo 6.2).

Así, en la industria musical se diferencia entre roles que asumen, según las necesidades de cada concierto, un cierto grado de responsabilidad. Es decir, se crea una situación itinerante y cambiante según cada evento y según el rol que asuma el músico o cualquiera de sus intermediarios a la hora de realizar el evento.

La abogada Patricia Vila lo resume así:

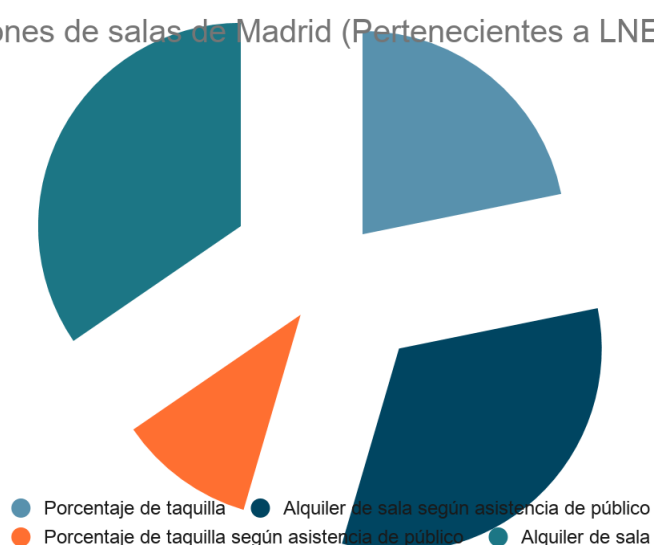
La finalidad de la regulación de espectáculos es proteger la seguridad y el orden público. Por otro lado, la regulación laboral no establece criterios claros a la hora de determinar la concurrencia de los requisitos de ajenidad y dependencia en la actividad profesional del músico. Y en efecto, se producen distintas situaciones: Las condiciones de la actuación

en primer término dependen de quién asume la condición de organizador/productor del concierto y de los acuerdos alcanzados entre dicho productor, el músico y la sala. El organizador/productor tiene la iniciativa y asume tanto la responsabilidad como económicamente el riesgo de la actuación. Esta condición puede recaer en (1) el titular de la sala donde se exhibe la actuación, (2) en el músico que decide por su cuenta actuar en esa sala y, bien alquila, o llega a un acuerdo con el titular de la sala; y (3) en un tercero (promotor, agente, organizador de festival) que contrata al músico para que actúe en una sala y acuerda las condiciones de la actuación con la sala (que, a su vez, podría ser co-productor) y las condiciones laborales con el músico. (Anexo 6.4).

Llegados a este punto, resulta comprensible la necesidad de realizar una recopilación de condiciones que permitan expresar de una manera gráfica en qué grado se está asumiendo la responsabilidad, tanto económica como legal, de los conciertos realizados en salas de conciertos. Este gráfico muestra de una manera real la precariedad del sector, así como su fragilidad, que se ha ido reivindicando a lo largo de todo el documento como factor principal de la decadencia de este tipo de espacios:

**Tabla 3.** Porcentaje de condiciones de salas de conciertos de Madrid pertenecientes a La Noche en Vivo.

Condiciones de salas de Madrid (Pertenecientes a LNEV)



Condiciones recopiladas (de mayor a menor presencia en los acuerdos sala-música):

- Alquiler de sala fijo: la sala establece un precio de alquiler prefijado de antemano según sus necesidades y costes de producción. En este precio entra en juego el uso del backline<sup>30</sup> presente en el espacio (aunque hay salas que, incluso careciendo de backline, fijan un alquiler), el técnico de sonido presente en la sala, taquillero (en ocasiones, este servicio tampoco viene incluido en el alquiler) y servicio de programación del bolo (es decir, la figura del programador se incluye como parte de los costes de producción de un concierto). El precio de un alquiler de sala en Madrid suele variar entre los 100 y los 600 euros según el aforo disponible en la sala (y, por tanto, la rentabilidad del mismo en taquilla).
- Porcentaje fijo de taquilla: la sala decide repartir el dinero generado en la taquilla del evento (ya sea éste obtenido de venta en la propia taquilla de la sala o a través de ticketeras online) con la banda. El porcentaje habitual en las salas consultadas es de 70% para la sala / 30% para la banda, o bien 80% para la sala, 20% para la banda.
- Alquiler variable según la asistencia de público o “por tramos”: la sala fija un precio de alquiler que se va reduciendo según aumente la asistencia de público al concierto. Se establece así porque la sala considera que, a mayor asistencia de público, mayor rendimiento en barra y, por tanto, menor coste de producción para el espacio. En la mayor parte de las condiciones consultadas, al realizarse un “sold out” (es decir, que el aforo esté completo), la sala decide ceder la sala de manera gratuita.
- Porcentaje de taquilla variable según la asistencia de público o “por tramos”: siguiendo la lógica antes citada, la sala decide ceder más o menos porcentaje de taquilla del evento según el número de público asistente. Se encuentran casos en los que el grupo no consigue el 20% de taquilla hasta llegar a las 20 personas

---

<sup>30</sup> Instrumentos presentes en la sala para uso de los músicos: amplificadores, batería, piano, etc. Varía según la sala. La mayoría cuenta, al menos, con amplificadores y base de batería.

asistentes al concierto. Este tipo de condiciones son las menos utilizadas por las salas madrileñas.

En el 100% de las condiciones consultadas (hasta marzo 2020), la barra generada en el evento queda apartada de las negociaciones sobre el rendimiento del mismo, dejando la parte hostelera de las salas de conciertos ajena a la rentabilidad del concierto.

### 3.2. Tipología de salas de conciertos según su relación sala-músico

Dentro de estudios previos relacionados con la cultura de salas, se encuentra que éstas han sido definidas en torno al factor antes citado. Es decir, parece que ni siquiera en el ámbito investigador las salas de conciertos pueden tener una filosofía cultural y ajena a la rentabilidad de sus conciertos. Las salas se estudian como locales en los que se ejerce la práctica de la música en lugar de como instituciones culturales cuya actividad principal es la de proporcionar espacio a un concierto. Esta diferenciación ahonda en el factor híbrido de las salas, alejándose de su objetivo de ser consideradas como espacios culturales. Para clarificar esta afirmación podemos remitirnos al texto de Carlos Bravo:

La tipología de salas realizadas por Martín (2012:48-50) en investigaciones previas es muy útil para entender los diferentes modelos de salas que podemos encontrar en la actualidad. Este autor distingue entre:

- Salas con programación propia: en estos espacios no se cobra alquiler a los grupos. Es el programador (persona a cargo de organizar los conciertos basándose en los criterios estilísticos que la sala tenga) quien se encarga de buscar artistas que cobran un caché por su actuación. La sala obtiene beneficios a través de la venta de entradas en taquilla y de la venta de bebidas. Mediante este modus operandi la sala puede obtener una potente imagen de marca que crea una escena musical en torno a ella capaz de agrupar a un segmento de público específico que se identifica con la programación de la sala y acude a esta de forma asidua, independientemente de conocer o no a los artistas que actúan. Este tipo de modelo ha sido el de las grandes salas de la historia de la música popular (Marquee Club, CBGB...) y, como explica David Byrne en su obra *Cómo funciona la música*

(2014: 274-275), esta forma de proceder ha sido el principal medio de modas y creación de escenas musicales durante el siglo XX.

- Salas de alquiler: estos locales dependen, además de la venta de bebidas, del pago de un alquiler por parte de los grupos o promotores. Este alquiler suele corresponder a la cantidad necesaria para cubrir al personal destinado exclusivamente a la realización del concierto: técnico de sonido, taquillero y personal extra.
- Salas mixtas: estos recintos cobran un alquiler y exigen un número mínimo de público a los promotores o artistas. Este modelo es el que ha proliferado en los últimos años, debido a la profunda crisis de la industria que ha hecho a las salas más cautelosas y a tender a asegurar una cantidad de dinero y consumidores fijos, para reducir al mínimo el riesgo de pérdidas. Se trata de un modelo opuesto a las salas con programación propia y no produce crecimiento alguno en la escena musical. Ese hecho se ha unido a determinadas políticas públicas que tampoco fomentan el desarrollo musical. Así pues Martín hace referencia a ciudades dónde el gobierno municipal ha reducido de forma drástica la concesión de licencias de salas de conciertos (Madrid, Valladolid, Granada y Málaga), convirtiendo al gremio en un oligopolio que permite la especulación con estas licencias (ya que se solo se admite el traspaso de estas no la creación de nuevos espacios) así como el endurecimiento de las condiciones de alquiler a su gusto. (2019: 19).

Esta tipología resulta básica a la hora de definir hasta dónde llega la actividad de las salas en cuanto a su repercusión cultural, diferenciando aquellas que simplemente hacen uso de licencia – y, por tanto, su ventaja diferencial –, y aquellas que prestan un servicio a la comunidad local con una programación habitual enfocada a la “práctica cotidiana de la música” (Josep Pedro). Sin embargo, me permito en este punto introducir una nota de carácter personal, dada mi experiencia como programadora de salas en Madrid, y es que, en ocasiones, las tipologías sirven más al investigador que a una representación certera de la realidad. Es decir, que en ocasiones, el hecho de pagar un caché por sistema no convierte a una sala en una “sala con programación propia” *per sé*.

Más bien al contrario, en la misma ciudad de Madrid nos encontramos con locales que pagan caché a los músicos de manera fija y sistematizada, aunque no sirviendo a unos



intereses culturales locales, sino como reclamo comercial. Hablamos de locales como La Fontana de Oro<sup>31</sup>, ubicada en Sol, en pleno centro turístico madrileño, donde las actuaciones programadas consisten, básicamente, en bandas tributo, grupos de rock clásico y bandas de música tradicional irlandesa, que ofrecen a sus clientes (en su mayoría, extranjeros), un aliciente más para elegir este local entre todos los de alrededor. Este ejemplo es paradigmático, ya que no encontraremos este local entre los seleccionados para ser analizados como “salas de conciertos de pequeño-mediano aforo”, pese a programar música, ya que esta no es la razón principal de su actividad, sino una llamada más de atención para su público objetivo.

Un público que preferirá este tipo de música a la programada en la sala Sol, a pocas calles de la localización de La Fontana de Oro, en la que sí encontramos una programación fija, enfocada a una actividad cultural y al desarrollo underground de la industria musical. Sin embargo, la sala Sol cuenta con unas condiciones económicas que nos harían ubicarla en el tercer lugar de la tipología mencionada por Bravo. Es decir, se trata de una sala cuya condición económica principal es la de alquiler de sala. Algo que, como hemos visto explicado a la hora de hablar de experiencias legislativas, se produce más por un acto de protección de la propia sala con respecto a los espectáculos contratados, como también por una preferencia del promotor de turno, que elegirá el pago de una cantidad fija con la que evitarse dar cuentas de su gestión a la sala.

Y es que aquí podemos encontrar otra cuestión diferencial a la hora de preferir un tipo de condición económica u otra. A la hora de tratar con una sala que permite el llamado “alquiler gratuito de sala” a cambio de un “porcentaje sobre la venta de entradas”, damos por hecho automáticamente que esa sala está apostando por el bolo elegido en esta modalidad. Sin embargo, olvidamos que, en ese caso, la sala también ejercerá como promotora de este, asumiendo riesgos y, por lo tanto, preocupándose del modo en el que este concierto se gestiona.

Pongamos un caso práctico: un promotor elige compartir con la sala de turno un porcentaje sobre la venta de entradas. El porcentaje favorito de las salas madrileñas suele consistir en un simbólico 80/20. Así, el 80% de las ganancias sobre la venta de entradas

---

<sup>31</sup> Este local no posee una licencia de sala de conciertos pero sí celebra conciertos dentro de su espacio.

será para el promotor, mientras que el 20% será para la sala. En este caso, la sala tendría potestad para limitar el número de invitados que entran por lista de puerta, ya que se trataría de personas que no están pagando su entrada y, por lo tanto, no entrarían en la ecuación del porcentaje. Para evitar esta intrusión no deseada en la gestión del bolo, un promotor puede preferir pagar una cantidad de alquiler que sea similar a la que se llevaría la sala en ese hipotético 80/20, ganando así la libertad de introducir cuantas personas quiera por lista de puerta, hacer una promoción del bolo independiente, elegir a su tiquetera favorita, etc.

Esta elección libre del alquiler también suele ser una cuestión práctica a la hora de clarificar el cobro del dinero. Actualmente, las salas prestan mucha atención a facturar todos los conciertos que realiza, ya que, a la hora de conseguir una mayor cantidad de puntos en las ayudas públicas, es importante poder adjuntar el mayor número de facturas de conciertos realizados. De cara a la administración y a la comisión que elija cuánto dinero público se destina a cada sala, las facturas son la única prueba de sus gastos y sus beneficios. Así, eligiendo la modalidad de alquiler, tanto el promotor como la sala ganan: la sala consigue una factura por el precio del alquiler, desvinculándose de la venta de entradas del concierto – de cara a la administración, la sala no está ganando nada de ese concierto, pues todo el dinero ganado de la venta de entradas se dirige al promotor-. Mientras, el promotor se desvincula de “dar cuentas” del rendimiento de su espectáculo a la sala.

Por lo tanto, la gestión económica de los conciertos no siempre resulta un motivo suficiente para diferenciar a las salas de conciertos como más o menos involucradas en su actividad cultural o su repercusión en el desarrollo de la cultura musical emergente. Más bien al contrario, muchas veces estas condiciones dependen del caso concreto, lo cual redundará en la oscuridad citada repetidamente a lo largo de esta investigación a la hora de investigar cuáles son los tratos de salas con promotores. Ante la falta ya comentada de una regulación músico-sala, las condiciones económicas que se redunden dependen del promotor y de la sala en exclusiva. Algo que consideramos injusto, ya que redundará en condiciones ventajosas ligadas al asociacionismo, o al propio libre albedrío del programador a la hora de considerar que es justo o no a la hora de fijar determinadas condiciones.

Por citar otro ejemplo que ilustra esta afirmación, podemos imaginarnos que el promotor no es un agente profesional, sino el propio músico que va a dar el concierto en la sala. Ante la imposibilidad de pagar un alquiler de sala, se decanta por unas condiciones de reparto de beneficios, con el mismo caso de 80/20. Para evitar también una gestión de venta de entradas con la que no se encuentra cómodo, el músico/promotor deja en manos de la tiquetera de la sala la venta anticipada. A la hora de realizar el concierto, este resulta un fracaso en cuanto a asistencia de público, siendo el porcentaje por repartir ínfimo para ambas partes. En este caso, entra dentro de la ética del propio programador el hecho de renunciar a su parte, considerando la inexperiencia del músico/programador. Sin embargo, si consideramos solo el nivel del acuerdo, la sala estaría en su pleno derecho de exigir su parte del porcentaje, aunque fuera ínfimo.

Es en este ejemplo donde nos encontramos con todos aquellos factores que han llevado a las salas a tener “mala fama” dentro de la industria musical: el trato con músicos emergentes no puede ser el mismo que con músicos profesionales. Sin embargo, a su vez se pide a las salas que ejerzan como ese lugar de “práctica cotidiana de la música” y de “lugar de prácticas” para los músicos emergentes. El estado híbrido de una sala hace que cada caso deba ser estudiado por separado y de manera personalizada, entrando así en el juicio personal: aquellos músicos que hayan tenido un buen trato en una sala lo dejarán saber, aumentando la popularidad de la sala por el boca-oído. Aquellos que no hayan tenido una experiencia positiva, aumentarán la impopularidad de la sala. Todo esto redundará en el asociacionismo, la oscuridad de tratos y la entrada del componente precario de la situación social y cultural en una ecuación que trasciende lo meramente económico.

