

Música en directo, precarización laboral y dimensión participativa de los derechos culturales. Desigualdades sociales y transformaciones recientes de la escena de música pop

Pop music, job precarization and participatory dimension of cultural rights. Social inequalities and recent transformations of the live scene

Sergio RAMOS CEBRIÁN

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, España

sramoscebrian@gmail.com

Santiago EIZAGUIRRE

Universitat de Barcelona, España

santieizaguirre@ub.edu

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.24(1): a2401]

Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2023 || Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2024

Resumen

En este artículo exploramos la dimensión participativa de los derechos culturales mediante el análisis de los cambios en las condiciones laborales de la música en directo en el siglo veintiuno. Se contextualiza la cuestión alrededor de la escena de la canción pop observando los cambios recientes en las condiciones de acceso y participación en la música en directo por parte de las personas que se dedican profesionalmente a su ejercicio. Partiendo de la hipótesis que tocar en directo está convirtiéndose en un privilegio cada vez más restringido a determinados grupos sociales observamos las dinámicas estructurales del sector y las enmarcamos en un contexto de globalización cultural y digitalización de la economía. Los datos presentados incluyen el análisis secundario de las encuestas de condiciones laborales promovidas por el sindicato de músicos, el estudio de las memorias de actividades de las principales entidades españolas de agregación de intereses en el sector de la música en directo, así como distintas encuestas de hábitos culturales realizadas entre 2019 y 2022. Las conclusiones apuntan a señalar que en España mientras los datos macroeconómicos del sector de la música en directo muestran un crecimiento sostenido del volumen de negocio, el empeoramiento de las condiciones laborales del sector redundará en la reproducción de desigualdades sociales. Mientras el acceso digital a los contenidos musicales se ha generalizado con la globalización digital, el acceso y la participación tanto popular como profesionalizada en el disfrute y la práctica de la música en directo están en recesión.

Palabras clave: derechos culturales, participación, música en directo, desigualdad, precariedad cultural.

Abstract

In this paper we explore the participatory dimension of cultural rights by analyzing changes in the working conditions of live music in the twenty-first century. The issue is contextualized around the pop song scene by observing recent changes in the conditions of access and participation in live music. Starting from the hypothesis that being able to play live is becoming a privilege that is increasingly restricted to certain social groups that can afford to practice music in an "amateur" way or that struggle to perform this cultural practice, we observe the structural dynamics of the sector. and we frame them in a context of cultural globalization and digitalization of the economy. The data presented includes the secondary analysis of the surveys of working conditions promoted by the musicians' union, the reports of activities of the main Spanish entities for the aggregation of interests in the live music sector, as well as different surveys of cultural habits carried out between 2019 and 2022. The conclusions point out that in Spain while the macroeconomic data of the live music sector show sustained growth in business volume, the worsening of working conditions in the sector results in the reproduction of social inequalities. While digital access to musical content has become widespread with digital globalization, both popular and professional access and participation in the enjoyment and practice of live music is in recession.

Keywords: cultural rights, participation, live music, inequality, cultural precariousness.

Destacados

- Los resultados refuerzan la idea de un reciente cambio paradigmático en las dinámicas de la música pop en directo ligado con un incremento de la precariedad laboral.
- La música pop en directo está asociada a los derechos de expresión y al pensamiento crítico sobre la realidad social. Se trata pues de un sensor útil para observar el estado de salud de las sociedades democráticas.
- Los actuales procesos de homogeneización, normalización y espectacularidad de la música en directo complejizan y tensan las condiciones laborales asociadas, certificando que las personas jóvenes de clase trabajadora tienen menos oportunidades en las industrias culturales y creativas.
- El actual funcionamiento de la música en directo fomenta la descapitalización humana de la industria de la música y se puede relacionar con la conversión de los derechos culturales en privilegios de clase.

Cómo citar

Ramos Cebrián, Sergio y Santiago Eizaguirre (2024). Música en directo, precarización laboral y dimensión participativa de los derechos culturales. Desigualdades sociales y transformaciones recientes de la escena de música pop. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), a2401.

1. Introducción: el análisis de la música en directo como una cuestión de derecho en la que se manifiesta la desigualdad social

La dimensión participativa de los derechos culturales se observa aquí estudiando las condiciones laborales de las personas que se dedican a la música en directo en España. Partiendo de la literatura existente sobre cómo la desigualdad social afecta a la participación laboral en prácticas artísticas ofrecemos una mirada que contradice la idea de que la participación en la escena musical en directo ha sido democratizada o ampliada por efecto de fenómenos como son la digitalización de la industria musical o la irrupción de la auto-comunicación de masas mediante plataformas de redes sociales online. En este sentido, el marco analítico de este artículo va más allá de los límites de pensamiento tradicional por lo que respecta a la facilitación de los canales para la difusión de la música, o al impulso efectivo del sector artístico mediante políticas públicas en favor de las llamadas "industrias creativas", y a una consecuente supuesta mejora de las facilidades para la práctica y ejercicio profesional de esta actividad. Si observamos con mirada sociológica las desigualdades que afectan la participación en la escena musical en directo y, en particular, en el ámbito de la música pop vemos que esto no es así sino al contrario. El estudio resalta en esta dirección la necesidad de comprender las dinámicas de exclusión y el contexto de transformación social y económica que afectan a la participación cultural de las clases populares en los escenarios de música pop en directo.

En un análisis documental extenso y actualizado, observando bases de datos con indicadores sociodemográficos específicos, el estudio ofrece un diagnóstico certero del estado de un área concreta en la que es posible la observación de los derechos de participación cultural en el mundo real. Este artículo presenta un examen crítico del estado actual de los derechos de participación cultural en la escena musical pop cuestionando asunciones prevalecientes y fomentando un debate profundo al respecto. A pesar del creciente conocimiento alrededor de los fenómenos que rodean los derechos de participación cultural, nuestra comprensión de su articulación en el ámbito de la música pop en directo es todavía limitada y requiere de una mayor profundización. Para recoger en su integridad la cuestión de los condicionantes socioeconómicos que rodean el ejercicio de la música pop en directo, este artículo emplea una aproximación multidisciplinar combinando sobre todo la mirada de los estudios culturales y el análisis del ejercicio profesional de las personas que se dedican a la música en directo. Abordando la deficiencia en el conocimiento por lo que se refiere a los condicionantes socio-estructurales que inciden en la caracterización sociodemográfica de la escena de la música en directo, este artículo adopta una aproximación territorializada en el contexto español mediante encuestas recientes en un momento histórico que podemos calificar como marcado por el contexto post-pandémico.

