

Músicas populares urbanas en los espacios industriales rehabilitados

(Urban popular musics at industrial rehabilitated spaces)

González Sierra, Amaya

C/ Larraina 4, 1º-izda. 31011 Pamplona. Navarra
amaya.glez@gmail.com

San Miguel Álvarez, Iván

Conservatorio Superior de Música de Navarra.
Pº Antonio Pérez Goyena, 1. 31008 Pamplona. Navarra
ivan.sanmiguel.alvarez@gmail.com

Recep.: 14.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 19-40]

Acep.: 24.06.2013

Los cambios económicos de las últimas décadas han dejado un paisaje sembrado de espacios productivos abandonados, muchos de ellos rehabilitados con fines culturales. Nuestro propósito es situar la relación que este fenómeno ha tenido con las músicas populares urbanas, a la vista de que otras áreas artísticas (teatro, plásticas...) han dado señales más evidentes y prematuras de ello.

Palabras Clave: Músicas populares urbanas. Escenarios. Rehabilitación. Ciudades creativas. Producción musical. Salas de concierto. Locales de ensayo.

Azken hamarkadetako aldaketa ekonomikoen ondorioz, asko izan dira abandonaturik utzitako ekoizpen-espazioak. Horietako asko birgaitu egin dira kulturalki erabiltze aldera. Gure asmoa fenomeno horrek hiri musikekin izan duen lotuta zehaztea da, ikusirik beste arlo artistiko batzuetan (antzerkigintza, arte plastikoak, etab.) horren zantzu nabariak azaldu direla aurretiaz.

Giltza-Hitzak: Hiri musikak. Agertokiak. Birgaitzea. Hiri sortzaileak. Musika-ekoizpena. Kontzertu-aretoak. Entsegu-lokalak.

Les changements économiques des dernières décennies ont laissé un paysage jonché d'espaces productifs abandonnés, beaucoup d'entre eux restaurés à des fins culturelles. Notre but est de placer la relation que ce phénomène a eue avec les musiques populaires urbaines, étant donné que d'autres domaines artistiques (théâtre, arts plastiques...) en ont donné des signes plus évidents et antérieurs.

Mots-Clés : Musiques populaires urbaines. Scènes. Réhabilitation. Villes créatives. Production de musique. Salles de concert. Salles de répétition.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo es situar la relación que tiene y ha tenido el reciclaje de antiguos espacios de uso industrial con las músicas populares urbanas en España, tanto en su faceta de ejecución pública, como en su producción (ensayo y grabación). El asunto es tan dinámico, como actual y complejo, por lo que no se pueden establecer tipologías estancas, sino más bien se pretende hallar las similitudes y diferencias en proyectos muy recientes y tratar, por tanto, de ordenar los ejemplos en tiempo y forma. Los proyectos recogidos gozan de cierta continuidad temporal y han requerido un plan y una inversión, desechando las iniciativas puntuales, que no modifican ni el uso, ni la estructura del edificio. Debido a la ausencia de precedentes y a la actualidad del fenómeno, no tratamos de profundizar en todos los aspectos implicados (edificación, gestión, estilos, cuestiones sociales, urbanísticas...). En su lugar, presentamos un estado de la cuestión del fenómeno.

Desde un punto de vista amplio, entendemos por uso industrial todas aquellas actividades manufactureras (fábricas), de extracción (minas, canteras...), de almacenaje (naves, almacenes...), de energía y aguas (subestaciones eléctricas, depósitos...) e incluso de transporte (estaciones¹, garajes, cocheras...)². Como músicas populares urbanas entendemos un grupo de músicas “caracterizadas por su gran aceptación, que abarcan una gran variedad de estilos musicales que han sido diseminados por los *media* como un producto a través de la publicación, grabación y emisión radiofónica” (Kronenburg, 2011: 138). Tradicionalmente las músicas populares urbanas, o modernas, o simplemente músicas populares en la tradición anglosajona, se han definido en negativo: aquellas que no son ni cultas, ni folclóricas (Martí, 1998: 8). No es nuestra intención crear estrictas fronteras estilísticas, pero sí que hemos de diferenciar músicas populares y música clásica porque aquellas necesitan amplificación, lo cual implica muchas connotaciones técnicas. Asimismo, aunque tradicionalmente las músicas populares se han diferenciado por el tipo y edad del público y por su función en la sociedad –clase culta vs. pueblo llano–, éste es un aspecto cambiante desde que gran parte de los aficionados al *rock* ya superan la sesentena, y géneros como el *jazz* están plenamente integrados en los conservatorios. De acuerdo con Günter Mayer, admitimos que es conflictivo adscribir una música con un tipo de sector de la población (citado en Martí, 1998: 9). La relación con la música folclórica está también abierta, puesto que si bien está originalmente ligada a las zonas rurales y a la transmisión oral, actualmente el *folk* es una música urbana más.

1. Muchos de los ejemplos citados están en la frontera entre los edificios del sector servicios y los del sector productivo. No obstante, tanto una vieja estación, como una fábrica, ambas abandonadas por el desarrollo urbanístico, el cambio productivo, o la decadencia de ciertas áreas, tienen mucho en común como para separarlos. Hemos optado por el término industrial -o productivo-, como paraguas bajo el que se cobijan antiguos edificios no residenciales, administrativos, militares o de culto, que forman parte del patrimonio edificado de la sociedad industrial moderna.

2. Para profundizar en los espacios baldíos disponibles en los procesos urbanísticos actuales, merece la pena la consulta del capítulo 4.1.6. del *Libro verde del medio ambiente urbano* (AA. VV., 2007).

Hoy en día, las músicas populares requieren espacios específicos, pero la historia nos indica que no siempre ha sido así: tras la división entre músicas populares y cultas, sólo las segundas, por su especial relación con el poder, requirieron escenarios exclusivos (Goycoolea, 2007: 15). Las tres infraestructuras requeridas como servicio básico para el desarrollo de las músicas populares urbanas son los locales de ensayo, los estudios de grabación y los espacios de exhibición. De manera general, se asume que las músicas populares requieren un tipo de espacio diferente al de los teatros y auditorios convencionales de butacas donde, no obstante, se llevan a cabo espectáculos de este tipo con frecuencia.

2. EL RECICLAJE INDUSTRIAL, LA “CIUDAD CREATIVA” Y LA REHABILITACIÓN SOCIAL

Durante los años 70 y 80 el modelo productivo reinante –fordismo– entra en quiebra. La globalización, la deslocalización del capital y su rápido movimiento en búsqueda de mayor rentabilidad, las políticas neoliberales y la alta tecnificación de las nuevas formas de producción, llevan en los países tradicionalmente industriales a la “desinversión, cierre de empresas, degradación medio ambiental, desempleo masivo y aumento de la pobreza y marginalidad” (Rodríguez, 1998: 149). Se necesita menos mano de obra y más técnicos e inversión en competitividad. Las consecuencias son, desde el punto de vista social, el surgimiento de ciudades y comarcas deprimidas a la espera de reconversión, y desde el físico, la aparición de grandes áreas en desuso (baldíos industriales).

Comienza una nueva etapa de competitividad entre ciudades para lograr el afianzamiento de una nueva economía basada en la atracción de capital y empresas tecnológicas, mano de obra especializada –ingenieros, diseñadores, arquitectos, etc.– y de alto valor añadido –artistas, profesores, investigadores, etc.– generando un *cluster* que teóricamente contribuye a generar la riqueza de la “ciudad creativa”³. Este concepto, surgido a finales de los 80 por diversas fuentes y desarrollado por Charles Landry (2000) y Richard Florida (2002, 2005), hace referencia a la capacidad de las ciudades (más bien grandes y medianas que pequeñas) de inventar nuevos artefactos de la economía globalizada. Se produce de este modo una paradoja: en el mundo globalizado, las ciudades emergen como “actores estratégicos” (Rodríguez - Vicario, 2005: 263), produciéndose una dinámica “glocalizadora”⁴. En el contexto de las ciudades creativas “los proyectos artísticos y la reutilización de

3. Existen numerosos análisis de este fenómeno aplicados a ciudades concretas, como es el caso de Bilbao (Rodríguez, 1998; Rodríguez y Vicario, 2005), Bristol (Griffiths, 1995), Turín (Vanolo, 2008), Austin (Long, 2009), Osaka (Nakagawa, 2010) y diversas ciudades niponas (Sasaki, 2010).