### **3.3. Resultados mesa de trabajo con profesionales del sector**

Una de las peculiaridades de este documento es poseer dos conclusiones: las primeras, estas que se observarán a continuación, obtenidas del trabajo de debate con profesionales del sector cultural, académico y de la industria musical, ubicadas en un contexto previo a la crisis del coronavirus. Las últimas, resultado del estudio de los efectos de la crisis sobre el sector. Se ha decidido plasmar ambas conclusiones para que se pueda

observar de manera más gráfica cómo las problemáticas previas del sector y las reivindicaciones en cuanto a sus posibles modificaciones se repiten como factores clave de deterioro tras su colapso durante la pandemia.

En ese sentido se encuentran las siguientes reivindicaciones:

- Que las salas de conciertos sean consideradas como espacios culturales y no como comercios.
- Que se regule la actividad inmobiliaria para aliviar la presión de los alquiler sobre las salas.
- Crear un marco regulatorio específico para el sector, que diferencie entre artistas profesionales y emergentes.
- Que el transporte público pueda funcionar las 24h para facilitar el acceso a las salas de conciertos en su horario de programación habitual.
- Que la actividad artística de una ciudad no dependa únicamente de los festivales, por lo que se requiere que las salas formen parte de una oferta cultural permanente.

A su vez, se proponen las siguientes acciones:

- Aprovechar las salas de conciertos también como lugares de formación: que las salas puedan impartir talleres en los que se explique la gestión económica y tributaria de la industria musical desde su misma base.
- Considerar a las salas como espacios profesionales y crear espacios específicos y públicos para el ejercicio de los grupos emergentes. Aprovechar, en ese sentido, los centros culturales públicos ya existentes, proveyéndoles de una programación musical formada por bandas jóvenes que buscan una primera aproximación al ejercicio del directo.
- Creación de un bono musical que permita acceder a todas las salas de conciertos.

- Seguir el ejemplo de las salas de conciertos de las universidades de UK, que son programadas por estudiantes que luego se convierten en programadores profesionales.

## **4. La crisis sanitaria y su efecto en la cultura de salas**

Hasta ahora se han ido observando las principales problemáticas que acuciaban al sector previamente a la crisis provocada por el coronavirus en España. Se trata de factores que transmiten la idiosincrasia de un sector regulado casi sobre la marcha, y de una manera que podría resultar caduca actualmente. Sin embargo, algunos de estos elementos habían empezado a ser estudiados para su modificación: se ha hablado de la reforma del Estatuto del Artista, así como de una reforma laboral que diera cabida a la itinerancia de las profesiones artísticas, dando facilidad a bandas y grupos para darse de alta y baja y facturar sin que esto supusiera el esfuerzo titánico que lleva suponiendo desde hace décadas.

Sin embargo, en marzo del 2020 la urgencia de la situación sanitaria obligó a establecer un Estado de Alarma que culminó con el confinamiento de todo el país, obligando a todos los negocios relacionados con espectáculo y eventos a echar el cierre hasta varios meses después. Unos meses que acabaron con las reservas de algunos negocios y pusieron al límite a otros. La situación de necesidad que empezó a vivirse entonces obligó a retrasar las conversaciones pendientes sobre los factores antes citados e iniciar otras con carácter de supervivencia, que pasaban por un rescate público del sector.

Para este propósito surge la plataforma asociativa Alerta Roja- Hacemos Eventos, en mayo del 2020. En ese momento, las circunstancias y las noticias diarias daban una impresión de desconcierto dentro del sector, que se sentía abandonado e, incluso, menospreciado en ocasiones. Esta plataforma consiguió unificar de manera urgente al sector de espectáculos y eventos, dentro del cual se ubicó a las salas de conciertos, para

pedir acciones específicas que permitieran acabar con la agonía de empresarios y trabajadores vinculados a la industria. La reunión de esta plataforma con el Ministro Uribes, representante del Ministerio de Cultura, es la que marca el punto final de esta investigación, ya que se considera que, tras meses de lucha, el sector ha conseguido finalmente ser escuchado por la esfera política y de toma de decisiones.

Para comprender el modo en que la crisis del coronavirus ha causado un colapso en el sector de la hostelería, el sector de espectáculos y eventos y el sector cultural, durante el siguiente epígrafe se realizará una cronología de las medidas adoptadas en los sucesivos BOEs desde el Estado de Alarma en marzo de 2020. Esto permitirá comprender de qué manera se ha entendido al sector de las salas de conciertos y cuáles han sido los factores que han correspondido a una gestión de la crisis poco ajustada a su realidad.

Por último, se recogerán también las principales reivindicaciones de Alerta Roja previas a la reunión con el Ministro Uribes y presentes en sus manifiestos fundadores.

#### **4.1. Cronología de las medidas tomadas desde el Estado de Alarma**

Para mantener una unidad en la narración de las medidas tomadas en relación con las salas de conciertos (que se ubican dentro de “establecimientos donde se desarrollen actos y espectáculos culturales”), la cronología se ciñe a la seguida en la Comunidad de Madrid, donde se encuentran las salas tomadas como referencia y cuyas condiciones se han estudiado a lo largo del documento.

En el resto de comunidades españolas, estas fechas han variado, así como las distintas medidas seguidas para frenar la expansión de la pandemia. Ante la imposibilidad de incluir las medidas seguidas en todas las comunidades, este documento sigue la evolución de estas en la Comunidad de Madrid.

Se han elegido los principales hitos relacionados con el sector cultural durante el Estado de Alarma, no incluyendo todas las noticias relacionadas con el sector, ya que la cronología se haría demasiado aparatosa.

Fecha	Noticia	Más información
14 marzo	El Gobierno decreta el estado de alarma para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19	El Gobierno decreta el estado de alarma para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19. (14 de marzo 2020). La Moncloa. Recuperado de: <a href="https://www.lamoncloa.gob.es/consejode ministros/resumenes/Paginas/2020/14032020_alarma.aspx">https://www.lamoncloa.gob.es/consejode ministros/resumenes/Paginas/2020/14032020_alarma.aspx</a>
4 abril	<p>Cultura confirma que no habrá medidas específicas para el sector.</p> <p>El Gobierno rechaza medidas específicas para la Cultura y los artistas muestran su descontento.</p>	<p>Corroto, P. (7 de abril de 2020). Cultura confirma que no habrá medidas específicas para el sector. El Confidencial. Recuperado de: <a href="https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-04-07/cultura-coronavirus-uribes_2539048/">https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-04-07/cultura-coronavirus-uribes_2539048/</a></p> <p>El Gobierno rechaza medidas específicas para la Cultura y los artistas muestran su descontento. (8 de abril 2020). Público. Recuperado de: <a href="https://www.publico.es/culturas/mundo-cultura-muestra-descontento-gobierno-fala-medidas-especificas-sector.html">https://www.publico.es/culturas/mundo-cultura-muestra-descontento-gobierno-fala-medidas-especificas-sector.html</a></p>

18 abril	Hacienda da luz verde al apagón cultural provocado por el coronavirus.	Hacienda da luz verde al apagón cultural provocado por el coronavirus (18 abril 2020). EFE. Recuperado de: <a href="https://www.expansion.com/economia/2020/04/18/5e9aac96468aeb1f7f8b4597.html">https://www.expansion.com/economia/2020/04/18/5e9aac96468aeb1f7f8b4597.html</a>
24 abril	El sector cultural prevee que perderá un un 35% de los ingresos este año.	Barranco, J. (24 de abril 2020). El sector cultural prevee que perderá un un 35% de los ingresos este año. La Vanguardia. Recuperado de: <a href="https://www.lavanguardia.com/cultura/20200424/48694335376/coronavirus-cultura-alarma-perdida-crisis.html">https://www.lavanguardia.com/cultura/20200424/48694335376/coronavirus-cultura-alarma-perdida-crisis.html</a>
4 mayo	COMIENZA LA FASE 0 DE DESCONFINAMIENTO.  Sigue sin estar permitida la apertura de ocio nocturno y eventos culturales.	«BOE» núm. 123, de 3 de mayo de 2020, páginas 31113 a 31117 (5 págs.). Recuperado de: <a href="https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2020-4792">https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2020-4792</a>
5 mayo	El ejecutivo destinará 75 millones de euros al sector cultural.	El ejecutivo destinará 75 millones de euros al sector cultural. (5 de mayo 2020). Cinco Días. Recuperado de: <a href="https://cincodias.elpais.com/cincodias/20">https://cincodias.elpais.com/cincodias/20</a>



		<a href="http://20/05/05/economia/1588677583_08125_1.html">20/05/05/economia/1588677583_08125_1.html</a>
25 mayo	<p>COMIENZA LA FASE 1 DE DESCONFINAMIENTO.</p> <p>Se permite la apertura de establecimientos donde se desarrollen actos culturales (incluidas las salas de conciertos).</p> <p>En esta fase no está permitido pedir ni consumir en barra. Es decir, las salas solo pueden abrir sus puertas en calidad de espacios culturales, no de hostelería.</p> <p>A su vez, el aforo queda limitado a 30 personas en espacios cerrados.</p> <p>Se debe asistir con butacas preasignadas (es decir, el público debe permanecer sentado) y nominales (es decir, se pide el nombre y contacto de todos los asistentes). Espacio entre asistentes de 1,5m. Estas medidas continúan vigentes actualmente (octubre 2020).</p>	<p>Fase 1. Reapertura de locales y establecimientos en los que se desarrollen actos y espectáculos culturales</p> <p><a href="https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-1-Reapertura-de-locales-y-establecimientos-en-los-que-se-desarrollen-actos-y-espectaculos-culturales/?vgnnextfmt=default&amp;vgnnextoid=87a782ab5b502710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD">https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-1-Reapertura-de-locales-y-establecimientos-en-los-que-se-desarrollen-actos-y-espectaculos-culturales/?vgnnextfmt=default&amp;vgnnextoid=87a782ab5b502710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD</a></p>

	<p>Esto provoca que, en la ciudad de Madrid, solo una sala de conciertos abra sus puertas, ante la imposibilidad de rentabilizar su negocio sin hacer uso de la parte hostelera: la Moby Dick.</p>	
8 junio	<p>COMIENZA LA FASE 2 DE DESCONFINAMIENTO.</p> <p>En esta fase las salas de conciertos vuelven a poder utilizar su servicio de barra, ya que se permite la apertura de barras en espacios de hostelería (esto muestra el carácter mixto de las salas).</p> <p>Se amplía el aforo en espacios cerrados a un tercio del aforo legal por licencia.</p> <p>Sin embargo, solo se permite la apertura a un tipo de licencia de salas de conciertos: la licencia de “café-espectáculo”. No se permite abrir a la mayor parte de las salas de conciertos, que cuentan con licencia de “bar especial con actuaciones en directo”.</p>	<p>Fase 2: flexibilización en el ámbito de la cultura:</p> <p><a href="https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-2-Flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnextfmt=default&amp;vgnextoid=ebf8581fecb22710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD">https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-2-Flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnextfmt=default&amp;vgnextoid=ebf8581fecb22710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD</a></p>
22 junio // 5 julio	<p>MADRID PASA DIRECTAMENTE AL DESCONFINAMIENTO O “NUEVA NORMALIDAD” SIN PASAR POR LA FASE 3.</p> <p>Aforos al 75% en espacios cerrados (con público sentado, butaca preasignada y distancia de 1,5m</p>	<p>Fase 3: medidas de flexibilización en el ámbito de la cultura:</p> <p><a href="https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-3-Medidas-de-flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnnextfmt=default&amp;vgnnextoid=ebf8581fecb22710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD">https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-3-Medidas-de-flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnnextfmt=default&amp;vgnnextoid=ebf8581fecb22710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD</a></p>

	<p>entre asistentes). Continúa la prohibición de abrir a aquellas salas que no cuenten con una licencia de “café-espectáculo”.</p> <p>En esta fase reabren la sala Maravillas, La Riviera, Rocksound, sala Vesta.</p>	<p><a href="https://www.cultura.gob.es/especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-3-Medidas-de-flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnextfmt=default&amp;vgnextoid=3474c5fe2a572710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD">especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-3-Medidas-de-flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnextfmt=default&amp;vgnextoid=3474c5fe2a572710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&amp;vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD</a></p>
17 sept.	<p>Manifestación de ALERTA ROJA en 28 ciudades españolas para protestar por la situación del sector de eventos y espectáculos.</p>	<p>Alerta Roja, el mundo del espectáculo se moviliza por la crisis del sector, en imágenes (18 septiembre 2020). El País. Recuperado de: <a href="https://elpais.com/elpais/2020/09/17/album/1600371848_361691.html">https://elpais.com/elpais/2020/09/17/album/1600371848_361691.html</a></p>
28 sept.	<p>Primera reunión de la plataforma ALERTA ROJA con el Ministro Uribes.</p>	<p>Reunión "positiva" entre Cultura y la plataforma Alerta Roja por los espectáculos (28 de septiembre 2020). EFE. Recuperado de <a href="https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-a-sociedad/2020/09/28/reunion-positiva-cultura-plataforma-alerta/1149200.html">https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-a-sociedad/2020/09/28/reunion-positiva-cultura-plataforma-alerta/1149200.html</a></p>

## 4.2. Efectos de las restricciones: el caso de la plataforma Alerta Roja

Como se ha podido observar en el epígrafe anterior, la aplicación de medidas y restricciones relacionadas tanto con la hostelería como el ocio nocturno y el sector de eventos y espectáculos, además de cultural, fue confusa desde un primer momento, al incluir todas las industrias citadas en un mismo cómputo. Quedaban fuera teatros, salas de exposiciones, bibliotecas y cines, dada su regulación y definición separada y específica, así como su reconocimiento íntegro como lugares destinados a la cultura. Sin embargo, las salas de conciertos cuentan con un componente híbrido que las coloca administrativamente entre el ámbito de la hostelería y el ámbito cultural. Para dilucidar entre ambos términos, se puede observar que, durante la Fase 1 de desescalada, una paradigmática medida obligaba a las salas a mantener cerrada su barra que es, precisamente, su principal fuente de ingresos.

Esta confusión en cuanto al espíritu y la filosofía de un sector heterogéneo y diverso fue mayor al comunicarse a través de la prensa que Cultura no recibiría ayudas específicas. Así como las declaraciones del Ministro Uribe en una entrevista posterior, en las que hizo referencia a las músicas populares (rock, pop) de un modo que provocó aún más el descontento de los profesionales<sup>32</sup>, tanto de salas de conciertos, como del sector de eventos y espectáculos:

-Las salas de conciertos piden un rescate. ¿Se plantean esa opción?

-Soy consciente del problema. Los conciertos de clásica o en espacios abiertos se están celebrando en una relativa normalidad. Pero es muy difícil -por no decir imposible- que los conciertos en vivo de rock o pop se puedan celebrar en este momento. No podemos imaginar un estadio o un pabellón de deportes con mucha gente. Sería muy difícil garantizar que no haya contagios. Cuando haya vacuna todo cambiará. Las ayudas generales (ERTE, ayudas por cese de actividad, desempleo...) deberían servirles. (Albertus, R. 7 de septiembre 2020. La Voz de Galicia).