Muchos estudios han analizado la incidencia de las desigualdades sociales de clase, género y etnia en la participación cultural; sin embargo, las vicisitudes de la relación entre derechos culturales —y en especial los que hacen referencia a la práctica y participación cultural—, con las transformaciones vinculadas con las dinámicas de digitalización global de la economía siguen en muchos sentidos sin explicación. La urgencia y necesidad de investigación sobre los determinantes de la participación cultural es poco considerada y queda a menudo ensombrecida por la naturaleza abrumadora de los cambios que la digitalización ha supuesto en términos de acceso a la cultura. Sin embargo, la creciente prevalencia de futuros de transformación socioeconómica hacia dinámicas de-crecientistas, así como la respuesta a la automatización en las formas de trabajo y la cada vez mayor disposición de tiempo libre por parte de la población, convierte en una cuestión clave un conocimiento socialmente emancipador y de corte democrático que permita políticas orientadas a promover la dimensión participativa de los derechos culturales. Con un estudio que problematiza la precariedad socioeconómica de las personas que se dedican profesionalmente a la música pop en directo en España en la actualidad, este artículo persigue generar conocimiento que permita la adopción de políticas para el fomento de la dimensión participativa de los derechos culturales. En este sentido, este trabajo contribuye a la creciente literatura sobre derechos culturales y su papel democratizador explorando el rol frecuentemente no tenido en cuenta de la práctica o participación en la escena cultural.

2. Marco teórico: la escena de la canción pop desde la perspectiva del derecho cultural

Siguiendo a Bourdieu, la acumulación de capital cultural es un signo de 'distinción' (Bourdieu, 2012) que favorece a minorías poderosas y tiene efectos en la perpetuación y reproducción de las desigualdades. La Carta de Roma reconoce en este sentido la necesidad de abordar el hecho que no todo el mundo posee las mismas posibilidades de acceder y participar plenamente en la vida cultural (Red de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - CGLU, 2020). La sociología de la cultura ha resaltado que la pobreza condiciona la desigualdad de acceso y participación en la vida cultural. También ha observado que las reglas del arte están condicionadas por academias o instituciones culturales con vínculos de poder (Bourdieu, 1995; Becker, 2008; Menger, 2016). En las ciudades contemporáneas las posibilidades de acceso a la cultura no son las mismas para todos los barrios. Esto significa que poder expresarse depende del capital cultural acumulado por los individuos, pero también de las oportunidades ofrecidas por la sociedad en la que se encuentran. El acceso a escuchar música en la sociedad digital casi parece estar asegurado, pero acceder a la cultura no es solo poder con-

templar, admirar o escuchar las obras de grandes, medianos o pequeños artistas. Implica también las oportunidades que facilitan la participación de la ciudadanía en espacios de actividad para su práctica y desarrollo.

La lógica jurídica promete tres momentos para la materialización del derecho cultural: el derecho al acceso, al disfrute y a la participación cultural (Vaquer, 1998, 2020). En España el acceso cultural se empezó a regular a nivel estructural con las políticas decimonónicas de la instrucción pública lanzadas por la *Ley Moyano* de 1857 (Alcaide, 2009; Universitat de Barcelona, 2021; Ramos, 2021). La irrupción del Estado moderno utilizó el capital simbólico cultural y las estructuras administrativas para cohesionar y controlar a la sociedad (Bourdieu, 2014). En este sentido, las políticas culturales en la actualidad ofrecen una amplia oferta de contenidos culturales sobre todo orientados a facilitar el acceso cultural a la ciudadanía. Esta transformación especialmente visible en las políticas culturales locales también ha sido vinculada por investigaciones recientes a las dinámicas de globalización económica y a una voluntad de internacionalización como estrategia de promoción de las ciudades (Menger, 2013; Zamorano y Rodríguez-Morató, 2014).

El énfasis en el acceso cultural produce contenidos, recursos y servicios que funcionan como portales de oferta cultural. Infraestructuras y dispositivos que van desde el aprendizaje que distribuye la educación pública, a las programaciones culturales que alimentan museos, auditorios, teatros, y demás equipamientos culturales públicos. Dicha oferta de acceso a contenidos culturales satisface cierto disfrute de la cultura para la ciudadanía, pero el derecho cultural no acaba con la facilitación del acceso y el disfrute a la cultura. El principal reto de las políticas culturales contemporáneas se visualiza cuando tratamos los derechos de participación (Ramos, 2019). Participar en la vida cultural es un derecho que cuesta levantar e implica nuevas tensiones en el seno del campo artístico involucrando diferentes actores que participan en la estructura de la producción, la circulación de bienes y prácticas artísticas, y el consumo y el mercado relacionado (Delnegro y Longo, 2020). En la participación cultural en la música en directo tenemos un ejemplo de dicha complejidad que presentamos como estudio de caso en este artículo.

Las estructuras formativas en el ámbito musical están preparadas para admitir un flujo constante de estudiantes de música, pero las condiciones de posibilidad de la música en directo no garantizan la participación de dichos estudiantes que tienen acceso a la formación musical en la escena en directo. Así, la investigación al respecto hasta el momento ha puesto de relieve que los planes de estudio no están diseñados para preparar al alumnado a la incorporación al mercado laboral en otras modalidades que no sean la de intérprete en directo (Bellver, 2017).

En este artículo nos fijamos en la reproducción de las condiciones de desigualdad en el campo de la música en directo. Por un lado, observamos que se mantienen estructuras que reproducen sesgos por clase, género, etnia o edad en el acceso y la participación en el sector de la música en directo; por el otro, las dinámicas de mercantilización capitalista, digitalización de la economía y precarización laboral asociada inciden en reducir las posibilidades de participación de las clases populares, y en especial de determinados grupos desfavorecidos, en la escena musical en directo.

