



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Análisis de la música callejera en España: dinámicas de gestión en Barcelona, Madrid y Valencia.

Tesis doctoral presentada por:

Alicia Martínez Gil

Dirigida por:

Dr. Vicent Giménez Chornet

Valencia, enero de 2019

Agradecimientos a Musicarte Urbano y a todo su equipo, en especial Kiron Sonido e Iván San Julián, que con su perseverancia conseguirán, de Valencia, un lugar mejor donde tocar. Al colectivo AMUC de Barcelona, en especial a Ruben H. y Ruben Jones por abrirme las puertas de su segunda casa. A Scott Singer, Pablo Galván, Gerardo Yllera, Oscar Martínez y José Miguel Vilar-Bou por compartir sus conocimientos sobre la materia. Al Foro de Ciudades Musicales de Madrid por crear un punto de encuentro tan satisfactorio de sinergias musicales entre profesionales. A Flavio Henrique y Belén García por su presencia como valiosos compañeros de investigación en el campo de las *Streets Arts* y los *buskers*. A Vicent Giménez por su paciencia y fe en esta investigación. A mi familia y amigos por su dedicación. Y un especial agradecimiento a Verónica de IASE, por ayudarme a tomar conciencia de ese maravilloso proceso que es volver a creer en uno mismo.

Resumen:

El propósito de esta investigación es conocer la situación de la música callejera y su regulación en España. Los modos de interacción no verbales y los canales de actuación de esta actividad forman parte de un proceso creativo y urbano regulado por unas decisiones inadecuadas. Es importante poner en conocimiento los valores y los aspectos de la música callejera para visualizarla como un recurso humano y cultural. Este estudio examina, en primer lugar, las ordenanzas y la normativa jurídica llevadas a cabo para gestionar la música en la calle; en segundo lugar, se crea un estudio de opinión para saber el grado de intercambio y satisfacción que existe entre ciudadanos y músicos; y, por último, se interpretan las características y las condiciones que generan esta actividad a través de un grupo de discusión. Los enfoques desarrollados en esta investigación, no sólo amplía la visión que se tiene de la música callejera, sino que identifican su naturaleza, su espacio, su tiempo de actuación y su repercusión.

Palabras clave:

Espacio público, arte callejero, legislación, gestión cultural, música callejera.

Resum:

El propòsit d'aquesta recerca és conèixer la situació de la música de carrer i la seva regulació a Espanya. Les maneres d'interacció no verbals i els canals d'actuació d'aquesta activitat formen part d'un procés creatiu i urbà regulat per unes decisions inadequades. És important posar en coneixement els valors i els aspectes de la música de carrer per visualitzar-la com un recurs humà i cultural. Aquest estudi examina, en primer lloc, les ordenances i la normativa jurídica dutes a terme per gestionar la música al carrer; en segon lloc, es crea un estudi d'opinió per saber el grau d'intercanvi i satisfacció que existeix entre ciutadans i músics; i, finalment, s'interpreten les característiques i les condicions que generen aquesta activitat a través d'un grup de discussió. Els enfocaments desenvolupats en aquesta recerca, no només amplia la visió que es té de la música de carrer, sinó que identifiquen la seva naturalesa, el seu espai, el seu temps d'actuació i la seva repercussió.

Paraules clau:

Espai públic, art al carrer, legislació, gestió cultural, música al carrer.

Abstract:

The purpose of this investigation is to know the current situation of street music and its Spanish regulation. Ways of nonverbal interaction and action channels of this activity are part of an urban and creative process regulated by innadecuated decisions. It is important to communicate the values and aspects of street music to visualize it as human and cultural resource. Current study inspects, in first place, ordinances and legal regulations accomplished to manage the street music; in second place, creating an opinion survey to know the extent of exchange and satisfaction that exists between citizens and musicians; and finally, interpreting the characteristics and conditions generated by this activity through a discussion group. The approaches developed in this research, not only increases the vision that it is percieved of street music, but identifies its nature, its space, its time to perform and its impact.

Keywords:

Public space, street art, regulation, cultural management, busker.

ÍNDICE

1.	Introducción.....	14
1.1.	Definición y significado.....	14
1.2.	Inicios de la música callejera en la historia.....	14
1.3.	En la actualidad.....	23
2.	Objetivos.....	27
3.	Metodología.....	29
4.	Jurisdicción de la música callejera en España.....	33
4.1.	La ley de espectáculos públicos y locales.....	33
4.2.	La ley del ruido: contaminación acústica y derecho al ocio Vs descanso.....	39
4.3.	La ley laboral de artistas y las licencias para tocar en la calle....	45
4.4.	Delitos, derechos y libertades: el escándalo público.....	53
5.	Legislación y colectivos de la música callejera en la ciudad.....	58
5.1.	Barcelona.....	58
5.1.1.	Normativa de <i>Ciutat Vella</i> y proyecto <i>Música al Carrer</i>	59
5.1.2.	Normativa del Metro y Reglamento Interno de AMUC.....	62
5.2.	Madrid.....	65
5.2.1.	Normativa del Distrito Centro y Normativa de Contaminación Acústica.....	66
5.2.2.	Asociación de Músicos de Madrid y Plataforma "Por la Música en la calle".....	69
5.3.	Valencia.....	70
5.3.1.	Ordenanza Reguladora de la Ocupación Pública Municipal.....	71
5.3.2.	Estatutos y Reglamento Interno de <i>Musicarte Urbano</i>	73
6.	La actividad musical callejera vista por la ciudadanía.....	78
6.1.	Encuesta.....	78

6.1.1.	Preguntas de la encuesta.....	82
6.1.2.	Bloque de datos generales	82
6.1.3.	Bloque de preguntas I. Gustos musicales y cercanía a la actividad.....	84
6.1.4.	Bloque de preguntas II. Presencia de los músicos en la vida del viandante.....	85
6.1.5.	Bloque de preguntas III. Aplicación de la normativa por parte de los músicos.....	86
6.2.	Resultados de la encuesta.....	90
7.	Situación y valores de los músicos de calle.....	125
7.1.	Encuesta a músicos de calle.....	125
7.1.1.	Preguntas de la encuesta a músicos de calle.....	127
7.1.2.	Bloque de datos generales	127
7.1.3.	Bloque de preguntas I. Ejecución de la música en la calle.....	128
7.1.4.	Bloque de preguntas II. Acción de los colectivos de músicos de calle.....	130
7.1.5.	Bloque de preguntas III. Situación del músico en la actualidad...	132
7.2.	Resultados de la encuesta de músicos.....	135
8.	Grupo de discusión	182
8.1.	Como se realiza un grupo de discusión	182
8.2.	Diseño del estudio.....	188
8.2.1.	Preguntas.....	188
8.2.2.	Técnicas de moderación.....	190
8.2.3.	Selección de participantes	190
8.2.4.	Desarrollo de las preguntas y análisis de resultados	192
8.2.5.	Características de los participantes.....	193
8.2.6.	Análisis del guion.....	194
8.2.7.	Modificaciones del guion.....	194
8.2.8.	Subtemas a través de asuntos planteados.....	195
8.3.	Informe final de los resultados.....	196

8.3.1.	Los aspectos humanos de la música en la calle.....	196
8.3.1.1.	La transferencia de conocimiento.....	196
8.3.1.2.	Los tipos de cultura y espacios accesibles.....	199
8.3.1.3.	Las carencias educativas.....	201
8.3.1.4.	El arte urbano como factor favorecedor del bienestar.....	204
8.3.2.	Los aspectos profesionales y económicos de la música en la calle.....	206
8.3.2.1.	La dignificación de la actividad artística en la calle.....	206
8.3.2.2.	La calle como nueva visualización comercial.....	210
8.3.2.3.	Valencia como proyecto turístico local.....	213
9.	Conclusiones.....	217
10.	Bibliografía.....	222
11.	Anexos.....	251

ÍNDICE DE GRÁFICOS

6.2.	Encuestas a la ciudadanía.....	90
6.2.1.	Bloque de datos generales	90
6.2.1.1.	Sexo de los encuestados.....	90
6.2.1.2.	Edad de los encuestados.....	91
6.2.1.3.	Nacionalidad de los encuestados	92
6.2.1.4.	Residencia de los encuestados.....	93
6.2.1.5.	Lugar desde donde se hace la encuesta.....	94
6.2.2.	Bloque de preguntas I. Gustos musicales y cercanía a la actividad.....	96
6.2.2.1.	Q6. ¿Le gusta la música?.....	96
6.2.2.2.	Q7. ¿Es músico?.....	97
6.2.2.3.	Q8. ¿Le gusta escuchar música de camino a su rutina diaria?.....	98
6.2.2.4.	Q9. ¿Le gusta escuchar música interpretada en directo?.....	99
6.2.3.	Bloque de preguntas II. Presencia de los músicos en la vida del viandante.....	101
6.2.3.1.	Q10. ¿Te paras a escuchar a músicos que interpreten música en la calle?.....	101
6.2.3.2.	Q11. ¿Crees que la música en la calle es también otra forma de arte?.....	102
6.2.3.3.	Q12. ¿Te gusta que las calles sean ambientadas por músicos?.....	104
6.2.3.4.	Q13. ¿Crees que los músicos enriquecen el turismo de la ciudad?.....	105
6.2.4.	Bloque de preguntas III. Aplicación de la normativa por parte de los músicos.....	107
6.2.4.1.	Q14. ¿Perjudican los músicos el tránsito de los viandantes?.....	107