---

<sup>32</sup> El ministro de cultura habla sobre los conciertos de rock en una entrevista (7 de septiembre 2020). Mondosonoro. Recuperado de: <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/ministro-cultura-entrevista-voz-galicia/>

Este tipo de declaraciones, unidas al bombardeo mediático de noticias que relacionaban ocio nocturno con contagios (incluyendo en este ocio nocturno a salas de conciertos e imágenes de actuaciones en directo), se convirtieron en motivo de protesta para el sector, representado por la plataforma Alerta Roja.

Ana Alonso, representante de la plataforma, cuenta cómo surgió la iniciativa de unir a todas las asociaciones de profesionales bajo una misma imagen que permitiera una reivindicación de derechos, subvenciones y ayudas de rescate:

En el mes de mayo o por ahí, la gente que nos conocíamos hicimos un espacio virtual en una aplicación, en un foro, por así decirlo, para ir viendo un poco cómo podíamos ir trabajando. Y entonces, cuando se empezó a hablar de movilización, de ‘no nos hacen ni puñetero caso, no hay medidas para el sector, esto es una locura’, empezamos a pensar en esas posibles movilizaciones (muchos de nosotros además tenemos contacto con el resto de Europa). Fue cuando el movimiento internacional ya estaba en movimiento, y ahí fue cuando dijimos: ¿Y si seguimos a estos?. Nos empezamos a informar y ahí surgió la cosa de ‘oye, podemos coger esto que ya está creado y trasladarlo a España’. En un primer momento éramos seis países, ahora somos más de veinte, veintitantos países unidos en un movimiento internacional, que no deja de ser una imagen unificada. (Anexo 6.1.)

Dentro de esta plataforma se dieron cita profesionales de varios sectores afectados, unificados bajo la premisa de estar relacionados con la realización de eventos y espectáculos. Como cita Ana Alonso durante la entrevista desarrollada para este documento, parte de estos profesionales están relacionados con el sector cultural, pero muchos otros no: “Yo no me considero trabajadora de la cultura, yo lo que hago es dar soporte a la cultura, es decir: mi trabajo hace que tú puedas desarrollar tu concierto.” (Anexo 6.1.)

La acción más mediática de la plataforma y, según Alonso, la principal fuente de activación de las conversaciones con la clase política, fue la organización de una manifestación conjunta en 28 ciudades españolas el 17 de septiembre de 2020. Para Alonso, fue el desencadenante de las medidas tomadas hasta el momento. Sin embargo,

el ministro Uribes, en una entrevista posterior, alegó que “les convoqué a una reunión, pero prefirieron esperar a la manifestación” (Muñoz, F. 20 septiembre 2020. ABC).

Dentro del manifiesto movilizador de las protestas, se establecieron 14 puntos divididos entre medidas para el sector, empresas, autónomos, trabajadores por cuenta ajena y medidas de carácter urgente<sup>33</sup>. Por lo que se puede leer en la entrevista, estas medidas no han sido atendidas en el momento de escritura del documento, aunque sí se han repetido reuniones tanto con la Ministra de Trabajo como con el Ministerio de Industria. En palabras de Alonso sobre la situación que se vive dentro del sector actualmente: “lo único que nos va a quedar es, efectivamente hacer más ruido: “Ha pasado un mes ya, señores, no hay nada, no ha cambiado nada. Sí, reuniones, buenas palabras, pero no son nada”. (Anexo 6.1.)

Armando Ruah, coordinador de ACCES, explica que las medidas específicas tomadas con respecto a las salas han sido desafortunadas debido a que, “De entrada, entre las administraciones, hay un profundo desconocimiento del sector en general, y de las salas de conciertos en particular” (Anexo 6.3). Para él, las ayudas convocadas actualmente con motivo de la pandemia no deberían quedar como una excepción, si no como un continuo que permitiera mantener a flote el sector de las salas de conciertos:

En mi opinión, la respuesta de las administraciones públicas ha sido totalmente insuficiente para todo el sector en general. Las salas de conciertos están acostumbradas a trabajar sin ayudas públicas. A nivel estatal, este año, y de forma excepcional, el INAEM, ha convocado una ayudas públicas de carácter competitivo para el sostenimiento de la estructura de las salas de conciertos. Esperamos que estas ayudas hayan llegado para quedarse y vuelvan a convocarse en 2021 puesto que las previsiones más optimistas sitúan el fin de esta pandemia en 2022. (Anexo 6.3.)

Mientras que este tipo de medidas urgentes van saliendo adelante, la plataforma Alerta Roja ofrece posibles soluciones que permitan el rescate del sector entero, y que pasan por un plan estratégico que acabe con parte de las problemáticas que el sector ya venía acarreando antes de la pandemia. En palabras de Ana Alonso:

---

<sup>33</sup> Pueden consultarse en: <https://alertarojaeventos.com/manifiestos/>

Bueno, hay dos cosas: por una parte el plan de rescate, que eso es inmediato, que las personas no se ahoguen, que tengan dinero para sobrevivir mes a mes. Y después efectivamente preparar –que eso ya también está sobre la mesa- un plan de recuperación y de reactivación de la actividad, y por último efectivamente el plan estratégico, que es esto que estábamos hablando; darle la vuelta al sector, y todos esos males endémicos, corregirlos. (Anexo 6.1.)

Armando Ruah, coordinador de ACCES, también cita entre las medidas deseables con carácter de urgencia este rescate (en su caso, específico para las salas de conciertos):

Lo primero e imprescindible es un plan de rescate. Las salas de conciertos llevan pagando sus gastos, impuestos, tasas y gastos laborales desde el 7 de marzo desde hace más de 8 meses. Son pequeñas y medianas empresas, que no pueden soportar más esta situación que se está prolongando en el tiempo y por el momento sin fecha prevista de volver a la normalidad. Hasta septiembre de 2020 han cerrado 15 salas de conciertos, y se prevé que de aquí a los próximos meses la lista como mínimo se va a duplicar. (Anexo 6.3.)

### **4.3. Posibles soluciones**

Se separa este epígrafe del capítulo final, dedicado a las conclusiones del estudio, ya que aquí se relatan las posibles soluciones dispuestas tanto por la plataforma Alerta Roja con carácter general para el sector de eventos y espectáculos, como las expresadas por ACCES en la entrevista realizada para este documento. Se trata de medidas que, aunque coinciden en su mayoría con las que se extraen como conclusiones del documento, han de ser estudiadas por separado, ya que no forman parte de las extraídas de la investigación realizada en este estudio.

Así, una de las principales reivindicaciones propuestas por Alerta Roja y que afecta de manera directa a las salas de conciertos es el estudio de los aforos en cuanto a la densidad de ocupación y no al dispuesto legalmente por licencia. Esto permitiría aumentar la rentabilidad de sus espacios a aquellos que pueden permanecer abiertos. Recordemos que, actualmente, solo una licencia tiene permiso de apertura.

En ese sentido, Armando Ruah propone que:

Sería deseable que se creara una licencia específica de sala de conciertos que pudiera ser compatible con la licencia que tuviera cada sala en todo el Estado. En estos momentos hay un marasmo normativo y muchas licencias para poder ejercer la actividad de sala de conciertos, pero todas ellas ligadas a la hostelería y al ocio nocturno. Estas licencias pueden variar entre distintas CCAA e incluso municipios. (Anexo 6.3.)

Otras propuestas más creativas y ajustadas a la realidad del sector pasan por, según Ruah, la involucración de las administraciones en la programación de conciertos locales aprovechando la tecnología disponible. En este punto volvemos a encontrar, de nuevo, la problemática de las licencias:

Algo que ayudaría sería la tramitación urgente de una doble licencia que permitiera a las salas de conciertos poder programar y no estar sometidas a las restricciones que se han aplicado al ocio nocturno. Mientras no se pueda abrir con regularidad, sería de gran ayuda que los gobiernos autonómicos subvencionaran unos conciertos en streaming con músicos locales. (Anexo 6.3.)

Estas posibles soluciones a corto plazo enraizan con una plasmada a lo largo de todo el documento, resumida en que “Las salas de conciertos deben ser consideradas espacios culturales como una sala de teatro, un cine, un auditorio...” (Armando Ruah, Anexo 6.3.) De este modo, abandonarían la consideración de ocio nocturno y adquieren una visión más positiva, al estar relacionadas íntegramente con la cultura.

Ruah también advierte sobre la necesidad de unificar criterios a nivel estatal para poder hacer realidad estas propuestas:

Por otra parte, al estar la cultura transferida a las CCAA, hay un tratamiento muy desigual entre CCAA. Comunidades como Castilla La Mancha, Castilla León, Navarra, Asturias, La Rioja, tienen unos presupuestos de cultura muy limitados, y en ellas no existe ningún tipo de ayuda, ni subvenciones para las salas de conciertos. En la mayoría de ellas tampoco existe ningún circuito de apoyo a sus músicos emergentes. (Anexo 6.3.)



Como se ha podido observar a lo largo del documento, estas reivindicaciones no dejan de ser un compendio de aquellas que ya llevaban encima de la mesa mucho antes de la llegada de la pandemia, provocando esta la salida a la luz de viejas problemáticas.

A lo largo del siguiente epígrafe se tratará de hacer un compendio de las propuestas más repetidas por parte de los profesionales consultados, así como de aquellas que se extraen como parte de la investigación.

## 5. Conclusiones

Las salas de conciertos han sobrevivido hasta nuestros días con un aspecto y un espíritu muy distintos a los que tuvieron en un primer momento, allá por los años 60. En aquella época, el ánimo de una parte de la sociedad, de la juventud, por vivir y relacionarse de otra manera, por interesarse por otros estilos de música y encontrar un lugar en el que dar salida a esa motivación, hicieron que espacios que no habían sido preparados para ello se lanzaran a programar música. Fue un inicio casual, como suele ser la mayoría de las buenas ideas que han hecho evolucionar el arte y la cultura.

A lo largo de los años, esa primera motivación tuvo que ser trabajada y complementada con costosas inversiones que permitieran a estos espacios ajustarse a la realidad de ciudades que cambiaban, de nuevo, tanto su aspecto como su espíritu. Cambiaban las ciudades y cambiaban las salas. Se profesionalizaban. Se transformaban, de lugares oscuros, a espacios populares que marcaron un antes y un después en la música en directo. Muchos de sus nombres forman parte de la geografía emocional de la sociedad.

Las salas han pasado de ser centros de ejercicio casual de la música en directo a un eslabón clave en el desarrollo de la industria musical. Es allí donde se han ido dando a conocer los nombres de tantas bandas que han formado la banda sonora de generaciones enteras. Desde los años 80, con la llamada Movida, hasta la actualidad, con Carolina Durante, Delaporte, El Kanka... voces jóvenes que, en su momento, necesitaron de un

espacio en el que dar su primer concierto. En el que aprender cómo funcionaba el negocio de la música desde su misma base.

Sin embargo, en algún momento, esta transmisión de talento desde el underground de las ciudades hasta el mainstream de los grandes escenarios se vio interrumpido, y las salas de conciertos comenzaron a desaparecer en masa, llevándose con ellas un tipo de cultura que, desde este documento, se ha querido reivindicar y proteger.

Se han citado diversas problemáticas que acucian desde hace años (décadas incluso) a este sector: la presión inmobiliaria del centro de las ciudades, una desconfianza e ignorancia de su idiosincrasia por parte de la administración, que la somete a regulaciones que castran, en cierto modo, el ejercicio del directo, considerando a la música en directo como un “ruido” en lugar de como un valor social y cultural que debería ser protegido.

Pero también se ha puesto la lupa en aquellas prácticas del sector que alejan a los jóvenes de estos espacios y que pueden considerarse parte, también, de su decadencia. Una falta de modernización, un espíritu que atrae más a una generación que ya es madura, sin que exista un aparente relevo generacional, relaciones laborales desdibujadas, a falta de un estatuto del artista que regule claramente los tratos entre salas y músicos...

Se ha tratado, a lo largo de estas páginas, de ser imparcial y observar tanto los vicios como las virtudes de unos espacios que, de manera innegable, resultan necesarios para el desarrollo cultural local y, a su vez, nacional.

Es precisamente al hablar de la necesidad cultural de este tipo de espacios cuando se encuentra uno de los primeros paradigmas con respecto a su ejercicio: se trata de negocios privados que asumen una responsabilidad que deberían asumir las salas de ejercicio público y los centros culturales. Que, incluso, debería recaer en las universidades, como se ha reivindicado desde diferentes frentes a lo largo de la investigación. Las salas de conciertos deberían continuar su natural evolución hacia una profesionalización que las haga parte de un circuito estable y (valga la redundancia) profesional en la industria de la música, y parte de esta evolución consiste en abandonar el circuito amateur para centrar su atención en bandas que, aunque puedan todavía

cargar con la etiqueta de “emergentes”, se encuentren preparadas para un ejercicio profesional (palabra que vuelve a aparecer por tercera vez).

Se trata de una necesidad que nace, precisamente, de otro de los paradigmas de las salas de conciertos: su condición de negocios mixtos e híbridos. En cuanto a sus beneficios económicos, se pueden considerar bares (o espacios de restauración) con actuaciones en directo. En cuanto a su valor diferencial como negocio y su ejercicio diario, pueden ser considerados escenarios que disponen también de servicio de barra. Es este factor, la venta de alcohol, la que ha separado a las salas de los menores de edad durante más de diez años en la Comunidad de Madrid, y donde aún sigue apartando a los menores en otras comunidades a día de hoy. Si se trata de elegir entre un valor u otro (el valor económico o el valor diferencial), las salas ya han expresado su preferencia: desean ser consideradas como lugares de interés cultural y poder acceder a ayudas y subvenciones públicas que reconozcan su actividad. Las salas desean dejar de ser “bares” y convertirse, de una vez por todas, en “escenarios”.

Sin embargo, para que se lleve a cabo esta transformación también es necesaria una transformación del sector cultural prácticamente al completo: por un lado, es necesario reformar el estatuto del artista para que pueda contemplar la itinerancia de las profesiones culturales (y musicales), establecer una clara relación entre las salas de conciertos y los artistas y, derivado de este último punto, también es necesario que las salas de conciertos sean, administrativamente, lo que ya son en la realidad: simple y llanamente salas de conciertos. Es decir, se hace necesaria una licencia que unifique los criterios de actividad y facilite el ejercicio de este tipo de espacios.

En estos momentos el país se encuentra en un estado de crisis absolutamente desconocido hasta ahora, en el que debe hacer frente a problemas urgentes y acuciantes. Parte de estos problemas afectan de manera directa a un sector que ha visto salir a la luz su precariedad y su fragilidad estructural. Es por eso que, este momento, a pesar del colapso del sistema, es el ideal para poder hacer frente a una reforma estructural de un sector y de una industria que, una vez haya pasado la tormenta, pueda levantar con mayor fortaleza nuestro entramado cultural.