4. La “glocalización” es un término que hace referencia a la adaptación de los fenómenos globalizados a la escala local. Un ejemplo en el ámbito de la música sería la mezcla del jazz (fenómeno globalizado), con el flamenco (fenómeno local), formando un nuevo estilo llamado jazz-flamenco.

viejos edificios son especialmente significativos” (Landry, 2000: xxii), por lo que los baldíos industriales pasan a ser una posible fuente de riqueza y un nuevo atractivo.

La temprana reforma del puerto interior de Baltimore (desde 1958) tiene una gran repercusión en otras ciudades europeas y norteamericanas (Rodríguez, 1998: 151), teniendo en Bilbao un ejemplo claro en nuestras fronteras. Las iniciativas de regeneración son, por regla general, públicas y de largo alcance (Benito, 2010: 360).

Esta dinámica viene emparejada con un cambio de actitud hacia el patrimonio industrial⁵. Desde finales de los años 90 se observa una creciente sensibilidad, que viene seguida de un nuevo enfoque normativo perfectamente sintetizado por Paz Benito (2010: 354-357).

Si a las actuaciones sobre edificios de valor patrimonial –en ocasiones muy simbólicos–, sumamos la promoción urbana en el mercado internacional, podemos entender por qué han sido tan abundantes los proyectos de grandes dimensiones promovidos con dinero público, inmersos en un proceso de planificación. Gracias al requisito legal del 1% cultural, el Ministerio de Fomento, a través de la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, promueve la restauración de “recintos fabriles obsoletos, estaciones de ferrocarril fuera de uso o antiguas instalaciones mineras” (Búrdalo, 2003: 43). Los dieciséis proyectos que se encontraban en ejecución o desarrollo en 2003 son grandes obras de interés arquitectónico y cultural: estación de Canfranc, la Tejera de Palencia, la fábrica de paños de Béjar, el matadero de Valladolid, etc.

Como veremos en este trabajo, no sólo son ciudades grandes las que tienen un espacio fabril que salvar, sino que también existen medias y pequeñas (Benito, 2010: 364). De igual modo, existen rehabilitaciones que abarcan desde grandes espacios fabriles de significación histórica, hasta pequeños reciclajes de promoción privada de garajes, o almacenes, cuyo mayor atractivo es su bajo precio y/o su ubicación. Según Checa, a pesar de lo relevante de ciertos proyectos “la mayoría de las acciones en el ámbito privado han pasado desapercibidas, puesto que la mayoría se han hecho sobre pequeñas piezas insertadas dentro de la trama urbana” (2007: 1).

Los espacios industriales reciclados tienen a menudo un destino múltiple, ya que suelen ser suficientemente grandes como para conjugar diversas funciones. De igual modo, acuden generalmente a la fórmula híbrida para lograr financiación, mezclando actividades que generan ingresos (venta o alquiler), con servicios gratuitos. Los destinos más habituales tienen que ver con nuevas actividades productivas (ferias de muestras, sedes de empresas, *co-working*, nuevas tecnologías, nuevas fábricas...), centros educativos y de

5. La UNESCO introduce por vez primera un espacio industrial en la lista de Patrimonio Mundial en 1978. En 2003, aún se percibe su discriminación, siendo tan sólo 25 de 690 (Benito, 2002: 220), aunque en 2012 suman ya 37.

investigación, hoteles y restaurantes, centros comerciales, de ocio o deportivos, centros administrativos y dotaciones culturales (museos, bibliotecas, centros culturales, centros de creación...)⁶.

En el salto desde la economía fabril, hacia la economía “creativa”, la cultura se erige como elemento clave, por lo que las rehabilitaciones con ese fin son, desde luego, las más destacables (Benito, 2010: 359). La cultura es “el sustituto mágico para todas las fábricas y almacenes perdidos, y es una herramienta para crear una nueva imagen de la ciudad...” (Gospodini, 2006: 317). La rehabilitación con fines culturales, cuya modalidad más destacable es el museo (Casanelles, 1998: 17), se ha visto beneficiada por la generalización del turismo (Fernández, 2002: 90). La bibliografía sobre la relación de la cultura con los espacios industriales hace caso omiso a la música, a su adecuación física, a su capacidad de regeneración social, a su distribución geográfica, a los problemas de cambio de licencias, a su repercusión económica, etc.

Un aspecto común a muchas de las grandes obras es el propósito de regeneración social que acompaña a la regeneración física. Los trabajos sobre Turín (Vanolo, 2008), Osaka (Nakagawa, 2010; Sasaki, 2010), Bristol (Griffiths, 1995), Bilbao (Rodríguez, 1998; Rodríguez y Vicario, 2005) y Nueva York (Foulkes, 2010)⁷ tratan el uso de la cultura como medio de rehabilitación urbana, poniendo énfasis en sus aspectos sociales. Las dotaciones culturales están muy relacionadas con el propósito de renovación social, puesto que tratan de ser, al menos en el proyecto, alternativas a la decadencia de los barrios que les rodean. Sin embargo, estos procesos no están exentos de polémicas, ya que suelen encerrar oscuros intereses, como revalorizar el suelo y acabar con un perfil de residente “no deseable”, provocando situaciones de “gentrificación”.

3. LOS ESPACIOS PARA LA MÚSICA

Al investigar sobre los espacios para la música, lo primero que encontramos es, aparte de escasa bibliografía, cierta identificación genérica de la palabra “escenario” con “escenario para la música clásica”. La obra de Michael Forsyth *Buildings for music* (1985), la más profunda y prestigiosa obra sobre el punto de contacto entre la música y la arquitectura, no hace referencia a las músicas populares, y toda consideración acústica está planteada desde los criterios de la audición de la música clásica. Por su parte, Roberto Goycoolea (2007) analiza “los espacios para la ‘música culta’, entendidos como resultado de las interacciones entre la música y los esta-

6. Como catálogo de edificios reutilizados podemos mencionar los trabajos de Henry (2010), Checa (2007), Sobrino (2007), Benito (2002, 2010), el catálogo de Metamorfosis arquitectónica del Artium (2012) y el blog de Diana Sánchez (2012).

7. En este artículo se analiza la influencia de la música, en dos auditorios neoyorquinos, sobre el entorno inmediato y cómo las programaciones pueden acercar o alejar a la población. Sin embargo, no corresponden con rehabilitación industrial, sino con dos teatros al uso.

mentos del poder político y/o económico que los han promovido en la ciudad occidental moderna” (2007: 13). Aunque su análisis llega hasta el momento presente, nos deja huérfanos de reflexiones sobre los espacios dedicados a otras músicas, sus peculiaridades y necesidades. Siguiendo esta tendencia, nos encontramos con varios artículos que identifican de igual modo “espacio para la música” con “espacio para la música clásica” (Carlés - Palmese, 2005; López, 2002; Marco, 2008).

Más recientemente, Robert Kronenburg realiza la más importante aportación hasta el momento sobre la música popular urbana desde la perspectiva de los escenarios (2011, 2012).

