



Universidad de Valladolid

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015

Alumno: Ignacio Castro Ayala

Tutor: Iván Iglesias Iglesias

Curso académico: 2015/2016

Fecha de presentación: 01/07/2016



Universidad de Valladolid

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015

Alumno: Ignacio Castro Ayala

Firma del autor

Tutor: Iván Iglesias Iglesias

Curso académico: 2015/2016

Fecha de presentación: 01/07/2016

Firma y Vº Bº del tutor

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. Introducción

1.1 Justificación y presentación del tema	7
1.2 Estado de la cuestión.....	7
1.3 Objetivos	9
1.4 Marco teórico y conceptos.....	10
1.4.1 Marco teórico.....	10
1.4.2 Conceptos: gestión musical oficial y gestión musical independiente.....	13
1.5. Metodología, fuentes y estructura del trabajo.....	16
1.5.1 Metodología y fuentes.....	16
1.5.2 Estructura.....	18

II. La gestión musical entre 2006 y 2013

2.1 La cultura independiente vallisoletana entre 2006 y 2013.....	21
2.2 La cultura oficial o institucional entre 2006 y 2013.....	26

III. La gestión musical entre 2006 y 2013

3.1 Legislación y medidas	31
3.2 La cultura musical independiente entre 2013 y 2015.....	33
3.3 La cultura oficial o institucional entre 2013 y 2015.....	37

IV. Conclusiones.....

43

V. Fuentes

5.1 Entrevistas.....	45
5.2 Hemerografía.....	46
5.3 Bibliografía.....	48

I. Introducción

1.1 Justificación y presentación del tema

En los tres últimos años la ciudad de Valladolid ha visto cómo la escena de la música popular urbana mermaba de forma drástica. Este trabajo tiene como intención esclarecer, desde una perspectiva etnográfica y cualitativa, los porqués de esta situación que ha llevado a la música popular urbana local, antes ampliamente activa, a quedar relegada a la clandestinidad en un letargo incierto e indefinido.

Se trata de un problema que atañe a un amplio marco de sectores sociales. Esta problemática ha generado una gran controversia y rechazo por parte de la comunidad vallisoletana implicada con la música en mayor o menor medida. Es por ello que surge la necesidad de analizar los elementos que entran en juego en este panorama, con el fin de hacer comprensible un proceso que ha hecho empobrecerse a algo tan vital y necesario como es la música popular urbana de una ciudad.

1.2 Estado de la cuestión

El análisis de las políticas públicas y del papel del Estado en la gestión de la música popular urbana es un campo escasamente desarrollado. Autores como Simon Frith, Keith Negus o Roy Shuker han dedicado algunas páginas al tema en manuales hoy clásicos sobre la música popular urbana, pero siempre lo han tratado de manera parcial y superficial¹. No obstante, los dos investigadores que han llevado a cabo estudios más extensos sobre las recientes políticas públicas de la música popular urbana han sido Martin Cloonan y John Street. El primero publicó en 1999 un artículo general pero muy influyente en la revista *Popular Music* sobre las relaciones entre el pop y la administración estatal, y ocho años después un libro sobre el mismo tema, pero mucho más detallado y circunscrito al Reino

¹ Simon Frith, "Popular Music and the Local State", en *Rock and Popular Culture: Politics, Policies, Institutions*, Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd y Graeme Turner, eds. (London: Routledge, 1993), 14-24; Keith Negus, *Popular Music in Theory: An Introduction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1996), 196-201; Roy Shuker, *Understanding Popular Music* (London & New York: Routledge, 2001), 67-69.

Unido². Por su parte, Street ha escrito el libro más sistemático y exhaustivo sobre música popular urbana y política publicado hasta la actualidad, aunque el volumen trata multitud de subtemas y la cuestión del Estado y las políticas públicas está limitado a los dos primeros capítulos.

En cuanto a nuestro tema particular, no existe un estudio exhaustivo previo de la gestión de la música popular urbana actual en Valladolid, ni económico, ni político, ni sociológico. Podemos encontrar escasos estudios y publicaciones que tratan este tema de forma parcial o puntual. Recientemente, Eduardo R. Salgado ha publicado un artículo en el que hace un análisis comparativo de la incidencia de las políticas de los gobiernos locales de Valladolid y Palencia en la música popular urbana de ambas ciudades, tomando como períodos de análisis los primeros semestres de 2012 y 2013³. No obstante, se limita a cuestiones cuantitativas y a las políticas públicas.

El trabajo que más ha profundizado en el panorama musical popular vallisoletano, tratando su impacto social y la forma en que la legislación contempla la música, es sin duda el libro de Carlos Ramírez Villafañez y Miguel Orrasco *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*. Este libro, cuya intención es plasmar la evolución de la música vallisoletana en ese margen de 30 años, trata el panorama musical de la ciudad desde una perspectiva histórica y social, repasando prácticamente todos los géneros y estilos que se han dado en él –pop, rock, rock & roll, punk, hardcore, ska, reggae, Oi!, jazz o blues entre otros–⁴.

Este estudio es sin duda una referencia fundamental en tanto en cuanto ofrece una visión diacrónica del panorama musical vallisoletano y de la historia de distintas bandas. Principalmente el libro hace un repaso de los grupos que han tenido un mayor impacto en la escena musical, haciendo observaciones sobre en qué plano ha sido relevante la influencia de estas bandas para la cultura vallisoletana, la historia de éstas, un análisis a grandes rasgos de su estilo musical y un repaso de su discografía. Asimismo, trata la influencia de algunos de

² Martin Cloonan, “Pop and the Nation State: Towards a Theorisation”, *Popular Music* 18/2 (1999): 193-208; *Popular Music and the State in the UK: Culture, Trade or Industry?*. Aldershot: Ashgate, 2007.

³ Salgado, Eduardo R. “Influencia de las políticas locales en la MPU de dos ciudades: los casos de Valladolid y Palencia”, en *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto*, editadas por M. Brescia y R. Marreco Brescia, 173-180. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014.

⁴ Ramírez Villafañez, Carlos y Miguel Orrasco. *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*. Valladolid: Maas, 2009.

los principales grupos internacionales en la escena vallisoletana, o –viceversa– el impacto de grupos locales a nivel nacional e internacional.

No solo ofrece esta visión puramente musical de los grupos, sino que además refleja otros aspectos sociales que supusieron una revolución para la cultura musical *underground*, tanto en la capital como en el resto de Castilla y León, aspectos que desde el punto de vista sociológico son interesantes para este estudio: el surgimiento a finales de los ochenta de los primeros sellos discográficos, productoras y estudios de grabación y su repercusión en la escena musical; el fenómeno del intercambio de discos y fanzines autoproducidos, que supuso una nueva forma de conocer la música y las inquietudes del momento, tanto en Valladolid como en España y en el extranjero; la importancia de las tiendas de discos que empezaron hacia finales de los años sesenta; también la relevancia de las tiendas de instrumentos, imprescindibles para el desarrollo de la música en la ciudad; el papel de la prensa musical respecto a la difusión de la cultura local; el surgimiento de las denominadas tribus urbanas y su intrínseco vínculo con la música popular urbana; la influencia de la moda en los gustos y la cultura musical; la importancia de los bares y disco-bares como centros de reunión de las tribus urbanas y de difusión de la música. Sin embargo, el libro hace también acopio de juicios sobre determinados aspectos que reflejan la subjetividad de los autores, visiones personales de las que prescindiré porque carecen del rigor requerido en un Trabajo de Fin de Grado.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar los factores y agentes que intervienen en la gestión pública de la escena musical de Valladolid, para poner de relieve sus problemas legislativos y prácticos. Para ello dividiré el trabajo en dos períodos, acotados por la promulgación y aplicación de las leyes que afectan al mundo de la música, como son la Ley de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas, de 2006 y la Ley de Ruido y Medio Ambiente, de 2003. La aplicación de dichas leyes y el *modus operandi* han generado polémica en la sociedad vallisoletana, por lo que he creído necesario llevar a cabo un análisis de esta situación con el fin de esclarecer sus causas y dinámicas.

Otros objetivos secundarios de este trabajo son hacer un breve panorama de la vida musical de Valladolid en la última década, conocer la opinión de sus protagonistas sobre la

gestión pública de la música en la ciudad, y ofrecer una visión parcial de este proceso cultural, social y político.

1.4 Marco teórico y conceptos

1.4.1 Marco teórico

El contexto en que se desarrolla el estudio nos muestra la multiplicidad de elementos a tener en cuenta. Los agentes o factores que intervienen en este proceso cultural, social y político son numerosos, y cada uno tiene una relevancia importante. Desde esta perspectiva sociocultural, tomo como referencia las teorías del francés Antoine Hennion, elaboradas a partir de la sociología interaccionista del arte de Howard Becker. Se basan en analizar las innovaciones y las problemáticas que van ligadas al arte y la cultura contemporáneos, centrándose en los procesos de mediación que los constituyen. Define como “mediaciones” los procesos de interacción/relación entre arte y público, en los que intervienen factores –a partir de ahora “mediadores”– con el fin de construir subjetividades, cuerpos e identidades sociales. Estos elementos que Hennion denomina mediadores pueden ser los propios artistas, los recursos utilizados, también instituciones, lugares, las propias obras de arte, los instrumentos o las capacidades humanas. Los mediadores son actores independientemente de las cualidades ontológicas que tengan, ya sean éstos tecnologías, prácticas, materiales o discursos⁵.

Una mediación es, por tanto, parte de un proceso social. En cualquier mediación, los elementos interactúan conformando una dimensión e identidad nuevas para sí mismos y para el resto de elementos mediadores. Los mediadores son articulados, y por tanto definidos de una manera concreta, en función de los propios elementos mediadores, y a su vez son definidos en base a las mediaciones o relaciones que materializan junto al resto de elementos. Aplicando a nuestro caso particular las teorías de Hennion sobre las mediaciones y procesos de interacción, encontramos que en la escena de la música popular urbana de Valladolid han confluído múltiples mediadores, entre los cuales los más relevantes son el colectivo de músicos, el público, las productoras de espectáculos, los promotores, el Ayuntamiento de Valladolid, las asociaciones musicales, la prensa, y el colectivo de dueños de locales.

⁵ Hennion, Antoine. “Music and Mediation”, en *The Cultural Study of Music*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton, 84-95. New York: Routledge, 2003.

El colectivo de músicos es un elemento necesario en el proceso de intercambio cultural, en tanto en cuanto es quien genera en primer término el producto cultural. Este colectivo abarca desde los músicos *amateurs* a los profesionales. Para no incurrir en juicios valorativos, entiendo por músico profesional una persona que vive de su actividad musical en cualquier ámbito. Para el músico *amateur* la música por el contrario no es su medio de vida o su trabajo a tiempo completo. Con ello no se presupone que exista una diferencia cualitativa o una mayor capacidad a la hora de expresarse o crear. En el aspecto formativo o educacional, este mediador también engloba desde los músicos autodidactas hasta aquellos con estudios musicales reglados de cualquier tipo (conservatorio, escuela municipal de música, escuelas privadas). Tampoco ello presupone que ninguna de las dos categorías implique necesariamente un mayor conocimiento sobre teoría musical.

El público, por su capacidad de interacción con otros mediadores y su calidad de receptor del producto musical, hace que sea posible el desarrollo de la música en directo. Dentro de esta categoría podemos diferenciar entre un público que acude *ex profeso* porque conoce los eventos y busca acudir a ellos, y quienes descubren el evento por casualidad. En términos de comprensión musical podemos diferenciar entre un público que tenga conocimientos musicales y por tanto una visión crítica fundamentada técnicamente – si bien no necesariamente con mejor criterio–, y el público formado por personas sin conocimientos musicales.