Se trata de una conclusión algo utópica e idealista, por lo que, a continuación, también se incluyen algunas posibles medidas a tener en cuenta en el corto-medio plazo, recogidas tanto de los profesionales del sector consultados como extraídas de la redacción del presente documento:

- Rescate inicial del sector a través de subvenciones públicas.
- Involucración de las administraciones en el ejercicio de las salas de conciertos: podrían ser utilizadas como espacios en el que músicos emergentes pudieran dar a conocer sus proyectos utilizando la herramienta del streaming.
- Involucración de las universidades en el ejercicio de las salas: que parte de las prácticas de escuelas de negocio y de carreras artísticas pudieran ser complementadas en este tipo de espacios. Realización de talleres en los que explicar cómo se gestiona burocrática y laboralmente la industria musical, desde su base.
- Creación de un circuito profesional y permanente de salas de conciertos, imitando a otros circuitos desarrollados públicamente en las artes escénicas.
- Adelanto del horario habitual de realización de conciertos (en horario nocturno) a uno más ajustado a la realidad social: horarios que permitan utilizar el transporte público y que permitan el acceso a menores acompañados sin que resulte violento para ellos.
- Incluir puntos violetas de apoyo a la mujer y colectivos socialmente discriminados en todas las salas de conciertos, al igual que se lleva a cabo en festivales.

Se trata de medidas puntuales y de fácil aplicación que pueden llegar a constituir un peldaño en el cambio de la visión que se guarda públicamente de las salas de conciertos. En estas medidas no se entra en cuestiones estructurales ni administrativas. Con ellas, se utilizan los recursos ya disponibles para ir mejorando la situación de un sector fuertemente azotado, mientras, paralelamente, se espera la consecución de otro tipo de medidas que requieren de un mayor esfuerzo. Estas últimas se ven recogidas tanto en las

posibles soluciones que ofrece el sector para su rescate (4.3.) como en las conclusiones de la mesa de trabajo con profesionales de la industria (3.3.)

Se recogen aquí, de este modo, numerosas ideas y proyectos a los que esta situación ofrece la oportunidad de dar forma. El objetivo es salvar de la extinción no solo a espacios que resultan necesarios para el desarrollo de la industria musical de una manera orgánica, que vaya directamente del ciudadano a la industria; sino también un formato de experiencia del directo ajustada a la realidad de barrios y vecinos. Una alternativa musical que huye de las grandes conglomeraciones y busca un contacto más directo con su público. Un deleite de la música en pequeño formato. Una reivindicación, en definitiva, de que lo minoritario no es menos importante, pues resulta ser la base, el cimiento, de toda una cultura.

## 6. Anexos

### 6.1. Entrevista con Ana Alonso, representante de la plataforma Alerta Roja - Hacemos eventos

Hola, Ana. Muchas gracias por reunirte conmigo. ¿Podrías comentarme cómo fue vuestra reunión con el ministro Uribes?

La primera de las reuniones fue el 28 de Septiembre, con Uribes. Nuestras principales reivindicaciones han ido con respecto a los aforos. Una de las cosas que se ha regularizado durante todos estos meses es el tema de los aforos: cómo se calculan, o los reajustes de los aforos, cómo se hacen: pues lo han calculado en base a una licencia, en base al aforo a lo que la licencia te permite, como licencia administrativa, de meter en tu recinto; no lo hacen en función de las densidades de ocupación. ¿Y eso qué significa? Que te puedes encontrar que, guardando las distancias de seguridad, tú por licencia puedes tener un aforo "x", y teniendo una restricción del 50% directamente baja 50% pero, ¿cuáles son las densidades de ocupación manteniendo ese metro y medio...?. Entonces, claro, un sitio tan grande como el WiZink en ese sentido no hay problema: el 50% del aforo de 16000 son 8000, no tiene más historia, pero en una sala, ahí está lo duro, cuando te dicen "tengo 100, 50". "Ostras, ¿es que con 50 cómo voy a abrir?".

**Y ni siquiera se trata ya del número de personas, sino que la separación de entre metro y medio, por mucho que te entren 50, si tú separando la sala, entre metro y medio cada uno te da que entran 10.**

Correcto, eso es, esa es la cosa. Lo que es importante es hablar de capacidades o reajustes de aforo, no en función de la licencia administrativa sino en función de las densidades de ocupación.

**En ese sentido, ¿crees que el hecho de que el sector estuviera mal regulado de antes ha empeorado su gestión durante la pandemia?**

Absolutamente. Esto no ha hecho más que poner en evidencia todas las carencias y la precariedad que teníamos. Quiero decir, independientemente de los aforos o no, con respecto a las personas, tres cuartas de lo mismo: la intermitencia de la actividad, y esas altas/bajas de la gente; “ahora doy de alta, lo doy de alta solo por evento...” Altas-bajas intermitentes, bien sean por régimen de artista, régimen de Seguridad Social o régimen de autónomos, toda esa gente que no está dada de alta el mismo día 14 de Marzo, está fuera de las ayudas.

**¿Habéis pedido algo específico en ese sentido?**

Sí, además eso está en estudio. A nosotros nos lo dijo Uribe el mismo 28 de Septiembre, que estaban hablando, porque sabían de este mal endémico; lo volvimos a hablar el 5 de Octubre con la Ministra de Trabajo y decían que sí, que estaban viendo la herramienta, el mecanismo, para que todas esas personas que no habían tenido acceso a ningún tipo de prestación o ayuda, etc. tuvieran acceso demostrando, dentro de su vida laboral, que eran parte del sector. Entonces todo el mundo que ha estado fuera del sistema de la Seguridad Social el día 14 de octubre, y pueda acreditar su vinculación con el sector y sus días trabajados, tendrán derecho a lo que les corresponde en proporción. Esto está ahí casi, pero es que nos siguen sin contestar. Claro, hay gente que lleva sin cobrar desde el mes de Febrero. Ni un duro. Mucha. Entonces la parte de empresa es intentar con los ICOS. Esa parte de moratorias de ICOs, que eso lo hablábamos el otro día en el Ministerio de Industria –estuvimos el martes 20 en Industria y nos dijeron que lo de los ICOs estaba cerrado casi al 70% ya con Banco Central Europeo para hacer ese respiro ya a todas las empresas que no habían reactivado su actividad-. Hay un montón de empresas que habrán pedido ICOs pero hay sectores determinados en los que la reactivación no ha sido de la manera que se pensaba y, por tanto, no puedes empezar a pagar todo. Entonces se habló de una

moratoria de un año más de carencia, un año más el no pagar, y un año más el hacer ese escalonamiento de cuotas: en vez de pagarlo en cinco, pagarlo en seis.

**En realidad lo que estáis pidiendo esta Alerta Roja es renovar todo el sector, básicamente.**

Bueno, hay dos cosas: por una parte el plan de rescate, que eso es inmediato, que las personas no se ahoguen, que tengan dinero para sobrevivir mes a mes. Y después efectivamente preparar –que eso ya también está sobre la mesa- un plan de recuperación y de reactivación de la actividad, y por último efectivamente el plan estratégico, que es esto que estábamos hablando; darle la vuelta al sector, y todos esos males endémicos, corregirlos. Entre otras cosas, quién se incluye en el régimen de artistas: el estatuto del artista. Son como tres fases, plan de rescate inmediato. Necesitamos rescatar a las personas y rescatar a las empresas para que no se vayan a la quiebra, porque son las que nos dan trabajo, y luego ese plan de recuperación y ese plan estratégico que es estatuto del artista, convenio colectivo, un montón de cosas que ayuden a regularizar el sector y a que no nos pase que llegue un tsunami y nos barra a

todos y no tengamos forma de demostrar que este sector en el que trabajamos es el que nos da de comer todos los días.

**¿Y qué opinas de cómo se ha utilizado un poco como chivo expiatorio el ocio nocturno?**

Ah (*suspira*)... el ocio nocturno nos tiene locos... de hecho hubo una especie de polémica, porque la parte de dj's, la parte de productores, efectivamente son artistas. Se unieron al movimiento, estuvieron apoyándolo mucho, y hubo en redes una historia... Entonces una cosa es el artista, o el colectivo artístico que forma parte de la cultura, en este caso esa cultura clubbing, y otra cosa es el local, con una licencia de hostelería 'x', para poder llevar a cabo música en vivo, pues bien, es exactamente igual.



Pero claro, otra cosa es la discoteca. Son cosas diferentes, y eso es lo que intentamos explicar, y este es un sector muy específico: eventos y espectáculos. Yo no niego que dentro de tu discoteca hagas eventos y espectáculos, pero el problema que tienes es que no puedes abrir por la noche. El que se asemeje una sala de conciertos con un espacio cultural y puedas programar, eso es una cosa, y otra es que luego te dejen servir copas y hacer discoteca. Entonces ahí hay un problemón, y para nosotros es diferente sobre todo por este plan estratégico que estábamos hablando, es decir, esto no se queda solo para algo coyuntural, porque entonces con ese mismo criterio nos podríamos unir también con la hostelería, y no es una cuestión de unirse. Este problema coyuntural nos afecta a determinados sectores, y es perfecto que no unamos, pero yo creo que cada uno tiene su línea para que sea escuchado, y no mezclar ahí... porque entonces nunca jamás llegaremos a un plan estratégico y es el momento, ya que nos encontramos en esta situación, por lo menos que esto sirva de que se nos haga caso al sector.

#### **¿Y cómo empezaste con esto? ¿Cómo os juntasteis? ¿Quiénes os juntasteis, cómo fue?**

¿Cómo surge? Pues mira desde que se declaró el estado de alarma... en el mundo del asociacionismo estamos muchos desde hace muchos años, y muchos de nosotros llevamos hablando entre nosotros por separado todo este tiempo... la asociación tal con la asociación cual, y se unen para no sé qué, esta con esta... En el mes de mayo o por ahí, la gente que nos conocíamos hicimos un espacio virtual en una aplicación, en un foro, por así decirlo, para ir viendo un poco cómo podíamos ir trabajando. Y entonces, cuando se empezó a hablar de movilización, de 'no nos hacen ni puñetero caso, no hay medidas para el sector, esto es una locura', empezamos a pensar en esas posibles movilizaciones (muchos de nosotros además tenemos contacto con el resto de Europa). Fue cuando el movimiento internacional ya estaba en movimiento, y ahí fue cuando dijimos: ¿Y si seguimos a estos?. Nos empezamos a informar y ahí surgió la cosa de 'oye, podemos coger esto que ya está creado y trasladarlo a España'. En un primer momento éramos seis países, ahora somos más de veinte, veintitantos países unidos en un movimiento internacional, que no deja de ser una imagen unificada. De momento cada país tiene sus acciones concretas, porque cada país tiene más o menos

ayudas, una situación x, hay muchos países que ya están muy regulados y ese plan estratégico a lo mejor no procede tanto, pero aquí hay que darle una vuelta tremenda. Entonces al final surgió realmente de varias personas que creímos que la unión era la única forma de que esto tuviera voz. Empezamos a crear una web, a dar difusión a través de redes –tenemos un equipo de comunicación brutal- ¡Además todo chicas espectaculares... es perfecto, con una entrega y una dedicación!- Entonces hacemos una especie de trabajo en equipo, porque yo voy a la reunión, o con algún compañero, o vamos varios, redactamos, hacemos, pero luego es el equipo el que se dedica a darle forma, maquetarlo, difundirlo, hacerlo grande. Entonces lo guay que ha pasado con Alerta Roja es que empezó como muy pequeñito y a fecha de hoy son más de 150 asociaciones que representan a más de 400000 personas. Una barbaridad. Entonces no queremos que eso se muera, queremos que nos lleve al final a ese plan estratégico y que trabajemos juntos. Se han creado un montón de asociaciones en esta pandemia, es de lo único de lo que me alegro. Al principio era tal la dispersión de empresas que era imposible saber realmente qué peso teníamos. Cuando se van asociando y vamos sabiendo cuál es ese peso real, podemos hablar de números delante de la administración, que nos lo piden constantemente. No sabemos qué números manejamos, Elena.

**¿Antes no existía esta unión?**

Qué va. Antes... hay uniones, federaciones, y tal, pero no el trabajo que se está haciendo ahora, ni de broma.

**¿Y crees que va a ser un trabajo que continúe en el futuro?**

Ojalá sea así, si no no estaría aquí. Te aseguro que si no sintiera que va a ser para que se mantenga en el futuro no me estaría dejando tanto la vida como me la estoy dejando, personalmente hablo.

**Dos preguntas que me surgen con esto: Dices que son 400000 personas, pero ¿hay gente que falte? ¿Hay alguna falta importante?**

¡Sí!. Se calcula que somos del orden de 800000 personas las que nos dedicamos a este sector. Yo con esas 400000 me refería a las que están a fecha de hoy de alguna forma representadas dentro de las asociaciones, pero hay un montón de gente que no cree en el asociacionismo, que no se sienten representadas por él y no están en ninguna asociación.

**El ocio nocturno no lo incluí, aunque pueda tangencialmente puede estar, no se incluye...**

No, por esto que te digo, porque la idea es que el sector sea sector "Eventos y espectáculos". Y eso es hostelería con tal... Otra cosa efectivamente es la parte de salas.

**Sí, es lo que decían que se consideran las salas de concierto como tratamiento de salas de cultura, para que entre dentro de ocio nocturno.**

Correcto. ¿Cultura hasta qué hora? ¿Hasta que se acaba el concierto y luego ya no? Otra cosa importante para ponerla aquí. Hablando ayer con el presidente de una asociación de tablaos flamencos. Les pasa lo mismo: licencia de hostelería, pero es música en vivo, es cultura, lo mismo que las salas de fiesta. Y ayer yo pensaba con él y decía: "mira, vamos a crear una mesa de trabajo dentro de Alerta Roja específica para salas de conciertos, ¿tú no crees que sería esencial que vayáis de la mano para ser más? Porque al final tenéis la misma cosa, que tenéis una licencia, que podéis hablar para una determinada actividad pero a la vez estáis creando y promoviendo cultura y estáis en la misma historia". Y me decía él, pues lo veo. Entonces yo creo que vamos a enfocar las salas de conciertos dentro de esta mesa, dándole forma a esos tablaos flamencos, o salas de conciertos, donde hay cultura, sea un poco lo mismo y se empiece a regularizar. Decían: "toda la vida hemos estado en hostelería porque nos venía mejor..." A lo que iba es que tienen las mismas cosas: aforos, o densidades de ocupación, restricciones de aforo y luego restricciones como bar: a partir de tal hora, no... pero claro, si estamos promoviendo que haya esa cultura flamenca, tenéis que ayudar, igual que a las salas de conciertos, a los tablaos flamencos, entonces es una cosa que yo

estoy viendo cómo meterlo en la misma línea para ser más, para tener más peso. Me parece interesante esa parte

**¿Habría alguna manera de abrir la mente de la administración?**

Bueno, en la administración hay que hacer una pedagogía increíble, nosotros nos pasamos, y no te exagero, Elena, una hora de reloj para que entendieran en Cultura qué era el sector de eventos y espectáculos. Porque claro, ellos ven como la parte de la cultura más “artística”, por así decirlo. Yo no me considero trabajadora de la cultura, yo lo que hago es dar soporte a la cultura, es decir: mi trabajo hace que tú puedas desarrollar tu concierto. El ejemplo que les poníamos era, en un WiZink con todo lleno, hay un artista trabajando sobre el escenario, ponle que diez músicos como mucho – que normalmente son menos- y hay cuatrocientas personas trabajando, entre seguridad, camareros, técnicos, acomodación, médicos y ATS, producción...y les decía: “si este señor (además venía un técnico con nosotros) no le pone el micrófono al cantante, no canta” . Pero no solo eso, sino que quien fabrica ese micrófono- hay una cadena de producción tremenda- quienes han diseñado, investigado, ecualizado, etc. Si todo eso no funciona, ese no canta.