Entre los factores que impiden la materialización del derecho a la participación en la escena musical encontramos los fenómenos vinculados a la globalización y la digitalización económica y a cómo estas dinámicas han impactado en el ejercicio profesional de la música. Por ejemplo, la "plataformización" del consumo musical afecta negativamente los derechos de participación cultural en el sentido que conlleva la homogeneización del repertorio musical. Un repertorio que se atomiza o fragmenta en códigos uniformes para dotar de contenido a los sistemas de redes sociales digitales dando preponderancia a unos contenidos sobre otros. La diversidad cultural se ve amenazada a nivel musical en el marco de desarrollo del capitalismo de plataforma y la economía de la atención asociada. Estudios sobre referentes culturales señalan que la irrupción de las plataformas de *streaming* y los algoritmos de sugerencia que llevan asociados ha potenciado por ejemplo el consumo de la música latina a nivel planetario de un modo homogeneizador (Alexiomar, 2021). Por otro lado, a nivel empresarial, investigaciones como la de Prey et al. (2022) sobre el uso de listas de reproducción en Spotify apuntan hacia una cada vez mayor presencia de las grandes compañías de discos en los puestos más beneficiados por los algoritmos de recomendación de la plataforma en detrimento de las propuestas independientes (Prey et al., 2022). Ambas observaciones contradicen la idea que la digitalización ha conllevado una supuesta "democratización" y desaparición de las barreras de acceso a los contenidos culturales.

Por otro lado, está la cuestión del capital humano que nutre la escena cultural. Según demuestra una investigación británica reciente sobre movilidad social en la última década del siglo XX, la proporción de músicos, actores o escritores de clase trabajadora, se ha reducido a la mitad desde los años 70, pasando desde el 16,4% al 7,9% respecto del total (Tapper, 2022). Es decir, las clases trabajadoras tienen cada vez más difícil acceder a las profesiones artístico-creativas. Paradójicamente esto se da en un momento en el que pese a tener un acceso institucionalizado a la formación superior artística (por ejemplo, en el caso catalán en el acceso a estudios superiores de música de financiación pública), el cálculo coste-beneficio asociado a la decisión de trayectorias formativas de las clases menos favorecidas desaconseja dicha opción. Los datos aportados por estas investigaciones corroboran que, a diferencia de lo que la narrativa hegemónica sobre industrias creativas puede afirmar, las profesiones creativas, y la

música en directo entre ellas, han seguido en paralelo las trayectorias generales de empobrecimiento de las clases medias y la dualización social propias de las condiciones de trabajo en otros sectores económicos.

Según los datos aportados por los autores citados, la tendencia global del sector creativo durante las últimas tres décadas muestra que las personas de entornos sociales más privilegiados son crecientemente dominadoras del ámbito laboral creativo (Brook et al., 2023). Dicho estudio demuestra que entre los años 70 y los 90, precisamente en paralelo a la industrialización de la cultura de festivales en el sector de la música en directo, se produce un descenso pronunciado de la presencia en general de las clases trabajadoras en las tareas creativas de ese sector. La progresión negativa continúa, como indican otros estudios que afirman que los jóvenes de clase trabajadora en la actualidad tienen menos oportunidades en las industrias culturales y creativas (Brook et al., 2020).

Investigaciones recientes en España han corroborado que las clases favorecidas siguen copando mayoritariamente los trabajos más socialmente valorados en la pirámide ocupacional del sector cultural (Riudor y Boada, 2023). Con esta observación sería necesario también problematizar y enmarcar las trayectorias de movilidad social descendiente de una generación de estudiantes de clases medias bien formadas que a principios del siglo veintiuno se vieron atraídos por la vocación musical a nivel profesional¹, y también han dado seguimiento y credibilidad a su institucionalización formativa en grados universitarios superiores, pero que después no se han visto recompensados con una inserción laboral plena.

Por otro lado, varios análisis en el campo de los estudios culturales señalan también que la precariedad somete los engranajes creativos pues el emprendimiento cultural actúa como una trampa sistémica (Rowan, 2010; Durán, 2018). "La precariedad en los trabajos creativos funciona como forma de domesticación" sentencia Remedios Zafra (2017). Esta forma de homogeneización y normalización disciplinaria imperante en las industrias culturales actuaría también en el campo de la música en directo, y explicaría la templanza política en los discursos ideológicos de muchas propuestas que pueblan el cancionero pop.

Las condiciones materiales de la práctica musical en directo por parte de las personas que se dedican al ejercicio de la música moderna se han hecho especialmente difíciles durante las primeras décadas del siglo veintiuno. La práctica de compaginar 'dar clases con conciertos en directo' que músicos y músicas profesionales han desarrollado a lo largo de la historia, una práctica extendida especialmente durante la segunda mitad del siglo veinte en el ámbito de las músicas populares modernas, se está dinamitando.

¹ En relación a las matrículas en Enseñanzas Artísticas del Régimen Especial, en el curso académico 2021-2022 fueron 352.390, supone un aumento interanual del 3,1%. El 82,7% corresponde a enseñanzas de Música, un 8,3% con enseñanzas de Artes Plásticas y Diseño, un 8% con Arte Dramático y el 0,2% restante con los estudios de Máster en Enseñanzas Artísticas (Gobierno de España, 2022:34).

A falta de investigación para ponderar los efectos de la digitalización en el campo laboral de la enseñanza musical, con los datos disponibles (Moraga, 2022), las escasas oportunidades de tocar en directo convierten el derecho a participar en la vida musical en un privilegio de pocos que no está garantizado ni para los egresados de estudios musicales superiores (Bellver, 2017). Es por tanto relevante señalar que en el sector de la música de carácter moderno (rock, pop, y músicas urbanas) durante la última década, la mayoría de las personas que se dedican profesionalmente a la música han visto cómo sus fechas menguaban, y con ellas, sus posibilidades de sobrevivir laboralmente.

Existen muchas razones para explicar la transformación de la música en directo y la descapitalización humana de la industria de la música. Es usual la referencia a la falta de salas de música en directo, la ausencia de regulación del sector que asegure unas mínimas condiciones, o una oferta de música en directo superior a la demanda. En este artículo nos fijamos sobre todo en los factores que, en el campo creativo, sugieren la necesidad de perspectiva política y socioeconómica en relación con el fomento de los derechos culturales.