Productoras de espectáculos: de ellas depende la organización y la realización de los espectáculos musicales. Las empresas productoras pueden englobar además la contratación de artistas y personal, la publicidad y su distribución, la producción a nivel de facilitar el material técnico además de su manejo, y la gestión económica de los eventos. Dependiendo del tipo de línea de negocio, así como de la capacidad económica y de recursos, una empresa productora puede abarcar eventos de mayor o menor tamaño, con sus propios recursos o mediante la contratación de recursos externos.

Los promotores: la figura del promotor es imprescindible para entender las dinámicas que existen entre los músicos y quienes programan música. Es la persona encargada de realizar la programación de conciertos de un bar/local, de una sala de conciertos, o de cualquier entidad que programa música en directo. Asimismo, es la persona encargada de contactar a los artistas y quien crea vínculos entre las partes. En muchas ocasiones también es quien negocia los contratos entre las partes, quien se encarga de gestionar la publicidad de los eventos... Puede ser una persona que, por contrato, trabaja para una entidad o negocio

concretos, y cuya actividad se centra solamente en la promoción. Puede ser de forma profesional, como afición o simplemente de forma puntual por tener contacto con ambas partes implicadas. También existe la figura del promotor que, a título individual, realiza esta actividad. En otros casos es quien regenta el local o algún trabajador del mismo quien se encarga de cumplir este papel.

El Ayuntamiento de Valladolid es sin duda uno de los mediadores más influyentes en el terreno de la música en directo, ya que como institución se encarga de gestionar la aplicación de las leyes, enmarcadas en el reglamento municipal. Por tanto, es quien decide cómo se gestiona la aplicación de la legislación que atañe al ámbito del arte y los espectáculos en general, y por tanto la música en directo. En el ámbito educativo es quien controla, además, la gestión de la Escuela Municipal de Música. Por la orientación de este trabajo, y sin descuidar los demás, es el agente al que voy a prestar una atención singular.

En la provincia de Valladolid encontramos diversas asociaciones de músicos y amantes de la música y el baile, que son importantes por su labor de difusión de la cultura. En muchos casos son bandas o grupos musicales que se declaran a nivel legal como asociación por conveniencia, para poder actuar en determinados sitios o poder aceptar, firmar y cobrar contratos reglados. En otros casos son agrupaciones de gente amante de la música –por lo general entorno a un género concreto– que se asocian para desarrollar actividades relacionadas con ella tales como conciertos, charlas y conferencias o talleres.

Cobra especial importancia, en términos de divulgación, el papel de la prensa local. Existen medios de comunicación (físicos y digitales) que dedican un espacio determinado a la música entre sus diversas temáticas, y medios que se dedican principalmente a la difusión de la cultura, y en particular de la música. Existen medios independientes y autogestionados (radios, prensa digital...) entre los que también podemos hacer la anterior clasificación.

Los propietarios de bares y locales son los principales programadores de eventos musicales, si bien por otra parte existe gran cantidad de locales que no programan actividades culturales. Estas programaciones de naturaleza “privada” se han de ceñir, en todas sus formas y variantes, a la legislación pública marcada por el reglamento municipal y comunitario. Por tanto, se ven afectados por las normativas y por las condiciones que les son impuestas.

1.4.2 Conceptos: gestión musical oficial y gestión musical independiente

El proceso de la gestión de la música popular urbana es una mediación en la que interactúan numerosos factores y agentes que hacen que ésta sea posible, tales como la legislación que regula los espectáculos, el ayuntamiento que la lleva a cabo, la propia música como concepto, los músicos, el público que asiste a los conciertos, las empresas productoras de eventos, los promotores de conciertos, y otros elementos que confluyen en el proceso de producción y creación de los espectáculos musicales. Éste es un proceso amplio, que abarca diversos modelos de gestión musical: desde la gestión musical de base o independiente, al margen de las iniciativas públicas, hasta la gestión musical oficial gestionada por instituciones públicas tales como ayuntamientos, comunidades autónomas u otros organismos dependientes de ellas. Todas están sujetas a un mismo marco jurídico y normativo, que les afecta igualmente.

Los elementos que interactúan en este proceso nos dan las claves para comprender cómo éste se desarrolla, y de qué forma los distintos mediadores -oficiales por una parte, y no oficiales por otra, si bien en ocasiones convergen- se alían en diversos procesos para dar lugar al producto o evento musical. Como dice Piña Narváez:

Es por ello que las mediaciones (procesos de apropiación y resignificación de bienes materiales y simbólicos) pueden ser vistas como el consumo cultural activo, que rompe en gran medida con la concepción *frankfurtiana* de la industria cultural como industria alienadora de la sociedad. Las mediaciones son entendidas como ese lugar donde es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción⁶.

El circuito de la música popular de base se enmarca dentro de una concepción independiente, y se gestiona a través de herramientas, mediadores y mediaciones que no pertenecen al circuito musical oficial dependiente de instituciones o entes públicos. Estas herramientas son la producción de los eventos a todos los niveles (mediante el autoabastecimiento de necesidades técnicas, campañas autogestionadas de publicidad y propaganda, cesión/alquiler/ocupación de espacios), la autofinanciación a través de canales económicos propios (entradas de conciertos, venta de bebidas, venta/subasta de *merchandising*, donaciones o aportaciones de terceros), el apoyo mutuo entre mediadores (colaboración entre grupos y artistas, apoyo entre músicos y bares o salas de concierto que

⁶ Yosjuan Piña Narváez. "Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural *underground*. El hip-hop en sectores populares caraqueños," en *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización*, coords. Daniel Mayo y Alejandro Maldonado, 163-80. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

apuesten por la música en directo, colaboración con prensa y medios de comunicación alternativos o independientes, eventos solidarios de colectivos y asociaciones, conciertos benéficos de diversa índole), todo ello basado en la voluntad de generar una escena musical independiente variada y enriquecedora, así como en la necesidad de construir vínculos personales y profesionales, además de espacios de confluencia entre personas de la misma ciudad o del mismo ámbito y entre mediadores musicales.

Esta cultura musical independiente es denominada a menudo como *underground*, y es autogestionada en la medida en que está fuera del alcance de modelos de organización institucional o industrial en masa. En este sentido, no entiendo el término *underground* (subterráneo o alternativo) como algo sencillamente opuesto al *mainstream* o corriente principal, como ha sido tantas veces utilizado por los estudios de música popular, de manera un tanto laxa. Más bien me interesa otorgarle un sentido de gestión alternativa de música “que no circula por los canales oficiales de la comercialización, que se sitúa al margen de los cultores oficiales del sistema y que vive por sus propios medios”⁷. La música popular urbana *underground* a menudo se caracteriza por ser producida con escasos medios o de forma no profesionalizada, y en ocasiones –aunque no necesariamente– se asocia con la voluntad de transmisión de un mensaje de reivindicación política o social. Se genera y crece de mano de la gente de a pie, en bares, en la calle, en pequeños locales, centros sociales... Sus defensores consideran que, precisamente por ser en su mayoría autogestionada y asociada con un mensaje reivindicativo, es a menudo perseguida y considerada ilegal por las instituciones con el pretexto de que los lugares en que se desarrolla no reúnen las características que marca la ley, “necesarias” para albergar estos eventos⁸.

Exteriorizadas, estas identidades sólo dan fe de aquel significado extra-nacional que trata de reprimir lo local. Se trata, pues, de una juventud que se socializa en un sistema que le viene impuesto. Un sinfín de rituales, costumbres, estilos de vida, formas de consumir, de actuar, elementos de identificación y diferenciación, de redefinición y posicionamiento de los jóvenes en la sociedad. En estos tiempos, la juventud asume una actitud de resistencia, de plena actividad, de protesta, de crítica⁹.

⁷ Sarton, Phillipe y Daufouy, Jean-Pierre. *Pop Music/Rock*. Barcelona: Anagrama, 1973.

⁸ Jorge Ovelleiro, en charla con el autor, 20 de junio de 2015.

⁹ Yosjuan Piña Narváez. “Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural *underground*. El hip-hop en sectores populares caraqueños,” en *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización*, coords. Daniel Mayo y Alejandro Maldonado, 163-80. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

La cultura musical oficial, por el contrario, es aquella que se da en espacios institucionalizados. Entiendo como tales los lugares cuya gestión depende, directa o indirectamente, de una institución pública. Se engloban en este concepto, por ejemplo, los centros cívicos, los grandes teatros y salas culturales municipales, los edificios públicos dependientes del ayuntamiento o la comunidad que albergan fundaciones y espacios destinados a la cultura –aunque no necesariamente solo a ello–, pero también los espacios habilitados temporalmente (por ejemplo, escenarios) que son gestionados por empresas productoras contratadas por el ayuntamiento. Algún ejemplo de estos últimos son los escenarios contratados en la Plaza Mayor o en la Playa de las Moreras para las fiestas municipales, o los escenarios habilitados para las fiestas de los barrios. Órganos de gobierno como la Fundación Municipal de Cultura del ayuntamiento se encargan de gestionar la programación cultural del municipio (en este caso Valladolid) y de tramitar la contratación de determinadas empresas que lleven a cabo la producción de los espectáculos.

En otros casos no es la Fundación Municipal de Cultura quien realiza directamente la programación, si no que se delega esta capacidad en asociaciones, fundaciones (como la Asociación Amigos del Teatro Calderón), en trabajadores o funcionarios encargados de un determinado espacio cultural, como por ejemplo ocurre en el caso del Espacio Joven de Valladolid.¹⁰

En Valladolid encontramos numerosos ejemplos de ambos tipos de música popular urbana en función de su gestión, y de lugares asociados que los albergan. Por lo general, la música independiente se da en varios tipos de espacios, pero principalmente en bares y locales, que son espacios privados cuya actividad principal o modelo de negocio no se basa únicamente en la programación de eventos musicales. También los lugares de desarrollo de esta música de base son las salas de conciertos privadas, espacios cuya actividad sí está basada en la programación de música en directo. Otros espacios en los que se desarrolla la cultura independiente son Centros Sociales Autogestionados (CSA), aunque en menor medida por la escasez de estos (nunca ha existido una cultura estable de CSA en Valladolid, ni una cultura de la llamada “okupación” (CSOA). Según las personas que han llevado a cabo los pocos proyectos de este tipo en Valladolid, han sido objetivo de presiones por parte del

¹⁰ David Martín, ingeniero de sonido, técnico de estudio y promotor del Espacio Joven de Valladolid, en charla con el autor, en junio de 2015.

ayuntamiento y de la policía nacional¹¹. Entre estos locales podemos mencionar el CSA Las Dagas, CSOA La Guardería, CSOA La Polilla, La Luz de las Delicias y el CSOA BAH/La Kasa.

Algunos de los espacios que albergan las producciones culturales oficiales o institucionales son el Teatro Calderón, el Teatro Zorrilla, la Sala LAVA, la Sala de Exposiciones San Benito, la Casa Revilla, la Casa Zorrilla, el Museo de la Ciencia, la Cúpula del Milenio, o los escenarios contratados para la Plaza Mayor, pero también escenarios temporales en las calles y plazas de la ciudad para el Día de la Música o el Festival Emplazados, así como espacios pertenecientes a la Universidad de Valladolid (como el Paraninfo de la Universidad de Derecho o el auditorio Lope de Rueda).

La actividad de estos lugares no está destinada únicamente a programar eventos culturales, ni musicales, sino que también sirven para dar cabida a exposiciones de pintura, escultura, fotografía, charlas y debates, mítines políticos, proyecciones cinematográficas y obras de teatro. La programación de estos espacios enmarcados en la cultura oficial suele estar gestionada por los trabajadores, asociaciones o fundaciones encargados de los mismos, si bien además albergan eventos programados por la Fundación Municipal de Cultura, la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, el Ministerio de Educación o la propia Universidad de Valladolid.

1.5. Metodología, fuentes y estructura del trabajo

1.5.1 Metodología y fuentes

Las principales fuentes de las que he extraído datos y conclusiones pueden dividirse en varias categorías. A nivel legislativo, he tomado datos de los distintos boletines oficiales que recogen aquellas leyes, ordenanzas y decretos que afectan al ámbito de la música. Estos son el Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid (BOP), el Boletín Oficial de Castilla y León (BOCYL) y el Boletín Oficial del Estado (BOE).