La actuación musical, al margen de si está o no en asociación con un edificio, transforma el espacio, interno y externo, en un “lugar” identificable limitado por la experiencia visual y de sonido de estar allí. La arquitectura de una sala de conciertos puede tener un efecto muy significativo en el carácter, impacto y relevancia de la actuación, añadiendo capas de significado y expresión, tanto para el músico como para el espectador. (Kronenburg, 2011: 137)⁸

Las salas de conciertos son muy variadas en cuanto “a sus fuentes de inspiración y rutas de realización” (Kronenburg, 2011: 138). Sin embargo, Kronenburg categoriza los escenarios de la siguiente manera:

- Adoptados. El más antiguo de todos, consistente en ubicar un escenario de conciertos en un espacio con otro uso diferente. Con pocas modificaciones, se puede albergar un espectáculo en una plaza, una iglesia, o un bar.
- Adaptados. Aquellos que cambian profundamente su utilidad para acoger de manera permanente la música en vivo. Es la tipología que corresponde con el objeto de nuestro trabajo. La frontera con los adoptados no siempre está clara. En estos espacios, tras la función el lugar puede recuperar su aspecto y funcionamiento habitual, pero el salto a “adaptados” se suele dar cuando se les comienza a exigir ciertas normas de seguridad y licencias (Kronenburg, 2011: 141).
- Dedicados. Son aquellos contruidos *ex profeso* para el servicio musical. Tienen la ventaja de que el proyecto se adecua a las necesidades exactas de estos eventos, pero el inconveniente de un mayor coste económico frente a los espacios adoptados y adaptados. Habría que sumar, a su vez, el sobre coste energético y de sostenibilidad de la obra nueva sobre la rehabilitación (Luxán, 2012: 1).
- Móviles. En anteriores trabajos, Kronenburg estudia la arquitectura de escenarios itinerantes, tan importantes en la “cultura de festivales”. Los locales de ensayo y grabación son o bien adaptados, o bien dedi-

8. Todas las traducciones a cargo de los autores.

cados. Sin embargo, como casi siempre, encontramos ejemplos que nos demuestran que la realidad es más compleja que la categorización: en Extremadura han construido un centro de creación joven móvil, para llevar el servicio a pequeños núcleos de población que no se pueden permitir una obra de ese calibre.

4. CONSIDERACIONES ECONÓMICAS

La rehabilitación de espacios para uso y desarrollo de las músicas populares, trae consigo consideraciones referentes al coste de la adquisición y adecuación del espacio baldío y reflexiones sobre la economía de la música en vivo, su sostenibilidad y su estudio.

Durante el periodo de análisis, diversos recortes en cultura y el reciente aumento del IVA de entradas a espectáculos al 21%, traen al primer plano el debate y la investigación sobre la economía de la música en vivo, prácticamente inexistente en España. Los descensos en los ingresos de la música en directo, el descalabro de las ventas de discos, el abandono de la inversión pública, junto con la creciente demanda de actividades de ocio, nos lleva a plantear nuevas salidas y alternativas que conjuguen sostenibilidad económica para el promotor, ingresos para los músicos y accesibilidad para el público –un público que dispone en muchos casos de más tiempo y sensibilidad, pero menor capacidad adquisitiva–. A su vez, la rehabilitación implica, en la mayoría de las ocasiones, un abaratamiento de los costes de construcción, al no tener que buscar terreno y utilizarse las infraestructuras ya existentes, y un ahorro de recursos de hasta el 60% (Luxán, 2012: 1). A esto, se suma el menor precio en el mercado de los baldíos industriales. Este último factor es importante en una época donde a la sostenibilidad de los recursos naturales y energéticos, hay que sumar la sostenibilidad de las cuentas, públicas y privadas.

Las más recientes y revolucionarias aportaciones a la economía de la música en vivo provienen del mundo anglosajón. No es de extrañar, debido a su gran tradición musicológica, su especial sensibilidad a las músicas populares urbanas y las enormes dimensiones que ha llegado a alcanzar dicho sector económico. Martin Cloonan examina el impacto de la música en directo en Reino Unido desde los años 50, denunciando la escasa investigación sobre este sector de la industria musical, sobre todo en términos políticos (2011: 405). Shane Homan (2008, 2011) dedica dos artículos a las consecuencias de la regulación sobre la música en vivo en Australia. Hemos de superar los antiguos prejuicios que identificaban “industria discográfica” con “industria musical”. De hecho, se discute la existencia de una industria, en vez de varias industrias musicales, una de las cuales sería la música en vivo (Cloonan - Williamson, 2007). Por su parte, Will Page (2009) analiza el valor de la música en directo dentro de los ingresos totales del sector. Page concluye que los ingresos de la música en directo crecen en Gran Bretaña de 2007 a 2008 un 13%, lo cual compensa la caída de las ventas de música grabada del 6%, dejando el consumo musical total con un alza del 3% (2009: 2).

En nuestro país, cabe destacar que, en plena crisis, ha habido un moderado descenso de conciertos de música popular y su recaudación, pero es especialmente acusado en teatros y auditorios. En 2011, el número de conciertos realizados en salas, bares, pubs y similares, creció en 12.842 (SGAE, 2012: 29) con respecto a 2010, alcanzando una cuota del 74% del total, frente al 60% de antes de la crisis. En el mismo periodo, hubo un incremento del 0,4% en salas de concierto. Esto demuestra que se está produciendo un cambio en el mundo de la música popular en directo hacia una mayor importancia de los locales más pequeños (entre los que se encontrarían la mayoría de los espacios reciclados que veremos) frente a los grandes auditorios; a su vez, los datos son indicativos de que los tiempos de los grandes cachés han dado paso a una época de mayor “supervivencia” y que las administraciones públicas programan cada vez menos.

Entre 2005 y 2011, la venta de cedés en España desciende desde 42´4 millones a 13´9 (SGAE, 2012: 31). Por su parte, en el mismo periodo se registra un descenso de un 4% en el número de conciertos de música popular (SGAE, 2012: 15), prueba de la mayor resistencia de la música en directo. Estos datos estarían en consonancia con lo dicho acerca del Reino Unido.

5. LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS Y SU RELACIÓN CON LOS ESPACIOS INDUSTRIALES RECICLADOS. CLASIFICACIÓN DE ESPACIOS

El propósito de este apartado es presentar la forma que ha asumido la relación entre músicas populares urbanas y rehabilitación industrial en nuestro país. Siguiendo la categorización de Kronenburg, reciclar antiguos edificios de uso industrial en espacios escénicos sería un fenómeno de adaptación, puesto que para mantener una programación estable –y no de un día, como sería el caso de los espacios adoptados–, sus promotores se ven forzados a realizar determinadas obras: salud, seguridad, iluminación, amplificación y acústica, salubridad, etc. Esto no niega el hecho de que casi cualquier espacio puede ser, por un día, sede de un concierto, ya sea en un patio de un edificio administrativo o en una sala de un museo.

El reciclaje de antiguos espacios industriales como escenarios musicales ha dado muchos más ejemplos relacionados con las músicas populares que con la música clásica. Comparado con la gran cantidad de salas de concierto existentes, casos recientes de rehabilitación industrial como la sede de la Orquesta Filarmónica de Sao Paulo (antigua estación), La Hall Aux Grains de Toulouse (mercado de cereales), el Arsenal de Metz (almacén), Theater Fabriek de Amsterdam (fábrica de motores) y el Teatro Federico García Lorca de Getafe (fábrica de harinas), constituyen ejemplos minoritarios.