3. Metodología: análisis documental sobre el estado de la música pop en directo en España

El presente artículo se nutre de distintas fuentes de datos secundarios para presentar un estudio de caso sobre los determinantes de la precariedad laboral de las personas que trabajan en la música pop en directo contextualizado dicho estudio de caso a finales de la segunda década del siglo veintiuno en España. El análisis documental de literatura gris producida por el sector ha sido complementado con el seguimiento de publicaciones periódicas al respecto de la cuestión objeto de análisis, así como la observación de las encuestas de participación cultural generadas por distintas administraciones públicas, sobre todo de ámbito municipal, o las bases de datos disponibles sobre matriculados en cursos oficiales de enseñanza superior musical.

Entre estas distintas fuentes, la encuesta sobre la situación profesional de los músicos y las músicas en España en 2022 ha sido muy importante para corroborar las principales hipótesis presentadas. Esta encuesta fue promovida por el sindicato de músicos Unión de Músicos, con financiación de la Sociedad General de Autores y Editores, durante el primer cuatrimestre de 2022 en un contexto de reconfiguración del sector después del impacto de la crisis de la pandemia del COVID-19. Elaborada por Moraga (2022) según la técnica de muestreo no probabilístico o muestreo por conveniencia mediante cuestionario online, involucró un total de 510 personas en todo el Estado español, 385 hombres y 125 mujeres, 504 personas conforman la muestra de los músicos que entre sus actividades artísticas se declaraban intérpretes o ejecutantes. Sobre los sesgos de dicha encuesta según Moraga, hay que tener en cuenta que

este tipo de encuestas suelen ser contestadas por aquellas personas que se encuentran más preocupadas por el tema en cuestión y que de ellas se autoexcluyen aquellas personas que quizás son menos activas o se sienten menos concernidas por las cuestiones por las que se les pregunta. Esto se corrobora observando que un poco más de la mitad de los encuestados (58,4 %) pertenecen a una asociación profesional de músicos. También señala Moraga (2022: 9) que la representatividad de la encuesta tiene un sesgo territorial claro pues Cataluña es el territorio más representado entre los encuestados. Un 41 % de los participantes son residentes en Cataluña, siendo la Comunidad de Madrid y Galicia las siguientes Comunidades Autónomas que se hallan más representadas en la muestra, aunque con un porcentaje muy inferior (10,59 % y 8,04 % respectivamente). En línea con esto, añade Moraga, un 23,91 % de los encuestados pertenecen a la *Associació Professional de Músics de Catalunya* (MUSICAT) que dio una difusión extensa a la encuesta en cuestión.

El análisis de las condiciones de trabajo de las personas que se dedican a la música en España se ha complementado con otras fuentes de datos e informes sobre el sector de la música en directo. En este sentido se ha cotejado el estudio de las memorias de actividades de las principales entidades españolas de agregación de intereses en el sector de la música en directo. La anterior encuesta se ha complementado con otros documentos generados por actores del sector de signo variado, como son el informe elaborado en 2019 por la Asociación de Músicos Profesionales de España, ya alertando de las condiciones de pauperización del ejercicio profesional de la música en directo, pero también por el Anuario elaborado en un sentido totalmente contrario por la Asociación de Promotores Musicales de España, en 2023, en el que se destaca con indicadores objetivos de tipo macroeconómico la recuperación económica post-pandemia asociada a la promoción de conciertos.

En la observación de las transformaciones económicas sufridas por la escena de la música pop en directo ha tenido mucha importancia la labor periodística de crónicas culturales como las de Cruz (2021, 2023) Lenore (2022) o Bigas (2016). En ellas se puede dar cuenta de las consecuencias sociales y de tipo personal en términos de precarización laboral y pérdida de calidad de las dinámicas empresariales que ha seguido a la plataformización, digitalización y festivalización de la música en directo.

Finalmente, nuestro estudio también ha dado importancia a las encuestas de hábitos y derechos culturales, los análisis oficiales sobre el acceso a enseñanza superior, o las líneas generales de las principales políticas públicas sobre todo a nivel local por lo que respecta al fomento de la música en directo entre 2015 y 2023. Para ello se analizan documentos de diferentes organizaciones y entidades públicas y privadas, por ejemplo, de la Asociación de Promotores Musicales (APM, 2023), el *Observatori de dades culturals* del Ajuntament de Barcelona (2022) o el Observatorio Vasco de la cultura (Gobierno Vasco, 2016), además de los Anuarios del Gobierno de España (2023).

4. Resultados: observando indicadores socioeconómicos sobre las personas que se dedican profesionalmente a la música pop en directo en España

En 2016 el Observatorio Vasco de la cultura señalaba que en el acto de dar valor a la cultura se reconoce “que la jerarquía social (clase, género, origen étnico...) y la jerarquía cultural pueden estar interrelacionadas” (Gobierno Vasco, 2016: 12). En 2020 el mismo Observatorio publica otro documento titulado “La profesionalización en las carreras artística” donde, más contundente, señalaba como características del ámbito dinámicas como “mucho trabajo voluntario y la necesidad de dedicar tiempo al trabajo no remunerado; al trabajo por proyectos, que implica una inestabilidad e inseguridad laboral y económica”. Estas dinámicas inciden en reconocer institucionalmente que las personas que quieren ejercer profesionalmente actividades artísticas deben tener contactos y deben estar bien situadas socialmente: “[...] se necesitan soportes familiares o sociales que contribuyan a sostener la actividad” (Gobierno Vasco, 2020: 10).

Más de un lustro después el *Informe: La situación profesional y laboral de los músicos y músicas en España. Año 2022* corrobora lo anterior con datos del sector de la música en directo. Señala que los músicos que se dedican a los directos tienen que complementar su actividad con otras labores para poder llegar a fin de mes. En concreto el 87% de los encuestados realizan otras actividades musicales de forma paralela a la principal (Moraga, 2022). Como ya hemos señalado la diversificación de actividades ha sido una constante histórica en el oficio musical², pero según se desprende de encuestas recientes como la anteriormente citada, la precariedad laboral actual se acentúa con la “festivalización” de la música en directo y el impacto en el sector de las dinámicas asociadas al capitalismo de plataforma. El informe sobre la situación del sector ha sido interpretado en esta dirección como una voz de alarma sobre “la situación económica preocupante de los músicos en España” (Hernández, 2022), y alerta sobre una situación que no es nueva. Pese a que la itinerancia es una constante en el campo musical, la pandemia puso de relieve la ausencia de protección social a la intermitencia en España (Minguito, 2020) y activó las agrupaciones de intereses y sindicatos de personas profesionales del sector para que se visualizara la problemática.