Por otra parte, he recopilado artículos de prensa de aquellos medios de comunicación –principalmente periódicos digitales locales y de la Comunidad Autónoma– que han tratado

¹¹ Santiago Sierra, miembro activo de la asamblea que gestiona La Ortiga, uno de los pocos centros sociales autogestionados que existen en la ciudad, en charla con el autor, octubre de 2015.

aspectos de la música popular urbana vallisoletana, y en particular la legalidad de la música en directo.

También he realizado entrevistas semiestructuradas y mantenido charlas con personas relevantes dentro del ámbito cultural de Valladolid. Entre estas personas se encuentran Javier Vielba (productor musical, organizador del Open Mic Pucela y miembro de Arizona Baby y Corizonas), Cristóbal Martín (gerente y promotor del bar Café Teatro, uno de los locales musicales más emblemáticos de la ciudad) y Carlos Quintana (promotor de conciertos en la sala Porta Caeli, una de las salas en las que sí se permiten hacer conciertos).

Dado que era necesario abarcar una visión práctica de las políticas culturales locales, he entrevistado a María Sánchez (Licenciada en Derecho, actual concejala de Medio Ambiente y Sostenibilidad en el Ayuntamiento de Valladolid y exconcejala de Izquierda Unida), quien lleva años implicada en el panorama político y cultural vallisoletano. Pese a ser uno de los objetivos del trabajo, no ha sido posible realizar entrevistas a trabajadores del anterior equipo de gobierno del Ayuntamiento de Valladolid, formado por el Partido Popular. Tampoco me ha sido posible entrevistar a funcionarios y personal de la administración municipal cuyas competencias tengan que ver con el tema tratado.

He realizado entrevistas y mantenido charlas con periodistas y personas implicadas en el mundo de la música y los medios audiovisuales como Gaspar Francés (reportero y redactor del periódico digital *Último Cero*, quien también ha sido *manager* y director artístico de la banda Curioso Periplo), Laura Fraile (también periodista de *Último Cero*), y Miguel Saeta (quien está a cargo de la producción de un documental sobre los últimos 35 años de la música popular en Valladolid).

Otra persona relevante a quien he entrevistado es Javier Carballo, músico, actor y portavoz de la recién diluida Plataforma Por el Arte en Vivo, plataforma que ha representado al colectivo de artistas y en particular de los músicos de Valladolid. Desde esta plataforma se han negociado con el Ayuntamiento los cambios en la legislación que se dieron en 2015, y que afectaban a las actuaciones de teatro, exposiciones de pintura, fotografía... También se ha llegado a determinados acuerdos con el consistorio para realizar cambios en cuanto a los espectáculos musicales, con un éxito relativo.

Asimismo, he realizado entrevistas y mantenido charlas con músicos de distinta procedencia de la escena local: músicos profesionales de grupos con trayectoria (Celtas Cortos, Arizona Baby), así como músicos de pequeños grupos locales (Curioso

Periplo, The Levitants, The Lizard Pants o Ribeira Jam). También he recogido la opinión de músicos de formación académica (Ignacio Tomillo, Inés Velázquez, Pablo Sánchez, María San Miguel), integrantes de orquestas y asociaciones musicales (Belén Fabre, Miguel Velázquez), así como de músicos autodidactas y amateurs (Guillermo Jové, Sergio Isabel, José Carreño).

Más fuentes que han aportado datos a este trabajo son los encuentros, charlas y entrevistas con miembros de algunas empresas productoras (X-Trañas Producciones, Be Cool Producciones, Producciones Aris) y con trabajadores y profesionales del ámbito de la tecnología del sonido (técnicos de sonido, técnicos de estudio e ingenieros de sonido como Miguel Ángel Cubillo, Daniel Clérigo o David Martín).

Quiero agradecerles a todos ellos su generosidad y disposición para reflexionar y hablar sobre un tema que, en mi opinión, no ha gozado de la visibilidad pública ni académica que merece.

1.5.2 Estructura

La estructura del trabajo está compuesta por dos capítulos ordenados de manera cronológica, que muestran la evolución del panorama musical vallisoletano en la última década:

- I. La gestión musical entre 2006 y 2013: Este primer capítulo versa sobre la gestión musical en esta primera etapa enmarcada en la situación existente en la cultura musical popular de Valladolid durante el lapso de tiempo desde que se promulga la legislación –año 2006- hasta que se comienza a aplicar –año 2013-. Divido el capítulo en dos apartados: uno dedicado a la gestión musical independiente y otro a la oficial.
- II. La gestión musical entre 2013 y 2015: El segundo capítulo trata de forma analítica el panorama de la música popular vallisoletana en el último trienio, esto es, después de la aplicar la legislación. Parto de las leyes que regulan los aspectos de la música en directo, sus modificaciones y aplicaciones, para estudiar las consecuencias prácticas de su aplicación en el período 2013-2015. El análisis consta también de dos partes: en primer lugar, una exposición de la situación que han vivido los distintos mediadores en el ámbito de la gestión musical independiente; en segundo lugar, una visión de la situación de los mediadores de la escena musical enmarcados en la gestión cultural

oficial. Con esta diferenciación se ve, por tanto, el impacto de la aplicación de la ley en la realidad de la escena musical vallisoletana en sus distintos ámbitos.

II. La gestión de la música popular urbana entre 2006 y 2013

Este primer capítulo queda acotado en el período temporal que marca la promulgación de la legislación que afecta a la música en directo, hasta la fecha de aplicación de dicha legislación. Para introducir el tema de la problemática de la cultura musical vallisoletana, explicaré primero los conceptos de cultura de base y cultura oficial, sus características y diferencias, y determinados ejemplos en el caso particular de Valladolid.

2.1 La cultura independiente vallisoletana entre 2006 y 2013

Según hemos comprobado gracias a las fuentes consultadas, el cumplimiento de la legislación no ha sido considerado necesario por parte del Ayuntamiento de Valladolid durante años, ni la cultura independiente o *underground* ha sido perseguida de forma sistemática, ya que han existido espacios donde se han desarrollado multitud de eventos que eran permitidos a pesar de incumplir con la legalidad en algunos aspectos. Durante al menos siete años –desde la promulgación de la ley 7/2006, 2 de octubre, de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas, hasta el 15 de febrero de 2013, día en que comenzó la popularmente conocida como “caza de brujas”¹²–, se han desarrollado estos espectáculos sin ser motivo de conflictos legales para los músicos o los propietarios de establecimientos programadores de conciertos.

A pesar de ello, cabe mencionar que en numerosas ocasiones ha habido quejas por parte de los vecinos de algunos locales, debido a que se realizaban conciertos en determinados horarios que podían causar molestias. Según los testimonios de las fuentes, estos conflictos siempre se han resuelto mediante el diálogo entre las partes, con o sin la Policía Municipal como mediador entre los afectados. Sin embargo, hasta 2013 nunca habían llegado a derivar

¹² Tras los problemas con la policía en los distintos locales afectados de Valladolid, se promovieron reuniones entre los artistas, hosteleros e integrantes de colectivos para buscar una solución. En estas reuniones y charlas se comenzó a denominar a esta problemática común como “la caza de brujas”, como menciona Lara González en este artículo/crónica de una de las reuniones. <http://tamtampress.es/2013/03/08/artistas-contra-la-caza-de-brujas-en-valladolid/>.

en problemas legales, multas, o inspecciones y redadas en dichos locales, como cuentan tanto los propietarios de locales como los propios vecinos¹³. La situación de los distintos mediadores enmarcados en la cultura independiente del período 2006-2013 puede resumirse como sigue.

Respecto al colectivo de músicos, la ciudad de Valladolid posee una gran cantidad y variedad de músicos, grupos y conjuntos musicales. En el marco de este período, el colectivo de músicos goza de multitud de oportunidades para actuar en su ciudad, pudiendo proyectar su espectáculo en lugares de toda índole. Principalmente éstos se realizaban en bares, restaurantes y locales privados, salas de conciertos, plazas públicas o comercios no englobados en el negocio de la hostelería.

De esta forma, durante el período de estos años existen oportunidades para toda clase de músicos y de formato de espectáculos. Los músicos aficionados tienen un hueco en la escena musical de la ciudad. En ésta priman las pequeñas producciones con escasos medios y formatos humildes, principalmente por la falta de presupuesto a la hora de planificar y gestionar un evento. También hay hueco para estos músicos aficionados que apuestan por producciones mayores con el fin de dar salida a proyectos más ambiciosos y con mayor trayectoria que un simple concierto en su ciudad (como es el caso de las ‘presentaciones de disco’ de grupos como The Levitants, Cosmic Birds o Animal Fantasma).

Los músicos profesionales o con trayectoria y renombre, con su hueco ya construido en el panorama musical, llenan bares y salas de conciertos, pudiéndose permitir un mayor despliegue de medios técnicos para los espectáculos gracias a que, con más cantidad de recursos (principalmente económicos) tienen la posibilidad de acceder a una mayor capacidad a la hora de producir los eventos.

Respecto al público como mediador, en este período la cultura musical independiente cuenta con gran apoyo y acogida por parte del mismo, que generalmente busca acudir a eventos/conciertos de música en vivo tanto por el ocio como por el contenido cultural que éstos puedan ofrecer –contenido, en según qué casos, asociado con reivindicaciones político-sociales. Esto es un factor importante a la hora de analizar las dinámicas de los mediadores que interactúan—. En la escena *amateur*, el público por lo general es de un ambiente cercano y fiel asistente a este tipo de eventos por tener relación con los propios

¹³ Miguel Lanza, copropietario del bar “El Tío Molonio”, en charla con el autor, junio de 2015; Elsa Ayala, vecina de la plaza Cantarranas, en charla con el autor, junio de 2015.

músicos o con los espacios donde se realizan los eventos. Daniel Clérigo, músico y técnico de sonido, considera que durante este período la variedad y cantidad de eventos podía ser un arma de doble filo para el éxito de los eventos y producciones. Al programarse gran cantidad de eventos y conciertos, el público disminuía en cada uno de ellos, aunque era un mediador necesario tanto para crear vínculos entre artista y público (condición imprescindible para el desarrollo de la música en directo) como para posibilitar que el trabajo de los músicos fuera valorado, reconocido y remunerado. Por una parte, cabía la posibilidad de contar con un razonable número de asistentes, siempre determinado por lo céntrico del lugar donde se desarrollaba el evento, el tipo de música, la cantidad de seguidores del grupo, lo conveniente de la fecha o el precio de la entrada. Pero por otra parte, al coexistir varios eventos, en ocasiones la cantidad de público se dividía o sencillamente éste se desinteresaba por la oferta cultural¹⁴.

Respecto a las empresas productoras de espectáculos, cabe destacar que en el terreno de la música independiente primaba la autogestión de los recursos en el plano de la capacidad de producción de un evento de música en directo. Esto quiere decir que los propios músicos, los dueños o trabajadores de los locales y los programadores de conciertos, conseguían mediante sus propios medios y capacidades el material necesario para la producción de un evento. Los equipos de sonido (altavoces, monitores, microfonía, cableado y mesa de mezclas) se prestaban o alquilaban apalabrando un precio simbólico a cambio como favor, o se conseguían sumando fuerzas de donde pudieran sacarse. En muchas ocasiones eran equipos precarios, retales y adiciones de material que pudieran servir para hacer sonar un concierto sin grandes aspiraciones a la hora de buscar una buena calidad en el sonido del directo¹⁵. Sin embargo, también se daba el caso de bandas, bares y salas de conciertos que contrataban empresas productoras –o tienen algún tipo de acuerdo con las mismas– para producciones mayores que un concierto de pequeño formato, con el fin de ampliar los recursos técnicos y la capacidad de producción¹⁶.