En este punto surge la siguiente cuestión: ¿las autoridades desprecian el reciclaje para la construcción de grandes auditorios de música clásica por motivos técnicos y de adaptabilidad, o es que acaso prefieren la construcción de nuevos edificios con gran repercusión? En nuestra opinión, ambas

razones coexisten. En cuanto al primer supuesto, hay que destacar que los condicionantes acústicos son diferentes a los de las salas de músicas populares. La música clásica no se apoya en amplificación, de modo que la acústica cobra una importancia mayúscula. La mayoría de las fábricas, almacenes y demás edificios industriales no aportan soluciones a estos requerimientos, o al menos, precisarían una intervención muy profunda. En cuanto al tamaño, un auditorio de música clásica (y ópera) necesita tener mucho más espacio para albergar las escenas, mayor número de camerinos, tramoyas, un escenario y bastidores mucho mayores, un receptáculo inmenso para instalar 1.000 ó 1.500 butacas, etc. Hallar un baldío industrial que cumpla estas características es bastante difícil, sobre todo si añadimos el último condicionante: la ubicación. Los grandes auditorios, presentados como buque insignia de la cultura de una ciudad, se sitúan mayoritariamente en lugares céntricos, o de gran visibilidad, como las playas y costas (San Sebastián, Santander, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife...). En cuanto al segundo supuesto, la relación de la música clásica con el poder no es nueva. Los grandes teatros-auditorios son, desde mediados del siglo XVIII, “edificios singulares por su arquitectura y ubicación” (Goycoolea, 2007: 19). El autor, haciendo referencia a la situación actual de los auditorios, destaca que se están utilizando como elementos mediáticos de revalorización urbana. El caso del Palau des Arts de Valencia, diseñado por Santiago Calatrava, parece ser paradigmático: “En su construcción, a los promotores políticos parece no haberles importado el presupuesto del edificio⁹, si hay una demanda cultural insatisfecha o si existe un proyecto de gestión sostenible a largo plazo. Lo importante es llamar a un arquitecto estelar...” (2007: 35). Al ejemplo valenciano, Goycoolea suma el del auditorio Miguel Delibes de Valladolid y el descomunal proyecto frustrado de Alcorcón, lista que en 2013 desgraciadamente se ha quedado escasa (Auditorio Al-Ándalus de Sevilla, Ciudad de la Cultura de Galicia...). Antiguamente se creaban los auditorios para satisfacer una demanda, como es el caso de las actuales salas de conciertos, pero hoy se tiende a que una infraestructura espectacular sea la que genere la necesidad (2007: 36).

Como ya hemos comentado, el fenómeno es muy complejo y dinámico, lo cual sumado a que muchas soluciones son híbridas (mezclas de usos), hace muy difícil la categorización y clasificación. Sin embargo, podemos establecer unas tipologías de espacios recurrentes en los que las músicas populares urbanas tienen un mayor o menor desarrollo.

5.1. Centros Culturales y espacios multiusos

Debido a sus características (superficie, volumen, ubicación, precio, propiedad, etc.), numerosas antiguas industrias, estaciones, o almacenes han sido propicias para la implantación de estas tipologías por parte de las instituciones públicas. Muchas de ellas incorporan salones de actos donde

9. López destaca que tan sólo nueve auditorios inaugurados entre 1999 y 2002 suman 600 millones de inversión (2002: 114).

las músicas populares urbanas pueden tener su desarrollo. No obstante, la actividad musical es minoritaria, esporádica y hasta residual¹⁰. Estas reformas son muy habituales en poblaciones pequeñas y medianas: en 2011, se inauguran las Atarazanas de Benicarló, espacio multiusos municipal; en Olula del Río (Almería), nos encontramos con un espacio escénico en el Antiguo Mercado de Abastos; en Montellano (Sevilla), con una fábrica de harina reconvertida en espacio para proyecciones, exposiciones, teatro y pequeños conciertos; en Cieza (Murcia), en 1986 se inaugura otro centro multiusos con auditorio, en una antigua textil. Estas obras son una forma relativamente asequible de conjugar la recuperación del patrimonio, con la rehabilitación física de la localidad y la oferta de servicios culturales múltiples a los ciudadanos.

En capitales de provincia también encontramos centros culturales con auditorios, como en el Matadero de Huesca. En Santa Cruz de Tenerife, nos encontramos con el caso de El Tanque, una antiguo depósito de petróleo reconvertido en centro cultural y multiusos artístico, estudiado en profundidad por Xerach (2011). La música no es una actividad permanente, pero todos los años desde 2009 realizan un festival, de mes y medio de duración, con medio centenar de conciertos de grupos, *deejays* y proyectos experimentales. Una perspectiva más popular tiene La Nave Espacio Joven, en Murcia, en el que conciertos esporádicos y certámenes de bandas locales se mezclan con talleres de todo tipo. Paradigma de la mezcla de usos, productivos y culturales es la Alhóndiga de Bilbao, donde conviven las actividades culturales con bares y restaurantes, cines, piscina, gimnasio y tiendas. En esta línea se inserta la posible futura rehabilitación de la Fábrica de Tabacos de Sevilla como centro de día, centro comercial, espacio para el arte multimedia y sala de conciertos (sin especificar más detalles). Constatamos un conflicto recurrente en las capitales: los vecinos prefieren dotaciones culturales, mientras que las instituciones apuestan por viviendas.

5.2. Espacios de creación

Sin duda, los artistas plásticos han fundido su actividad más profundamente con el reciclaje de espacios industriales. Durante las dos últimas décadas del siglo pasado, pero sobre todo en los primeros años del presente, por todo el mundo se han desarrollado espacios para la creación artística, con artistas residentes, que frecuentemente cohabitan con actividades de formación, exhibición, etc. En España esta tendencia ha tomado forma a través de las “fábricas de creación”, abundantes en la provincia de Barcelona. En el País Vasco se está desarrollando un plan similar al barcelonés en Zorrozaurre (Bilbao), al que habría que sumar el proyecto de la Tabacalera de San Sebastián, o el ya existente Arte Leku de la capital guipuzcoana.

10. No es el caso de otros centros culturales europeos reciclados, como los parisinos Point Ephémère, 104 y La Grande Halle de la Villette, el Lieu Unique de Nantes o el Kultur Brauerei de Berlín.

La música ha permanecido ajena a ese fenómeno hasta hace una década, con la aparición de los espacios para la creación joven, donde el caso de Extremadura es especialmente destacable. En 2003 en dicha comunidad comienza un programa, auspiciado por el Instituto de la Juventud, de fomento de espacios para la creación joven en diversas localidades cabecera de comarcas, con presupuestos generalmente en torno a los 300.000 euros. La música entra en estos espacios a través de salas de ensayo y grabación, y pequeños auditorios, que funcionan en red para que los grupos presenten sus trabajos por toda la comunidad. Es destacable, en relación al tema objeto de este artículo, ya que en su propio espíritu se encuentra la voluntad de reciclar viejos espacios de uso industrial, entre otros. De hecho, de los veintidós espacios existentes en la actualidad, nos encontramos con mataderos (Castuera, Miajadas y Moraleja), silos (Coria y Valencia de Alcántara), molinos (Cáceres y Plasencia), naves (Almendralejo y Montehermoso), un centro de tabaco (Don Benito) y un depósito (Villanueva de la Serena)¹¹. El modelo extremeño de espacios para la creación ha sido alabado por la Unión Europea, examinado en detalle por otras comunidades y ha recibido el premio Ricardo Marín de la Asociación por la Creatividad. En 2005, el Injuve promueve una Red Nacional de Espacios para la Creación, similar a la extremeña, de la que ya en 2009 formaban parte más de medio centenar de centros. El modelo sigue con la multiplicidad de usos artísticos, como los audiovisuales, plásticos, escénicos, etc. pero la música sigue teniendo un papel importante. La mayor parte de estos espacios de la Red Nacional se han inaugurado en el último lustro. De nuevo el reciclaje industrial está presente en mataderos (Elche y Quart de Poblet), instalaciones de servicio de aguas (Marmolejo y Mahón), depósitos ferroviarios (León y Burgos), fábricas (Avilés), lonjas (Puente Genil), etc. Este modelo se ha instaurado de igual forma en las grandes urbes, como demuestra la creación de El Túnel¹² (Zaragoza, de 2010) y la antigua hilatura Fabra i Coats (entre las Fábricas de Creación de Barcelona, la única con producción musical, de 2011).

Merece especial mención, por su función, el recientemente inaugurado Hangar de Burgos, centrado exclusivamente en la música, y la Nave de Música en el Matadero de Madrid, que alberga toda la actividad musical del centro cultural ubicado en Legazpi (salas de ensayo, artistas residentes, estudio de grabación, pequeña sala de conciertos, etc.). Estos dos ejemplos, de 2010 y 2011, son los más representativos de una fórmula emergente en nuestro país de espacios centrados en la producción musical, que son fruto de la rehabilitación de antiguas industrias.