6.2.4.2.	Q15. ¿Ocupan habitualmente espacios donde pueden molestar?.....	108
6.2.4.3.	Q16. ¿Su presencia es adecuada cara a la gente?.....	109
6.2.4.4.	Q17. ¿Has tenido algún problema con un músico por su trato?.....	110
6.2.4.5.	Q18. ¿El volumen al que suelen tocar los músicos en la vía pública es adecuado?.....	111
6.2.4.6.	Q19. ¿Les das algún tipo de donativo a los músicos por su interpretación?.....	113
6.2.4.7.	Q20. Ese donativo, ¿crees que es molesto que los músicos lo pidan activamente?	114
6.2.4.8.	Q21. ¿Crees que los músicos abusan de la solidaridad de la gente?.....	116
6.2.4.9	Q22. ¿Deberían ser músicos profesionales los que interpretan en la calle?.....	117
6.2.4.10.	Q23. ¿Crees que para obtener un permiso deberían pasar un control de calidad?	118
6.2.4.11.	Q24. ¿Crees que existe un exceso de músicos tocando en las calles?.....	120
6.2.4.12.	Q25. ¿Deberían los músicos ser multados por ejercer la profesión en la calle?.....	121
6.2.4.13.	Q26. Observaciones.....	122
7.2.	Encuestas a los músicos de calle.....	136
7.2.1.	Bloque de datos generales.....	136
7.2.1.1.	Q1. Sexo de los encuestados.....	136
7.2.1.2.	Q2. Edad de los encuestados.....	137
7.2.1.3.	Q3. Nacionalidad de los encuestados.....	138
7.2.1.4.	Q4. Residencia de los encuestados.....	139

7.2.2.	Bloque de preguntas I. La ejecución de la música en la calle.....	140
7.2.2.1.	Q5. ¿En qué lugares sueles ir a tocar en la calle además de en la vía pública?.....	140
7.2.2.2.	Q6. ¿Cuántos lugares sueles frecuentar cuando sales a tocar durante el día?.....	143
7.2.2.3.	Q7. ¿Eliges tú el lugar dónde quieres tocar?.....	143
7.2.2.4.	Q8. ¿Cuánto dura tu actuación normalmente?.....	145
7.2.2.5.	Q9. ¿Qué tipo de conflictividad te ha surgido con otros artistas de la calle?.....	146
7.2.2.6.	Q10. ¿Has tenido conflictos con el vecindario de los lugares dónde tocas por el volumen de tu actuación?.....	148
7.2.2.7.	Q11. Has sido multado alguna vez por.....	149
7.2.2.8.	Q12. ¿Tenéis algún tipo de acuerdo para la cesión de espacios y tiempos de las actuaciones entre los artistas?	150
7.2.2.9.	Q13. ¿Para tocar en terrazas tienes permiso o acuerdos con los dueños?.....	152
7.2.2.10	Q14. ¿Dispones de permiso para tocar?	153
7.2.3.	Bloque de preguntas II. Acción de los colectivos de músicos de calle.....	155
7.2.3.1.	Q15/Q16. ¿Tu ciudad tiene normativa? Si tu respuesta anterior fue sí, ¿es accesible dicha normativa?.....	155
7.2.3.2.	Q17. ¿Conoces colectivos o asociaciones que velen por los derechos de los artistas de la calle?.....	156
7.2.3.3.	Q18. ¿Cómo has conocido a dicho colectivo o asociación?.....	157
7.2.3.4.	Q19. ¿Formas parte de alguno de esos colectivos? Si tu respuesta anterior fue sí, ¿cuál?.....	158
7.2.3.5.	Q20. ¿Crees que la gestión del colectivo lucha por los derechos de los músicos en la calle?.....	159
7.2.3.6.	Q21. ¿Tienes conocimiento de si el colectivo tiene establecidas relaciones con el gobierno de la ciudad?.....	160
7.2.3.7.	Q22. ¿Estás a favor o en contra de que haya una asociación de	161

	esta índole en la ciudad?.....	
7.2.3.8.	Q23. Relaciones del colectivo con el gobierno de la ciudad.....	162
7.2.4.	Bloque de preguntas III. Situación del músico en la actualidad.....	163
7.2.4.1.	Q23. ¿Tienes titulaciones o certificados académicos que acrediten un nivel musical reglado?.....	163
7.2.4.2.	Q24. ¿Tienes experiencia musical demostrable en el terreno laboral (con altas en seguridad social...)?.....	164
7.2.4.3.	Q25. ¿Cuántos años llevas tocando en las calles?.....	165
7.2.4.4.	Q26. ¿Hasta qué edad tienes pensado tocar en la calle?.....	166
7.2.4.5.	Q27. ¿Cuál es tu estado civil actual?.....	167
7.2.4.6.	Q28. ¿Qué tipo de música tocas en la calle?.....	167
7.2.4.7.	Q29. ¿Qué tipo de actividades paralelas realizas?.....	169
7.2.4.8.	Q30. ¿Eres autónomo?.....	170
7.2.4.9.	Q31. ¿Da beneficios para vivir tocar en la calle?.....	172
7.2.4.10.	Q32. ¿Por qué tocas en la calle?.....	173
7.2.4.11.	Q33. ¿Consideras qué tocar música en la calle es una profesión?.....	174
7.2.4.12.	Q34. ¿Crees qué el gobierno de la ciudad debería gestionar la ocupación de la vía pública?.....	176
7.2.4.13.	Q35. ¿Crees que la ciudadanía empatiza con los músicos callejeros?.....	178
7.2.4.14.	Q36. ¿Los medios de comunicación cubren adecuadamente la información de esta profesión?.....	179
7.2.4.15.	Q37. ¿Alguna observación o comentario?.....	180

ÍNDICE DE ANEXOS

1.	Convenio de colaboración TMB-AMUC.....	251
2.	Reglamento Interno de AMUC.....	254
3.	Faltas y Sanciones de AMUC.....	257
4.	Guion transcrito del grupo de discusión.....	261

RELACIÓN DE NOMENCLATURAS

AMIC: Associació de Músics i Intèrprets de Carrer

AMM: Asociación de Músicos de Madrid

AMUA: Associació d'artistes del Parc Güell

AMUC: Associació de Músics del Carrer i Metro de Barcelona

ICUB: Institut de Cultura de Barcelona

TMB: Transport Metropolità de Barcelona

ZAS: Zonas Acústicamente Saturadas

ZPAE: Zona de Protección Acústica Especial

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Definición y significado

El término “arte callejero” proviene de distintas terminologías que han dado lugar a la confusión entre definiciones de lo que es o no arte en este contexto. El arte en la calle comprende el arte libre de disfrute para todos en un espacio común, pero el arte público se concibe como aquellas intervenciones realizadas por artistas y colectivos en una ciudad. Sin embargo, para su entendimiento en esta investigación hablaremos de “arte en la calle”.

Profundizando en el ejecutante del arte en la calle, su presencia no tiene una definición exacta en España. Artista, músico, pintor, estatua viviente...de forma internacional, al músico callejero se le ha bautizado bajo el término *busker*. Según su definición en *The American Heritadge* (2018), el *Busk* “es aquel que reproduce o realiza música para el entretenimiento en un lugar público, por lo general, mientras se solicita dinero. Es un intérprete itinerante que va buscando crucero como un pirata”.

1.2. Inicios de la música callejera en la historia

Desde los primeros indicios, la música ya usaba la calle fuera de los canales de audición habituales. Sabemos que “La concepción habitual del músico callejero es vista como un artista que toca informalmente en el espacio público y de espaldas a los canales masivos de difusión. Se corresponde con la forma de transmisión más común de la música popular tradicional”, tal como menciona Carmen Vela, coordinadora de las Noches Bárbaras en Madrid (A.A.V.V. 2008). Desde la antropología observamos la presencia de la música desde tiempos remotos. La música ha sido utilizada por numerosas prácticas humanas a lo largo de nuestra historia. Estas han sido muy vinculadas a los porqués del uso del espacio urbano como medio de expresión en la sociedad de cada época. Ya en el neolítico encontramos representaciones de hombres tocando instrumentos en los murales prehistóricos. Un primer contacto del hombre con la música como medio de comunicación en los orígenes de la humanidad.

Ilustración 1: Músicos.



7000 a. C. Cuevas de Tassali. Argelia.

URL: <https://www.pinterest.es/pin/543106036282925459/>

Más tarde, a través de los recursos pictóricos de la época clásica, identificamos la figura del músico en los mosaicos arquitectónicos de los hogares más distinguidos, así como en vasijas decorativas. Amantes de las artes y creyentes de las cualidades de la *psique* humana, la *urbe* comenzó a identificar la figura del músico disponible al servicio de la ciudadanía. Transmitir historias y hazañas bélicas fue un medio que, poco a poco, se convirtió en un recurso narrativo en las ceremonias religiosas o festivas de los poblados.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el mosaico de la casa de Cicerón en Pompeya. En dichas representaciones encontramos a un músico siempre en disposición festiva y ociosa idealizando de forma satírica a la música como uno de los placeres de la vida terrenal sólo al alcance de algunos pocos.