Existían distintos tipos de empresas productoras, que ofrecían servicios muy variados. Desde aquellas empresas que solamente se encargaban de aportar y manejar el material

¹⁴ Daniel Clérigo, músico y técnico especializado en producciones audiovisuales, en charla con el autor, julio de 2015.

¹⁵ Daniel Clérigo, músico y técnico especializado en producciones audiovisuales, en charla con el autor, julio de 2015.

¹⁶ Es el caso de la discoteca Asklepios, cuyo dueño tiene un acuerdo con la empresa Aris para realizar la producción de eventos musicales en su local.

técnico (equipos de sonido, luces, *backline* en general), hasta aquellas empresas cuyo trabajo englobaba aspectos más amplios tales como gestión y adecuación del espacio para el evento, contratación de escenarios, limpieza, *catering*, *management* de los grupos y bandas... Encontramos, por tanto, empresas con líneas de negocio más amplias, que poseen material técnico suficiente para la producción de un gran evento (no enmarcadas en la música independiente), aquellas medianas empresas cuyo marco de trabajo son eventos de tamaño medio, hasta empresas más pequeñas que no poseen material técnico, y por tanto se dedican a la gestión de cualquier tipo de evento subcontratando material técnico a empresas externas. Algunas de las productoras y empresas de sonorización que hay en Valladolid y pueden enmarcarse en el ámbito de la cultura independiente son Aris Producciones, X-Trañas Producciones, Be Cool Producciones, Konlokaya Producciones.

Durante el período 2006-2013, los promotores de conciertos fueron una figura tan importante como abundante en todas sus formas y variantes. En gran cantidad de bares y locales privados existía una persona contratada encargada de realizar esta labor, aunque también en muchos casos era algo de lo que se encargaba el propio dueño del bar u otros trabajadores, principalmente porque muchos locales que realizaban conciertos eran locales cuya línea de negocio no era la programación de conciertos, y por tanto no era necesaria una figura que se encargara únicamente de ello. Por lo general, siempre era una persona de confianza, con contactos, dotes sociales, y en muchos casos también con conocimientos musicales¹⁷.

Respecto al Ayuntamiento de Valladolid, el único nexo existente entre el consistorio y la cultura musical independiente es la legislación, que afecta a todos los tipos de cultura musical en directo. En el período entre 2006 y 2013 encontramos que la legislación municipal y comunitaria, a pesar de no diferenciar entre los distintos tipos de evento¹⁸, no fue aplicada de forma práctica sobre determinados espacios culturales considerados independientes, existiendo así una permisividad y cierta libertad o margen y situándose estos espacios en una especie de vacío legal consentido¹⁹.

¹⁷ Javier Vielba, músico profesional, productor musical y promotor en espacios *underground*, en charla con el autor el 9 de septiembre de 2015.

¹⁸ Comunidad de CyL, “LEY 7/2006, de 2 de octubre, de espectáculos públicos y actividades recreativas de la Comunidad de Castilla y León” <https://www.boe.es/boe/dias/2006/11/14/pdfs/A39697-39713.pdf> (consultada el 26 de marzo de 2015)

¹⁹ Javier Vielba, en charla con el autor el 9 de septiembre de 2015.

Las asociaciones musicales, como ente mediador, forman parte de la gestión oficial en tanto en cuanto figuran ante la ley como entes legales. Por tanto, no pueden considerarse teóricamente parte de la cultura independiente. Sin embargo, aunque muchas agrupaciones musicales y bandas están registradas o dadas de alta como asociaciones, ello no implica que no formen parte de este movimiento musical independiente. En estos casos, los grupos suelen conformarse como asociaciones por las ventajas y beneficios que ello conlleva a nivel legal (principalmente para poder trabajar siendo contratados también en circuitos de música oficiales). En este período entre 2006 y 2013 las asociaciones musicales y las agrupaciones musicales que se enmarcan en esta categoría no vieron su actividad afectada por la legislación.

Respecto a la prensa, la labor divulgativa de los medios de comunicación en el marco de la música de gestión independiente desarrolló, durante el período entre 2006 y 2013, una actividad que puede considerarse dentro de la normalidad. Puede observarse que los principales medios de comunicación no tratan en profundidad ni dedican particular atención a la música popular urbana gestionada de manera independiente. Los medios que se centran en este tipo de cultura son, por lo general, medios que disponen de pocos recursos y que tienen una línea ideológica y de actividad que pretende apoyar y cubrir mediáticamente la cultura de base. Es el caso de *ÚltimoCero*, un periódico digital local. Muchos de sus artículos son crónicas de conciertos y artículos de promoción previos de eventos relacionados con la cultura independiente y *underground* que, en la mayoría de ocasiones, tienen un trasfondo político²⁰. Muchas veces son personas que, de forma individual, redactan crónicas, críticas y opiniones con fin divulgativo sobre estos eventos culturales alternativos²¹.

En cuanto a la hostelería, dentro de este colectivo cabe hacer una distinción entre aquellas personas que son propietarias de espacios privados cuyas líneas de negocio no son exclusivamente los conciertos, y los negocios de hostelería que sí están enfocados principalmente a la actividad musical (salas de conciertos). Estos últimos, por ser los conciertos su actividad principal, han sido pensados expresamente como espacios acondicionados para eventos culturales y musicales de diversa índole (insonorización, medidas de seguridad). Albergan desde conciertos de grupos *amateurs* (autóctonos o

²⁰ Gaspar Francés, periodista del periódico digital ÚltimoCero, en charla con el autor, 11 de septiembre de 2015. Ejemplos de estos artículos son: <http://www.ultimocero.com/articulo/al-fin-se-hizo-realidad-el-esperado-regreso-los-muyayos-ra%C3%AFz>; <http://tamtampress.es/2013/04/30/el-grupo-bacanal-se-lanza-con-el-tango-the-bar-en-par/>

²¹ <http://histericasgrabaciones.blogspot.com.es/2015/03/cronica-del-concierto-de-king-mastino.html>

foráneos) a bandas profesionales (nacionales o internacionales) de mayor o menor renombre. Entre estos espacios encontramos en Valladolid contadas salas, debido a los elevados costes del acondicionamiento y la dificultad de conseguir la licencia pertinente (datos en el documento oficial incluido en los anexos). Estos espacios son la Sala Heineken, la sala Porta Caeli, la sala My Way o la sala Asklepios.

Algunos de estos locales durante este período han sido el bar Herminios, el bar Borsalino, el bar El Penicilino, el Café Los Tintes, el Largo Adiós (más conocido como “El Cafetín”), el bar Beluga, el bar Café Teatro, el Café España, el Patio De Mi Casa, el Trastero, el Otro, el Testarossa, el Barmacia, el Calaveras&Diablitos, o El Rincón del Cómic, por citar los más relevantes. Muchos de ellos ya no existen.

2.2 La música popular urbana oficial o institucional entre 2006 y 2013

La cultura musical promovida y financiada mediante cauces institucionales es aquella cuya producción y programación pasa por las manos de la administración municipal, de empresas productoras contratadas, discográficas y un largo etcétera de mediadores que forman parte de este modelo de organización cultural. En este caso particular, esta clase de música se desarrolla en espacios cuya gestión depende, principalmente, de la Concejalía de Cultura del ayuntamiento, o de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Estos espacios cuentan con un presupuesto económico destinado exclusivamente a la programación y producción de eventos y a hacer sostenible su actividad²².

En estos espacios encontramos una gran variedad de manifestaciones culturales musicales²³. Existen circuitos, entendidos como los distintos espacios de confluencia de las culturas musicales, orientados hacia determinados estilos musicales. Dentro de estos circuitos se puede diferenciar entre aquellos orientados al mero ocio y contemplación, que por lo general acogen géneros de música “clásica” (como es el caso de ciclos de zarzuela, ópera, música de cámara...) y aquellos circuitos enfocados a la música popular urbana. En estos últimos están comprendidos multitud de géneros y artistas de toda índole –desde bandas locales emergentes a grandes bandas consagradas–. Dentro de los espacios en los que se desarrollan estos eventos encontramos pequeñas salas o auditorios municipales (como es el

²² María Sánchez, en charla con el autor, 3 de junio de 2015.

²³ Ayuntamiento de Valladolid, “Música”, <http://www.info.valladolid.es/cultura/musica> (consultada el 15 de septiembre de 2015)

caso del Espacio Joven), teatros, festivales y concursos en los que se da cabida a bandas locales (festival OndaRock, festival Valladolidindie, el ciclo Emplazados) y a grupos de renombre (Festival de Jazz de Castilla y León, Valladolid Latino o Planeta Fusión).

La situación de los distintos mediadores enmarcados en la cultura musical oficial o institucional de este período es la siguiente: respecto al colectivo de músicos vallisoletanos, la actividad enmarcada en el período 2006-2013 se ha desarrollado de una forma normal. Muchos músicos aficionados y bandas emergentes locales participaban en las propuestas musicales lanzadas desde las instituciones (como por ejemplo participando en los escenarios del Día de la Música, en los concursos de bandas DemoExpress, OndaRock...) y otros músicos con más trayectoria se aventuraban en la participación de eventos de mayor categoría como el Festival de Blues de Valladolid, el Festival de Jazz de Castilla y León, el festival Emplazados... Uno de los espacios que cuenta con mayor categoría dentro de estas producciones oficiales es el escenario de la Plaza Mayor durante las fiestas patronales, donde durante este período actúan únicamente músicos y grupos locales consagrados, junto a otros grupos foráneos²⁴.

En cuanto al público como mediador: las producciones oficiales o institucionales cuentan con grandes inversiones en promoción y difusión, lo que directamente atrae asistentes a los eventos. Éste público es muy variado, abarca grandes sectores de la sociedad, dependiendo principalmente de la naturaleza del evento. Como se deduce de las conversaciones y entrevistas con las fuentes, en este período el público de la música gestionada oficialmente no presenta especiales indicios de hallarse en una situación particular, ni características relevantes, simplemente coexiste como ente junto al público del marco independiente²⁵.

Las productoras de espectáculos presentan un desarrollo normal de su actividad, pudiendo desarrollar proyectos de todo tipo. Existía una mayor cantidad y oferta de empresas debido a la mayor demanda laboral. En ocasiones existía el problema de que algunas empresas eran contratadas sin concurso por el Ayuntamiento de Valladolid y los promotores dependientes de él, quienes hacían sus contratos mediante contactos e influencias, dando lugar a un monopolio en el ámbito laboral de la producción de espectáculos. Debido a esto, en ocasiones el trabajo realizado no se ajustaba a las necesidades y características de estos

²⁴ Jorge Otero, músico, productor musical y promotor de eventos culturales de la empresa Be Cool Producciones, en charla con el autor, septiembre de 2015.

²⁵ Miguel Angel Cubillo, en charla con el autor, agosto de 2015.

eventos, ni al presupuesto invertido en ellos. En muchos casos, el presupuesto era el que regía los contratos, en perjuicio del criterio de empresas profesionales especializadas²⁶.

El papel del promotor musical en el ámbito de la gestión cultural oficial es muy importante por varias razones. En el plano de la propia gestión de los espectáculos de música en vivo es quien tiene poder –aunque no siempre– reconocido a nivel profesional e institucional para apalabrar y conceder contratos, y para decidir las programaciones culturales que se hacen desde un ayuntamiento. Conviene aclarar que en el plano de la gestión cultural oficial no sólo operan promotores que trabajan en las instituciones públicas, sino que también pueden ser las propias instituciones las que se interesen por contratar los servicios de un promotor privado. La figura del promotor es también importante a nivel político dado que, al hacer de intermediario entre ayuntamiento y empresas productoras y/o grupos, tiene influencia en ambos sentidos y por tanto decide quién y de qué forma es candidato a optar por un contrato. Según los testimonios aportados, durante este período 2006-2013 la figura del promotor musical se ha visto ensombrecida por la opacidad que ha mostrado el Ayuntamiento de Valladolid respecto a los contratos “negociados y sin publicidad” y las adjudicaciones a empresas promotoras privadas, en muchas ocasiones con intereses políticos y económicos de por medio²⁷.