11. Otras tipologías quedan fuera de nuestra selección: cuarteles, iglesias y cárceles, como la de Naval Moral de la Mata. Los centros penitenciarios abandonados están en primera línea para su reutilización para usos culturales. Algunas ciudades han optado por ello (Oviedo, Segovia, Lugo, Ourense...), otras están en debate (Málaga, A Coruña...) y otras no han dado pie al clamor popular por ofrecer servicios culturales (Pamplona).

12. Es discutible la adscripción de esta obra a los espacios industriales reciclados. Aprovecha un túnel y el espacio que quedó libre tras el levantamiento de las antiguas vías del ferrocarril a su paso por el barrio de Oliver. Por su intervención, se puede hablar de reciclaje espacial, pero no tanto de rehabilitación de un edificio ó una instalación.

5.3. Teatros con compañía residente y centros autogestionados

El colectivo teatral lleva dos décadas de ventaja al musical en cuanto al reciclaje de antiguos espacios industriales para la producción y/o exhibición. Es conveniente mencionarlo en este trabajo dado que, bien por interés cultural, bien por necesidades económicas, muchos de estos locales autogestionados dan paso habitualmente a la música. Este modelo tiene un claro precedente en Die Fabrik (Hamburgo), reformado en 1971 y en el que conviven el teatro y la música, junto con diversas actividades.

En nuestro país encontramos numerosos ejemplos en los que una pequeña compañía de teatro independiente, en un momento dado, adquiere –por su menor precio y grandes posibilidades– un antiguo espacio productivo en desuso. En un proceso denominado *bottom-up*, es habitual que a posteriori las administraciones públicas ayuden económica o logísticamente a esas iniciativas privadas. En la mayoría de los casos, mezclan la producción con los talleres y la exhibición. Este tipo de teatros, con sus pequeñas variantes, se ubican en antiguos almacenes (Sala Tribueña de Madrid, La Taperola de Fuenlabrada), naves (La Nau Ivanow de Barcelona, Carne Teatro de Valencia, La Nave del Duende de Casar de Cáceres, Sala NASA de Santiago de Compostela, Sala Teatro Clásico y hasta 2011 La Imperdible de Sevilla), fábricas (El Montacargas de Madrid, La Fábrica de Chocolate de Zaragoza, La Fundición de Sevilla), e incluso mataderos (La Nave del Cambaleo en Aranjuez) y muelles de carga (Teatro la Estación de Zaragoza).

La producción musical está ausente de este modelo; tan sólo hay cabida a la puntual exhibición, con la limitación de que son, por regla general, teatros muy pequeños y de butacas fijas, lo que les priva de ser un espacio idóneo para conciertos de *pop*, *rock*, *metal*, etc. Las necesidades de insonorización tampoco son las mismas, por lo que en ocasiones se prefieren los conciertos acústicos y de pequeño formato que eviten problemas de contaminación acústica. Con todo, hay dos ejemplos de locales que actualmente están ofreciendo grandes posibilidades a los grupos musicales: La Hacería (en una antigua nave industrial de Zorrozaurre, Bilbao) y el Café de las Artes (antiguo garaje y almacén eléctrico junto al Barrio Pesquero de Santander). Ambos lugares son autogestionados (con algunas ayudas de las instituciones locales y estatales) y tienen la peculiaridad de que no tienen filas de butacas fijas, con lo que se pueden adecuar al tipo de espacio requerido por las músicas populares urbanas; han invertido en insonorización para soportar altos niveles acústicos y en equipo de sonido; su aforo es intermedio, propicio para conciertos de grupos independientes y emergentes; con respecto a otros tipos de locales, son más sostenibles y soportan menores gastos de servicio (seguridad, camareros, limpieza...), contando exclusivamente con el trabajo de las personas implicadas en el proyecto; no tienen licencia de bebidas de alta graduación, pero ofrecen en el ambigú ciertos consumos que lo sitúan a medio camino de las salas al uso; su programación es muy flexible e independiente y su gestión no burocratizada. Aunque no disponen de locales de ensayo, están propiciando la grabación de discos y videos musicales, por lo que realizan además aportes en la producción; la cohabita-

ción de actores, músicos y artistas plásticos está llevando a proyectos multidisciplinarios, como los musicales “Puerto Fanfarria” del local santanderino y “So in Love” del bilbaíno. Por su parte, La Hacería es sede de un club de jazz que organiza conciertos y *jam sessions* semanales. Para muchos músicos, el inconveniente de este modelo es la inexistencia de cachés establecidos y su sistema de pago a través de recaudación de entradas. Sin embargo, comparándolo con los locales de titularidad pública en los años duros de la crisis, han demostrado una mayor resistencia y flexibilidad, manteniendo una programación bastante estable y arriesgada¹³.

5.4. Discotecas y salas de concierto

Este tipo de espacios para la música privados difieren por su mayor o menor vinculación con la música en vivo, pero ambos tienen una orientación musical obvia, destinada al público joven y al *rock*, *pop*, *techo*, etc. En ambos casos, los espacios escénicos son diáfanos y frecuentemente de un aforo medio o alto. De nuevo, han encontrado en los últimos años un desarrollo económico y espacialmente asequible en antiguas naves y fábricas. En cuanto a su ubicación, podemos distinguir entre las que quedan situadas en polígonos industriales –zonas actualmente de uso industrial que ofrecen un precio por metro cuadrado más bajo– alejados del centro, que requieren transporte pero que cuentan con la ventaja del aparcamiento y de la minimización de las molestias, y aquellas otras rehabilitaciones de espacios industriales antiguos que hoy en día quedan relativamente céntricos. En cuanto al primer modelo hallamos las salas de concierto Vivero en Málaga –que además ofrece salas de ensayo–, Sala A en Vigo, Sala The One en San Vicente del Raspeig, Sala Custom en Sevilla, entre otras. En cuanto a discotecas en pleno casco urbano, es destacable el caso de Barcelona (Razzmatazz, Otto Zutz y Oven) y la Fàbrica D’Arts de Tarrasa (con una sala de 1.000 m²).

La empresa de cervezas Heineken, en sus vaivenes para hallar un espacio apropiado en Valencia para su festival de música, nos da varios ejemplos de la búsqueda de espacios industriales. Entre 2005 y 2008 el Espacio Heineken se ubica en las naves de Juan Verdaguer, trasladándose en 2009 al Tinglado 2, ambas en el puerto. Ese mismo año se anuncia el proyecto, no llevado a cabo, de la rehabilitación de la céntrica Imprenta Vila como sala de conciertos. Éste es un espacio cuya rehabilitación iría a costar 3 millones de euros y que podría albergar hasta 1.500 espectadores, lo cual lo hace propicio para conciertos de importante repercusión. Las reservas de los vecinos, durante la temporada en que el proyecto estuvo latente, son una buena muestra de por qué este tipo de salas se suelen ubicar en espacios de uso no residencial. Los reparos no son tan sólo por la contaminación acústica que puede generar la amplificación –lo cual siempre es manejable con la insonorización–, sino por el trasiego de cientos de jóvenes en horas noctur-

13. En conversación personal con los autores, el gerente del Café de las Artes reconoce que buscan programar proyectos con una “búsqueda artística”.

nas. De nada sirvió la promesa, por parte de la empresa holandesa, de que su actividad acabaría a las 23:30. Otra empresa cervecera, San Miguel, usó una vieja nave en Zorrozaurre para un concierto secreto de la banda Keane, para 1.200 espectadores en 2009. Por su no continuidad, podemos considerarlo un espacio adoptado y no adaptado, pero es otra muestra de la preferencia por este tipo de espacios.