Todos nosotros, los que damos soporte a la cultura, trabajamos de forma transversal para el sector Eventos y Espectáculos, -por eso lo hemos llamado así- damos cobertura a mítines políticos, eventos corporativos... Vale que no es cultura, pero ahí se monta y se desmonta, hay técnicos trabajando, hay azafatas... esa transversalidad es la que intentábamos explicar. Porque ellos se ciñen a la parte más artística y a los cuatro técnicos, y no solo son los técnicos: es un trabajo previo de diseño, programación, realización, seguridad y prevención, de trabajos afines, de logística...

**Cuando hablabas del movimiento internacional, a la hora de ver cómo estaba Europa y la comparativa ¿cómo os veáis?**

Bueno pues en Europa pasa un poco de todo. Es verdad que aquí hay determinadas cosas que están mejor y otras cosas que están peor. Mejor ¿por qué? Porque en otros países hay mucho desamparo con respecto a los trabajadores. Son freelance y ahí les

han dejado un poco de la mano de dios. Aquí tenemos más ese sistema de Seguridad Social que un poco nos protege, eso es verdad. Pero en otros países han inyectado ayudas muy grandes, y aquí no han inyectado nada. En el Ministerio de Cultura nos decían que habían hecho, no me acuerdo cuantos eran, 44 millones, creo, ¿dónde se han ido? No le ha llegado a nadie eso. A la música, a la lírica y a la danza. ¿Dónde está?

**¿Habéis llegado a alguna conclusión ya, a alguna medida concreta? ¿O todavía estáis en conversaciones?**

Hay tres cosas concretas: rescate de todas esas personas que no han tenido acceso por encontrarse fuera del sistema en su momento, con respecto a las empresas, el tema del CNAE (otra cosa súper importante, que están teniendo problemas a la hora de poder vincularse con el sector), y el tercero, la reactivación progresiva de la actividad con esto de los porcentajes de aforos en función de la densidad de ocupación y no por la licencia administrativa. Son las tres piezas híper importantes. Ya les decía a las chicas del Ministerio de Cultura que no podemos esperar más a que esto empiece a funcionar, porque la gente está agonizando, están deseando salir otra vez, Elena, deseando quemar camiones, ruedas... con todos los camiones que hay, paralizar las fronteras. La gente está desesperada, enloqueciendo.

**¿Crees que la movilización que hicisteis tuvo consecuencias?**

Sí, por eso nos llamaron, tenemos claro que eso fue el revulsivo de “ostras, a esa gente hay que atenderla”. Entonces como eso fue así, la gente está deseando salir. Por otro lado, los que ya llevamos mucho tiempo trabajando en el asociacionismo, es verdad que te dan el espacio para una reunión –y así te mantienen un poquito calladito, que es normal, también, por otro lado- pero no puede ser que no estemos trabajando. Sí sirvió, por supuesto que sirvió. Y lo único que nos va a quedar es, efectivamente hacer más ruido: “Ha pasado un mes ya, señores, no hay nada, no ha cambiado nada. Sí, reuniones, buenas palabras, pero no son nada”.

## 6.2. Entrevista con Manuel Ángel López, abogado de Sympathy for the Lawyer especializado en derechos laborales en la industria musical

**Buenas tardes, Manuel. Muchas gracias por atenderme. ¿Podrías comentar cómo está la situación laboral en el ámbito de las salas de conciertos?**

Tenemos una regulación común. El estatuto de trabajadores que tenemos como base y luego incluso de convenio colectivo. Hay una licencia estatal que se denomina sala de fiestas, en Madrid hay una que es de folclore y circo y digamos que ambos convenios, al margen de algunos temas específicos, son las cabeceras, y en ambos casos se regula la figura del músico pero también del actor, del bailarín y bailarina...

**Artista, ¿no?**

Artista, sí, hacia el espectáculo público. Por tanto la regulación está y, de algún modo, es común. Ese es uno de los grandes problemas que tiene que abordar la clase política con el estatuto del artista. Que fue complejo y esas negociaciones de la subcomisión pues... Lo hicieron difícil porque tenían que articular en un mismo informe o en una misma agenda legislativa las necesidades y especificidades de estos colectivos que, en realidad, más allá del aspecto de arte o cultura, no tienen mucho que ver entre sí porque cambia mucho la manera de trabajar. Y eso ha sido una dificultad grande que han comentado en diversas ocasiones los políticos más activos en ese proyecto del estatuto del artista. Por ejemplo, Eduardo Maura, que ha sido una persona que ha destacado mucho ese camino de decir "mira, hay muchas críticas pero hay que tener en cuenta lo que traíamos". Entonces, dentro de esta legislación común, que realmente se puede aplicar en la mayoría de los casos donde hay una relación laboral, luego hay que ver las diferencias que hay por la representación.

A nivel de condiciones de trabajo, realmente no hay tanta diferencia entre un músico y un bailarín porque, por ejemplo, la desigualdad en caso de maternidad va a ser la misma, van a tener la misma problemática: hay un cambio físico, etc. Realmente ahí no hay diferencias. Tampoco las hay en tiempos de trabajo porque un concierto tiene una

duración normal, a lo mejor de un espectáculo de danza a otro, pero bueno, se asemeja. Es más la forma de organizar y de llevar eso al público. Porque, mientras en una compañía de teatro siempre hay una compañía productora, desde Lorca con “La Barraca” hasta cualquier musical de hoy, siempre hay una empresa que contrata a los actores, les organiza el trabajo, los dirige, los artistas trabajan con una autonomía creativa, pero siempre desde una estructura organizativa. Eso en danza y en teatro suele ocurrir. Cuando un actor decide montar su propio proyecto o su propia compañía se convierte en un empresario, que va a contratar a otros actores.

¿En la música qué pasa? ¿Dónde se produce el acto de producción, de creación del espectáculo? Pues podríamos pensar que se está realizando en el local de ensayo por el grupo, pero luego es cierto que en la sala hay una actividad organizativa también. En un festival, donde se fijan horarios, etc, es donde está la dificultad, porque sí hay una concurrencia de iniciativa productora, porque realmente el grupo está diseñando una propuesta artística preparándose para llevarla al escenario. Por ejemplo, esta mañana me reuní con una empresa, que ellos sí que contratan a los artistas para conciertos pero ellos son los que diseñan el concepto del espectáculo. Ahí hay una relación claramente laboral, porque esa empresa es quien ha decidido que va a hacer un espectáculo.

### **Hacen de promotores, ¿no?**

Claro, pero la palabra “promotor” te puede incluir muchas facetas, porque en un concierto puede haber varias empresas que van en cadena. Es decir, el promotor es un poco el que arriesga a nivel de comercialización del evento entre el público, vender las entradas y obtener los permisos. ¿Qué pasa? Que el promotor puede contratar directamente al artista en una relación laboral o hacerlo a través de una empresa intermediaria. Y no entramos todavía en el tema de cooperativas y de ETT. En este caso un promotor podría ser una empresa que decide poner a la venta un concierto pues, yo qué sé, de homenaje al swing o al jazz de los años 20 y eso se lo ha contratado a su vez a una empresa que viene con una dirección artística y que lo ha organizado todo. Además, por regla general interesa más esta estructura porque los trabajadores tienen

más garantías si hay una empresa previa que también los tiene de alta durante el ensayo, etc. Y eso pasa mucho en un musical o en una gira donde hay un artista solista importante y se contrata a un montón de músicos, donde ensayan en una nave industrial y luego van todos y a lo mejor van a caché. Si Alejandro Sanz da un concierto en Barcelona a caché y hay un promotor en Barcelona que ha comprado el show. Por tanto la figura del promotor ahí en música nos puede generar confusión, porque “promotor” y “productor” hay veces que coinciden y otras que no.

**Incluso puede coincidir que sea el propio músico el promotor del evento, ¿no?**

Claro, es lo que se llama ir “a empresa”. Que eso te lo hace Alejandro Sanz, pero también una banda emergente. Porque dicen “yo quiero empezar a tocar en el sur y en Sevilla, Málaga y Granada no me llama ningún promotor. Pues voy a llamar yo a una sala, la alquilo y organizo yo mi propio concierto. Porque prefiero empezar a tocar ahí y abrir público”, ¿no? A empresa es como que tú... Vas totalmente a riesgo, es decir, yo soy quien asume los gastos y si va haber dividendos el dinero es para mí. Hay un porcentaje que le da a la sala o algún productor local que alguna empresa que hace la labor de producción más logística... o técnica. La propia sala te ofrece un alquiler que ahí va incluido también el precio del sonido, de poner carteles, etc.

**¿Dentro de cada sala cada cual es libre de poner las condiciones que le parezcan oportunas?**

A ver, más o menos esas condiciones van dentro de una lógica legal, ¿no? Y hay que ver el contrato, porque hay veces que se redactan... regular, pero sí... Hay jurisprudencia que dice que si la sala se limita a poner a disposición el local y unas labores más de coordinación de... propias de la sala, ahí no hay una relación laboral, ¿no? Eso está claro. Luego hay otras que juegan una figura intermedia. ¿Yo dónde veo la frontera? Quizá por esa labor previa que pueda hacer el músico de su propio espectáculo. Y aquí sí que quiero meter un paréntesis en el sentido de decir que saquemos a la banda emergente de eso porque ahí sí que es cierto que si lleváramos una lógica hasta el final de “no es que ellos son también promotores”, a lo mejor habría que aplicar unas reglas pero más *sui generis* por las propias características de su



inexperiencia, etc., ¿no? Ahí quizá hay una problemática diferente, porque si la vemos desde un prisma objetivo y aplicamos las reglas del juego nos damos cuenta de que ahí realmente la sala no está influyendo en ellos en el contenido que a ellos les lleva al concierto. Que haya una posición de fuerza o de mayor capacidad de negociación por experiencia o por lo que sea, es cierto. Y eso hay que tenerlo en cuenta. También, en España, una cosa que quiso abordar este estatuto del artista, que es muy complicado, sería la frontera entre el músico *amateur* y el músico profesional. Que ya no es tanto emergente, porque hay músicos emergentes que tienen diez años de conservatorio y son más profesionales que gente que a lo mejor se está ganando la vida de la música.

Es complicado. Y hay una casuística ahí que te va a llevar a situaciones de todo tipo. Por eso digo que hay que sacarlo fuera, porque a lo mejor primero hacemos un análisis más frío, más objetivo y luego ya hay que ir a la situación personal que pueda tener la gente y a dónde nos está llevando ese análisis.

**Sí, que quizás primero hay que estudiar a los profesionales y ver cómo se desarrolla esto a nivel profesional y luego ya ver qué está pasando con lo emergente.**

Es que es un rollo. Si le aplicas las reglas del juego de músicos profesionales, da igual que el caché sean 500 euros que 5000, esas reglas si las aplicas a bandas muy emergentes o que tienen una situación más así, delicada, pues sí que puede ser una situación dura. Y a lo mejor es ahí donde hay que entrar a regular. Porque lo otro, yo creo que la regulación es mejorable, muy antigua, pero cuando es relación laboral... A ver, hay unos estatutos de los trabajadores, unos convenios colectivos y un real decreto que, aunque haya que actualizarlo, creo que la base está.

Y creo que nadie puede negar que hay relaciones laborales. No estamos en una batalla de o todo o nada. Y es lo que te decía, yo esta mañana por ejemplo estaba con una empresa que en lugar de hacer una agencia de solamente intermedios, ellos cogen y fichan a los músicos, los preparan o preparan el espectáculo, deciden ellos, ellos llegan al acuerdo, los llevan allí, hacen el espectáculo y se van. Esto puede ser en una sala, en un evento corporativo o en una boda. Pero hay una empresa que se responsabiliza de esas personas, con un PRL, etc. ¿Por qué? Porque esos músicos no tienen realmente

una autonomía decisoria para poder decir “venga vamos a tocar este repertorio” o “lo vamos a hacer con este nombre”. Eso, a lo mejor, si deciden hacerlo así, ellos están creando, emprendiendo un espectáculo propio. Y ahí es donde entramos en esa dificultad: que cuando el grupo lleva una propuesta, a un festival o a una sala, ellos también son productores. El promotor no, porque es una palabra más asociada a la parte final del ticket, pero sí puede ser un productor que a su vez se contrata con otra empresa y se reparten beneficios mercantiles, es decir, la taquilla, la barra, etc.

### **Si entramos en festivales el debate puede ser eterno...**

Es difícil, sí. En principio, cuando hay relaciones laborales deberían aplicarse las mismas normativas que de sala. El convenio colectivo de salas es un convenio muy especial, pero a pesar de estar diseñado para discotecas y salas, tiene una cláusula que tiene su ámbito de aplicación prácticamente a todo el espectáculo. Y si no hay un convenio más específico, o alguna empresa lo quiera impugnar, en principio ese sería el aplicable en un festival. ¿Qué pasa? Que hasta qué punto tenemos en un festival hay una relación laboral con el grupo o no, con camareros, con personal, voluntarios, que ese es otro tema. Debería haber una relación laboral salvo que esté muy claro otra cosa, ¿no? Yo he visto festivales en los que toca una banda que está ahí tocando para niños, no sé, algo más de entretenimiento, que la banda te viene descompuesta, que no es un grupo que está en el mercado ofreciendo su proyecto, sino más bien el festival ha llamado a unos cuantos músicos y ha dado un encargo. Entonces ahí está claro.

Pero luego fuera de ahí, yo creo que el problema puede estar en los emergentes, que es donde más nos puede costar entender esa lógica porque la inexperiencia es brutal en este sentido. Nosotros lo sabemos porque a nuestro blog, por ejemplo, nos llega mucha gente que nos lo dice, que todo el tema legal en la música pues no lo conocían. Nosotros hemos hecho divulgación tanto para aparte de directos, como para propiedad intelectual y en todos estos temas sobre cómo se hacen los directos, cómo se cobran, impuestos, etc. Y la gente no tiene ni idea.

Que es algo también a lo que se acogen muchas salas, ¿no? Que parece como que están presionadas por la legislación, que todas las regulaciones les oprimen y que no pueden hacer gran cosa.

Las salas yo creo que tienen mucha razón en tema ruidos, tema horarios... Porque, yo aquí es una opinión personal, no creo que la música se pueda tratar como ruido. Hay que ir por Comunidades Autónomas, pero es muy complicado que esté sonando música en un bar o en una sala. Y creo que eso debería ser lo normal y no la excepción. Y muchas veces la opresión normativa viene más de ahí. Sí que hay un contexto normativo que no les beneficia. Y sobre todo porque siempre se ha visto y se ha asociado mucho a la discoteca, al *afterhour*, a algo oscuro, a algo... O sea, no se ve como un espacio de cultura. Un concierto en sala tiene menos prestigio que un concierto en teatro, ¿no? O el propio recinto. Creo que eso sí que es injusto y sí que hay un contexto normativo mejorable. A nivel laboral es cierto que el problema puede ser igual para festivales y para salas. Pero las salas al final lo pueden sufrir más porque al final son pequeñas y ahí hay una fragilidad, que lo habrás visto porque sabes que han metido 50 personas, donde hay que pagar unos gastos, el grupo, que te llevan como haya caché y tal... Ahí los márgenes son tan mínimos que es muy complicado. Si a eso le sumas una inspección de trabajo, etc., y hay que cumplir un convenio colectivo para que se entienda que la sala es la productora, serían inviables ese tipo de conciertos.