En cuanto al Ayuntamiento de Valladolid, tampoco su actividad en el marco de la promoción cultural presenta características relevantes. Como vemos en el análisis de otros mediadores que interactúan con el consistorio, se promueven actividades de todo tipo con un normal desarrollo. Desde el ayuntamiento o la diputación de Valladolid se organizan actividades como el Día de La Música, el ciclo Emplazados... y se auspician otras actividades musicales que organizan entes externos (también englobados en la cultura oficial, como el Teatro Zorrilla) mediante ayudas económicas, promocionales y publicitarias.

En cuanto al papel del Ayuntamiento respecto a la gestión musical en el plano educativo (en lo que concierne a la Escuela Municipal de Música) cabe destacar que este es el último período de normalidad antes de que, en abril del año 2013, la Escuela se viese obligada a cerrar, debido a irregularidades en los contratos establecidos por el Ayuntamiento con la

²⁶ Miguel Angel Cubillo, en charla con el autor, agosto de 2015.

²⁷ Ignacio C. Barba, músico profesional y ex-promotor musical, en charla con el autor, 25 de junio de 2016; “El Ayuntamiento financia con 100.000 euros ‘Valladolid Latino’, organizado por un promotor privado” http://www.tribunamunicipal.com/actualidad-municipios/7412_31415/el-ayuntamiento-financia-con-100.000-euros-valladolid-latino-organizado-por-un-promotor-privado.html#.V3IYLLiLTIU (consultada el 25 de junio de 2016)

empresa contratada para la gestión de la entidad (Músicos y Escuela S.L.)²⁸. Además la propia empresa había ya tramitado la solicitud de un expediente de regulación de empleo (ERE)²⁹. Dos años después, tres sentencias judiciales contra el consistorio obligaban a este a indemnizar y cumplir con los pagos acordados en los contratos que se habían incumplido³⁰. Si bien la Escuela de Música no era un centro en el que se impartiesen estudios reglados de música popular urbana, sus estudiantes participaban frecuentemente en la vida musical vallisoletana.

Las asociaciones musicales, al encontrarse en el marco de la legalidad, en la teoría cumplen con la legislación y el desarrollo de su actividad no es cuestionado por las instituciones. El fomento de la cultura musical es apoyado por el consistorio y sus órganos de gobierno por considerarse como una actividad necesaria para el bien de la comunidad, su educación en el terreno cultural y del ocio.

Respecto a la prensa, los medios de comunicación más masificados o que cuentan con una mayor proyección en el ámbito mediático –prensa digital, impresa, radios y televisiones locales– eran los principales cauces de promoción y difusión de eventos culturales musicales enmarcados en la cultura musical gestionada oficialmente. Otros medios menos multitudinarios, incluso pequeños medios autogestionados o *bloggers* también se hacían eco de estos, y participaban en la difusión de los eventos y en las crónicas y críticas. Algunos de los principales medios que podemos mencionar son *El Norte de Castilla*, *El Día de Valladolid* o la Cadena SER, y entre los menos masivos *ÚltimoCero*, *Tamtampress*, o Valladolid Web Musical³¹.

Como mediador, el colectivo de hosteleros no puede competir frente a la cultura musical oficialmente gestionada en términos de apoyo ni económico ni de difusión y promoción. En su condición de ente de naturaleza privada, la hostelería no estuvo sujeta

²⁸ Último Cero, “El ayuntamiento cierra la Escuela Municipal de Música”, F.Valiño <http://anterior.ultimocero.com/articulo/el-ayuntamiento-cierra-la-escuela-municipal-m%C3%BAAsica> (consultada el 25 de junio de 2016)

²⁹ Último Cero, “La empresa de la Escuela de Música inicia los trámites de un ERE extintivo” F. Valiño <http://anterior.ultimocero.com/articulo/la-empresa-la-escuela-m%C3%BAAsica-inicia-los-tr%C3%A1mites-ere-extintivo> (consultada el 25 de junio de 2016)

³⁰ El Día De Valladolid, “La Fiscalía ve indicios de delito en la adjudicación de la escuela de música” <http://www.eldiadevalladolid.com/noticia/Z3E7C5112-0D02-7BFB-5898546868B10E42/20140512/fiscalia/ve/indicios/delito/adjudicacion/escuela/musica> (consultada el 25 de junio de 2016)

³¹ Ayuntamiento de Valladolid, “Medios de Comunicación” <http://www.info.valladolid.es/turismo/informarse/medios-de-comunicacion> (consultada el 20 de junio de 2015)

durante este período a mediaciones con mediadores públicos u oficiales en el campo de la cultura musical.

III. La gestión de la música popular urbana entre 2013 y 2015

Este segundo capítulo del trabajo queda acotado en el período temporal que enmarca la aplicación práctica de la legislación, desde febrero de 2013 hasta el primer cuatrimestre de 2015. He decidido analizar la situación sólo hasta esta fecha ya que, a partir del primer cuatrimestre de 2015, el ayuntamiento ha tenido un cambio de gobierno y se han comenzado a tratar estas problemáticas desde una nueva orientación, como veremos de forma resumida más adelante, que necesitaría de más tiempo de perspectiva para ver sus consecuencias prácticas.

Este capítulo consta de tres secciones: una primera parte en la que expongo un resumen de la legislación, una segunda en la que analizo las consecuencias prácticas de su aplicación para la cultura musical gestionada de manera independiente, y una tercera en la que trato los efectos que ha tenido la nueva normativa para la música popular urbana gestionada oficial o institucionalmente.

3.1 Legislación y medidas

En el reglamento municipal existe una legislación que regula todo cuanto concierne a los espectáculos en vivo y las materias relacionadas con el arte. En el caso de la música en directo, la legislación que regula este tipo de espectáculos está contenida en el decreto núm. 9444, del 7 de agosto de 2013. Este decreto supone una instrucción sobre los criterios de aplicación de una ley anterior: la ley 7/2006, 2 de octubre, de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas de la Comunidad de Castilla y León. Por tanto, ésta ley comienza a ser acatada en la capital de la comunidad siete años después de haber sido aprobada la legislación que atañe a las actividades artísticas y espectáculos en vivo³².

Otra legislación (competencia de la Comunidad de Castilla y León) que afecta a los espectáculos públicos y actividades recreativas, es la “Ordenanza sobre ruidos y vibraciones”, aprobada el 7 de mayo de 2013. Se trata de la aplicación de una ley diez años anterior,

³² María Sánchez, “Legislación y gestión pública de la música en Valladolid: entrevista con María Sánchez”. Por Ignacio Castro. Plaza Cruz Verde, 11. 3 de junio de 2015.

la Ley 37/2003, del 27 de noviembre, de Ruido y Medio Ambiente, por la que se pretende regular y mantener los espacios tranquilos en aglomeraciones urbanas.

En marzo de 2014, la Plataforma por el Arte en Vivo se reunió con el Ayuntamiento de Valladolid con miras a llegar a un acuerdo en la modificación de la legislación que satisficiera a ambas partes. Tras un período de silencio por parte del consistorio, en octubre de 2014 la Junta de Castilla y León y el Ayuntamiento de Valladolid llegaron a un acuerdo sin contar con la participación de la Plataforma³³. Finalmente, la Plataforma se reunió en noviembre de 2014 con la concejala de cultura, Mercedes Cantalapiedra, para “aclarar cómo se aplicará el cambio aprobado en el artículo 5.4 de la Ley de Espectáculos que se refiere al apartado de las actuaciones en bares especiales”³⁴, por el cual “los bares especiales podrán hacer conciertos, siempre y cuando respeten los aforos, los horarios y los decibelios acordados”³⁵. El cambio en la legislación no incluye esta frase, simplemente supone una modificación al eliminar una frase relativa a la ambientación musical –“...que en ningún caso podrá consistir en actuaciones en directo.”– en el artículo 5.4 de la Ley 7/2006, 2 de Octubre, de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas de la Comunidad de Castilla y León.

El levantamiento del llamado “veto musical” entró en vigor el 1 de enero, con un éxito relativo. Según el portavoz de la Plataforma, Javier Carballo, a partir del 1 de enero se podrán hacer determinadas actuaciones en determinados bares, una afirmación poco clarificadora que trasladaba el portavoz a raíz de esa reunión con la concejala de cultura. Esto quiere decir que la situación para los músicos y los locales no ha cambiado sustancialmente, pues estos han de seguirse enfrentando a una legislación que no se adapta a las posibilidades y necesidades de los mismos.

³³ Laura Fraile, “El acuerdo Junta-Ayuntamiento para desbloquear la música en los bares, un secreto para los músicos”, <http://anterior.ultimocero.com/articulo/el-acuerdo-junta-ayuntamiento-para-desbloquear-la-C3%Basic-a-los-bares-secreto-para-los-m%C3%BASICOS> (consultada el 17 de marzo de 2015).

³⁴ Laura Fraile, “Los bares de categoría especial podrán organizar conciertos a partir del 1 de enero”, <http://anterior.ultimocero.com/articulo/los-bares-categor%C3%ADa-especial-podr%C3%A1n-organizar-conciertos-partir-del-1-enero> (consultada el 17 de marzo de 2015).

³⁵ “Los bares de categoría especial podrán organizar conciertos a partir del 1 de enero”, Laura Fraile <http://anterior.ultimocero.com/articulo/los-bares-categor%C3%ADa-especial-podr%C3%A1n-organizar-conciertos-partir-del-1-enero> (consultada el 17 de marzo de 2015).

3.2 La cultura musical independiente entre 2013 y 2015

María Sánchez, concejala de Medio Ambiente y Sostenibilidad en el gobierno actual del Ayuntamiento de Valladolid, considera que (desde siempre, pero en particular en este último período) el gobierno ha visto la cultura de base como una amenaza y, en vez de apoyarla, ésta ha sido perseguida. Afirma también que, sin embargo, la gente, con pocos recursos, ha sabido hacer de la cultura de la ciudad algo vivo, a espaldas del Ayuntamiento³⁶.

Respecto al colectivo de músicos, la actividad durante este período se ha visto relegada a la clandestinidad y a la práctica extinción como forma de expresión cultural. Un dato relevante es que la ordenanza prohíbe expresamente la superación en cualquier tipo de espacio público de un nivel de presión acústica superior a 95 dBA. La realidad, a efectos prácticos, es que estos aparatos limitadores no se ajustan a las cualidades de la música en directo. Existen instrumentos acústicos (como la percusión, instrumentos de viento...) que son físicamente imposibles de regular mediante máquinas, y que de por sí superan el límite de 95 dBA establecido por la ordenanza. Además, con esta limitación, la esencia de multitud de grupos englobados en géneros que necesitan de una instrumentación amplificada, quedan completamente fuera de lugar. Por ello muchas de estas personas han optado por salir a otras ciudades y comunidades autónomas donde sí se ha permitido la música en directo en todas sus formas³⁷.

El público es también un ente perjudicado al aplicarse la legislación. Como receptor del producto musical, va ligado directamente a la nula capacidad de desarrollo de la música en directo. Por tanto, en este período 2013-2015 el público ha sido privado de su condición de mediador en la escena musical independiente, pasando a un plano de irrelevancia. No obstante, según la opinión de algunas fuentes, gran parte del público se ha mostrado un tanto indiferente respecto a esta situación y se ha echado en falta un mayor apoyo y presencia de éste³⁸.

La actividad de las empresas productoras de espectáculos musicales ha mermado drásticamente en proporción directa con la disminución de programaciones musicales en locales privados, bares, etc. Los promotores y productores, piezas articuladoras fundamentales para la cultura musical de base vallisoletana, ya no tienen una manera estable de realizar esas

³⁶ María Sánchez, Entrevista con el autor, Plaza Cruz Verde, 3 de junio de 2015.

³⁷ Miguel Ángel Cubillo, entrevista con el autor, Plaza de Cantarranillas. 28 de mayo de 2015.