5.5. Salas de concierto públicas: salas B

Los propios ayuntamientos van siendo conscientes, desde hace poco tiempo, de la necesidad de ofrecer un espacio público para la realización de conciertos de músicas populares urbanas. Poco a poco, se va aceptando la música en vivo como una industria cultural importante, asunto tratado en profundidad por Cloonan y Williamson (2007), Page (2009), Oliver (2010), Long (2011), Cloonan (2011) y Anderton (2011); al tiempo que crece la preocupación sobre los aspectos normativos, como en los artículos de Homan (2008, 2011). Las grandes inversiones en auditorios, palacios de congresos y de deportes, no han logrado adaptar con éxito el tipo de espectáculo que tratan, tanto por cuestiones acústicas, como por la propia naturaleza del espacio. Los consistorios han ensayado la localización de lo que denominamos salas B. Podemos definir este tipo de salas como aquellas alternativas que las autoridades públicas han promovido para una mejor adaptación de los conciertos de músicas populares. Son salas que requieren flexibilidad, debido a que no toda la música popular es igual, de modo que un concierto de *rock*, *pop*, *indie*, etc. requiere un espacio diáfano, para albergar a un número considerable de espectadores y con cierta movilidad para bailar y acceder a las barras; por su parte, un concierto de *jazz*, canción de autor, *folk*, u otras músicas más minoritarias pueden requerir la comodidad de situar al público en sillas en torno a mesas; las salas B requieren a su vez cierta insonorización y equipo estable de sonido; son de tamaño intermedio (en ningún caso para soportar artistas de máxima repercusión mediática), situándose en torno a 700-1.000 espectadores en modo diáfano y 300 sentados. Como veremos en los ejemplos, la mayoría de las intervenciones en este tipo de salas, de nuevo vuelven a recurrir a la adaptación de espacios industriales.

El citado recurso de la flexibilidad lo utiliza La Fábrica de Tornillos de Miranda de Ebro, reinaugurada en 2008, tras una inversión de menos de medio millón de euros, con el objetivo de convertirla en sala permanente: escenario, camerinos, equipo de sonido y accesos. La fábrica fue cedida al ayuntamiento tras el cese de la actividad y usada para diversos eventos desde los años 90. La fase de actuación finalizada en 2008 es un claro ejemplo del salto de espacio adoptado a espacio adaptado, siguiendo la terminología de Kronenburg. Este recinto es cedido por el consistorio a asociaciones que organizan sus certámenes, modelo denominado *tap-down*. De este modo, el festival de El Chantre se realiza en modo diáfano, aprovechando un aforo de 800 espectadores, mientras que Mirajazz (organizado por una asociación homónima) ocupa todo el espacio con 300 sillas en torno a mesas. Esta adaptabilidad es clave para el éxito del espacio, pudiendo

albergar conciertos de *pop*, *rock*, etc. de tamaño considerable, conciertos más íntimos e incluso teatro, coros, etc. En el recinto se pueden adquirir refrescos y bebidas que, a diferencia de las discotecas, han de ser de baja graduación. Debiéramos preguntarnos, en todo caso, si esta restricción supone un inconveniente y si es tan necesario para organizar conciertos.

Una ciudad pionera en la rehabilitación de un espacio industrial como sala de conciertos es San Sebastián. En 1997 se inaugura Gazteszena en la antigua fábrica de Jareño, en Eguía. Espacio cultural multidisciplinar, nos interesa por la sala de conciertos flexible, que ofrece 264 espectadores sentados o 700 en modo diáfano.

El Espacio Musical el Hangar (Burgos), mencionado en su faceta de producción musical, difiere del resto de espacios creativos por su especificidad musical y por disponer de una gran sala de conciertos diáfana, con capacidad para 1.200 personas y una activa programación, desde su inauguración en septiembre de 2009¹⁴. Es destacable que el Hangar se inauguró con meses de diferencia del nuevo auditorio de la ciudad, lo cual es muestra de que las autoridades fueron conscientes de que la música moderna necesitaba un espacio propio (sala B) ya que encaja deficientemente en los grandes teatros de butacas fijas. Otros centros similares, que ofrecen salas de ensayo y grabación, pero no son exclusivos para la música, disponen de salas de concierto mucho más pequeñas, como es el caso del Espacio Joven de Valladolid (70 espectadores). El caso de Las Cigarreras de Alicante, de finales de 2010, es un estadio intermedio, con 350 espectadores en modo diáfano y 250 sentados, caso parecido al del Espacio Vías de León (antiguas cocheras de Feve inaugurado en abril de 2010) y el Túnel en Zaragoza. En esta misma ciudad se presentó en 2008 un proyecto, no concretado al menos de momento, para adaptar una céntrica fábrica de cervezas como sala de conciertos. Por su parte, en Barcelona se han realizado grandes conciertos en el entorno de la fábrica Damm, sin adaptar su interior a sala.

Un caso peculiar va a suponer la Papelera de Zorrozaurre¹⁵, con una sala multiusos con capacidad para más de 700 personas de pie y con un ambigú contiguo, similar al modelo de las "salas B", pero con ciertas diferencias. El proyecto se adscribe a las ayudas de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco para fábricas de creación, aunque lo gestiona la asociación ZAWP (Zorrozaurre Art Work in Progress). Como fábrica de creación, su principal cometido será la de ser un espacio para la producción, pero compaginará esta faceta con la exhibición, entre otras razones por ser una fuente de financiación. Por lo tanto, hay dos aspectos que una vez más nos muestran la complejidad del fenómeno que analizamos y la heterogeneidad de sus ejemplos:

14. Es destacable por su similitud el Espacio Cultural para las Artes Musicales de Santander (2011), con sala multiusos de más de 1.200 espectadores de pie ó 336 sentados. En este caso han optado por la obra nueva, con un presupuesto de cuatro millones y medio de euros, un sobre coste de un 50% con respecto a la rehabilitación burgalesa, con similares dotaciones.

15. En verano de 2013 el proyecto se encuentra parado, tras la culminación de la primera fase de las obras.

- Aunque es una sala comparable a las anteriores por tamaño y otros aspectos, como el acceso directo a barra, en esencia es un espacio de creación con una relación ocasional con la música, tal y como se ha proyectado.
- Si bien las obras están auspiciadas por el Gobierno Vasco, quien además fiscaliza las actividades para que sean de acuerdo al contrato, la gestión es totalmente privada. En el caso de la Fábrica de Tornillos, el espacio es cedido para actividades concretas, mientras que en la Papelera y en los demás proyectos del ZAWP la cesión es duradera en el tiempo. Corresponde, por tanto, a un modelo más auténtico de gestión *tap-down*.

La filosofía del proyecto conlleva que la sala no tenga una programación preestablecida; más bien plantea que sea la demanda la que vaya llenando la cartelera de proyectos culturales, incluyendo conciertos. No obstante, mientras no hagan las inversiones adecuadas en insonorización y acondicionamiento acústico –esta última incluida en los planes de futuro–, equipo de sonido, camerinos, etc. corre el riesgo de no pasar de ser un espacio adoptado circunstancialmente para conciertos.

El modelo de sala de conciertos que hemos visto desarrollarse, en ningún caso abarcaría un tipo de concierto de media-alta repercusión, como artistas nacionales reconocidos, bandas independientes, certámenes, etc. La alta repercusión¹⁶ no ha encontrado sustituto en la rehabilitación a los estadios de fútbol, plazas de toros y escenarios al aire libre, ni en nuestro país, ni fuera de sus fronteras. Podemos hallar escasísimos casos, como el O2 de Dublín (antiguo Point Theatre). Este espacio de conciertos, antiguo depósito ferroviario, alberga conciertos de hasta 13.000 espectadores. Otras rehabilitaciones de grandes espacios provienen de viejos teatros, como el Brixton Academy de Londres (para 4.921 espectadores). Sin embargo, los mayores espectáculos musicales cerrados suelen realizarse en los “arena” deportivos y plazas de toros.