Ilustración 2: Mosaico de los músicos callejeros.



Mosaico de Dioskourides de Samos. S. I a.C. Pompeya. Museo Nazionale di Nápoles.

URL: <https://es.slideshare.net/udca/el-arte-en-los-juegos-olmpicos>

Hay que hacer una especial mención a los músicos en los orígenes del cristianismo. Con la tribu de los Levi, la figura del músico callejero hace acto de presencia. Su modo de vida es el ejemplo de una dinámica en la cual se compartía conocimientos con las pequeñas poblaciones, por cortos periodos de tiempo, a cambio de cobijo (Vilar-Bou 2013). Con el medievo, el músico comienza a mostrar un aire más independiente, ya no se desplaza en grupo sino que viaja individualmente al margen de la sociedad privilegiada. El juglar o trovador trataba de buscar en el romanticismo esa

esencia en la que se era dueño de la vida sin ataduras, tratando de predicar al *vox populi* un mensaje más universal. Paralelamente a este momento, la música vivía uno de sus episodios más esplendorosos en la historia con el desarrollo de la música sacra. Crear testigos presenciales de los eventos que expandían la palabra sagrada era el principal cometido de la iglesia para con sus fieles.

Ilustración 3: Fragmento de las Cantigas de Santa Maria.



Corte del Rey Alfonso X el Sabio s. XIII.

URL: <https://www.pinterest.es/pin/553872454146468806/>

Podemos encontrar estas liturgias en mosaicos y frescos con los que, desde los primeros siglos del cristianismo, fueron decoradas basílicas y catedrales. Proponiendo escenas de la Biblia a aquellos que no podían leer, se contribuyó a difundir contenidos doctrinales acompañados de cánticos. La música sacra tiene la función de decorar la palabra, pero hay ejemplos en los que la música se convierte en el portador de significados que van más allá del contenido literal del texto y pueden interpretarse

como intentos de expresión similares a la poesía trovadoresca. En los monasterios, se perseguía esa meditación diaria al margen de una actividad más decorosa. El drama litúrgico del *Sponsus*, manuscrito datado de 1139, es significativo ya que forma las primeras expresiones de la poesía litúrgica, como los tropos y las secuencias; de donde provienen las primeras fuentes de polifonía y la poesía trovadoresca mencionada. Inspirada en una parábola evangélica, este tipo de música nació durante el siglo XI en la abadía de San *Marziale di Limoges*, Aquitania (Francia). El único testigo sobreviviente del *Sponsus* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (Ruini 2014). Desde un punto de vista musical, el *Sponsus* revela un proyecto pedagógico vinculado al entorno monástico. En un contexto en el que la sociedad medieval ha realizado las funciones tripartitas en *bellatores* (guerreros), *laboratores* (trabajadores) y *oratores* (los que rezan), ciertas personas pasan la vida en el papel de mediadores entre la tierra y el cielo, meditando diariamente para hallar su sentido vital a esa contribución de la humanidad. Con esta definición, hallamos un cierto sentido de similitud con el músico callejero y su labor social como siervo del pueblo en el paso de la historia.

Hasta el momento, hallamos una representación muy grupal de los músicos entendiendo su profesión como algo que implica a muchos en el momento. Aunque esta disposición mantuviera alejado al músico de la sociedad de la que formaba parte, existía una integración y una aceptación que perdió su sentido *a posteriori*. La etiqueta marginal, que recibió más tarde, convirtió a esta actividad en algo perseguido, ilegal, que suscitaba necesidad y pobreza. Hay que tener en cuenta que la música institucionalizada fue desarrollando un gusto especial en la nobleza como público potencial. La figura del músico se vio convertida en un funcionario asalariado que ofrecía sus servicios a la corte. Músicos como Vicente Martín Soler obtuvieron el éxito, no sólo en España sino en el extranjero como compositores y profesionales. En cambio, la calle siguió siendo algo más habitual en gente necesitada y, por tanto no fue acogida de igual forma por su falta de academicismo. En la España del siglo XVII, el maleante o vagabundo era perteneciente a una clase baja social que, incluso en la era de la industrialización, no había prosperado y, por tanto, era más difícil pertenecer a un conjunto social más unificado. España ha sido un estado caracterizado por la picaresca y la "pillería" muy latente en el medievo y posteriores épocas. En el cuadro de *El patizambo* de José de Ribera de 1642, es donde podemos

establecer un punto de inflexión que relaciona esta profesión con las características mencionadas. "Deme una limosna, por amor de Dios" es el escrito plasmado en dicho cuadro donde se retrata a un joven cojo de la época mendigando. Pero sin duda el cuadro que refleja de mejor forma esta mendicidad es el del zanfnero de las ferias de Bentazos, A Coruña, en el siglo XVII. Un testimonio en el cual se archiva el abastecimiento de los zanfneros que acudían a dichas ferias, en las que solían actuar para ganarse la vida (Núñez-Varela y Lendoiro 1946).

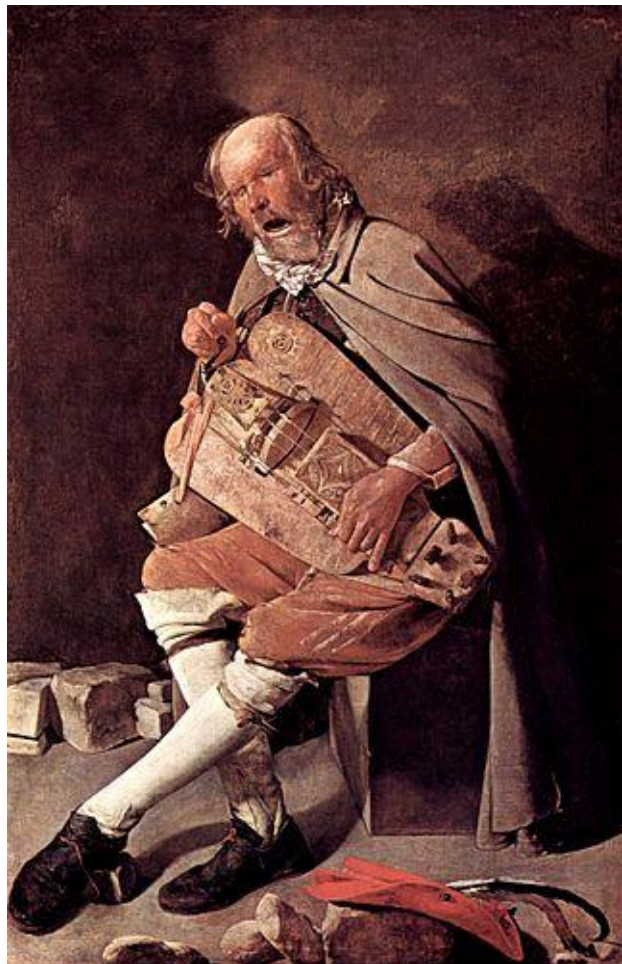
Ilustración 4: El Patizambo.



José de Ribera, 1642.

URL: <https://educacion.ufm.edu/jose-de-ribera-el-patizambo-oleo-sobre-tela-1642/>

Ilustración 5: Ciego tocando la zanfona.



Le Vieilleur de Georges de La Tour, 1630-1650.

URL: <http://syndrome-destendhal.blogspot.com.es/016/06/serielle-stille-der-franzosische.html>

El zafonero fue una figura muy habitual en la época del patizambo en la que los ciegos y mendigos encontraban en la música un recurso para sobrevivir.

A pesar de que España queda lejos de una cultura más avanzada frente al crecimiento europeo, no ocurrió necesariamente lo mismo en todos los países. Paralelamente, encontramos en los orígenes la música africana un patrón similar en cuanto a la práctica de la música en la calle con Europa. Como bien describe Finnegan (2002) en su artículo "¿Por qué estudiar la música?: reflexiones de una antropóloga desde el campo", la música en África Occidental, aún en nuestros días, conforma un conjunto de prácticas rituales y sociales como parte de la vida de los poblados y sus habitantes.

Ilustración 6: The Old Plantation.



John Rose, painted in the late 18th century. 1935. Colonial Williamsburg Foundation.

URL: https://www.encyclopediavirginia.org/media_player?mets_filename=evr4333mets.xml

El baile, el canto o los ritmos de los tambores son similares a los observados en la antropología primitiva europea, reconociendo en ésta sus orígenes más

primitivos con la cultura Etiopía. La música servía de apoyo a todos los aspectos de la vida diaria, social y familiar. Teniendo en cuenta la transmisión oral de las culturas africanas y su diversidad, la música de África apenas se conocía en el exterior.