³⁸ Miguel Ángel Cubillo, entrevista con el autor, Plaza de Cantarranillas. 28 de mayo de 2015.

funciones tan importantes para la sociedad y la cultura, por lo que su actividad también se ve truncada³⁹. Esta problemática entronca directamente con el empobrecimiento de la calidad laboral de estas empresas y la devaluación de su trabajo, pero también la de los músicos, la de los hosteleros, y en general la de todos los trabajadores del ámbito de la música⁴⁰.

La situación laboral de los promotores musicales en el contexto de la gestión cultural independiente es equiparable a la de las empresas productoras. Al desaparecer casi por completo la oferta cultural independiente, la figura del promotor pierde importancia y peso. Si de por sí la labor de la promoción musical en el anterior período estaba en cierta forma desprofesionalizada (por ser realizada por otras personas cuya dedicación abarcaba otros campos, como dueños de bares/salas, camareros o relaciones públicas), durante este lapso esa condición de desprofesionalización se multiplica. La figura del promotor ya no es valorada en sí, y quien continúa haciendo ese papel lo hace de forma altruista y desinteresada, pero con cierto miedo y distancia porque los eventos que promueve están fuera de la ley⁴¹. Sin embargo, la otra cara de esta moneda es que, por ejemplo, en alguno de los pocos CSA (centros sociales que son espacios privados en donde no se depende de licencias para hacer actividades) sí toma mayor importancia el papel de la promoción musical, aunque en este caso no puede considerarse un trabajo profesional remunerado, sino meramente altruista por el bien del centro social y el propio apoyo a la cultura musical de base⁴².

En cuanto al Ayuntamiento como mediador, todos los entrevistados coinciden en afirmar que el consistorio ha significado para el resto de mediadores y colectivos una traba constante para el desarrollo de la música popular urbana vallisoletana de este período gestionada de manera independiente. Ha sido una fuente de presiones constantes, un muro inamovible contra el que chocarse una y otra vez cuando se ha intentado negociar un acuerdo que pudiese beneficiar a todos los implicados⁴³. Aferrándose a la legislación y concibiéndola como algo inamovible, el equipo de gobierno municipal no ha concedido prácticamente ninguna oportunidad de diálogo o acuerdo a los colectivos implicados en la cultura musical de la ciudad. Son también muy frecuentes los testimonios que ligan estas trabas con un sesgo

³⁹ Cristóbal Martín, gerente y promotor del bar Café Teatro, en charla con el autor, septiembre de 2015.

⁴⁰ Jorge Otero, músico, productor musical y promotor de eventos culturales de la empresa Be Cool Producciones, en charla con el autor, septiembre de 2015.

⁴¹ Javier Vielba, en charla con el autor el 9 de septiembre de 2015.

⁴² Santiago Sierra, en charla con el autor, octubre de 2015.

⁴³ Javier Carballo, músico, actor y portavoz de la Plataforma Por el Arte en Vivo, en charla con el autor, junio de 2015.

ideológico particular, aunque no hemos podido contrastar esta opinión con los propios responsables del anterior equipo de gobierno.

Como he dicho anteriormente, todos los elementos que laboran en torno al ámbito independiente de la música popular urbana han sido perjudicados. En el caso de la prensa, multitud de medios que únicamente trabajaban en este marco han desaparecido (*blogs* musicales, revistas musicales digitales, pequeñas radios autoproducidas cuya actividad central era la música independiente)⁴⁴. Otros que abarcan campos más amplios han relegado esta temática a los momentos puntuales en que la cultura musical de base ha sido noticia, bien por los relativos avances en su situación legal, como por sus constantes problemas con la justicia. El papel de la prensa como principal ente divulgador de la cultura musical de base, y concretamente de la música en directo, ha desaparecido prácticamente del panorama vallisoletano⁴⁵.

Dentro del ámbito de la hostelería, es ineludible la necesidad de determinar una simple clasificación, diferenciando entre aquellos locales cuya actividad principal y línea de negocio había sido hasta este momento la programación de música en directo (como es el caso del Café Teatro, el Café España o el Herminios Jazz) y aquellos locales que contaban con este tipo de programación como actividad complementaria esporádica. Existen, por supuesto, otro tipo de locales del sector hostelería cuyo planteamiento de negocio no ha incluido la música en directo en ninguna de sus formas, pero el estudio de estos casos no compete a este trabajo. Como han señalado los propietarios de locales entrevistados, el primer tipo de hostelería del que hablábamos, cuya actividad se basaba en la música en vivo, se ha visto gravemente afectado durante este período, pues a lo largo de los años había podido desarrollar este modelo de negocio sin ninguna traba. Según ellos, los organismos de gobierno aplicaron estrictamente y sin previo aviso la legislación:

Lo lógico hubiera sido que, dadas estas circunstancias, en vez de ir con las multas por delante, el ayuntamiento hubiese avisado a los locales de que se comenzaría a aplicar la legislación, y que de alguna forma se hubiesen puesto al alcance de los afectados determinados tipos de ayuda o apoyo con el fin de beneficiar a todas las partes en vez de perjudicarlas⁴⁶.

⁴⁴ Es el caso del blog de periodismo musical *Humo In Your Eyes*, o la *Radio Onda Expansiva*.

⁴⁵ Laura Fraile y Gaspar Francés, periodistas de *ÚltimoCero*, en charla con el autor, agosto 2015; Mario Martín Panero, *blogger* y periodista musical del medio *Humo In Your Eyes*, en charla con el autor, noviembre de 2015.

⁴⁶ Pablo Sanz, copropietario y ex-promotor del bar Beluga, en charla con el autor, septiembre de 2015.

El segundo tipo de hosteleros, cuya actividad no se centra en la música, ha perdido la posibilidad de explotar una línea de negocio que no era *per se* una vía principal para la sustentación de éste, aunque sin embargo sí reportaba ingresos y actividad⁴⁷. Algunos testimonios sugieren un doble rasero o cierto tipo de favoritismos a la hora de vetar el desarrollo de la música en directo, ya que mientras en ciertos bares se perseguía de manera sistemática, en otros se permitía. Por tanto, no podemos aplicar este análisis como máxima a todos los casos de locales⁴⁸.

El problema principal, en el que coinciden la mayoría de entrevistados, es que la ley no hace distinciones, sino que equipara por ejemplo una sala de conciertos (cuya línea de negocio es exclusivamente la música en directo) con un bar (en el que los conciertos son simplemente una actividad complementaria y esporádica, no una principal línea de negocio e ingresos), obligando a ambos propietarios a acondicionar el espacio si su intención es realizar conciertos, sin matizar qué tipo de conciertos ni qué capacidad de producción y recursos técnicos se posee en cada caso. Los propietarios se quejan de que no tiene mucho sentido comparar la capacidad de producción de una sala de conciertos (equipos de sonido de alta potencia, gran capacidad de aforo y de inversión económica en esta línea de negocio) con la de un bar (equipos de sonido pequeños, en ocasiones inexistentes, aforos pequeños y poca disponibilidad de inversión económica en esta línea de negocio)⁴⁹.

Además, estas leyes han sido impuestas con medidas y condiciones que, desde el ámbito musical y de los espectáculos en vivo, no parecen tener mucho sentido. Es el caso de la obligación a los propietarios de los locales de instalar un limitador-controlador de potencia en bandas de frecuencia. Según los artículos 25 y 26 del Capítulo VII de la “Ordenanza sobre Ruidos y Vibraciones”, se requiere un limitador-controlador (dotado de micrófono, registro sonográfico y transmisión telemática de los datos almacenados) en aquellas actividades que dispongan de instalaciones musicales. El limitador ha de estar ininterrumpidamente conectado con el fin tanto de limitar la emisión máxima de la instalación musical como de registrar permanentemente el nivel sonoro en el interior del local. El propietario del local ha de incluir un informe completo sobre el tipo de instalación musical (marcas, modelos, números de serie de cada componente...), esquema de la instalación y plano del local.

⁴⁷ Pablo Sanz, copropietario y ex-promotor del bar Beluga, en charla con el autor, septiembre de 2015.

⁴⁸ María Sánchez, entrevista con el autor, Plaza Cruz Verde, 3 de junio de 2015.

⁴⁹ Pablo Sanz, copropietario y ex-promotor del bar Beluga, en charla con el autor, septiembre de 2015.

Debido a la tardía aplicación de estas dos leyes que afectan a la música en directo, y a sus tardías instrucciones o modificaciones, encontramos que la práctica totalidad de los bares y locales privados que antes ofrecían conciertos y otros espectáculos en Valladolid (y que durante años habían sido actividades que transcurrían sin mayor problema) ahora ya no pueden ofrecerlos. De esta forma, multitud de bares, locales y asociaciones que antes se financiaban en buena medida promocionando la cultura independiente de la ciudad y con la organización de estos eventos, ven truncada su actividad. Algunos locales y espacios ofrecían (con miedo) sesiones de música en directo de forma clandestina, evitando formatos que pudiesen llamar la atención, apostando mayoritariamente por los pequeños formatos acústicos con el fin de controlar al máximo las emisiones de ruido.

Esto ha perjudicado gravemente la cantidad, calidad y cualidades de la música en directo en determinados espacios, ya que muchas personas dedicadas a la música no han podido desarrollar su actividad, o han debido adaptar su capacidad creativa y de expresión a estas condiciones. Tanto la actividad cultural de muchos establecimientos como la de muchos profesionales que antes desarrollaban estas labores (músicos, promotores o empresas productoras), no puede llevarse a cabo principalmente porque las condiciones y requisitos que exigen las leyes son económicamente inviables para casi todos los casos.

Para adaptarse a la legislación vigente, muchos locales requieren obras mayores de insonorización o de ampliación de sus espacios. Por otra parte, cumplir con determinados requisitos de aforo es inviable porque requieren elementos de seguridad de elevados costes, solicitar puntualmente licencias especiales para poder desarrollar actividades como un concierto o una obra de teatro, etc. Este acondicionamiento de un local, y su mantenimiento, se estima que cuesta en torno a 22.000€ mensuales⁵⁰.

3.3 La cultura oficial o institucional entre 2013 y 2015

Durante este período la oferta de las programaciones musicales gestionadas de manera oficial se ha mantenido en su línea, ofreciendo, en los espacios gestionados por las instituciones, una razonable cantidad y variedad de música en directo. Se puede considerar la gestión oficial de la música popular urbana como un proceso político, ya que en ella se filtran los distintos tipos de manifestaciones en detrimento de unos y en favor de otros, en función de

⁵⁰ EIE, Empresa e iniciativa emprendedora: “Montar una Sala de Conciertos”. <http://www.empresaeiniciativaemprendedora.com/?Montar-una-Sala-de-Conciertos&artpage=3-3> (consultada el 10 de febrero de 2016)

los intereses de los dirigentes políticos⁵¹. Según María Sánchez, se han potenciado los grandes formatos y determinados *lobbies* empresariales, al tiempo que se ha abandonado la cultura local. La distinción de espacios ideológicamente afines o contrarios y la racionalidad han sido, según esta abogada y concejala, las principales injusticias en la aplicación de la ley.

Analizando la situación de los mediadores en el ámbito de la cultura oficial, respecto al colectivo de músicos hay que hacer distinciones entre los músicos aficionados y profesionales. Dentro de la clasificación de músicos aficionados hay que diferenciar entre quienes han participado de la cultura oficial, y quienes no lo han hecho (por varias razones, pero principalmente por motivos ideológicos y económicos)⁵². Por otra parte, los músicos profesionales están enmarcados en un circuito de difícil acceso, cuya idiosincrasia dista mucho de la de los músicos aficionados.

Dado que durante este período no ha existido una posibilidad de participar en otras formas de cultura musical que fueran constantes o sólidas, muchos músicos de la ciudad han optado por formar parte de la oferta musical gestionada oficialmente como única posibilidad de desarrollar su trabajo. Algunos casos son eventos como aquellos de los que hablábamos antes: el ciclo Emplazados, la Fiesta de la Música, o los conciertos en el Espacio Joven.