6. CONCLUSIONES

Desde el terreno de la arquitectura y el urbanismo, ya existen líneas de investigación sobre el reciclaje de antiguos espacios para nuevos usos, con especial énfasis en el patrimonio industrial. Las consecuencias sobre el mundo cultural están empezando a esbozarse, como muestra la exposición “Metamorfosis arquitectónica. Nuevos usos culturales para viejos edificios”, ubicada en el Artium vitoriano entre 2009 y 2010. Sin embargo, las

16. No es fácil hacer categorías al respecto, pero podríamos considerar de dicha manera las giras de Bruce Springsteen, Madonna, Coldplay, Radiohead, etc. La cuenta de espectadores se hace en miles, no en cientos.

consecuencias sobre la música es un terreno completamente virgen, que se debiera abarcar desde la musicología, pero en colaboración con otras disciplinas (arquitectura y urbanismo, sociología y economía). Dado que la mayoría de los proyectos son muy recientes, harían falta unos años para valorar el éxito y aceptación de los espacios reciclados; sería interesante hacer un estudio comparativo de su sostenibilidad económica frente a la de los auditorios al uso, ya sea en cuanto a construcción y mantenimiento, ya sea en cuanto a programación y recaudación; se ha de evaluar de igual modo la sostenibilidad de los locales autogestionados frente a los públicos; asimismo, puede arrojar relevantes conclusiones la comparativa de diversos géneros musicales, dado que estilos diversos pueden tener diferente grado de adaptación: ¿se adapta el *jazz* de igual modo que el *rock* a una sala B?, ¿qué se ha programado más y qué ha tenido mayor aceptación?; se ha de valorar la repercusión de las salas de concierto populares sobre la comunidad en la que su ubican, así como sobre el colectivo de músicos locales: ¿ha tenido más repercusión sobre las bandas locales o sobre los artistas en gira?, ¿se cumple la pretensión de acercar la cultura al espacio en el que se ubican?; desde el plano artístico, la cohabitación de artistas diversos en los recientes centros de creación musical y espacios multidisciplinares ¿están promoviendo sinergias entre músicos, actores, artistas plásticos, etc.?; ¿tienen consecuencias en la producción musical de los artistas locales?; desde el plano arquitectónico y urbanístico, ¿han conseguido rehabilitar los barrios en los que están inmersos?, ¿ha llevado el proceso a un fenómeno de revalorización con la consiguiente problemática de *gentrificación*?, ¿son todos los baldíos industriales iguales en cuanto a sus condiciones de rehabilitación y adaptación?

En este artículo hemos decidido centrarnos en el reciclaje de espacios industriales debido a la cantidad de ejemplos aparecidos durante los últimos años. Del análisis se pueden extraer varias conclusiones.

1. El fenómeno es tan amplio como la propia naturaleza de los restos industriales. Hallamos desde pequeñas lonjas de escaso valor comercial, que ofrecen espacios para la autogestión y posibilidades de exhibición musical puntual, hasta grandiosos proyectos públicos cuya programación está expuesta a vaivenes políticos (elecciones, recortes, etc.); los locales se encuentran tanto en grandes capitales –sobre todo aquellas con un pasado industrial considerable–, como en pequeños pueblos que encuentran en un antiguo matadero o almacén, una forma económica de ofrecer servicios culturales; en cuanto a las ciudades, existen rehabilitaciones tanto céntricas, como situadas en polígonos industriales, más baratas y sin grandes problemas de contaminación acústica.
2. La música ha quedado algo relegada a un segundo plano frente a las rehabilitaciones para centros culturales, museos, salas de exposiciones, bibliotecas, e incluso fábricas de creación artística y sedes de compañías de teatro. Las instituciones promotoras han prefe-

rido la construcción de auditorios musicales al uso –generalmente pequeños–, para la realización de todo tipo de actividades.

3. Durante la última década han comenzado a surgir iniciativas con consecuencias en las músicas populares urbanas, muestra de un cambio en su consideración social y económica. La música clásica no se ha beneficiado de igual manera de la rehabilitación industrial, debido a que tiene sus centros de creación y difusión tradicionales (conservatorios y auditorios), preferidos por las instituciones, y a que las condiciones de adaptación son, como ya mencionamos, más complejas. A su vez, los conciertos de gran repercusión siguen su desarrollo en estadios, plazas de toros y festivales al aire libre. Dos fenómenos son destacables por su potencial y actualidad:
 - a) El primero de ellos es la extensión de las “fábricas de creación” adaptadas a la música, en forma de centros de creación musical integral, con salas de ensayo y estudio de grabación. Destaca el caso, por la repercusión y su adaptabilidad al reciclaje de espacios industriales, de los centros acogidos a la Red de Espacios para la Creación Joven de Extremadura (desde 2003). Más tardía, pero con no menores consecuencias, es la Red Nacional de Espacios para la Creación Musical. Con todo, los centros creativos de grandes capitales son destacables por su mayor inversión y posibilidades de crear viveros de artistas conectados. El fenómeno es tan reciente como que los principales ejemplos que hemos hallado (la Nave de Música del Matadero de Madrid, el Hangar de Burgos, el Túnel de Zaragoza...), no tienen aún el lustro de existencia.
 - b) En segundo lugar, es de destacar que las instituciones comienzan a tomar en serio la disponibilidad de salas de concierto diáfanas, pero suficientemente flexibles para instalar sillas y mesas, para la realización de conciertos de *rock*, festivales, concursos de bandas, *jazz*, etc. Excepto unos pocos casos, estas salas se ubican en construcciones industriales. Aquellas por encima de 600 espectadores permiten un tipo de concierto de considerable repercusión (Miranda de Ebro, Burgos, Zaragoza, San Sebastián); las más pequeñas (León, Valladolid, Alicante, espacios de creación de pequeñas localidades) quedan más reservadas a eventos o estilos minoritarios, conciertos exclusivos y certámenes de músicos locales. Aún está por constatar la consecuencia de estas iniciativas sobre la sostenibilidad de las salas de concierto privadas y discotecas de música en vivo, en ciudades donde dos espacios similares son muchos, y tres son multitud.
4. Con menos pretensiones, las rehabilitaciones que implican espacios para la música moderna suponen un mayor desarrollo del entorno,

mayor integración social y un servicio, sobre todo, a los jóvenes¹⁷. Las grandes obras implicadas en grandes proyectos suelen provocar fenómenos de *gentrificación* y no siempre logran establecer al ciudadano como la base de sus objetivos. Sin embargo, las salas de concierto son la primera referencia cultural y de encuentro de los jóvenes músicos; los locales de ensayo ofrecen una plataforma logística a los grupos locales y los estudios una toma de contacto, quizás no definitiva, con la producción. Por su parte, también hemos de destacar el valor de aproximación y rehabilitación social del entorno de aquellos locales autogestionados dedicados al teatro y, en menor medida, danza o circo, donde la música popular tiene un fácil acceso. En palabras del gerente del Café de las Artes, “nos interesa el entorno en el que estamos (...) y nuestro objetivo es crear un nuevo foco cultural en la ciudad, uniéndonos con otras entidades culturales de la zona” (correo electrónico, 05/11/2012).

5. En los últimos años, ha habido un repunte en el número de conciertos en salas pequeñas, lo cual supone un contrapeso al descalabro de la industria discográfica. Hemos de destacar que este auge coincide con la reciente creación de la mayor parte de salas recicladas que hemos mencionado. Las propias autoridades van siendo conscientes de la importancia de la economía de la música en vivo.
6. La mencionada división de Kronenburg entre espacios adoptados y adaptados se ve superada por la realidad. Hay algunas rehabilitaciones que en realidad son pensadas para la creación plástica y talleres de todo tipo, por lo que la ocasional organización de conciertos rozaría la adopción. Sin embargo, son espacios no definidos de raíz, donde dan cabida a cualquier manifestación artística sin prioridad sobre otras. Son además espacios flexibles que permiten, con una pequeña intervención física, cambiar su aspecto en poco tiempo para convertirse en salas de concierto. El público, tras unas cuantas actuaciones, termina por identificar el local como sala de conciertos. Por lo tanto, rozarían la categoría de adaptados. Proponemos la categoría de espacios flexibles.
7. Al contrario de los auditorios tradicionales, proyectados en su mayoría por arquitectos de renombre (Moneo, Calatrava, Bofill...) y sustentados en grandes presupuestos, las salas de conciertos provenientes de rehabilitaciones son obras más económicas, realizadas en su mayoría por estudios más modestos.
8. Las pequeñas obras de rehabilitación son de iniciativa pública o privada. No obstante, las obras de tamaño y presupuesto medio o alto

17. Las rehabilitaciones industriales quedan generalmente ubicadas en barrios degradados, y pasan a ser un elemento integrador. Otros centros de obra nueva, como el recientemente inaugurado en Santander, en un inmenso parque entre la ciudad y un barrio dormitorio, no ofrecen esa posibilidad, amén de un mayor coste económico y medioambiental.

son siempre de iniciativa pública, a pesar de que a posteriori se puedan gestionar, total o parcialmente, con colectivos o empresas privadas.