Con la invasión europea del siglo XV, los comerciantes europeos se adueñaron de las costas africanas tomando esclavos y riquezas minerales, aunque no mostraron interés en la cultura de estas tribus. La expansión europea explotó los recursos y disolvió a la sociedad africana que quedó reducida a esclavos y empleados domésticos, aunque estos siempre ofrecieron resistencia culturalmente hablando. El concepto de comunidad, en lugar de la bifurcación producida en Europa entre los músicos y sus espectadores, continuaba integrado sin separar el ocio de lo ritual. Esta concepción y modo de vida fue trasladada de igual forma en América con la trata de esclavos europeos.

Con la colonización del Nuevo Mundo, continuó la música entre esclavos desarrollando códigos secretos que permitirían perpetuar sus costumbres. La explotación de la era esclava y la fusión de las culturas primitivas proliferaron nuevos estilos musicales dando lugar a una gran parte de la cultura afroamericana. Tras las guerras de independencia colonial, estas vertientes musicales derivaron en nuevos estilos muy enriquecidos en intercambio cultural y fueron objeto de nuevos estudios musicales de expresión libre como el jazz.

La música callejera vivió una mayor plenitud cultural y un avance diferente, especialmente, en los países post-comunistas como Rusia a principios del siglo XIX. La figura del músico callejero, feriante o popularmente conocido como organillero, fue representada en un ámbito más comunitario debido a la igualdad de clases en pequeños grupos obreros. El músico se integró en un momento histórico de lucha de clases y fue visto como un artista ambulante más que como un vagabundo. Pero es cierto que, en la industrialización, se originó una fractura para todos los aspectos de la cultura. La necesidad de impulsar e involucrarse en las decisiones del poder dejaron en un segundo plano prácticas como la música.

Ilustración 7: The Organ Grinder.



Alexei Filippovich Chernyshev, 1852. Tretyakov Gallery.

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The Organ Grinder%27 by Alexei Filippovich Chernyshev, 1852, Tretyakov Gallery.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The_Organ_Grinder%27_by_Alexei_Filippovich_Chernyshev,_1852,_Tretyakov_Gallery.JPG)

En los siglos XIX y XX, el rendimiento callejero ocupó un estado ambiguo a pesar de su integración como parte de ese movimiento obrero. Era una actividad muy visible pero vulnerable. Usar la calle como medio de expresión era propio de maleantes, vagabundos, agitadores o falsos profetas. La música callejera resultaba un altercado al orden público y, como tal, comenzó a ser percibida por las elites políticas como un vicio que podía inculcar, en los más desfavorecidos, ideas revolucionarias. Así como la música de los salones privados estaba sometida a un riguroso control, el nuevo orden que establecieron los gobiernos locales ostentaba una falsa solución a la molestia *busker*. Países como Inglaterra impulsaron el derecho penal que favorecía detenciones y agresiones (McNamara y Quilter 2015).

Ilustración 8: Músicos callejeros marginados en Londres por la Ley de Corporaciones Municipales.



H.G. Hine, London News. 1835.

URL: https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_callejera#/media/File:Waits-from-ILN.jpg

A partir del siglo XX, los músicos callejeros fueron sometidos a leyes de orden público más permisivas. A pesar de su longevidad, la práctica callejera siempre ha estado calificada negativamente instigando su gestión por parte de muchas ciudades colapsadas por la globalización.

1.3. En la actualidad

El uso del espacio público continúa sujeto a múltiples tensiones. La aplicación de normativas, estrategias comerciales y voluntades ciudadanas generan denuncias que desalientan al músico. Condiciones tales como límites de ubicación, volumen o duración vienen a resultar demasiado estrictas. "El discurso político actual

se empeñe en confirmar la conceptualización sublimada de un “espacio público de calidad”, gratuitamente privado de toda estructuración jerárquica, abstraído de cualquier tipo de práctica de dominación, y que no contempla el conflicto ni el consumo, ni mucho menos el control social. Un espacio ilusorio donde sólo cabe la paz, la tranquilidad, la ausencia del conflicto, y que pretende encarnar y materializar cualquier ideal de democracia, civismo o ciudadanía.” (Aricó y Stanchieri 2014). Con esta definición, se nos habla de esa supuesta igualdad que reina en la calle y que se ve desacreditada hoy en día por el masivo proceso de gentrificación y el control normativo extendido sobre cada tipo de práctica, entre ellas la música en la calle. Músicos, vecinos, comerciantes, viandantes y turistas cohabitan en un espacio que debe responder a sus necesidades sin sobrepasar más unas que otras atendidas, a la suma, de los intereses políticos actuales.

La música es una de las artes que mayor capacidad tiene de sobrepasar cualquier marco espacial confeccionado para la práctica en público, y es ahí donde radica su funcionalidad y permanencia en el tiempo. La narrativa en torno a la regulación histórica de la música callejera en España marca la negativa percepción social actual, que choca con el apogeo de la oferta/demanda cultural y turística de las ciudades españolas. En cambio, el panorama internacional de otras ciudades nos muestra una gestión mejor desarrollada de la música en la calle. Hay multitud de ciudades que están diseñando planes diferentes de acción para ayudar al colectivo musical y al vecindario a convivir en armonía. En el caso de algunas ciudades europeas como por ejemplo Reino Unido, se ha creado el proyecto *Busking in London*, proyecto londinense de gestión de artistas callejeros, donde se produjo un trabajo de recopilación de datos que duró 5 años para dar solución a esta problemática. Los voluntarios y trabajadores del proyecto acudían puerta por puerta para esclarecer que problemas surgían cuando vecinos y músicos coincidían en la calle, como bien explicó Julia Jones, encargada del proyecto en el Foro de Ciudades Musicales de 2016 (Ibarra, Jones y Martínez 2016). En Ámsterdam crearon la figura del alcalde nocturno, responsable de coordinar y potenciar la actividad y escena musical durante la noche de la capital holandesa. Esta figura es realmente interesante, ya que sirve de puente entre los establecimientos nocturnos, la comunidad y la institución pública vigente de la ciudad. En otras partes del mundo

como Adelaida, Australia, ya se ha proclamado ciudad musical y ha desarrollado estrategias innovadoras y creativas, instaurando una legislación que favorece las actuaciones en directo en sus bares y locales nocturnos, a partir de los impuestos sobre el alcohol. Otro alcalde, como Bill de Blasio, en Nueva York, anunció en 2015 el construir un plan de viviendas de bajo costo para artistas y músicos en la capital estadounidense, con el fin de preservar el sector creativo y evitar los problemas que surgen de coexistencia con otros colectivos (García 2017). En otros casos, ciudades como Sheffield, Cleveland, Memphis y Liverpool han logrado con éxito regenerar sus centros urbanos con museos de música popular, rutas patrimoniales y barrios culturales, en el caso de Liverpool con su famoso museo al conjunto musical *The Beatles* (Cohen 2007). También, los festivales e iniciativas actuales son indicativos de un nuevo enfoque con el arte callejero que refleja una tendencia normalizadora de la actividad cara con la ciudad, sus espacios y su ciudadanía como el *Ferrara Busker Festival*, celebrado anualmente en esta ciudad de Italia desde hace algunos años y que concentra a miles de personas, tanto residentes, turistas como artistas. Otro plan de acción podemos verlo en el "Plan Distrital Musical" de la ciudad de Bogotá que planea la conformación del sistema Distrital de Formación Musical para garantizar el acceso de niños, niñas y jóvenes a la formación musical reconociendo que es un derecho humano, el fortalecimiento de los Circuitos Musicales Locales para promover la circulación de la música en vivo, y la creación y fortalecimiento de escenarios para la música (Alcaldía Mayor de Bogotá 2014). Pero el tema que mejor recoge la actualidad de la música callejera es la reciente noticia de Londres, que ha ideado un sistema pionero con el que el público podrá realizar su donativo a través de un lector inalámbrico facilitado a los músicos (R.M. 2018).

Muchas ciudades han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, intercambio y convivencia para contaminarse al servicio del mercado. La ciudad moderna ha dejado lugar a ciudades de consumo y producción masiva que desatiende las necesidades básicas de la ciudadanía. La presión en el entorno ha acentuado la concentración y la densidad de todo tipo de elementos negativos convirtiendo a la música callejera en uno de ellos de manera errónea. Actualmente, los músicos tienen que gestionar su propio trabajo como si fueran productoras privadas dado que los periodos históricos que atraviesan la música independiente

han obligado a que cada músico sea rentable para poder desempeñar sus tareas en el escenario. Los músicos han de responsabilizarse de su economía personal y ello los ha desembocado a los nuevos escenarios de las calles, libres de la mercantilización musical (Corti 2009). En este contexto urbano de cambio, probablemente, el arte tenga mucho que aportar como toma de conciencia de formulaciones y reinenciones. La música es también entendida como un camino para cumplir alguno de los objetivos socioeconómicos y culturales de las ciudades. Los músicos callejeros suponen un punto en ese nuevo arte que acontece en el espacio público.

2. OBJETIVOS

Cuando se realiza una investigación, lo primero a tener en cuenta es establecer unos objetivos que contribuyan a solucionar los posibles problemas del tema planteado. La música callejera en España se encuentra en uno de sus momentos más conflictivos. La regulación de la música en la calle está generando la visualización de una actividad poco formal y desprovista de una aparente justificación que no sea pedir en la calle. Aunque desconocemos las razones, hay diversas hipótesis que pueden ser clarificadas estableciendo objetivos. Siguiendo a Caballero (2000), intentamos proponer unos objetivos claros, que podamos alcanzar en su globalidad mediante diversas pautas de estudio.