Sin embargo, en la mayoría de los espacios/eventos que ofrecen las instituciones como posibilidad de trabajo para los grupos musicales, no existe una remuneración económica directa al artista, a pesar de los grandes presupuestos de cultura con los que cuentan los espacios y las programaciones municipales. Estos presupuestos se destinan a gastos de publicidad, equipos técnicos y personal que los maneja⁵³. Únicamente el consistorio remunera en ocasiones puntuales el trabajo de los pocos artistas o grupos locales –una mínima representación de la escena musical de la ciudad– que son contratados *ex profeso* para un evento, como por ejemplo la noche de San Juan o las fiestas municipales. En el resto de los casos, el Ayuntamiento de Valladolid no paga al artista por ofertar un evento, sino que, si existe ánimo de lucro con ese evento/concierto (por otra parte necesario por sufragar gastos y poder orientarse hacia la profesionalización), alquila el espacio para su uso permitiendo que los artistas recauden dinero mediante sus propios cauces económicos, véase la venta de entradas, *merchandising* y/o bebidas. Principalmente por eso, las condiciones económicas de

⁵¹ Homan, Shane, Martin Cloonan y Jen Cattermole. “Introduction: Popular Music Policy”, *International Journal of Cultural Policy* 19/3 (2013): 275-280.

⁵² Guillermo Jové, guitarrista y compositor, en charla con el autor, septiembre de 2015.

⁵³ Pablo Fuentes, guitarrista, actor y director de cine, en charla con el autor, junio de 2015.

los eventos suelen ser complicadas para los intérpretes, ya que muchos espacios requieren un alquiler de sala que no está al alcance de los músicos (por ejemplo, el alquiler de la Sala Concha Velasco –LAVA–, que cuesta entre 1200€ y 2500€)⁵⁴, imposibilitando que éstos accedan a estos servicios públicos, ya que difícilmente pueden generarse ingresos tan elevados mediante los cauces económicos de los que disponen⁵⁵.

Por tanto, la actividad de los músicos aficionados de la ciudad dentro del terreno de la cultura musical oficialmente gestionada se resume en la intervención en eventos como concursos o conciertos callejeros organizados por el Ayuntamiento de Valladolid, ya que los artistas no pueden plantearse la opción de organizar conciertos propios en un espacio público como son las salas de conciertos municipales.

Los músicos profesionales, sin embargo, por lo general sí pueden permitirse el alquiler de los espacios públicos, ya que cuentan con un presupuesto de producción para eventos con el que poder afrontar determinados gastos asegurando además que, dada su posición de reconocimiento y popularidad, se podrán cubrir los precios del alquiler y otros desembolsos necesarios para la realización de un concierto. Sin embargo, el número de estos artistas locales que sí pueden permitirse el acceso a las salas de conciertos municipales es muy reducido en comparación y, por lo general, dado que su medio de vida consiste en ofrecer actuaciones por todo el ámbito nacional/internacional, las ocasiones en las que actúan en su propia ciudad son contadas (esto se debe a que la línea de negocio y trabajo de un grupo profesional con trayectoria y reconocimiento es mucho más amplia, e incluso en ocasiones lo que precisamente se busca es no actuar en demasiadas ocasiones en el propio lugar de origen)⁵⁶. Los espacios que acogen estos conciertos son principalmente el escenario de la Plaza Mayor durante las fiestas municipales, y la Sala Blanca del LAVA.

La mayoría del público continúa acudiendo a la música popular urbana programada oficialmente. Cabe mencionar que existe una pequeña parte de representación de este mediador que, por motivos ideológicos, comienza en este período a renegar del hecho de colaborar o formar parte de las producciones oficiales, mostrando así su rechazo hacia las instituciones públicas vallisoletanas y su manera de gestionar la música independiente⁵⁷. Por

⁵⁴ Ayuntamiento de Valladolid, LAVA Laboratorio de las Artes de Valladolid, http://info.valladolid.es/lava/?page_id=257 (consultada el 10 de febrero de 2016)

⁵⁵ Inés Velázquez, bajista del grupo Deskartados, en charla con el autor, octubre de 2015.

⁵⁶ Alberto García, violinista y compositor en el grupo Celtas Cortos, en charla con el autor, octubre de 2015.

⁵⁷ Héctor Salcedo, guitarrista y compositor, en charla con el autor, febrero de 2016.

otra parte, una parte del público que antes sí podía acudir a eventos independientes o no oficiales, acude más durante este período a programaciones oficiales en búsqueda de una oferta cultural musical en su ciudad⁵⁸.

Respecto a las productoras de espectáculos, las empresas que son contratadas para los eventos culturales enmarcados en este campo son pocas. Suelen ser empresas con gran capacidad de producción, que cuentan con medios técnicos suficientes para grandes eventos. Quedan excluidas por tanto en este ámbito las pequeñas empresas productoras que no tienen los medios para abordar la producción de grandes eventos. Miguel Ángel Cubillo señala que existe en este período el mismo problema que presentaban las productoras de espectáculos en el marco de la gestión cultural oficial durante el período 2006-2013: los favoritismos y los contratos gracias a contactos y favores, que excluyen más aún la capacidad de pequeñas empresas para obtener la posibilidad de trabajar en este ámbito⁵⁹. Por tanto, en el plano de lo público no existe una representación de estas pequeñas empresas ni un apoyo desde las instituciones para dar cabida a proyectos de otra índole en los cuales pudiesen participar. Esto implica directamente que su situación laboral se ve empobrecida y truncada. Muchos profesionales del sector se ven obligados entonces a trabajar en otras provincias y comunidades produciendo eventos que sí puedan abordar, y en los casos más drásticos la situación a nivel económico se hace inviable y es inevitable el cierre del negocio⁶⁰.

El papel de los promotores musicales que trabajan en el marco cultural gestionado oficialmente en este período 2013-2015 no se ve particularmente afectado. Al colaborar con el Ayuntamiento de Valladolid, tienen por tanto la posibilidad de seguir realizando su trabajo con normalidad⁶¹. Su labor se centra en gestión de proyectos y eventos musicales de todo tipo, desde festivales importantes de música popular que albergan conciertos de artistas foráneos y locales de renombre, como son los festivales “Noches de San Benito”, “Valladolindie”, “Jazz Castilla Y León” hasta la gestión de ciclos de conciertos más modestos y centrados en la creación musical de grupos locales (como el ciclo “Emplazados”), o incluso ciclos más

⁵⁸ Ricardo Domínguez-Garijo, cantante del coro de Amigos del Teatro Calderón, en charla con el autor, agosto de 2015.

⁵⁹ Miguel Ángel Cubillo, en charla con el autor, agosto de 2015.

⁶⁰ Jorge Otero, músico, productor musical y promotor de eventos culturales de la empresa Be Cool Producciones, en charla con el autor, septiembre de 2015.

⁶¹ Javier Vielba, en charla con el autor, 9 de septiembre de 2015.

alejados de la música popular urbana como es “Voces de Pasión”, un ciclo de conciertos de música coral y órgano⁶².

En cuanto al Ayuntamiento de Valladolid, en este período por un lado es el ente o mediador con mayor capacidad de programación, difusión y creación cultural, ya que, además de contar con un presupuesto destinado concretamente para ello, ejerce presión mediante la aplicación de la legislación sobre los otros mediadores que potencialmente tenían la capacidad de difundir y crear oferta cultural. Por otro lado, dadas las circunstancias y consecuencias de la aplicación de la ley, una parte de la población vallisoletana se siente privada de poder disfrutar de otras ofertas culturales diferentes a las oficiales, y juzga al Ayuntamiento de Valladolid por considerar su actitud como represiva, renegando de participar en las producciones culturales ofertadas por el mismo. En este sentido, el consistorio ha sido afectado por la opinión pública, que en su mayoría considera desmesurado e intolerable el monopolio cultural impuesto que se ha ejercido desde la institución⁶³.

La Plataforma por el Arte en Vivo, en representación de los artistas y trasladando sus opiniones e inquietudes, ha insistido repetidas veces en negociar un cambio real y útil en la manera de legislar que estaba teniendo el consistorio⁶⁴. Tuvieron lugar varias reuniones entre la concejalía de cultura y la Plataforma, con un éxito relativo que podría considerarse insuficiente para la música en directo⁶⁵.

Según Javier Carballo, no puede considerarse por tanto que el Ayuntamiento de Valladolid haya buscado un consenso real, satisfactorio y consecuente con todas las partes afectadas, ya que ha dado prioridad a la voluntad de la Federación de Asociaciones Vecinales de Valladolid y a la aplicación de la ley sin tener en cuenta que la legislación no se adapta a la

⁶² Ayuntamiento de Valladolid, “Música” <http://www.info.valladolid.es/cultura/musica>

⁶³ Héctor Salcedo, en charla con el autor, febrero de 2016.

⁶⁴ Javier Carballo, músico, actor y portavoz de la Plataforma Por el Arte en Vivo, en charla con el autor, junio de 2015.

⁶⁵ Fraile, Laura. “El acuerdo Junta-Ayuntamiento para desbloquear la música en los bares, un secreto para los músicos”, *ÚltimoCero*, <http://anterior.ultimocero.com/articulo/el-acuerdo-junta-ayuntamiento-para-desbloquear-la-m%C3%BA-sica-los-bares-secreto-para-los-m%C3%BA-sicos> (consultada el 17 de Marzo de 2015); Fraile, Laura. “Los bares de categoría especial podrán organizar conciertos a partir del 1 de enero.”, *ÚltimoCero*, <http://anterior.ultimocero.com/articulo/los-bares-categor%C3%AD-a-especial-podr%C3%A1n-orga-nizar-conciertos-partir-del-1-enero> (consultada el 17 de Marzo de 2015).

realidad de la música en directo, y la importancia que tiene a todos los niveles la libre creación de una cultura de base independiente⁶⁶.

Durante el período 2013-2015 el papel de la prensa, en su labor de difusión y divulgación de la cultura musical, se centró única y exclusivamente en la música ofertada por las producciones oficiales. Los medios considerados más mayoritarios se ciñeron exclusivamente a estas producciones. Otro tipo de medios que antes abarcaban un campo cultural más amplio, relegaron su trabajo también a este campo. Muchos medios, mayoritarios y minoritarios, sí dieron cuenta de los problemas que sucedían en el panorama cultural, de la represión de la cultura de base y los problemas legales de los bares y locales programadores de conciertos. Las modificaciones que se hicieron en la legislación tras las reuniones con la Concejalía de Cultura tuvieron un gran seguimiento por parte de la prensa local. Un acontecimiento destacable en este sentido es que, tras varias reuniones entre la Plataforma por el Arte en Vivo y la Concejalía de Cultura, el consistorio tomó una decisión en la modificación de la ley a espaldas de esta Plataforma, de lo que se hizo eco antes la prensa local que el propio colectivo de músicos⁶⁷. Como indican varios de los entrevistados, que se conociera esta modificación por parte de la prensa antes que por comunicación del Ayuntamiento de Valladolid fue particularmente indignante para la Plataforma⁶⁸.

El colectivo de hosteleros presenta la misma situación que la analizada en el caso de la música gestionada de manera independiente. Según María Sánchez, en algunos casos concretos el Ayuntamiento de Valladolid permitió a determinados hosteleros realizar actividades musicales al margen de la legislación, mientras que para otros no fue posible⁶⁹. La opinión general de los entrevistados es que las acciones del Ayuntamiento no han tenido mucha racionalidad y la manera de operar ha sido injusta para el conjunto de los colectivos implicados en la gestión musical.

⁶⁶ Javier Carballo, músico, actor y portavoz de la Plataforma Por el Arte en Vivo, en charla con el autor, junio de 2015.