Yo no estoy a favor de que se diga "yo no doy de alta porque no me salen las cuentas". No. Si la relación es laboral... Es laboral sí o sí. Y viceversa. Si no es laboral tampoco la podemos vestir de eso. Es cierto que es más grave quizás una cosa que la otra. Pero porque yo he escuchado también gente que dice "no, yo cumplo la ley porque doy de alta a todo músico que me lo pide". ¿Qué podemos pensar de esa frase? Es decir, ahora un poco, fruto de esta confusión que hay, algunos festivales y salas pueden decir "nosotros llevamos unas buenas prácticas o cumplimos con la normativa porque todo músico que nos lo exige así o que nos lo pide o que no está de autónomo, nosotros lo damos de alta". Creo que eso está igual de mal, porque si la relación no es laboral... O,

¿por qué al músico que le interesa o porque los números le cuadran lo dejamos de autónomo y al que no lo hacemos empleado?

**Al final es lo que a mí me venga bien, ¿no?**

Claro. A ver es un pequeño parche... Y eso es un poco lo que ha pasado en parte con algún tipo de cooperativas, ¿no? Pero yo creo que eso es lo que está evidenciando que hay una normativa deficiente, porque no podemos estar eligiendo eso. Sí es cierto que a veces la frontera es difícil, el poder decir si es una relación laboral o no, porque hay casos muy en el límite, pero no creo que ese dilema se deba resolver según le venga mejor a la sala del festival o al propio músico, que es lo que ocurre. Y aquí un poco... Me pongo en contra de ambas posturas: vamos a buscar un criterio y vamos a respetarlo. Porque, vale, una sala te da de alta para el día del concierto. ¿Qué pasa mientras estás ensayando? Y si tienes un accidente yendo al local de ensayo, ¿qué ocurre? ¿O si hay un accidente dentro del local? Porque tú estás trabajando, estás haciendo una labor, en este caso, como músico autónomo porque si estás ensayando para hacer una gira de ocho conciertos, no puedes decir que los días de ensayo te dé de alta cada día una sala, ¿no? Es complicado eso. Claro, si tú estuvieras ensayando para una orquesta, para una compañía de teatro o para otro músico que ha fichado para su grupo, obviamente le tienes que exigir que te dé de alta ese día del ensayo. Yo lo veo de libro, ¿no? Porque estás trabajando para alguien. Pero, ¿si no estás trabajando para nadie? Realmente ahí eres autónomo, ¿no?

**Quizá por eso algunas cooperativas han intentado imitar el modelo de crear una compañía pero al estilo músico.**

Hay dos tipos de cooperativa, por ejemplo, Txarango, en Cataluña, ahora para la nueva gira han creado una empresa que es de ellos mismos. O hay algunos grupos que se han unido y han creado una cooperativa. Vale, hay una vinculación del músico con la empresa. Es una ordenación de medios de producción propios y han usado la cooperativa, podían haber hecho una S.L., una sociedad civil o ser autónomos y tener una comunidad de gastos, que le llaman.

Otro criterio que a mí no me gusta, que en Madrid... O bueno, alguna especie de trabajo y también alguna opinión ha dicho "no, cuando el músico tiene una S.L. ya es una relación mercantil y si no tiene una S.L. es relación laboral". No tiene sentido porque no depende de la forma de la empresa. Es cierto que hay algunos indicios en la redacción laboral de afinidad de la estructura empresarial que te puede dar una pista, pero el criterio principal es la dependencia. La dependencia hay que analizarla según el sector concreto, y yo veo que hay una mayor dependencia en el contenido del espectáculo que en una cuestión luego organizativa de horarios, accesos, etc., ¿no? Porque al final ahí ya... Sí que no depende de nadie, tú vas a tocar tu propio repertorio, con la ropa que te dé la gana, con el nombre artístico que te dé la gana, con un estilo, con una forma y no vas a seguir las órdenes de nadie. La sala nunca te va a decir "no, mira, Carolina Durante, vais a tocar mejor hoy vestidos de uniforme o con la camiseta de la sala...". Rollo verbena de pueblo u orquesta sinfónica que van en traje, Porque hay una línea ahí corporativa que eso no se cumple en la música en directo. Cierto que ese no es el único elemento a analizar, pero ahí ya nos da una diferencia entre una compañía de teatro que decide el vestuario y todo, aunque luego el actor pueda improvisar, etc. Es donde está la diferencia de la música. Por eso la música es tan complicada ahora mismo de moverse dentro de la regulación común para las artes. Porque luego los actores sí tienen una mayor claridad sobre este tema, o la danza Los actores y actrices tienen unos sindicatos donde ellos están ahí y por otra parte las empresas productoras. En la música sería complicado porque a veces el propio músico contrata, entonces, bueno... Si una persona en un sindicato a su vez contrata personal con contrato laboral, ahí hay una situación complicada. Nos vamos ahí hacia una figura de asociación, ¿no? Que el estatuto del artista habla de sindicatos y asociaciones profesionales, cuando no le encaje.

También entramos en la dificultad de la música de poder organizar esto dentro de un sindicato. Aunque hay secciones sindicales en comisión primavera, en UGT, en CNT, también... Lo que pasa que ellos como tienen un sistema, o sea no conozco bien la organización sindical pero ellos por ejemplo al no tener licencia sindical, creo que ese es el motivo, no entran a negociar convenios colectivos. El convenio colectivo está

firmado por... UGT y Comisiones, ¿no? Pero bueno, esto es quizá otro debate sí que ahí la idea principal es la que yo puedo opinar... De lo otro no entiendo tanto es sobre la dificultad dentro del sector por esta situación. Hay relaciones laborales claras, otras están muy intermedias y claro, muchas veces músicos que públicamente apoyen todo este problema por otra parte hay quien está fichando músicos para ir con él de gira, ¿no?

### **¿Qué habría que arreglar para que todo estuviera ordenado?**

El estatuto del artista y la agenda legislativa tienen varios caminos. Algunos ya están iniciados, ya ha habido reformas. El año pasado se metió esta compañía de pensiones y derechos de autor, que era un problema importante. Esa reforma, de todas formas, fue recuperar el texto literal que había antes de la crisis porque... El gobierno de Rajoy eliminó ese IVA reducido para los artistas y lo han recuperado con la redacción idéntica que había pre-crisis. El problema de eso es que en la práctica no se está notando el beneficio.

### **Por eso te preguntaba, ¿qué cosas hay que arreglar?**

Yo creo que ahí el problema está en las bandas emergentes porque una cosa que no hemos hablado es la figura del manager. Que muchas veces tiene muchas más incidencia sobre el artista el manager que la sala. Porque el grupo se mete en el ensayo a trabajar el repertorio y va a la sala, la sala les da algunas instrucciones pero el que realmente da las órdenes son el propio grupo. Yo cuando he trabajado por cuenta ajena nunca me han permitido consumir drogas o alcohol. Si estás trabajando en una orquesta te van a poner esos límites. Es decir, hay una disciplina que no se aplica. Igual que se puede decir oye pues vais a tocar con este nombre o con este vestuario o este repertorio que me da más público. Hay salas que sí lo hacen y que dicen "hoy quiero amenizar esto con este perfil de grupo" y les dan las claves, ahí ya sí que hay una relación laboral, ¿no? Sí que el manager puede tener mayor peso sobre el artista a la hora de moldear la carrera, el repertorio o el grupo a la hora de moldear lo que venden al público. A veces el manager puede ejercer una labor directiva. El manager es quien contrata, factura el espectáculo, y me parece una solución acertada porque así hay

alguien que asume la figura del productor. No estamos hablando de una ETT ni de los problemas de las cooperativas. Al final hay alguien que es el organizador, que no siempre va a ser la sala la que tenga una labor organizativa. También hay que tener en cuenta que no hay jurisprudencia para situaciones como grupos de rock, festivales, grupos emergentes, etc. Porque esto nunca se ha llevado a juicio.

### ¿Nunca?

Yo no he visto todavía que llegue al Supremo. Todo el contencioso en la música ha estado siempre claramente enmarcado en situaciones laborales donde un bailarín de una compañía o un músico, vocalista de una orquesta sinfónica, etc. Situaciones donde hay un despido, un desencuentro con vacaciones, etc. y ahí ha habido jurisprudencia, ¿no? Luego si hay algún músico que trabaja con hoteles y no se sabe si es autónomo o no, siempre trabaja para el mismo hotel... Ahí también ha habido algo. Pero nunca ha habido un grupo indie-rock que haya llevado a una sala a los tribunales por un despido o por no pagarle el salario a convenir. Nos movemos en un terreno que no está analizado por los tribunales. No han dicho hasta dónde una sala tiene el carácter de organizador principal o esto recae en el manager o en el propio grupo. Según el real decreto del 85 y según los convenios colectivos, el concepto del organizador debe ser un concepto de productor más que de sala, aunque a veces pueden coincidir.

**Ahora has mencionado un concepto importante que son los grupos emergentes y la cultura de salas. ¿Eso a qué nivel afecta a la hora de regular y que se vea como cultura?**

La precariedad es clave en el sector. Es absoluta en las condiciones de todo tipo. En muchos casos también se da en qué pasa con esta gente, ¿la llevo hacia una relación laboral o mercantil? En ambos casos estará en precario porque no tienen un trasfondo normativo. Si nos cerramos en banda decimos “no, no, para los grupos emergentes yo alquilo una sala y estás en tu derecho de buscarte la vida”. Ningún grupo se va a dar de alta como autónomo. La sala puede cubrirse las espaldas legalmente y no va a tener ninguna responsabilidad. Yo creo que ahí hay una precariedad. O el hecho de que ese grupo hoy toque, pero ¿qué pasará durante el ensayo? ¿Cómo están cotizando? Las salas pequeñas y medianas también tienen su propia precariedad, no tienen el favor de

la autoridad local o la policía en la flexibilidad horaria. Se podría mejorar en todos esos sentidos. En el tema de emergentes se podría intentar buscar alguna fórmula específica que reconozca esa figura y permita una alta a la carta. Estrictamente no eres empleado de la sala pero te damos un canal de alta. No se le achacan demasiadas responsabilidades al empleador y es una solución posible.

**Claro, se tiene que hacer una protección. Es curioso que la música clásica no tenga este problema, ¿no?**

No, no lo tiene porque sí tiene una legislación clara. De hecho hay mucha jurisprudencia alimentada por ese entorno de músicos de orquesta que cubre accidentes.

**Y esta jurisprudencia no sería trasladable a la música popular, ¿no?**

Claro. ¿En Carolina Durante quién es la compañía?

### **6.3. Entrevista con Armando Ruah, coordinador de la Asociación Cultural Coordinadora Estatal de Salas privadas de Música en directo (ACCES)**

**Buenas tardes, Armando, gracias por reunirte conmigo. ¿Crees que se ha dejado de lado al sector de las salas de conciertos en las medidas que se han llevado a cabo en la actual crisis sanitaria?**

De entrada, entre las administraciones, hay un profundo desconocimiento del sector en general, y de las salas de conciertos en particular.

En mi opinión, la respuesta de las administraciones públicas ha sido totalmente insuficiente para todo el sector en general. Las salas de conciertos están acostumbradas a trabajar sin ayudas públicas. A nivel estatal, este año, y de forma excepcional, el INAEM, ha convocado una ayudas públicas de carácter competitivo para el sostenimiento de la estructura de las salas de conciertos. Esperamos que estas



ayudas hayan llegado para quedarse y vuelvan a convocarse en 2021 puesto que las previsiones más optimistas sitúan el fin de esta pandemia en 2022.

**¿Cuáles crees que deberían ser las medidas que se pusieran en marcha actualmente para salvar el sector?**

Lo primero e imprescindible es un plan de rescate. Las salas de conciertos llevan pagando sus gastos, impuestos, tasas y gastos laborales desde el 7 de marzo desde hace más de 8 meses. Son pequeñas y medianas empresas, que no pueden soportar más esta situación que se está prolongando en el tiempo y por el momento sin fecha prevista de volver a la normalidad. Hasta septiembre de 2020 han cerrado 15 salas de conciertos, y se prevé que de aquí a los próximos meses la lista como mínimo se va a duplicar.

Algo que ayudaría sería la tramitación urgente de una doble licencia que permitiera a las salas de conciertos poder programar y no estar sometidas a las restricciones que se han aplicado al ocio nocturno. Mientras no se pueda abrir con regularidad, sería de gran ayuda que los gobiernos autonómicos subvencionaran unos conciertos en streaming con músicos locales.

**¿Tienes datos o porcentajes específicos sobre el modo en el que ha afectado la crisis sanitaria a las salas de conciertos?**

De enero a octubre de 2020 se han cancelado 7.350 conciertos.

En las salas asociadas a ACCES, calculamos un promedio de gastos realizados de 5204 euros al mes por sala que siguen cerradas, sin contar con las pérdidas por falta de ingresos. Esto nos lleva a más de 4.787.680€ hasta octubre 2020 de gastos realizados sin poder retomar la actividad y los gastos generados por la cancelación de conciertos en los primeros meses de la pandemia.

Entre los gastos que vienen soportando las salas de conciertos incluimos alquileres, hipotecas, gastos laborales, tasas de recogida de basura, agua y demás suministros, impuestos...

También hay que considerar que hablamos de promedios puesto que las salas grandes tienen gastos que pueden llegar a los 8.000€/mes.

**Entre los factores que mencionamos en la conversación como detonantes de la mala gestión de la crisis respecto a las salas de conciertos es el desequilibrio entre CC.AA. a la hora de tratar este tipo de espacios. ¿Hace falta unificar criterios a nivel estatal?**

Sería deseable que se creara una licencia específica de sala de conciertos que pudiera ser compatible con la licencia que tuviera cada sala en todo el estado. En estos momentos hay un marasmo normativo y muchas licencias para poder ejercer la actividad de sala de conciertos, pero todas ellas ligadas a la hostelería y al ocio nocturno. Estas licencias pueden variar entre distintas CCAA e incluso municipios.

Las salas de conciertos deben ser consideradas espacios culturales como una sala de teatro, un cine, un auditorio...

Por otra parte, al estar la cultura transferida a las CCAA, hay un tratamiento muy desigual entre CCAA. Comunidades como Castilla La Mancha, Castilla León, Navarra, Asturias, La Rioja, tienen unos presupuestos de cultura muy limitados, y en ellas no existe ningún tipo de ayuda, ni subvenciones para las salas de conciertos. En la mayoría de ellas tampoco existe ningún circuito de apoyo a sus músicos emergentes.

**También hablábamos de la precariedad y el estigma asociado a las salas de conciertos, ¿crees que se sigue manteniendo en la actualidad una visión negativa de las salas de conciertos?**

Esto va ligado a la percepción que se tiene de las Músicas Populares (Actuales). De hecho, se ve reflejado en los presupuestos públicos destinados a la Música Clásica, Ópera o Lírica, consideradas música culta y las Músicas Populares.

Es necesario cambiar la percepción de las salas de conciertos que tienen las Administraciones Públicas y también de la ciudadanía. En las salas de conciertos existe una plantilla profesional que trabaja en distintos departamentos: programadores, gestores, administrativos, técnicos, personal de seguridad, encargado de sala Djs,

camareros, personal de limpieza... El que una sala de conciertos opere de noche hace que para muchos pueda ser un lugar sospechosos cuando no es más que un espacio de trabajo que ofrece una programación estable de conciertos con una plantilla de trabajadores.