En este trabajo estableceremos dos objetivos generales:

- Analizar la situación de la música callejera en España: conocer la situación de la música callejera clarificará nuestro trabajo y le dará veracidad, nos ayudará a situarnos en su contexto y en su marco de acción actual para conocer las razones de su naturaleza.

- Comprobar si la regularización de la actividad musical en la calle está siendo la adecuada: es necesario saber si esta actividad es gestionada adecuadamente para evitar conflictos con los agentes implicados en la misma, además de conocer cuál es el nivel de satisfacción de cada uno.

Existen unos objetivos específicos que desglosan la acción de los objetivos generales y aportan unos fines más definidos:

- Analizar el ordenamiento jurídico: el ordenamiento jurídico forma parte de las leyes que regulan el espacio público y la música.

- Identificar las políticas de actuación de las ciudades a investigar: conocer cómo están obrando las ciudades más importantes de España y permitir compararlas entre sí.

- Conocer la opinión de la gente sobre la actividad musical a pie de calle: los usuarios de la calle forman un foco significativo en el proyecto pues son uno de los grupos afectados en la sociedad ante la toma de decisiones en la gestión en la calle.

- Averiguar la opinión de los músicos sobre la situación en la calle: como principales afectados, su opinión es primordial para conocer su experiencia y valoración sobre la gestión actual del tema y su propia experiencia o situación personal.

3. METODOLOGÍA

El estudio de los músicos callejeros parte de cero en lo que concierne a datos relacionados con esta actividad. Poco se ha escrito o estudiado en España sobre este colectivo, aunque existen plataformas online y colectivos en redes sociales que les dan facilidades en cuanto a difusión de su trabajo o comunicación entre otros artistas (Busking Project 2018). También hay estudios amateur en vídeos, estadísticas o incluso artículos y ensayos. En estos hay un difícil acceso por su carácter personal y privado, en cambio, en otros no se habla de la música callejera como tal, pero si existe cierta relación con los temas tratados durante la investigación. También hay un valioso contenido de noticias periodísticas que abordan la mayoría de problemáticas y situaciones actuales del tema, en especial después de las pruebas de idoneidad de la concejala Ana Botella en Madrid, noticia que fue muy incendiaria entre el colectivo de artistas de la ciudad ya que violaba muchos de sus derechos en cuanto decidir quién tiene derecho a ocupar la calle (Torres 2011).

A partir de estas noticias y el resto de contenidos encontrados, podemos establecer una metodología observacional de lo que pasa en la calle, qué partes se ven implicadas en la misma y cómo podemos extraer nueva información que nos conduzca a nuestros objetivos. Este estudio nos permite evitar información innecesaria ya que el investigador actúa como espectador pasivo y se limita a registrar y describir los resultados obtenidos. Es un método que nos permite detectar las diferencias que surgen ante el tema de estudio y entender porque surgen como tal en un ambiente más natural y amplio. "En general, podemos decir que toda investigación parte de un problema a estudiar y que, por una serie de fases, se llega a unos resultados empíricos relevantes para el problema inicialmente planteado, que sirve de base para contrastar las conjeturas realizadas en relación con el problema planteado (A.A.V.V. 1988)". Por tanto, nuestra metodología se ciñe a los siguientes puntos:

- Analizar las leyes que afectan a la música en la calle y el espacio público: Analizamos las leyes a nivel estatal con el fin de comparar su criterio de acción ante problemáticas de la música en la calle como, por ejemplo, la contaminación acústica.

- Analizar las normativas vigentes de las tres ciudades objeto de investigación: Madrid, Barcelona y Valencia abarcan nuestro campo de investigación por lo que analizaremos las ordenanzas municipales de uso del espacio público para los músicos de calle.

- Analizar el funcionamiento de los diferentes colectivos musicales que gestionan a los músicos callejeros en cada ciudad y sus opiniones como ejecutantes de la actividad: localizaremos a los diferentes colectivos que actúan en cada ciudad y buscaremos sus reglamentos internos para conocer sus objetivos y medios de actuación. Estos colectivos son:

- *Musicarte Urbano* de Valencia
- *Músics al Carrer* y AMUC de Barcelona
- AMM y "Por la Música en la Calle" de Madrid

- Conocer y registrar la opinión de los usuarios de la calle sobre la música callejera: ante la variedad de opiniones por medios de comunicación e incluso el boca a boca de esta actividad (García 2009), la mejor forma de conocer la opinión real de los usuarios de la calle, tanto músicos como vio andantes, es preguntando a ellos mismos que opinan del tema para valorar y registrar su experiencia.

Escoger una serie de técnicas de investigación que se adecuen a nuestras necesidades es el siguiente paso. Las técnicas de investigación son aquellos procedimientos específicos que se utilizan durante un proceso de investigación para la recogida y elaboración de datos. Para llevarlas a acabo necesitamos cumplir una serie de características. En primer lugar, la capacitación del investigador que determinará los límites de la investigación y si se adecua a nuestros objetivos, ya que no siempre se dispone de la formación necesaria para cumplir el 100% de rigor. Asimismo, el acceso a las fuentes de información necesarias es primordial ya que a veces cuando nos hemos decidido por un método este nos falla o queda insuficiente al no poder acceder a la información deseada. El tiempo de dedicación también afecta a nuestra investigación pues vivimos en una sociedad en la que nuestro trabajo está sujeto a cambios y plazos constantes. Es por ello que los costes

humanos, sociales y económicos que se generan con la investigación han de tenerse en cuenta para atender el esfuerzo y dedicación del investigador. Y por último los aspectos éticos, ya que pueden surgir molestias a la población objeto de estudio y, por consiguiente, habrá que medir nuestra actuación a un terreno lo más meramente objetivo y respetuoso posible.

Estos serán los pasos a desarrollar en nuestra investigación:

- Realizar una búsqueda de bibliografía: con esta búsqueda iniciamos los contenidos del tema que, a su vez, pueden favorecer la aparición de nuevas referencias u otros campos dignos de relacionar en nuestro estudio como base del conocimiento a desarrollar, a través de libros, ensayos, artículos, etc...

- Realizar una búsqueda de fuentes judiciales y periodísticas: leyes, decretos, ordenanzas, sentencias, noticias, columnas, artículos...es necesario situar el plan de actuación llevado a cabo en nuestro país tras conocer los casos de prensa expuestos y los límites judiciales de lo que se expone.

- Realizar una encuesta a los usuarios de la calle: Para explorar en la opinión de los usuarios de la calle, realizaremos una encuesta de la opinión que se tiene del tema. Dicha encuesta será aplicada a los usuarios habituales de las ciudades a investigar.

- Realizar una encuesta a los músicos de la calle: Para explorar en la opinión de los músicos de la calle, realizaremos una encuesta personal para conocer su experiencia vital: cómo viven ellos el día a día, que problemas encuentran y que soporte tienen por parte del gobierno regidor o los diferentes colectivos de la ciudad.

- Realizar un grupo de discusión: Mediante una reunión de profesionales de diferentes sectores, se planteará una serie de cuestiones entorno a la investigación para saber qué opinan y, a la par, se cree una sinergia de ideas y sugerencias ante la problemática del estudio de investigación.

Hemos de destacar que la observación participante busca compartir experiencias. En el contexto actual, esto permite al investigador formar parte y estar en contacto con los diferentes procesos que se producen en el tema investigado, ya no solo a través del grupo de discusión sino con la toma de contacto con los diferentes colectivos de la ciudad y sus miembros. Se adquiere una doble perspectiva como participante y observador que lo coloca en un nivel más objetivo, mantiene su posición de observador, pero retroalimenta el tema a tratar. Se genera una participación interna en permanente proceso de observación con la vida cotidiana de los individuos a investigar, con los que emplea la estrategia empírica y las técnicas cualitativas.

Una vez establecidas las pautas de trabajo, pasamos a la división del estudio en cuatro puntos a tratar: la jurisdicción de la música en la calle, la situación y la regulación de Madrid, Barcelona y Valencia, la valoración de los usuarios de la calle, la valoración de los músicos, y el grupo de discusión.

4. JURISDICCIÓN DE LA MÚSICA CALLEJERA EN ESPAÑA

Son muchas las leyes que pueden afectar a la música callejera por sus diferentes características. Podemos hablar de diferentes factores implicados como la licencia, la ubicación, el tiempo, la sonoridad y la moral. En la jurisdicción española, las ordenanzas municipales plantean la principal norma de gestión, estudiadas a través de las condiciones del uso de la calle y las características de las actuaciones de los músicos callejeros. Aunque permiten una visión global de como cumplir la ley, al margen de las ordenanzas existen una gran variedad de leyes, capítulos y, a su vez, artículos que pueden servir para la interpretación de esta actividad. Hemos escogido cuatro ámbitos de las leyes que consideramos mantiene una vinculación muy estrecha con el tema a tratar, así como ejemplos de algunas sentencias del Tribunal Supremo que pueden servir de guía para explicar mejor cada una.