También las encuestas recientes sobre hábitos y prácticas culturales en Barcelona (Bombí-Vilaseca, 2022; Nerin, 2020; Instituto de Cultura de Barcelona, 2020) señalan que el acceso a la posibilidad de subirse a un escenario es cada vez más restringido y condicionado por el código postal. Las oportunidades para habitar los escenarios del

² “La diversidad de empleos de la que se jactaba Georg Philipp Telemann en sus diarios se parece mucho a la de los músicos actuales, lo mismo la necesidad de Bach de completar su salario tocando en bodas, bautizos y funerales (ceremonias conocidas como *accidentia*). Otro tanto puede decirse del ‘pago de especie’, que data del siglo XII, cuando los músicos no agremiados tenían prohibido recibir dinero, o del abismo que se fue abriendo en el siglo XVIII entre quienes vivían de las propinas y los castrati de fama internacional. De acuerdo con el musicólogo Richard Petzoldt, en general poco ha cambiado a este respecto el día de hoy” (Huchín, 2021).

país, especialmente en el ámbito de la canción pop, siguen siendo mínimas para personas provenientes de colectivos minorizados, por ejemplo, las personas migradas y las mujeres. Esto se puede objetivar también al observar el sesgo étnico, por ejemplo, de los Premios Enderrock, a la categoría de 'mejor directo musical de Catalunya', donde la mayoría de premiados son formaciones no racializadas y mayoritariamente masculinizadas³. Así, en el ámbito de la canción pop en catalán, se observan dinámicas de desigualdad cultural vinculadas a los grupos étnicos que ocupan la centralidad de dicha escena. Colectivos como Periferias Cimarronas en el ámbito del teatro, en la misma línea, han denunciado la ausencia de porosidad interétnica de las políticas de participación cultural desarrolladas hasta la fecha (Iki yos piña Narvárez Funes, 2022).

Sin embargo, no tenemos informes claros que profundicen en la evidencia de la desigualdad de clase en los escenarios de música. Por las encuestas citadas sabemos que el perfil de la población contratada en el sector cultural destaca por "el bajo peso de las mujeres y de la población de nacionalidad extranjera (sobre todo en las ocupaciones totalmente integradas en el sector cultural). Asimismo, destaca el elevado peso de la población contratada con formación universitaria" (Riudor y Boada, 2023: 21).

Si observamos las trayectorias socioeducativas de las personas dedicadas a la música, tenemos que hablar de un colectivo caracterizado como tendente a poseer estudios universitarios. También podemos profundizar en cierto carácter de "clase media formada" del perfil robot de los profesionales de la música. Esto se explicaría, al menos parcialmente en Cataluña, por la institucionalización a partir de los años noventa del siglo veinte de los grados de enseñanza superior universitaria en el campo de la Música moderna con la creación de la *Escola Superior de Música de Catalunya*. En consecuencia, si atendemos a los documentos financiados por algunas entidades que representan la música en directo en el país, como son la Unión de Músicos, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) o Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE), el reciente informe de Moraga también advierte que la mayoría de encuestados poseen una titulación universitaria (Moraga, 2022). Faltaría recabar datos sobre si la segregación de clase entre itinerarios universitarios, un fenómeno estudiado sobre todo por la rama de la sociología de la educación que analiza itinerarios formativos e inserción laboral en etapas post-universitarias, se reproduce también entre titulados universitarios que optan por dedicarse profesionalmente a la música. Una hipótesis a corroborar en este sentido sería que los titulados universitarios que optan a la música profesional no necesariamente son clases privilegiadas, sino que en buena parte son

³ Los prestigiosos Premios Enderrock (Enderrock, 2023) otorgan un premio al 'mejor directo musical de Catalunya'. Los premiados al mejor directo de los últimos 12 años son: Miki Nuñez (2021). Porto Bello (2020). Txarango (2018). Els Catarres (2017). Txarango (2016-2015). Obrint Pas (2014). Roger Mas i Cobla Sant Jordi (2013). Terratombats (2012). Els amics de les arts (2010). Roger Mas (2009). Los apellidos de los intérpretes de las formaciones laureadas suelen ser mayoritariamente de origen catalán: Mas, Lledó, Gil, Miralles, Pagès, Grau, Pons, Carbonell, Canals, Puig, Barnola, Vile, Negrié, Fort, Cardona, Alegret, Barceló, Piqué, Sarrià, Pitard, Vergés, Riera, Cruells, Farrés, Boada...

hijos e hijas de las clases medias, que optaron en su momento por la formación universitaria de corte musical como vehículo de titulación credencialista (Collins, 1979) hacia oportunidades de movilidad social ascendente o hacia la adquisición de capital cultural objetivado en forma de título de educación superior. Un grupo social que en su momento de inserción profesional no se han visto necesariamente beneficiado por la movilidad social ascendente, o como mínimo por la protección social en términos de capital cultural que la formación superior universitaria prometería.

4.1. El impacto de la digitalización y la festivalización en la música en directo

Otro factor para incluir en la ecuación, especialmente si nos referimos a la escena profesional de la música pop, es la automatización. Desde los albores de la música digital a inicios del siglo veintiuno la presencialidad de los músicos en directo está siendo compartida por otros recursos creativos como, por ejemplo, cuadros de bailes o recursos audiovisuales. Esta tendencia⁴ es observable en los escenarios de artistas como Rosalía, Bad Gyal o La Mala, entre otras muchas propuestas. Cada vez más artistas en sus espectáculos prescinden de músicos en directo, y aumenta la presencia de cuadros de baile y diseños audiovisuales. Esta dinámica aumenta las dificultades para que la oferta de intérpretes musicales encaje con la demanda de la música en directo. Plantea también la cuestión de los oficios que destruye la automatización digital de la música en directo y son sustituidos por otras especializaciones.