Esta “mala” imagen también se tiene en Europa, en general, pero existe por parte de las autoridades una sensibilidad que hace que estos espacios sean considerados esenciales en la cadena de valor de la Música en directo. En nuestra asociación europea, Live DMA, organizamos el Open Club Day cada año con la intención de abrir nuestras salas y poder mostrar las bambalinas y las tripas de nuestras salas organizando clases magistrales, mercadillos, conciertos para que la familia... a todas aquellas personas que por horario de trabajo no conocen más que la puerta cerrada de la sala de conciertos de su barrio, tengan la ocasión de descubrir estos espacios de trabajo en horario diurno un sábado o un domingo.

**Previamente a la crisis, una de las quejas del sector hacía referencia a cómo los festivales habían fagocitado la escena musical, haciendo inviable en muchas ocasiones traer artistas consolidados a las salas. ¿Qué opinas?**

España ha vivido un boom de festivales sin parangón con Europa. Cada pequeña población tiene al menos un festival. Antes sólo había festivales en verano, cuando las salas normalmente bajan su actividad, pero cada vez más hay festivales a lo largo del año. En algunos casos estos festivales piden exclusividad a los artistas y esto es un problema que hace que un artista que tenga un concierto en un festival no pueda actuar en una sala de dos a seis meses antes de esa fecha.

Por otra parte, muchos municipios sí que apoyan económicamente a la mayoría de festivales con espacios, logística y ayudas económicas, algo que no se aplica a las salas de conciertos. ¿Por qué? Porque una foto con 15.000 asistentes (1 sólo día) resulta más mediática que una sala de pequeño o mediano formato que está abierta todo el año.

Algunos artistas mediáticos no olvidan sus orígenes y organizan giras en las salas de conciertos en invierno.

## **A nivel europeo, ¿cuál es la consideración que mantienen las salas de conciertos en Europa?**

En Europa, las salas de conciertos y los clubs son están reconocidos como espacios de cultura, cómo espacio de encuentro, como pequeños centros culturales de proximidad, como espacio de descubrimiento de nuevos valores y como el primer paso en la carrera profesional de los artistas que más tarde llenarán grandes auditorios y serán cabeza de cartel de muchos festivales.

También valoran el impacto económico. Las salas de conciertos participan con su programación habitual en la programación cultural de las ciudades como un atractivo turístico y aportan al PIB una cantidad considerable de ellas.

En Europa, algunos países llegan a subvencionar hasta el 70% de sus gastos, y aunque la media está en torno al 30%, en España sólo reciben un 2% de media.

Este tipo de ayudas hace que en Europa, las salas de conciertos no dependan de la venta de bebidas que no deja de ser una actividad complementaria mientras que en España, al no recibir ayudas, y además programar a artistas no mediáticos en general, dependen al 100% de su actividad hostelera para su sostenibilidad.

**¿Crees que es posible un futuro para las salas de conciertos? Antes de la crisis sanitaria, se veía casi como un modelo caduco y en decadencia, ya que de las ciudades han desaparecido muchas salas de conciertos.**

No estoy de acuerdo con este punto. Antes de la crisis sanitaria, las salas habían adquirido una velocidad de crucero apreciable y cada vez habían más “sold out” en la venta de entradas y el circuito de invierno estaba muy consolidado.

Si han ido desapareciendo salas, es por esa falta de reconocimiento cultural de las Músicas Populares y las salas como espacios de cultura.

El futuro es ciertamente incierto. La digitalización ha venido para quedarse, y las salas de conciertos tendrán que trabajar en este sentido para adecuarse a los nuevos

tiempos en los que las nuevas tecnologías invaden todo el sector productivo. Estoy seguro que entre las que sobrevivan a la actual situación, desarrollarán nuevos modelos.

**¿Cuáles son los factores que crees que han hecho que las salas pierdan popularidad?, ¿entra en juego que en determinadas CC.AA. los menores de edad no puedan acceder a los conciertos?**

No han perdido popularidad. Muchas salas con más de 30 años de historia, son referentes culturales a lo largo de todo el estado y en algunas ciudades empiezan a formar parte del patrimonio cultural de las ciudades.

Sí que las limitaciones a la entrada de menores (hasta los 18 años aún en muchas CCAA) inciden muy negativamente en la generación de nuevos públicos. Que un joven no pueda ver a su artista preferido hasta los 18 años es un atraso. Históricamente, los jóvenes son los mayores consumidores de música, cada vez se inician en la música a edades más tempranas, y es ridículo que no puedan acceder con determinadas condiciones a una sala de conciertos. Antes el consumo de tabaco era un obstáculo, pero con la ley antitabaco, este factor ha desaparecido.

El aludir a que se venden bebidas alcohólicas en las salas no tiene ningún sentido porque cualquier menor puede ir a un bar o un restaurante, o un teatro donde se expenden bebidas de todo tipo.

En España existen muy pocas salas de conciertos que se hayan construido para tal fin. En la gran mayoría de los casos, son espacios en el centro de la ciudad que se han adaptado para esta actividad con altísimas inversiones para conciliar la actividad con el descanso vecinal. El intrusismo en el sector hace que se perciban las salas como espacios que generan ruido puesto que en estos casos las medidas para evitar la transmisión de ruido son inexistentes o al menos insuficientes.

**¿Por qué crees que son necesarias las salas de conciertos?, ¿por qué deberían ser protegidas?**

Una sala de conciertos requiere de una altísima inversión en infraestructura, insonorización, equipos de sonido, luces, vídeo. Y obtener una licencia para desarrollar legalmente esta actividad es cada vez más difícil, e incluso imposible en algunas zonas de las ciudades.

Las salas de conciertos no pueden desaparecer. Son el espacio imprescindible para el desarrollo de nuevos artistas y son garantes de la diversidad cultural en cuanto a estilos, género y nuevos ritmos. Sin salas de conciertos, no se desarrollarían artistas como Amaral, Xael López, Jorge Pardo, Vetusta Morla, León Benavente, Jorge Drexler... todos ellos empezaron en una sala de conciertos. Sin salas de conciertos sólo nos llegarían artistas procedentes de los concursos televisivos y la diversidad cultural estaría en serio peligro.

#### 6.4. Entrevista con Patricia Vila Salord, abogada especializada en regulaciones de salas de conciertos

Buenas tardes, Patricia, muchas gracias por responder a mis preguntas. Dependiendo de la sala de conciertos que se trate, las condiciones de los músicos para tocar son distintas. Hay algunas que ofrecen un alquiler, otras un porcentaje de las entradas, algunas condiciones incluyen porcentaje de la barra... ¿Hay alguna regulación que nos indique cuáles deberían ser las condiciones de los músicos para tocar en una sala?

Las leyes autonómicas de espectáculos y actividades recreativas regulan aspectos generales como derechos y obligaciones de los actuantes en espectáculos públicos pero no hay una regulación específica en lo que se refiere a la relación sala-músico.

La finalidad de la regulación de espectáculos es proteger la seguridad y el orden público. Por otro lado, la regulación laboral no establece criterios claros a la hora de determinar la concurrencia de los requisitos de ajenidad y dependencia en la actividad profesional del músico. Y en efecto, se producen distintas situaciones: Las condiciones de la actuación en primer término dependen de quién asume la condición de

organizador/productor del concierto y de los acuerdos alcanzados entre dicho productor, el músico y la sala. El organizador/productor tiene la iniciativa y asume tanto la responsabilidad como económicamente el riesgo de la actuación. Esta condición puede recaer en (1) el titular de la sala donde se exhibe la actuación, (2) en el músico que decide por su cuenta actuar en esa sala y, bien alquila, o llega a un acuerdo con el titular de la sala; y (3) en un tercero (promotor, agente, organizador de festival) que contrata al músico para que actúe en una sala y acuerda las condiciones de la actuación con la sala (que, a su vez, podría ser co-productor) y las condiciones laborales con el músico.

El problema es que no hay una regulación del artista que defina objetivamente los criterios, y eso da lugar a una inseguridad jurídica que perjudica a todos los bandos.

**¿Crees que la falta de regulación, o la regulación cambiante dependiendo de la provincia o la ciudad donde se encuentre la sala, hace más difícil a los jóvenes o grupos emergentes hacerse una idea de lo que significa mantener una carrera en la industria musical?**

Supongo que en general hay desinformación. Y en cualquier caso, la falta de regulación y de criterios legales claros produce incertidumbre e inseguridad jurídica, es decir, no saber lo que se puede y lo que no se puede hacer. Esto incide obviamente en las decisiones del músico (me doy de alta o no, me contratan o no, facturo o no) pero también en las del empresario de espectáculos y el titular de la sala (voy a estar sometido a inspección laboral, he de dar de alta al músico o no, estoy o no sometido a las normas laborales del Estatuto del Trabajador, ...). Puede ser que por este tipo de inseguridades, pero también por la idiosincrasia del sector y por la falta de más apoyos e involucración por parte de la administración pública, la carrera en la industria musical se presenta a priori como un camino incierto y tortuoso.

**¿Crees que esta falta de regulación provoca que se creen estereotipos perniciosos de los profesionales que se dedican a negocios nocturnos relacionados con la gestión de espacios como las salas?**

Podría ser. Pero quizás no sea tanto por la falta de regulación, como por la insuficiente involucración proactiva y apoyo directo de la administración pública en este sector. A las salas de conciertos les cuesta mucho quitarse la etiqueta de "actividades molestas, insalubres y peligrosas".

**¿Cuáles son los problemas a los que nos enfrentamos al hacer frente a las distintas regulaciones de salas?**

La actividad de las salas está regulada en las leyes autonómicas de espectáculos y actividades recreativas, en las ordenanzas municipales de establecimientos de concurrencia pública, en las normas autonómicas y municipales sobre medio ambiente, en las normas de urbanismo ... El problema es que todas estas regulaciones, desde distintos ámbitos y competencias, buscan proteger un interés (seguridad, orden público, medio ambiente, vecinos, etc.) distinto al de las salas y de forma enfrentada al interés de éstas (empresarial, cultural, etc.), ven a las salas como la fuente de conflictos y regulan con el objetivo de prevenir el conflicto poniendo dificultades a la existencia de su actividad (exigiéndoles condiciones difíciles de cumplir o prohibiendo directamente la actividad en determinadas zonas y en determinados horarios) y sancionando. En general, en cualquier regulación de actividades recreativas sobran las categorías normalizadas y falta una actuación administrativa caso por caso.

**¿Cuáles serían las posibles soluciones, según tu punto de vista y tu experiencia?**

Una nueva regulación que sirva para promover la actividad en interés del empresario y del músico, para abrir las categorías de establecimientos (definiciones amplias y abiertas para que quepan nuevas tipologías y casuísticas) y obligar a la administración municipal a desobstaculizar el establecimiento y desarrollo de esta actividad y facilitar la conciliación de los distintos intereses en juego, mediante una valoración de las incidencias de la actividad caso por caso. Es decir, sustituir el "esto sí y esto no" de la norma por el "esto sí siempre que no perjudique otros intereses prevalentes o prioritarios".



## 6.5. Documento resumen de la mesa de trabajo realizada en Fundación Alternativas con profesionales del sector

### Cultura de salas y su repercusión en la juventud

18/02/2020

#### Conceptuales

- La cultura como fenómeno amplio: se evidencian diferencias de criterio sobre la forma en que se debería categorizar la música como fenómeno cultural: ¿qué es entretenimiento? ¿Cuál música es 'cultura' y cuál no? ¿debería existir tal diferencia?
- Cultura de salas dentro del estudio, ¿a qué se debe el enfoque en la música, cuando en las salas se está trabajando de forma interdisciplinaria? ¿Sería útil incorporar al análisis de la cultura de salas el concepto de artes performativas, que incluya a la música, pero también a otras artes?
- El concepto de compañía, tomado del teatro y de la danza se ve afectado en la actualidad por la precariedad. El término está vacío de contenido pues la mayoría de grupos que se denominan de esta manera, en la práctica no son estables, ni cuentan con una estructura permanente, ni tienen una gestión sostenible de sus recursos, ni tienen quien asuma los riesgos asociados a su actividad económica. En muchos casos, estas compañías se crean para un montaje específico y tienen una alta dependencia de las subvenciones.

#### Los artistas

- En las salas actúa una amplia diversidad de artistas: desde los emergentes hasta los consolidados, desde los jóvenes a los veteranos, desde los *amateur* hasta los profesionales.

- Hay mucha informalidad en el manejo de la actividad económica musical dentro de las salas, aumentada por el desconocimiento de las normas tributarias. Se ha dado alguna experiencia en que una sala ha dado talleres de formación para capacitarlos en su gestión. Esta es una buena práctica que debería ser impulsada para reducir la informalidad.
- Es necesario abrir espacios específicos para esta variedad de artistas (especialmente para los emergentes, pero también para artistas consolidados).

### Negocio

- Muchas salas mezclan el negocio de la hostelería con la música en vivo. Esta práctica deja ver distintos matices en el tipo de negocio que realizan: desde las salas que son negocios hosteleros en la práctica y usan la música en vivo como valor agregado, hasta las que son salas de conciertos que utilizan la hostelería como complemento para el servicio que brindan.
- Esto ha provocado varios problemas que afectan a los artistas:
  - Ausencia frecuente de remuneraciones económicas acordes con el trabajo realizado.
  - Los horarios de las actuaciones se ajustan para aumentar el consumo de alimentos y bebidas, pero no necesariamente para beneficiar al público ni a los artistas.
  - Las condiciones técnicas de algunas salas son inadecuadas para los grupos que se presentan. En ocasiones es el personal de hostelería el que se encarga de labores técnicas de sonido y luces durante las actuaciones.
- El alquiler de las salas ronda entre los 100 y 600€ por sala, lo cual suma gastos a los grupos que desean presentarse. A esto se suma la variabilidad en las comisiones de alquiler y de consumo, que varían en función de la afluencia de

público, generando inseguridad y alto riesgo financiero para el ejercicio de la música como actividad profesional.

- Nacho Gallegos afirma que “no todo en la música es industria cultural” y que el modelo de uso de las salas debería incorporar además a aquello que debido a su propia naturaleza no es negocio.
- Es necesario que en el negocio de la música de salas se compartan los riesgos para que no recaigan solamente en lo artistas o en las salas.

### **Marco regulatorio**

- En la regulación actual las salas se rigen bajo los mismos parámetros que el comercio. Esto genera muchos problemas en cuanto a insonorización de los espacios, ya que la música se considera ruido. Se propone que se les considere como espacios culturales y no como comercios.
- Hay muchas salas que se ven afectadas por la presión inmobiliaria y porque no existe un marco regulatorio que les proteja.
- Se recomienda crear un marco regulatorio específico del sector, en el que se tome en cuenta las particularidades de cada sala.
- Cada CCAA cuenta con un marco regulatorio aplicable a las salas.
- Se comenta sobre la creación del bono musical, que permita acceder a las salas de concierto.

### **El público**

- Es necesario tomar en cuenta el acceso que puede tener el público:
  - Muchos no asisten a las salas porque es imposible tener acceso económico.
  - Diversidad funcional, accesibilidad de la infraestructura.