4.1. La ley de espectáculos públicos y locales

El conflicto entre el creciente consumo de masas y el crecimiento urbano de las ciudades ha generado diferentes respuestas en la ciudadanía. La necesidad de conservar y preservar la seguridad y el bienestar ciudadano es cada vez más prioritaria. La contaminación acústica actual provoca movilidad y alteración en los vecinos, que habitan distritos con una gran variedad de ruidos con los deben convivir. Actualmente, el sindicato Unión Estatal de Músicos, Intérpretes y Compositores (Ovelleiro 2017) denuncia las condiciones a las que son sometidos los músicos en los establecimientos de ocio. Las condiciones del contratante les obligan a darse de alta en la seguridad social menguando los beneficios del músico. La constante necesidad de pedir licencias, adecuar los locales y pasar las inspecciones, además de las consecuentes esperas administrativas, precipita una contratación poco favorable al músico por parte de los propietarios que necesitan soluciones rápidas.

Las leyes de espectáculos públicos, actividades recreativas y establecimientos públicos son la principal acción que gestiona esta dinámica de permisos y contrataciones. Según sus preámbulos, "los conflictos cada vez más frecuentes entre quienes quieren divertirse y quienes reclaman tranquilidad para descansar, son

factores que obligan a un esfuerzo de profunda revisión y de actualización de la legislación sobre espectáculos públicos y actividades recreativas (Cataluña 2009)”, por lo que el local no sólo ha de tener en cuenta este procedimiento administrativo sino la adecuación de sus instalaciones. En estas leyes observamos cuatro puntos básicos y repetitivos en su confección y desarrollo:

- La clasificación de cada espectáculo.
- El establecimiento de una serie de derechos entre los usuarios, los propietarios de los locales y los artistas contratados.
- Un régimen para dar o retirar autorizaciones y aplicar sanciones si las hubiera.
- La preocupación por velar la seguridad de las personas y los bienes a través de la adecuación de los espacios.

En las leyes expuestas de cada ciudad, existe una definición de las actividades de espectáculo público y los establecimientos que las acogen. En el artículo 1 de la Comunidad Valenciana (España 2010), se define los espectáculos públicos como “aquellos acontecimientos que congregan a un público que acude con el objeto de presenciar una representación, actuación, exhibición o proyección que le es ofrecida por una empresa, artistas o ejecutantes que intervengan por cuenta de ésta”. Las actividades pueden ser recreativas o socioculturales. En la ley de espectáculos de Barcelona (Cataluña 2009), se observa una definición más exhaustiva en su artículo 3, donde establece también la diferencia entre actividades ordinarias de las extraordinarias. Los establecimientos públicos son locales en los que se realizan los espectáculos y las actividades mencionadas. En Valencia no existe una separación según sus condiciones: desmontables, cubiertos...a diferencia de Barcelona que si los segmenta, y Madrid que relata las condiciones necesarias para su buen funcionamiento (Comunidad de Madrid 2017b). En estas leyes se mencionan los espacios abiertos al público como los lugares correspondientes a la vía pública y que, por tanto, son de dominio público al no disponer de infraestructuras ni instalaciones fijas. Esto no los exime de una autorización previamente estudiada, para evitar incumplimiento de la ley. Además, los organizadores de esta actividad deben presentar un contrato de seguro de responsabilidad civil por daños a terceros

durante la actuación, como bien redacta la Comunidad de Madrid (2017a). Valencia, al igual que Barcelona y Madrid dispone de un catálogo que enumera los diferentes establecimientos según sus características: aforo, espacio, actividades que alberga, funciones...con un especial hincapié en los establecimientos públicos ubicados en zona marítimo-terrestre propios en el territorio de la Comunidad Valenciana, y una variedad mucho más amplia de locales en Barcelona en comparación con el resto de ciudades (Generalitat de Catalunya 2010).

Como todo negocio, los locales deben de contar con una licencia otorgada por el ayuntamiento de su localidad, para verificar el cumplimiento de las condiciones técnicas necesarias de urbanismo, sanidad y seguridad. Ello no solo garantiza el acondicionamiento del local sino su capacidad para albergar ambientación musical o licencia de actuaciones. En su mayoría, los locales pueden ofrecer música en directo exclusivamente en horario diurno, bajo las condiciones que establecen las normativas acústicas y las ordenanzas municipales, pero para las actuaciones nocturnas requieren de una licencia diferente. En Madrid, una vez obtienen dicha licencia, el artículo 23 especifica que solo el Ayuntamiento, con carácter excepcional, tiene competencia para ampliar o reducir los horarios en atención a las peculiaridades del local como su aforo, la insonorización, o la duración del espectáculo. En base a esta ley, existe una orden en la Comunidad de Madrid, la 42/2017 artículo 2, apartado B, que establece los horarios de cada local. Está orden se planteó con el fin de poder hacer esas modificaciones y de compatibilizar el descanso de los vecinos con las mejoras de los locales. En esta orden, se observa un estudio exhaustivo del tipo de locales, el tipo de actividades que acogen, y los horarios diferenciados ya no solo por el tipo de local sino momento del día o del año. En Barcelona, se recalca de igual forma que otras ciudades la prevención acústica especial de los establecimientos, en el cual se les obliga a tener instalado un limitador de sonido con registrador, para asegurar que no se sobrepasan los valores límites establecidos. Más adelante en el artículo 40 se define los establecimientos que no pueden instalar actividades musicales como: sótanos de edificios entre medianeras, lugares contiguos a viviendas, centros docentes, equipamientos sanitarios o asistenciales, sedes institucionales públicas, o solares calificados para uso residencial. En Valencia, en el artículo 19 se detalla esta ambientación y amenización musical. El titular del

establecimiento debe hacer constar este elemento en su declaración responsable al ayuntamiento, cuando carezca de ésta. La instalación debe ser compatible con lo dispuesto en la legislación vigente sobre contaminación acústica del municipio y las ordenanzas municipales de las zonas ZAS (Ajuntament de Valencia 2018). Estos locales pueden añadir, como actividad accesoria, elementos destinados a amenizar el volumen de la música, siempre y cuando el equipo instalado no supere un nivel de presión acústica superior a los máximos establecidos. Cualquier alteración sonora debe acreditarse técnicamente y respetar los cumplimientos establecidos por el ayuntamiento.

Existe un gran número de sentencias judiciales en relación a este tema. La falta de licencias o la inhabilitación de los espacios llevan a juicio a muchos propietarios por vecinos de inmuebles cercanos a sus locales. Cuando se trata de incumplimiento de la ley (España 2014b), esta puede acabar siendo muy intrínseca si el conflicto ha traspapelado ya no solo la falta de licencias sino la violación de derechos de descanso. Los propietarios de un bar musical situado bajo un inmueble de viviendas de la localidad catalana de Berga, comenzaron a ejercer la actividad de su bar musical en 2006, sin haber obtenido la licencia necesaria por el Ayuntamiento. El bar mantenía un horario de 18:00 a las 03:00 horas, emitiendo no sólo música de forma continua sino ruidos procedentes de una zona de juego con billar y fútbolín en dicho local, sin haber construido elementos para evitar ese ruido generado. Los vecinos del inmueble, que alegaban ansiedad y otros trastornos por la falta de descanso, lo denunciaron en numerosas ocasiones al Ayuntamiento. Éste abrió expedientes y llevo a cabo varios procedimientos sancionadores por ejercer una actividad de bar musical sin licencia. Se realizaron estudios que constataron que el local excedía los decibelios permitidos, así como la carencia de elementos de insonorización básicos. El ayuntamiento dictó orden de clausura del bar, disponiendo el precinto del local en 2008. Los acusados ignoraron el precinto del local y las órdenes de clausura de la actividad. Tras la sentencia, los acusados fueron nombrados responsables de un delito contra el medio ambiente. Se les impuso cuatro años y un día de prisión con la correspondiente multa y la inhabilitación especial por tres años y un día para el ejercicio de actividades relacionadas con la explotación de bar. En cuanto a la condena como autores penales, se les condenó a

la indemnización de casi 14.000 euros a los vecinos del inmueble por las lesiones y daños morales sufridos, con la correspondiente multa, y con la posibilidad de reducir la condena de prisión a dos años.