Los cambios en los modelos de programación de música en directo redundan con la tendencia anterior. La demanda de música en directo ha cambiado progresivamente su formato y se caracteriza por menos giras promovidas por los propios artistas y más festivales de promoción privada o para-pública. La profesora Alba Colombo avisaba en 2016, "la tendencia es que cada vez haya un consumo más masivo de espectáculos en formatos como los festivales, más que de conciertos individuales o de un solo artista" (Bigas, 2016). Además, la espectacularidad de los festivales potencia la técnica a la creatividad y complejiza y tensa las condiciones laborales de las profesiones asociadas a la música en directo como la de las personas que se dedican a los aspectos técnicos del sonido y al montaje de escenarios. Como ha recogido Nando Cruz en su investigación exhaustiva sobre la industria de los festivales de música (2021) en el sector de los técnicos de sonido, donde "la conciliación familiar es un concepto exótico [...] y las jornadas se alargan hasta altísimas horas de la madrugada en un sector altamente

⁴ En 2020 un concierto de Rosalía en Madrid desató la polémica sobre la ausencia de músicos en el escenario que alimentaba la idea de que hoy el directo funciona mejor sin músicos. La tendencia no es nueva, "los musiqueros más veteranos solemos sentirnos algo incómodos ante este tipo de apuestas sonoras, pero es verdad que son habituales en muchos artistas de hip-hop: ahora mismo recuerdo a Missy Elliott en la Riviera en 2006, donde algún compañero bromeaba con que la próxima vez habría que enviar al crítico especializado en danza en vez de al de música" (Lenore, 2022).

masculinizado y con apenas un 5% de mujeres”, las relaciones laborales se han visto pauperizadas por el cambio en las formas de programación musical en directo (Cruz, 2021).

La dinámica de la festivalización de la música en directo se trata por tanto de una variante del capitalismo artístico que incide en la estetización del mundo y, cuya “dinámica de la moda” acelera la evolución técnica del consumo y del comercio-espectáculo de la música en directo (Lipovetsky y Serroy, 2015). La espectacularidad de la música en directo aumenta el presupuesto y acrecienta el coste de la producción técnica. Así, “este cambio tecnológico también se traduce en una mayor eficiencia en las estrategias de control económico y de consumo” (Bigas, 2016). Por otro lado, la complejidad de la producción hace que los festivales se concentren “cada vez en manos de menos empresas” (Cruz, 2023) con las dinámicas de precarización asociadas. Por su lado, la parte creativa de la música en directo se va transformando. Por ejemplo, el caso del formato Live Performance se ha popularizado de manera paralela a dichos cambios en el formato de espectáculo. Con el nombre de Live Performance “se conoce un tipo de actuación en vivo en la que la música se crea al momento, muchas veces sobre la marcha, y siempre utilizando la tecnología de base” (Vives, 2020).

Estos aspectos inciden en que más allá de los artistas que defienden con su propia marca su espectáculo, si nos referimos a los músicos que pese a la digitalización siguen realizando su trabajo de intérpretes en el escenario y que cobran en proporción a su trabajo, también estos han visto decrecer sus posibilidades durante las dos últimas décadas. En la actualidad, se estima que la remuneración media de una actuación musical para un músico o música en directo es de “menos de 200€ por actuación” (Hernández, 2022), siendo la media de conciertos al año de 40 actuaciones.

El análisis de la encuesta sobre la situación profesional de la música en 2022 en España indica que mientras cada día es más fácil consumir la música agregada en listas de *streaming* mediante las plataformas digitales, subir al escenario y participar en la vida musical de la ciudad se ha convertido en una actividad cada vez más restrictiva y difícil ya sea desde una perspectiva amateur, popular o profesional. En las ciudades españolas, analizadas en detalle por Ospina Gallego (2019), tocar en locales pequeños es una odisea laboral y burocrática para el *malvivir*.

Los macrofestivales generan tensión al alza en los precios de los cachés de los grupos musicales, lo que los hace incontestables para otros operadores, como los programadores públicos, obligados a afinar al contratar a un artista, o negociar patrocinios con operadores privados para ampliar las oportunidades para satisfacer el derecho de acceso a la cultura de la ciudadanía en forma de música en directo. Además, los macrofestivales habitualmente no generan tejido cultural en el territorio, por ejemplo, el Festival de Benicasim no ha servido para potenciar la música en directo en invierno, pues no hay salas en la localidad, por ejemplo, “para tocar en octubre” (RTVE, 2023).

Además, este tipo de eventos priman las ganancias económicas de pocas personas, y tensionan a la baja las condiciones laborales de los trabajadores como montadores, camareros o taquilleros. Al respecto se han documentado prácticas denigrantes, por ejemplo, al hacer trabajar por el bocadillo, o condiciones de trabajo irregulares, con horarios desmesurados y con medidas de protección inexistentes (Alaminos, 2023).

La plataformización y festivalización de la música en directo ha ido en contra de las condiciones de trabajo de los profesionales del directo. El ideal de que mediante la negociación colectiva los derechos laborales de los artistas empujarían al alza los derechos de los demás colectivos implicados en el trabajo de la música en directo no ha resultado. Pese a las dinámicas de autoorganización del sector, los derechos de los músicos se han homogeneizado a la baja mientras los beneficios se han concentrado en la parte privilegiada de la cadena de valor: los líderes de las bandas, los representantes y las grandes promotoras, que en algunos casos llegan a responder a fondos de inversión representan la minoría beneficiada (Vendrell, 2019).

En términos macroeconómicos los indicadores cuantitativos muestran dinámicas crecientes de acumulación de riqueza en pocas manos. Según el Anuario de la música en vivo 2023 publicado por la Asociación de Promotores Musicales de España (APM), en 2022 se batió un récord en "la venta de tiques con 259.248.129 € de recaudación que supone un incremento del 191,33% respecto al año anterior (2021)" (APM, 2023). Madrid, Catalunya y Andalucía son los territorios donde más ha aumentado la facturación coincidiendo con ser las comunidades en las que más macrofestivales se programan y en los que el modelo de desarrollo económico coincide con la propuesta del turismo de macrofestival. El Anuario en cuestión anuncia la plena recuperación de la música en directo tras la Pandemia, celebrando lo que el presidente de la APM señala como "recuperación de una sociedad" (APM, 2023).