⁶⁷ “Hasta 151 bares de Valladolid podrán ofrecer conciertos a partir del 1 de enero”, *El Norte de Castilla*, <http://www.elnortedecastilla.es/valladolid/201412/30/hasta-bares-valladolid-podran-20141230184639.html>

⁶⁸ Laura Fraile y Gaspar Francés, periodistas de *ÚltimoCero*, en charla con el autor, agosto 2015.

⁶⁹ María Sánchez, entrevista con el autor, Plaza Cruz Verde, 3 de junio de 2015.

IV. Conclusiones

Según los entrevistados y la prensa, el resultado de la aplicación literal de la Ley de Espectáculos en Valladolid desde 2013 se tradujo en que la esencia y particularidades de la música en directo quedaron cercenadas y en que la cultura musical de base tuvo la impresión de estar siendo atacada por las instituciones públicas. La opinión general es que la cultura musical gestionada de manera independiente fue limitada por trabas legales que ignoraban la realidad de la creación musical. Además, los requisitos a los que se había de ajustar cualquier tipo de manifestación musical pretendían ser un formato común, con la voluntad de equiparar todos los géneros y estilos musicales. El formato y los requisitos en cuestión tenían poco que ver con la realidad de la música en directo en cualquiera de sus planos. Esto conllevó que muchos grupos locales de todo tipo de géneros y estilos no puedan desarrollar su creatividad en su propia ciudad. Sus inquietudes musicales –que en muchos casos eran también inquietudes personales– ya no pudieron ser lo que eran antes de la aplicación de la legislación, y en consecuencia muchas personas buscaron otras opciones como salir a trabajar a otras provincias y comunidades.

Esta problemática no solo afectó a la variedad y la calidad de la música, limitando la capacidad de los intérpretes para darse a conocer en la escena vallisoletana. Además, y, por encima de todo, la problemática en sí supuso una gran traba para todos los colectivos implicados en desarrollar esa labor tan importante de enriquecimiento social que supone la música en directo. El público, como sector consumidor del producto musical local y mediador imprescindible para el desarrollo de la música en directo, fue privado de gran parte de la oferta cultural potencialmente existente en su ciudad. Como hemos podido comprobar, este problema generó un descontento que se tradujo, en muchos casos, en un rechazo hacia la cultura musical gestionada oficialmente. De hecho, la cuestión de las políticas culturales oficiales fue un caballo de batalla regularmente evocado en la campaña de las elecciones municipales de 2015, que se saldó con un cambio de gobierno en el consistorio vallisoletano por primera vez desde 1995.

La música en directo, y particularmente la música popular urbana gestionada de manera independiente, genera un dinamismo cultural y social muy notorio, cuyo truncamiento puede tener consecuencias políticas. Es fácil descargar las causas de este tipo de aplicaciones

en motivos ideológicos, y es probable que la imposibilidad de entrevistar a los responsables del anterior Ayuntamiento contribuya a este sesgo en este trabajo. En todo caso, el propio silencio de tales responsables es muy elocuente en este sentido. También es cierto que, ante la imposibilidad de desarrollar su carrera en su propia ciudad, los músicos vallisoletanos han tenido que participar en la escena musical de otras ciudades en las que se valoraba la música en directo como un bien cultural por encima de ideologías y partidos concretos. Centrándose en datos cuantitativos, Eduardo R. Salgado ha señalado las consecuencias notablemente diferentes que han tenido las políticas públicas sobre la música popular urbana en dos ciudades gobernadas por el Partido Popular, Valladolid y Palencia, en 2012 y 2013⁷⁰. Por tanto, difícilmente se puede vincular el apoyo a la música popular urbana gestionada de manera independiente solo a cuestiones ideológicas. Las políticas públicas sobre la música popular urbana marcan la diferencia en el paisaje sonoro de una ciudad, su vida cultural y su poder de atracción, así como en la opinión pública de sus ciudadanos. Por tanto, su gestión ha de estar indisolublemente unida al acuerdo y participación de todos los agentes y mediaciones de su producción, difusión y consumo. Este trabajo ha intentado un primer acercamiento cualitativo a esta cuestión, singularizando esos mediadores y poniendo sobre la mesa las cuestiones más polémicas.

⁷⁰ Salgado, Eduardo R. “Influencia de las políticas locales en la MPU de dos ciudades: los casos de Valladolid y Palencia”, en *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto*, editadas por M. Brescia y R. Marreco Brescia, 173-180. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014.

V. FUENTES

5.1 ENTREVISTAS

- I.** Cubillo, M. Ángel. “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza de Cantarranillas (31 de Mayo de 2015).
- II.** Ignacio Tomillo Álvarez. “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza de Cantarranillas (31 de Mayo de 2015).
- III.** María Sánchez, “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza de la Cruz Verde. (3 de Junio de 2015).
- IV.** Miguel Saeta, “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza de la Cruz Verde. (3 de Junio de 2015).
- V.** Miguel Lanza, “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza Alamillos, 9. (4 de Junio de 2015).
- VI.** Javier Carballo, ““Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Plaza de la Universidad, 4. (15 de Junio de 2015).
- VII.** Carlos Quintana, “Legislación y gestión de la música popular urbana en directo: Valladolid, 2006-2015”, por Ignacio Castro. Calle de la Verdad, 12. (30 de Mayo de 2016).

5.2 HEMEROGRAFÍA

- I. Tamtam Press. *Ver_TamtamPress*, Tráfico de Cultura. “Artistas contra la ‘caza de brujas’ en Valladolid”. <https://tamtampress.es/2013/03/08/artistas-contra-la-caza-de-brujas-en-valladolid/>
- II. BOE. *Ver_Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*, BOE, “LEY 7/2006, de 2 de octubre, de espectáculos públicos y actividades recreativas de la Comunidad de Castilla y León” <https://www.boe.es/boe/dias/2006/11/14/pdfs/A39697-39713.pdf>
- III. Último Cero. *Ver_Último Cero*. Periodismo sin red en la red. Al fin se hizo realidad el esperado regreso de los Muyayos de Raíz. <http://anterior.ultimocero.com/articulo/al-fin-se-hizo-realidad-el-esperado-regreso-los-muyayos-ra%C3%AFz>
- IV. Tamtam Press. *Ver_TamtamPress*. Tráfico de Cultura. El grupo Bacanal se lanza al tango con el disco ‘The bar en par’. <https://tamtampress.es/2013/04/30/el-grupo-bacanal-se-lanza-con-el-tango-the-bar-en-par/>
- V. Históricas Grabaciones. *Ver_Históricas Grabaciones*. Grito principal. Crónica del concierto de King Mastino. <http://histericasgrabaciones.blogspot.com.es/2015/03/cronica-del-concierto-de-king-mastino.html>
- VI. Ayuntamiento de Valladolid. *Ver_Ayuntamiento de Valladolid*. Música. <http://www.info.valladolid.es/cultura/musica>
- VII. Último Cero. *Ver_Último Cero*. Periodismo sin red en la red. Los bares de categoría especial podrán organizar conciertos a partir del 1 de enero. <http://anterior.ultimocero.com/articulo/los-bares-categor%C3%ADa-especial-podr%C3%AAn-organizar-conciertos-partir-del-1-enero>
- VIII. Último Cero. *Ver_Último Cero*. Periodismo sin red en la red. El acuerdo Junta-Ayuntamiento para desbloquear la música en los bares, un secreto para los músicos <http://anterior.ultimocero.com/articulo/el-acuerdo-junta-ayuntamiento-para-desbloquear-la-m%C3%BAsica-los-bares-secreto-para-los-m%C3%BAsicos>
- IX. Último Cero. *Ver_Último Cero*. Periodismo sin red en la red. El ayuntamiento cierra la Escuela Municipal de Música. <http://anterior.ultimocero.com/articulo/el-ayuntamiento-cierra-la-escuela-municipal-m%C3%BAsica>

- X.** Tribuna Municipal. *Ver_*Tribuna Municipal. Noticias de Valladolid (Valladolid). El Ayuntamiento financia con 100.000 euros ‘Valladolid Latino’, organizado por un promotor privado. http://www.tribunamunicipal.com/actualidad-municipios/7412_31415/el-ayuntamiento-financia-con-100.000-euros-valladolid-latino-organizado-por-un-promotor-privado.html#.V3IYLLiLTIU
- XI.** Último Cero. *Ver_*Último Cero. Periodismo sin red en la red. La empresa de la Escuela de Música inicia los trámites de un ERE extintivo” <http://anterior.ultimocero.com/articulo/la-empresa-la-escuela-m%C3%BAsica-inicia-los-tr%C3%A1mites-ere-extintivo>
- XII.** El Día De Valladolid. *Ver_*El Día De Valladolid. Local. Tribunales. La Fiscalía ve indicios de delito en la adjudicación de la escuela de música <http://www.eldiadevalladolid.com/noticia/Z3E7C5112-0D02-7BFB-5898546868B10E42/20140512/fiscalia/ve/indicios/delito/adjudicacion/escuela/musica>
- XIII.** Ayuntamiento de Valladolid. *Ver_* Ayuntamiento de Valladolid. Turismo. Informarse. Medios de Comunicación. <http://www.info.valladolid.es/turismo/informarse/medios-de-comunicacion>
- XIV.** Radio Onda Expansiva. *Ver_*Radio Onda Expansiva. Radio Libre Comunitaria. <http://ondaexpansivavalladolid.com/>
- XV.** EIE. *Ver_* EIE. Empresa e iniciativa emprendedora. Montar una Sala de Conciertos. <http://www.empresaeiniciativaemprendedora.com/?Montar-una-Sala-de-Conciertos&artpage=3-3>
- XVI.** LAVA. *Ver_* LAVA. Laboratorio de las Artes de Valladolid. Central de Producción. http://info.valladolid.es/lava/?page_id=257
- XVII.** El Norte de Castilla. *Ver_*El Norte de Castilla. Local. Región. Valladolid. Hasta 151 bares de Valladolid podrán ofrecer conciertos a partir del 1 de enero”, <http://www.elnortedecastilla.es/valladolid/201412/30/hasta-bares-valladolid-podran-20141230184639.html>

5.3 BIBLIOGRAFÍA

- I. Valenzuela, José Manuel. 1997. “Culturas juveniles. Identidades transitorias. Un mosaico para armar” en Revista de Estudios sobre Juventud (México DF) Año 1, N° 3.
- II. Piña Narváez, Yosjuan. “Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural UNDERGROUND. El HIP-HOP en sectores populares caraqueños.” En publicación: *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Perspectivas latinoamericanas. Mato, Daniel; Maldonado Fermín, Alejandro. Abril 2007
- III. Sarton, Phillippe y Daufouy, Jean-Pierre. *Pop Music/Rock*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- IV. Hennion, Antoine. “Music and Mediation”, en *The Cultural Study of Music*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton, 84-95. New York: Routledge, 2003.
- V. Hennion, Antoine. 1993. *La Passion Musicale*. Traducido por Margaret Rigaud y Peter Collier. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2015. https://books.google.es/books?id=D0shCgAAQBAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- VI. Simon Frith, “Popular Music and the Local State”, en *Rock and Popular Culture: Politics, Policies, Institutions*, Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd y Graeme Turner, eds. (London: Routledge, 1993), 14-24; Keith Negus, *Popular Music in Theory: An Introduction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1996), 196-201; Roy Shuker, *Understanding Popular Music* (London & New York: Routledge, 2001), 67-69.
- VII. Martin Cloonan, “Pop and the Nation State: Towards a Theorisation”, *Popular Music* 18/2 (1999): 193-208; *Popular Music and the State in the UK: Culture, Trade or Industry?* (Aldershot: Ashgate, 2007).
- VIII. Eduardo R. Salgado, “Influencia de las políticas locales en la MPU de dos ciudades: los casos de Valladolid y Palencia”, en *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, Porto, editadas por M. Brescia y R. Marreco Brescia, 173-180. (Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014).
- IX. Homan, Shane, Martin Cloonan y Jen Cattermole. 2013. Introduction: Popular Music Policy. *International Journal of Cultural Policy* 19/3 (mayo): 275-280.