9. La comparación con otras artes, nos lleva a interesantes reflexiones sobre la naturaleza y desarrollo de la música. El fenómeno de los centros de creación musical ha sido posterior y de menor repercusión que el de las artes escénicas y plásticas. Los grupos de teatro son más estables por naturaleza que las bandas musicales y, al igual que los artistas plásticos, están más ligados con el espacio de creación (residentes en un teatro propio), de donde con frecuencia extraen el nombre. La rehabilitación de espacios autogestionados por los propios músicos es difícil desde la naturaleza de la música: una compañía de teatro puede estar meses representando la misma obra en el mismo espacio, mientras que un grupo musical no soportaría unas pocas funciones seguidas. La única vía posible parece ser la rehabilitación de un espacio baldío para escenario musical gestionando conciertos de diversos grupos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2007). *Libro verde del medio ambiente urbano. Tomo 1*. Barcelona: Ministerio de Medio Ambiente y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona.
- ANDERTON, Chris (2011). "Music festival sponsorship: between commerce and carnival". In: *Arts Marketing: An International Journal*, 1 (2); pp. 145-158.
- ARTIUM (2012). "Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios". On line in: catalogo.artium.org/book/export/html/1298
- BENITO, Paz (2002). "Patrimonio industrial y cultura del territorio". In: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (34); pp. 213-227.
- (2010). "Industria y patrimonialización del paisaje urbano: la reutilización de las viejas fábricas". In CORNEJO, C., MORÁN, J. y PRADA, J. (Coord.), *Ciudad, territorio y paisaje: reflexiones para un espacio multidisciplinar*; pp. 354-366.
- BÚRDALO, Soledad (2003). «Fábricas de cultura». In: *Revista del Ministerio de Fomento* (517); pp. 42-47.
- CARLÉS, José Luis; PALMESE, Cristina (2005). "Espacios para la música". In: *Scherzo: Revista de música*, 21 (203); pp. 122-125.
- CASANELLES, Eusebi (1998). "Recuperación y uso del patrimonio industrial". In: *Ábaco* (19); pp. 11-18.
- CHECA, Martín (2007). «Geografías para el patrimonio industrial: el caso de Barcelona». In: *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XI (245/32), On line in: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24532.htm>
- CLOONAN, Martin (2011). "Researching live music: some thoughts on policy implications". In: *International Journal of Cultural Policy*, 17 (4); pp. 405-420.
- ; WILLIAMSON, John (2007). "Rethinking the music industry". In: *Popular Music*, 26 (2); pp. 305-322.

- FERNÁNDEZ, María Fernanda (2002). "El paisaje de la industria: un nuevo horizonte del Patrimonio cultural". In: *Ábaco* (34); pp. 79-92.
- FLORIDA, Richard (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community, and everyday life*. New York: Basic Books.
- (2005). *Flight of the creative class: the new global competition*. New York: Harper Collins.
- FORSYTH, Michael (1985). *Buildings for music*: Cambridge University Press.
- FOULKES, Julia L. (2010). "Streets and stages: urban renewal and the arts after World War II". In: *Journal of Social History*, 44 (2); pp. 413-434.
- GOSPODINI, Aspa (2006). "Portraying, classifying and understanding the emerging landscapes in the post-industrial city". In: *Cities*, 23 (5); pp. 311-330.
- GOYCOOLEA, Roberto (2007). "Papel y significación urbana de los espacios para la música en la unidad occidental". In: *Política y Sociedad*, 44 (3); pp. 13-38.
- GRIFFITHS, Ron (1995). "Cultural strategies and new modes of urban intervention". In: *Cities*, 12 (4); pp. 253-265.
- HENRY, Phillipe (2010). "What does the future hold for "arts factories" in France?". *Art Factories*, (Texts, reports); pp. 1-14. On line in: <http://bit.ly/RpfiWU>
- HOMAN, Shane (2008). "A portrait of the politician as a young pub rocker: live music venue reform in Australia". In: *Popular Music*, 27 (2); pp. 243-256.
- (2011). "'I Tote and I Vote': Australian live music and cultural policy". In: *Arts Marketing: An International Journal*, 1 (2); pp. 96-107.
- KRONENBURG, Robert (2011). "Typological trends in contemporary popular music performance venues". In: *Arts Marketing: An International Journal*, 1 (2); pp. 134-144.
- (2012). *Live architecture: popular music venues, stages and arenas*. Oxford: Routledge.
- LANDRY, Charles (2000). *The creative city: a toolkit for urban innovators*. London: Comedia.
- LONG, Joshua (2009). "Sustaining creativity in the creative archetype: the case of Austin, Texas". In: *Cities* (26); pp. 175-232.
- LONG, Paul (2011). "Student music". In: *Arts Marketing: An International Journal*, 1 (2); pp. 121-135.
- LÓPEZ, Francisco (2002). "Los espacios para la música en España: gestión, programación y público". In: *Scherzo: Revista de música* (169); pp. 114-119.
- LUXÁN, Margarita de (2012). "Construcción sostenible. Cap.3: Introducción a la rehabilitación sostenible". On line in: <https://bit.ly/SHQTAy>
- MARCO, Tomás (2008). "Claroscuros: Espacios para la música". In: *Melómano: La revista de música clásica*, 13 (137); pp. 76-77.
- MARTÍ, Josep (1998). "Músicas Populares". In: *Eufonía: Didáctica de la Música* (12); pp. 7-14.
- NAKAGAWA, Shin (2010). "Socially inclusive cultural policy and arts-based urban community regeneration". In: *Cities* (27); pp. s16-s24.

González, A.; San Miguel, I.: Músicas populares urbanas en los espacios industriales rehabilitados

- OLIVER, Paul G. (2010). "The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes". In: *Management Decision*, 48 (9); pp. 1422-1432.
- PAGE, Will (2009). "Adding up the music industry for 2008". In: *Economic Insight* (15); pp. 1-7.
- RODRÍGUEZ, Arantxa (1998). "Continuidad y cambios en la revitalización del Bilbao metropolitano". In: *Ekonomiaz: Revista vasca de economía* (41); pp. 148-167.
- ; VICARIO, Lorenzo (2005). "Innovación, competitividad y regeneración urbana: los espacios retóricos de la 'ciudad creativa' en el nuevo Bilbao". In: *Ekonomiaz: Revista vasca de economía* (58); pp. 262-295.
- SÁNCHEZ, Diana (2012). "Patrimonio industrial arquitectónico". On line in: patrimonialarquitectonico.blogspot.com.es
- SASAKI, Masayuki (2010). "Urban regeneration through cultural creativity and social inclusion: Rethinking creative city theory through a Japanese case study". In: *Cities* (27); pp. s3-s9.
- SGAE (2012). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2012. Música grabada*. On line in: <http://www.anuariossgae.com/anuario2012/frames.html>
- VANOLO, Alberto (2008). "The image of the creative city: some reflections on urban branding in Turin". In: *Cities* (25); pp. 370-382.
- XERACH, Dulce (2011). *El Tanque: la batalla en silencio. Los espacios industriales, su valor arquitectónico y patrimonial y su reconversión para nuevos usos*. Madrid: Universidad Europea de Madrid.