En esta línea, en el mismo anuario, el presidente de la *European Live Music Association* (ELMA) celebra que el sector del directo es "un verdadero sustento no solo para el público, sino también para la economía" (APM, 2023). También celebra el aumento significativo del precio de las entradas de la música en directo, que se justifica por la inflación general, y por "lo que quiera cobrar un determinado artista y los gastos de producción que soporte la gira" (APM, 2023: 106). Esta dinámica dificulta el éxito a los operadores públicos que intentan programar música en directo, y respetar con rigurosidad las condiciones legales de todos los agentes que participan en un evento de música en directo. Los presupuestos públicos no pueden competir con las cantidades que invierten algunos festivales, ni en ocasiones, las precarias condiciones que estos tipos de eventos utilizan para abaratar costes, por ejemplo, camuflando el trabajo cultural como voluntariado (Ribalaygue, 2023).

5. Conclusiones

La música pop en directo es un buen ámbito en el que analizar las dificultades de promover una participación cultural efectiva en el marco del capitalismo de plataforma del siglo veintiuno. A la precariedad laboral propia del campo musical se añade el problema de la uniformización y los sesgos para acceder a la práctica musical en directo. Los datos indican que las tendencias estéticas contemporáneas y los procesos de transformación macroeconómica no ayudan a dignificar la práctica artística de las personas que se dedican a la música en directo. La sociedad digital y la automatización de la música navegan en contra de los intérpretes y ejecutantes de música en directo. El cambio de ciclo estético en el marco de la música pop, con dinámicas de automatización acelerada, cambia el panorama musical, produce una renovación y un cambio en la demanda musical que disminuye la necesidad de músicos para interpretar en directo.

Nuestra investigación ha hecho énfasis en que la precariedad laboral de los artistas, intérpretes y ejecutantes se relaciona con un problema mayor, si cabe. En relación con la materialización de los derechos culturales, se visualiza la poca consistencia de los derechos culturales asociados a la participación en la práctica de la música en directo. También se han subrayado los sesgos de clase, género, etnia, edad o código postal en el campo de la música en directo. Esto implica la vulneración de los derechos económicos de los músicos y de los derechos culturales ligados a la creación o a la expresión. Podemos afirmar que se consolida un mundo de acceso al consumo, con escasa participación, que refuerza un Estado de privilegios frente al Estado de Derecho.

En síntesis, podemos afirmar que los procesos de homogeneización y normalización que experimenta la música en directo promocionan un tipo de derecho que sólo beneficia plenamente a un sector privilegiado de la población. Dicho de otra manera, el funcionamiento de la música en directo, en la actualidad, convierte los derechos culturales en privilegios de clase. Este problema pone también en tela de juicio el enfoque de las políticas socialdemócratas históricamente orientadas al bienestar y al ascenso social mediante la redistribución de un salario mínimo cultural. Promocionar los derechos culturales fomentando las industrias culturales como se ha venido haciendo durante las últimas décadas hemos visto que acentúa el privilegio de las clases más favorecidas de la sociedad.

La música en directo es un ámbito útil en el que analizar el contenido efectivo del derecho a participar en la vida cultural. Así, la música en directo, y la canción pop moderna como uno de sus géneros más representativos, está relacionada tanto con los derechos laborales como con la calidad democrática de las sociedades a las que nutre de práctica artística. La música en directo está asociada a los derechos de expresión, a la exposición de la libertad creativa pero también al pensamiento compartido y críti-

co sobre la realidad. Su variedad y riqueza escénica por lo que respecta a las desigualdades sociales sirve como un sensor útil para detectar y observar el estado de salud de las sociedades en términos de vigor democrático.

Esta observación tiene implicaciones políticas en relación con la estimulación de los derechos culturales de participación pues fomentar políticas orientadas sólo a la cultura profesional y la concepción industrial de la actividad creativa, beneficia solo a un grupo privilegiado de la sociedad. Es decir, las medidas políticas que se orientan simplemente a estimular la oferta están copadas por un sector social favorecido, y por tanto no sirven para estimular la participación cultural en todas sus potencialidades.

6. Referencias Bibliográficas

Ajuntament de Barcelona (2019). Espais Cultura Viva. *Barcelona.cat*, 3 de mayo ([enlace](#)).

Ajuntament de Barcelona (2022). Encuesta de derechos culturales de Barcelona. Observatori de dades culturals de Barcelona. *Barcelonacultura.bcn.cat*, 6 de julio, ([enlace](#)).

Alaminos, Gemma Alegrí y Marina Soledad Domínguez (2023). Treballar a sou d'entrepà: la cara B dels festivals de música. *Cadenaser.com*, 27 de mayo, ([enlace](#)).

Alcaide, Antonio Montero (2009). Una ley centenaria: la Ley de Instrucción Pública (Ley Moyano, 1857). *Cabás*. Revista Internacional Sobre Patrimonio Histórico-Educativo, (1), 105-127. <https://doi.org/10.35072/CABAS.2009.21.76.007>

Alexiomar, Rodríguez (2021). Cuál es la historia de la industria musical, *Seedcademy.io*, 14 de junio, ([enlace](#)).

APM (2023). Anuario de la música en vivo 2023. Asociación de Promotores Musicales. *Kulturklic.euskadi.eus*, 21 de marzo, ([enlace](#)).

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bellver, Carolina (2017). La Orientación Profesional aplicada a las enseñanzas profesionales de música. *Artseduca*, 18(18), 10-29.

Bigas, Nuria (2016). Más festivales y menos conciertos | Organización de eventos. *Blogs.uoc.edu*, 26 de agosto, ([enlace](#)).

Bombí-Vilaseca, Francesc (2022). La encuesta de derechos culturales de Barcelona muestra cómo la pobreza marca la desigualdad de acceso, *Lavanguardia.es*, 18 de noviembre, ([enlace](#)).

Bourdieu, Pierre (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2012). *La Distinción*. Taurus.