Otro ejemplo de proceso sancionador en licencias y delitos al medio ambiente lo hallamos en la localidad valenciana de Anna (España 2013b). En la apertura de un local en 2001, el propietario se valió de la licencia municipal que el anterior titular del local disponía para el funcionamiento del bar con ambiente musical, instalando un equipo de reproducción mecánica de música con amplificador. Los vecinos de una vivienda medianera presentaron varias denuncias ante el Ayuntamiento por la falta de licencia, llegando a iniciar un expediente sancionador y la paralización provisional de la actividad en 2002. Posteriormente, el propietario solicitó licencia tras presentar informe sobre el proyecto de aislamiento existente para la pared medianera por un arquitecto. Reabierto a los meses, se presentaron por otros vecinos colindantes denuncias, manifestando que seguían escuchándose ruidos superiores a los permitidos por las normas administrativas. Se solicitaron mediciones sonométricas que pasaba el nivel máximo en más del 50% del tiempo. El local volvió a cerrarse con el fin de poder realizar las reformas adecuadas. Tras la reforma y nueva medición el local cumplía con lo estipulado, pero el limitador que se colocó fue denunciado por manipulación de medición. Tras meses de denuncias y comprobaciones, se decidió realizar una medición sonora en casa de los denunciados que se negaron a tal fin sin autorización judicial, pero si presentaron documentación al médico forense de los estados de trastorno psicológico que sufrieron durante este tiempo. Finalmente, el propietario fue absuelto del delito de coacciones que alegaban sus vecinos, pero fue acusado de delito contra el medio ambiente con pena de dos años de prisión, así como la inhabilitación especial para servicios de bar, espectáculos o lúdico-musicales. También fue condenado por los delitos de lesiones a un 1 año de cárcel con indemnización a los acusados de más de 24.000 euros, y al pago de dos quintas partes de las costas causadas en este procedimiento.

En general observamos en estas dos sentencias, delitos contra el medio ambiente y delitos de lesiones llevados a un proceso de revisión de mediciones

sonoras y comprobaciones de licencias y autorizaciones propias de estas leyes de establecimiento.

Si bien, el caso de denuncia expuesta por el conjunto de asociaciones del barrio centro de Madrid es, de todas ellas, la más peculiar por su relación directa con el ocio nocturno (España 2017). La Asociación Empresarial de Hostelería de Madrid, la Asociación de Empresarios de Ocio Nocturno de la Comunidad De Madrid, la Asociación de Comerciantes Triball, la Asociación de Salas de Música en directo, la Asociación de Hosteleros de Malasaña y la Asociación de Empresas y Profesionales para Gays y Lesbianas, Bisexuales y Transexuales de Madrid y su Comunidad, realizaron una impugnación contra el Acuerdo del Pleno del Ayuntamiento de Madrid, por el que se aprobaba la normativa del Plan Zonal Específico de la Zona de Protección Acústica Especial del Distrito Centro (Ayuntamiento de Madrid 2012). La sentencia, tras sentar los objetivos y finalidades perseguidas por estos colectivos y los de la propia aprobación del Plan Zonal Específico, demostraron que las alegaciones eran subjetivas. En dicho juicio, los establecimientos pedían ser exentos de dicha regulación por ser de usos exclusivos no residenciales, alegación no del todo cierta por actual existencia de inmuebles residenciales. De igual modo se expusieron que los niveles acústicos contemplados en la normativa no se correspondían con el régimen real de las actividades del Distrito Centro, que presenta una importante concentración de actividades turísticas y de ocio. También se estimaba que las medidas establecidas en la ZPAE se dirigían solo al control de las emisiones acústicas de las actividades de hostelería, no actuándose contra los demás emisores acústicos. A la hostelería se le imputaba ser el único responsable de la contaminación acústica de la calle, mencionando la restricción de horarios y también a la documentación pública insuficiente para conocer la metodología empleada por parte del ayuntamiento. El ruido generado en la calle por vehículos y personas es responsabilidad de este organismo y no de los locales de espectáculos públicos. Pero el ayuntamiento consideraba que las medidas adoptadas en la normativa no eran discriminatorias y se tuvo en cuenta todos los agentes de la calle. En definitiva, la parte acusadora, en este caso las asociaciones, consideraba inadecuadas las medidas adoptadas con incidencia en la actividad de hostelería por el perjuicio que podía acarrear a estos negocios. La igualdad ante la ley significa solo igual trato en

condiciones iguales, por lo que el recurso de casación falló y se anuló únicamente el artículo 8.3 de la normativa, manteniendo el resto de los pronunciamientos de la sentencia recurrida desestimados del recurso de casación.

La música en la calle, que no música callejera, en Valencia (España 2010) se expone en su artículo 7.2, "A los efectos de esta ley se entenderá que un espectáculo o actividad se realiza en vía pública cuando tenga lugar en las calles, plazas, caminos o sitios donde pueda transitar o circular el público, [...] espacio abierto cuando tenga lugar en parques, jardines, solares, explanadas u otros lugares equivalentes, públicos o privados, patrimoniales o demaniales, delimitados o no por vallados, paredes o similares, sean estos eventuales o fijos. Se incluirán en este concepto las superficies de la zona marítimo-terrestre, incluyendo las zonas portuarias, cuando así corresponda según las indicadas características". Esta definición está expresada de diferentes maneras en el resto de ciudades sobre la existencia de este espacio dentro de los espectáculos públicos pero, como mencionábamos antes en Madrid, siempre están sujetos a una autorización concedida por el Ayuntamiento. Como podemos observar, formar parte de un espectáculo público de cierta envergadura supone más gastos, tiempo y condiciones de lo que parece. Por consiguiente, en muchos casos, el músico callejero prefiere prescindir de este trámite y regirse por las leyes de la calle. Los impedimentos que genera tocar en espacios regulados son, para muchos músicos, motivo para tocar de forma libre y voluntaria en la vía pública. El espacio público, aparentemente, no requiere de contratos, entradas, ni acuerdos con intermediarios, solo de la correspondiente autorización municipal de ocupación pública.

4.2. La ley del ruido: contaminación acústica y derecho al ocio Vs descanso

La Unión Europea aprobó, en 2002, una directiva sobre ruido ambiental donde se exigía a los países miembros localizar y reducir los niveles de las zonas de alta contaminación acústica, y preservar las zonas tranquilas para el bienestar ciudadano. Dicha gestión implicaba la creación de mapas de ruido según el volumen de habitantes y, a su vez, elaborar planes de acción para mejorar las condiciones de

estos lugares. Madrid es uno de los casos donde se ha creado dicho Plano con la Ordenanza Municipal de Protección Contra la Contaminación Acústica de 2011 (Comunidad de Madrid 2011). Aunque el tema del ruido parezca gestionado de forma reciente, ya en 1969 se creó la primera ordenanza sobre el ruido, mismo año en que se fundó la Sociedad Española de Acústica (SEA 2018). Con la llegada de la ley del ruido en 2003, el Estado Español ha querido aplicar leyes de mejora acústica en determinados espacios de conflicto como carreteras, aeropuertos, o actividades de servicios o industriales, aunque no dejó de ser un amago de intenciones (España 2003a). La auténtica regulación reside en la gestión del ruido doméstico, de obras, recogida de basuras, fiestas patronales, zonas de ocio..., todos aquellos ruidos que quedaron fuera de la ley estatal y pasaron a ser responsabilidad de cada comunidad autónoma. Un mismo tipo de ruido puede tener un tratamiento muy diferente según dónde se produzca, es decir, lo que en un municipio es tolerable puede ser sancionable en otro. En la ilustración 9, podemos visualizar que tipos de ruido nos pueden molestar, que ley lo regula y cómo actuar en consecuencia. Cada ciudad confecciona su propia ordenanza según el artículo 25.1 de esta misma ley: "Las áreas acústicas en las que se incumplan los objetivos aplicables de calidad acústica, aun observándose por los emisores acústicos los valores límite aplicables, serán declaradas zonas de protección acústica especial por la Administración pública competente".

Cuando se trata de evaluar una actividad musical en funcionamiento tenemos que tener en cuenta dos cosas:

- Cuando medimos un ruido con un sonómetro, no se puede distinguir entre ruidos molestos de los que no. El sonómetro sólo capta niveles de presión, por lo que no diferencia diferentes sonidos, los suma. Por tanto, calcular correctamente las penalizaciones es primordial en una inspección acústica para evitar dudas.

- Toda medición puede tener un margen de error, debido a la precisión de los aparatos empleados, a las variaciones ambientales o incluso al factor humano. En este último, hallamos, tanto en el entorno humano de gente que circula o está en las terrazas como en el volumen del intérprete musical, un condicionamiento variable. El

cálculo de esa posible duda resulta obligatorio, especialmente si lo que se pretende es demostrar que ese ruido excesivo, que puede ir acompañado de una denuncia judicial, daña gravemente la salud de las personas.

Ilustración 9: Esquema de ruidos de la Ley 37/2003, del Ruido



Noisess Ingeniería y Consultoría Acústica, 2012. Legislación acústica en España.