- Diversidad cultural: colectivos y minorías étnicas, magrebíes, romaníes, latinoamericanos.
- Diversidad lingüística.
- Diversidad etaria.
- Diversidad geográfica: la mayoría de las salas se ubican en un área geográfica muy reducida, mientras que los núcleos urbanos fuera del centro no cuentan con espacios para la música.
- Es necesario facilitar el acceso del público en términos de movilidad, por ello se comenta que sería muy positivo que el transporte público funcione las 24 horas.
- Leyre Marinas afirma que “en las salas también se educa”, Carlos Bravo afirma que faltan escuelas municipales de música. La educación musical está ligada al fenómeno de la música en las salas.

#### Los contenidos

- La actividad artística de una ciudad no debería depender únicamente de los festivales, es por ello que se requiere que las salas formen parte de una oferta permanente .
- Zaida Rico afirma que es necesario “programar con los públicos”, lo cual implica que los contenidos de las programaciones se deben conformar bajo la premisa de que todas las personas tienen derecho de acceso a la cultura y el disfrute del tiempo de ocio forma parte de éste.
- ¿Cómo introducimos el tejido cultural en la programación?
- Se comenta el ejemplo de las salas de conciertos de las universidades de UK, que son programadas por estudiantes que luego se convierten en programadores profesionales.

- Héctor Fouce afirma que “la oferta de Madrid está muy centralizada”, que es necesario definir horarios a la medida del público.

## 6.6. Documento de acceso de menores a las salas de conciertos (ejemplo)

### AUTORIZACIÓN ACCESO MENOR EN CONCIERTO EN LA SALA XXX

CONCIERTO..... FECHA.....

El \_\_\_\_\_ abajo firmante, D./  
Dña. \_\_\_\_\_ con DNI  
/NIE / PASAPORTE nº \_\_\_\_\_ , y teléfono \_\_\_\_\_

notifica que es PROGENITOR O TUTOR, del menor / menores:

1) NOMBRE + APELLIDOS: \_\_\_\_\_ CON DNI /NIE / PASAPORTE:

Y que es conocedor y acepta el contenido del artículo 25, Ley 17/1997, de 4 de Julio DE ESPECTACULOS PÚBLICOS Y ACTIVIDADES RECREATIVAS, por la cual los menores de 16 años pueden acceder a una actuación en directo realizada en un establecimiento destinado a mayores de edad, quedando éstos bajo su único cuidado, tutela, y responsabilidad.

Acepta que velará por el bienestar de los menores antes relacionados desde su acceso al establecimiento, que permanecerá con ellos durante toda la actuación y que una vez acabada la misma abandonarán el establecimiento. Procurará que todos lleven consigo en cada momento su identificación personal.

Por esto mismo, asume la responsabilidad de impedir, por parte de los menores, el consumo de sustancias como alcohol, tabaco o estupefacientes y de evitar cualquier situación de riesgo o peligro para los menores, o que ellos mismos puedan ocasionar.

Acepta eximir al establecimiento de cualquier tipo de responsabilidad, perjuicio, daño o trastorno que puedan sufrir o provocar dichos menores durante su estancia en el establecimiento.

Consiente firmemente que el establecimiento no devuelva el importe abonado por los menores o se deniegue su entrada, en caso de haber incumplido alguna de las condiciones o de no haber aportado la documentación correcta y necesaria.

El incumplimiento de cualquiera de los puntos anteriores puede suponer la expulsión del establecimiento, tanto de la persona que firma esta autorización como de las personas a su cargo.

Declara que he sido informado de la política de protección de datos y acepta el tratamiento de ellos. Y firma conforme a lo anteriormente expuesto,

en Madrid a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_\_

Ley de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas (Ley 17 / 1997, de 4 de Julio)

Artículo 25. Protección del Menor

Apartado 1.: Queda prohibida, con carácter general, la entrada y permanencia de menores de dieciocho años de edad en bares especiales, así como en discotecas y establecimientos similares en los que se venda o facilite el consumo de bebidas alcohólicas, excepto cuando se realicen actuaciones en directo, en cuyo caso los menores de dieciséis años deberán ir acompañados de sus progenitores o tutores.

Al finalizar la actuación las personas menores de edad no pueden permanecer en el establecimiento.

AVISO LEGAL: La información contenida en este correo electrónico, y en su caso en los documentos adjuntos, es información privilegiada para uso exclusivo de la persona y/o personas a las que va dirigido. No está permitido el acceso a este mensaje a cualquier otra persona distinta a los indicados. Si Usted no es uno de los destinatarios, cualquier duplicación, reproducción, distribución, así como cualquier uso de la información

contenida en él o cualquiera otra acción u omisión tomada en relación con el mismo, está prohibida y puede ser ilegal. En dicho caso, por favor, notifíquelo al remitente y proceda a la eliminación de este correo electrónico así como de sus adjuntos si los hubiere.

## 7. Bibliografía

Albertus, R. (7 de septiembre 2020). Jose Manuel Uribes: «Es imposible que se celebren ahora mismo conciertos de rock». La Voz de Galicia. Recuperado de: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/09/06/jose-manuel-uribes-imposible-celebren-conciertos-rock/00031599418438155837150.htm>

Barranco, J. (24 de abril 2020). El sector cultural prevee que perderá un un 35% de los ingresos este año. La Vanguardia. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200424/48694335376/coronavirus-cultura-alarma-perdida-crisis.html>

Becker, H. (2018). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*.

Bravo, C. (2019). *Las salas de conciertos en Madrid: registro y detección de problemas actuales* (Trabajo Fin de Máster). Universidad Carlos III, Madrid.

Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada. *Romero. PG (Ed.), Desacuerdos, 5*, 147-158.

Corroto, P. (7 de abril de 2020). Cultura confirma que no habrá medidas específicas para el sector. El Confidencial. Recuperado de: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-04-07/cultura-coronavirus-uribes\\_2539048/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-04-07/cultura-coronavirus-uribes_2539048/)

Cruz, N. (9 de mayo 2020). ¿El fin de los macro festivales? “Si juntas 2000, ya hay 1000 que pueden contagiar”. El Confidencial. Recuperado de:

[https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-09/macrosfestivales-musica-coronavirus-extincion\\_2586284/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-09/macrosfestivales-musica-coronavirus-extincion_2586284/)

Dávila, W. (3 de septiembre 2020). El Ayuntamiento de Murcia retira la imagen de una campaña en la que asocia una pulsera de un festival con un ingresado por COVID. Eldiario.es. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/murcia/ayuntamiento-murcia-retira-imagen-campana-asocia-pulsera-festival-ingresado-covid\\_1\\_6198153.html](https://www.eldiario.es/murcia/ayuntamiento-murcia-retira-imagen-campana-asocia-pulsera-festival-ingresado-covid_1_6198153.html)

Fouce, H. (2009): Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española. RLCS, Revista Latina de Comunicación Social, 64.410 -415. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/09/art/33\\_832\\_43\\_ULEPICC\\_12/Hector\\_Fouce.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/33_832_43_ULEPICC_12/Hector_Fouce.html)

Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. *Canclini, NG Cruces, F. Jóvenes, Redes y Culturas Urbanas. Madrid, Fundación Telefónica*, 169-182.

Fundación Alternativas. (2018). Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (19/2018). Recuperado de: [https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura\\_documentos\\_archivos/4c895221d2caa7438201e3b4ef6b0b0c.pdf](https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/4c895221d2caa7438201e3b4ef6b0b0c.pdf)

Fundación Alternativas. (2009). Prácticas emergentes y nuevas tecnologías: el caso de la música digital en España. (02/2009). Recuperado de: [http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura\\_documentos\\_archivos/c4beb95adef65d37ae715839b4d758ae.pdf](http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/c4beb95adef65d37ae715839b4d758ae.pdf)

Gonzalo, J. (2012) Poder freak.

Leste, E., & del Val, F. (2020). Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta. *Números*.



Lijtmaer, L. (26 de febrero 2017). ¿Cuánto cobra un músico en España? El Español. Recuperado de:

[https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170224/196230811\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170224/196230811_0.html)

López, C. (20 de octubre 2020). El drama de las licencias de bares. Beber Magazine. Recuperado de: <https://www.bebermagazine.com/el-drama-de-las-licencias-de-bares/>

Morillo, O. (2016). La memoria colectiva de la música: una aproximación a la sentimentalidad política de finales de la dictadura en España.

Muñoz, F. (20 septiembre 2020). Uribes, sobre la «Alerta roja» de la música: «Les convoqué a una reunión y me pidieron esperar a la manifestación». ABC. Recuperado de: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-uribes-sobre-alerta-roja-musica-convoque-reunion-y-pidieron-esperar-manifestacion-202009191429\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-uribes-sobre-alerta-roja-musica-convoque-reunion-y-pidieron-esperar-manifestacion-202009191429_noticia.html)

Neira, F. (30 de mayo de 2020). El desconcierto del primer concierto. El País. Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2020-05-30/el-desconcierto-del-primer-concierto.html>

Ortiz, J. (13 de febrero 2020). Los clubes de Berlín luchan por ser clasificados como instituciones culturales. Beatburguer.com. Recuperado de <http://www.beatburguer.com/los-clubes-de-berlin-luchan-por-ser-clasificados-como-instituciones-culturales/>

Pedro, J. (2017). Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 169-185.

Pinedo, P. (2012). La persistencia del reglamento de actividades molestas, insalubres, nocivas y peligrosas. *Revista de administración pública*, (189), 403-423.

Ribera, J. P. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, (6), 13-23.

Pérez-Lanzac, C. (11 de noviembre de 2015). ¡Dejadnos entrar! El País. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2015/11/02/actualidad/1446462855\\_499232.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/02/actualidad/1446462855_499232.html)

RIOD. (2019). Estigma, consumo de drogas y adicciones. Recuperado de: <https://riod.org/wp-content/uploads/2019/06/ESTIGMA-CONSUMO-DE-DROGAS-Y-ADICCIONES.pdf>

Rosillo, E. (2019). *La cultura underground madrileña a través de la música durante la Dictadura Franquista (1939-1975). Conexiones con el underground actual.* (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

Torres, F. (27 de febrero 2020). Analizamos el estado de salud de los festivales españoles. Wololosound.com. Recuperado de: <https://wololosound.com/articulos/informe-festivales-espanoles/>

Viana, I. (23 de enero 2019). Músicos contra salas: la batalla “imposible” por vivir de la música. ABC. Recuperado de: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-musicos-contra-salas-batalla-imposible-para-vivir-conciertos-201809290147\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-musicos-contra-salas-batalla-imposible-para-vivir-conciertos-201809290147_noticia.html)

## Artículos sin autor

Alerta Roja, el mundo del espectáculo se moviliza por la crisis del sector, en imágenes. (18 septiembre 2020). El País. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2020/09/17/album/1600371848\\_361691.html](https://elpais.com/elpais/2020/09/17/album/1600371848_361691.html)

¿Cómo pueden las salas de conciertos continuar siendo atractivas para los jóvenes? (2015). Promociónmusical.es. Recuperado de: <https://promocionmusical.es/como-salas-conciertos-continuar-atractivas-para-jovenes/>

El ministro de cultura habla sobre los conciertos de rock en una entrevista (7 de septiembre 2020). Mondosonoro. Recuperado de: <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/ministro-cultura-entrevista-voz-galicia/>

El ejecutivo destinará 75 millones de euros al sector cultural. (5 de mayo 2020). Cinco Días. Recuperado de: [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2020/05/05/economia/1588677583\\_081251.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2020/05/05/economia/1588677583_081251.html)

El Gobierno decreta el estado de alarma para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19. (14 de marzo 2020). La Moncloa. Recuperado de: [https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2020/14032020\\_alarma.aspx](https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2020/14032020_alarma.aspx)

El Gobierno rechaza medidas específicas para la Cultura y los artistas muestran su descontento. (8 de abril 2020). Público. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/mundo-cultura-muestra-descontento-gobierno-falta-medidas-especificas-sector.html>

Empresarios del ocio nocturno aseguran que los rebrotes en sus locales son mínimos y piden evitar la desinformación (3 de agosto 2020). Europa Press. Recuperado de: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-empresarios-ocio-nocturno-aseguran-rebrotes-locales-son-minimos-piden-evitar-desinformacion-20200803105524.html>

España cuenta con un total de 539 salas de conciertos, más del 70% de titularidad pública (17 de agosto 2008). Europa Press. Recuperado de: <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-espana-cuenta-total-539-salas-conciertos-mas-70-titularidad-publica-20180817135748.html>

Hacienda da luz verde al apagón cultural provocado por el coronavirus (18 abril 2020). EFE. Recuperado de: <https://www.expansion.com/economia/2020/04/18/5e9aac96468aeb1f7f8b4597.html>

La ministra de trabajo se reúne con la plataforma Alerta Roja por espectáculos. (5 de octubre 2020). EFE. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/cultura/la-ministra-de-trabajo-se-reune-con-la-plataforma-alerta-roja-por-espectaculos\\_1\\_6270390.html](https://www.eldiario.es/cultura/la-ministra-de-trabajo-se-reune-con-la-plataforma-alerta-roja-por-espectaculos_1_6270390.html)

La venta de música creció en España por quinto año consecutivo, esta vez un 2,3%. (2 de abril 2019). Promusicae. Recuperado de: <https://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/313-la-venta-de-musica-crecio-en-espana-por-quinto-ano-consecutivo-esta-vez-un-2-3>

Nueva subvención para industrias culturales: modernización e innovación (25 mayo 2020). Sympathy for the Lawyer. Recuperado de: <https://sympathyforthelawyer.com/2020/05/25/nueva-subvencion-para-industrias-culturales-modernizacion-e-innovacion/>

Reunión "positiva" entre Cultura y la plataforma Alerta Roja por los espectáculos (28 de septiembre 2020). EFE. Recuperado de <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2020/09/28/reunion-positiva-cultura-plataforma-alerta/1149200.html>

Un concierto con 300 personas en La Riviera, desalojado por no cumplir las medidas sanitarias (22 de septiembre de 2020). El País. Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2020-09-22/un-concierto-con-300-personas-en-la-riviera-desalojado-por-no-cumplir-las-medidas-sanitarias.html>

## 8. Recursos

«BOE» núm. 123, de 3 de mayo de 2020, páginas 31113 a 31117 (5 págs.). Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2020-4792>

Página oficial de Turismo de la Comunidad de Madrid. Descripción de la sala Vesta: [https://www.esmadrid.com/noche/sala-vesta?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.esmadrid.com/noche/sala-vesta?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

Portal Alerta Roja: <https://alertarojaeventos.com/manifiestos/>

Portal del Ayuntamiento de Madrid: Fase 1. Reapertura de locales y establecimientos en los que se desarrollen actos y espectáculos culturales: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-1-Reapertura-de-locales-y-establecimientos-en-los-que-se-desarrollen-actos-y-espectaculos-culturales/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=87a782ab5b502710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD>

Portal del Ayuntamiento de Madrid. Fase 2: flexibilización en el ámbito de la cultura: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por-Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-2-Flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=ebf8581fecb22710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD>

Portal del Ayuntamiento de Madrid. Fase 3: medidas de flexibilización en el ámbito de la cultura: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Informacion-y-medidas-especiales-en-tiempo-de-alarma-por->

[Coronavirus-COVID-19-y-etapa-posterior/Preguntas-y-respuestas-durante-el-periodo-de-alarma-y-posterior-por-Coronavirus/Preguntas-sobre-las-fases-de-la-desescalada-/Fase-3-Medidas-de-flexibilizacion-en-el-ambito-de-la-cultura/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=3474c5fe2a572710VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=af3e417c43dd1710VgnVCM1000001d4a900aRCRD](#)