- Bourdieu, Pierre (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Anagrama.
- Brook, Orian; O'Brien Dave y Mark Taylor (2020). *Culture Is Bad for You: Inequality in the cultural and creative industries*. Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526152152>.
- Brook, Orian; Miles Andrew; Dave O'Brien y Mark Taylor (2023). Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s. *Sociology*, 57(4), 789-810. 00380385221129953. <https://doi.org/10.1177/00380385221129953>.
- Red de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos [CGLU] (2020). *La Carta de Roma 2020. El Derecho a Participar Libre y Plenamente en la vida cultural es vital para nuestras ciudades y comunidades. Patrimonio: Economía cultural y educación para la paz*, 2(18), 170-186.
- Collins, Randall (1979). *The Credential Society: An Historical Sociology of Education and Stratification*. Columbia University Press
- Cruz, Nando (2021). El infierno laboral de los técnicos de sonido: "Mañana no vengas". *eldiario.es*, 22 de noviembre, ([enlace](#)).
- Cruz, Nando (2023). Los festivales españoles, cada vez en manos de menos empresas». *eldiario.es*, 1 de febrero, ([enlace](#)).
- Delnegro, Mariela y Norah Longo (2020). Las condiciones laborales y de producción en las Artes Visuales. Algunas reflexiones sobre el "Derecho de Participación". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-22.
- Durán Rodríguez, José (2018). Remedios Zafra: "La precariedad en los trabajos creativos funciona como forma de domesticación". *El Salto*, 8 de enero, ([enlace](#)).
- Enderrock (2023). Especial Premis Enderrock. *Enderrock.cat*.
- Gobierno de España (2022). *Anuario de Estadísticas Culturales*. División de Estadística y Estudios Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura y Deporte. ([enlace](#)).
- Gobierno Vasco (2016). *Aproximación a la relación de la cultura y la pobreza*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Gobierno Vasco (2020). *La profesionalización en las carreras artísticas*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Hernández Ruza, Julia (2022). Situación económica preocupante de los músicos en España. *Industria Musical*(blog). 9 de mayo de 2022, ([enlace](#)).
- Huchín Sosa, Eduardo (2021). El trabajo y los músicos: La precariedad laboral». *Gato-pardo*(blog). 22 de octubre, ([enlace](#)).
- Iki yos piña narvéez funes (2022). Perifèria Cimarronas: Som llum negra. En S. Eizaguirre y J. Rodrigo (eds.), *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i economia solidaria* (pp. 248-273). Icària.

Instituto de Cultura de Barcelona - ICUB (2020). Encuesta de participación y necesidades culturales en Barcelona. *Barcelonadadescultura.bcn.cat*, febrero, ([enlace](#)).

Lenore, Víctor (2022). Rosalía en Madrid: ¿por qué la artista funciona mejor sin músicos? *Vozpópuli.com*, 20 de julio, ([enlace](#)).

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.

Menger, Pierre-Michel (2013). European cultural policies and the "creative industries" turn. In J. Thomas y K. Chan (eds.), *Handbook of Research on Creativity* (pp. 479-492). Elgar. <https://doi.org/10.4337/9780857939814.00047>

Menger, Pierre-Michel (2016). Art, politització i acció pública. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130(2), 73-98.

Minguito, Álvaro (2020). La ola de cancelaciones saca a flote la precariedad de los músicos. *Elsaltodiario.com*, 15 de marzo, ([enlace](#)).

Moraga, Eva (2022). *Informe: La Situación Profesional y Laboral de los Músicos y Músicas en España año 2022*. Unión de Músicos (UdM) Sociedad General de Aurotes y Editores (Sgae).

Nerin, Gustau (2020). Una encuesta pone de manifiesto las graves desigualdades culturales en Barcelona. *ElNacional.cat*, 13 de febrero, ([enlace](#)).

Prey, Robert, Marc Esteve del Valle y Leslie Zwerwer (2022). Platform pop: disentangling Spotify's intermediary role in the music industry. *Information Communication and Society*, 25(1), 74-92. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1761859>

Ospina Gallego, Crismary (2019). Música en directo en España: malviviendo entre exceso de normativas. *AusArt*, 7(2), 91-102. <https://doi.org/10.1387/ausart.21142>

Ramos Cebrián, Sergio (2019). Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 20: 232-41. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2019.i20.29>

Ramos Cebrián, Sergio (2021). Espacios activos y derecho pasivos. Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad. Tesis doctoral. Programa de Doctorado en Traducción, Género y Estudios Culturales, Universidad de Vic-Universidad Central de Catalunya.

Ribalaygue, Jordi (2023). Trabajar gratis a cambio de entradas para conciertos: la oferta que un festival ha retirado en Barcelona. *elPeriodico.com*, 26 de mayo, ([enlace](#)).

Riudor, Xavier (dir.) y Cristina Boada (coord.) (2023). El Sector cultural en Catalunya. Resumen ejecutivo. Consideraciones y recomendaciones. *Ctesc, gencat.cat*, marzo, ([enlace](#)).

Rowan, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, institucionales y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños.

- RTVE (2023). El gran quilombo - Macromfestivales: el capitalismo, cabeza de cartel. *rtve.es*, 29 de mayo, ([enlace](#)).
- Tapper, James (2022). Huger Decline of Working-Class People in the Arts Reflects Fall in Wider Society». *Theguardian.com*, 10 de diciembre, ([enlace](#)).
- Universitat de Barcelona (2021). El Reglamento General de la Instrucción Pública (1821). *Ub.edu*, ([enlace](#)).
- Vaquer Caballería, Marcos (1998). *Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.
- Vaquer Caballería, Marcos (2020). El derecho a la cultura y el disfrute del patrimonio cultural. *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 101, 48-73. <https://doi.org/10.33349/2020.101.4715>
- Vendrell, Ramón (2019). Gabi Ruiz: "Vendimos parte de Primavera Sound a un fondo para protegernos de tiburones". *Elperiodico.com*, 23 de mayo, ([enlace](#)).
- Vives, Judith (2020). 'Live Performance', tecnología para crear música en directo. *La-vanguardia.com*, 18 de septiembre, ([enlace](#)).
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo*. Anagrama.
- Zamorano, Mariano y Arturo Rodríguez-Morató (2014). The cultural paradiplomacy of Barcelona since the 1980s: understanding transformations in local cultural paradiplomacy. *International Journal of Cultural Policy*, 21(5), 554-576. <https://doi.org/10.1080/10286632.2014.943752>