URL: <http://www.noisess.com/legislacion-acustica-en-espana/>

Este punto nos remite al famoso caso de la familia de la pianista de Puigcerdá denunciada por su vecina en 2014 (España 2014a). Según la denunciante,

la vivienda de la pianista no estaba habilitada para los ensayos, a pesar de estar advertida de los requisitos de insonorización por parte de las denuncias interpuestas desde el ayuntamiento. Según el fiscal, desde octubre de 2003 hasta septiembre de 2007, la intérprete tocaba el piano durante ocho horas diarias un mínimo de cinco días a la semana, además la denunciante apelaba a los graves trastornos psicológicos que estaba sufriendo en estado de embarazo (Efe 2011). La petición del fiscal ascendía a siete años y medio de cárcel con la indemnización de 21.900 euros, una petición que tras el estudio de la sentencia y el análisis de la Audiencia de la misma señaló "que igualar la ejecución de una melodía en un instrumento musical -en este caso, un piano- con la asignación de penas absolutamente desproporcionadas (7 años y 6 meses de prisión para cada uno de los tres acusados) constituye un ejercicio jurídico que no puede admitirse en un estado de derecho. Y convenimos también en que por molesta que pudiera ser la audición del piano -lo que no se ha probado, por cierto, en los niveles necesarios para la activación del recurso penal iniciado- difícilmente puede constituir un delito ecológico que afecte al equilibrio exigido por los sistemas naturales y garantice la indemnidad del medio ambiente, concebido como un resorte natural para la vida de los ecosistemas." El texto también menciona la revisión del margen de error de la medida sonora del domicilio de los acusados que respetaba los niveles sonoros permitidos, así como el análisis de las facturas de los materiales de insonorización adquiridos por los mismos para adecuar la habitación donde su hija tocaba el piano. Además, la acusación apelaba al delito de coacción del artículo 172 del código Penal que estima aquella acción ejercida con objeto de impedir el ejercicio de un derecho fundamental como puede ser el descanso, desestimada finalmente por el juez. Este caso nos muestra parte de la lucha casi diaria a la que se ve sometida la música para demostrar que a veces no es un ruido que deba asociarse como molesto, ni es causa principal de fatiga.

Madrid, como otras tantas ciudades, ha diseñado un mapa especial para el ruido a partir de sus actividades de ocio. Hay cuatro zonas de protección especial, entre las que se encuentra el centro de la ciudad. Esta medida parte del artículo 25.3, antes mencionado en el cual "las Administraciones públicas competentes elaborarán planes zonales específicos para la mejora acústica progresiva del medio ambiente en las zonas de protección acústica especial, hasta alcanzar los objetivos

de calidad acústica que les sean de aplicación. Los planes contendrán las medidas correctoras que deban aplicarse a los emisores acústicos y a las vías de propagación, así como los responsables de su adopción, la cuantificación económica de aquéllas y, cuando sea posible, un proyecto de financiación.” Actualmente, continúa mejorándose este estudio para poder favorecer la calidad de vida de los vecinos con las actividades que acontecen en la calle. Tanto en Madrid como en otras ciudades, existen medidas de prevención para evitar, en la medida de lo posible, los factores de la contaminación acústica. En Valencia existen cuatro zonas acústicas saturadas, de las cuales se han tenido que delimitar en cuatro planes zonales: la zona de la discoteca Woody, la Plaza Xúquer, la calle Juan Llorens y el barrio del Carmen. Estos entornos estaban saturados de una gran cantidad de locales de ocio nocturno que, tras la presión vecinal, tuvieron que ser declarados zonas saturadas y ser protegidos para el bienestar vecinal. Desde 1996, año en el que entró en vigor la Ordenanza Municipal de Ruido y Vibraciones y que fue mejorada en 2008 con la Ordenanza de Protección de la Contaminación Acústica, se han tomado medidas para disminuir los efectos de la contaminación acústica. Estas medidas han abarcado desde campañas sonometrías, a medidas del tráfico y en edificios, a reducciones de la propagación del sonido. En Barcelona, la actuación municipal comenzó en 1990 con la creación de un mapa de sonido de la ciudad. Este mapa se actualizó en 1997, aprobándose dos años más tarde la Ordenanza Municipal del Medio Ambiente Urbano. En 2001, se plantearon actuaciones para reducir el sonido con el Marco para la minoración de la Contaminación Acústica. También se clasificó la ciudad en cinco zonas, según sus usos, para medir en cada una los niveles sonoros según los horarios y épocas del año, con el fin de responder a las necesidades de los usuarios de cada zona. Entrando más en detalles, el artículo de Mónica Ceberio y Patricia Gosálvez (2017) recoge muy bien las ideas del ruido que afectaban a Bilbao, y que se han solucionado paso a paso. El relato de un conductor de autobuses explica cómo debido al motor eléctrico del autobús, los pasajeros no se ven en la necesidad de alzar la voz y se crea un ambiente agradable fuera del estrés habitual. Incluso el conductor aludió a la facilidad de atención en la conducción al no tener de fondo un exceso de ruido. Otro caso que explica dicho artículo, es la plaza del General Latorre, en el barrio de Basurto, una rotonda rodeada de edificios altos por la que pasan coches. El ayuntamiento reformó este entorno y lo preparó como experimento para

bajar los 65 decibelios que superaba esta zona. El ruido no desapareció, pero la instalación de fuentes y zonas ajardinadas consiguió acomodar un sonido más agradable de pájaros y agua ante la contaminación acústica de los coches. La reflexión de Fran Viñez, director general de proyectos estratégicos, innovación y espacio público de Bilbao es que "hay que considerar tanto los elementos objetivos, como los subjetivos. Hay que ver qué uso se le va a dar a un espacio, qué gente va a ir, de qué edades, para decidir qué ruidos pueden molestarle. En un barrio familiar el sonido de los niños jugando puede resultar agradable y en otro entorno se puede convertir en una pesadilla". La implicación de las políticas públicas es necesaria para crear entornos silenciosos en barrios saturados de ruido. Los gobiernos locales pueden mejorar la calidad del sonido poniendo diferentes medios en sus ciudades, desde peatonalizar calles y aumentar los parques, hasta controlar el tráfico o el ocio nocturno.

En el caso de la música callejera, el exceso de ruidos en los centros de las ciudades ya implica de por sí una consecuencia severa al exceso de decibelios permitidos. Este problema es común cuando se está tocando cerca de alguna vivienda o lugares que cumplen estas condiciones, en especial cuando el entorno está rodeado de comercios hosteleros o locales nocturnos. En las ordenanzas de ocupación pública que gestionan la música en la calle es habitual prohibir percusión e instrumentos de metal, al igual que los amplificadores. En muchos casos, la amplificación es necesaria para hacerse escuchar por encima de la contaminación generada por otros factores, e incluso existen instrumentos que no pueden oírse por sí solos. Los tiempos y los horarios también son primordiales para evitar posibles cacofonías en las calles. Normalmente se establecen unos horarios acordes a la vida diaria del centro, que en algunos casos se ven modificados por la siesta, así como duraciones de una hora o media hora para que los músicos puedan rotar y evitar una actuación en bucle que puede resultar molesta al vecindario. No existe problema con la duración, pero sí con los horarios. Muchos músicos ven en la hora del uso de terrazas una salida económica favorable que no siempre está bien vista por los usuarios de la calle. En algunos casos, generalmente mafias, la insistencia de algunos músicos y la falta de comunicación con los dueños de comercios crean conflictos que pueden resultar muy violentos. Las normativas actuales llegan incluso

a especificar en qué calles no se puede tocar para evitar posibles denuncias. Por ejemplo, las distancias entre un músico u otro, o la proximidad a edificios como hospitales o escuelas son medidas para gestionar el espacio público y la contaminación acústica a favor del descanso. Normalmente este punto no supone una afección grave al músico salvo si se encuentra estacionado en calles estrechas donde los corros de gente que se forman a su alrededor pueden obstaculizar el paso. Pero es en las terrazas donde continúa esa falta de regulación, siendo un punto de especial interés para los músicos y, al mismo tiempo, de conflicto entre los establecimientos y los vecinos.

4.3. La ley laboral de artistas y las licencias para tocar en la calle

Como toda profesión, el músico está sujeto a unas leyes laborales que disponen las directrices de su trabajo. En el caso de la música callejera no existe un apelativo de profesional como tal, es decir, no cuenta como un trabajo reconocido por el carácter ilícito de la misma, pero consideramos igualmente importante la mención de aquellas leyes que afectan a la profesión musical. El Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos, explica ya de por sí el carácter especial que define las actividades artísticas. Estas se aplican a través de reglamentos y ordenanzas e, incluso, convenios colectivos. Por todo ello, el gobierno obtuvo por una regulación no exhaustiva del contenido de la relación laboral, contemplándose sólo aquellos aspectos susceptibles de un tratamiento unitario en todos los sectores de la actividad artística, dejando así a la negociación colectiva la concreción y desarrollo de este esquema básico de derechos y deberes (España 1986). El Artículo 1.2 del ámbito de aplicación, cita: "Se entiende por relación especial de trabajo de los artistas en espectáculos públicos la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una retribución." Con esta definición comprendemos que debe darse una relación de contrato para que el músico se considere un trabajador asalariado. Como veremos en las encuestas a los músicos, un pequeño porcentaje da de alta sus actividades como autónomos. El músico callejero se ve sujeto a la ley laboral como

autónomo para declarar sus actuaciones contratadas, que no las realizadas a gorra en la calle. Finalmente, esto supone una elección personal por parte del músico. Probablemente, las ideas de la ley laboral con la forma de vida del músico no comparten un mismo camino de objetivos y beneficios. Los derechos y deberes escritos en el artículo 6.1 aplican los derechos y deberes laborales básicos del Estatuto de los Trabajadores. En cambio, en el artículo 6.6 se relata lo siguiente: "Los artistas contratados para la participación en espectáculos públicos tienen derecho a la ocupación efectiva, no pudiendo, salvo en caso de sanción, ser excluidos de los ensayos ni demás actividades preparatorias para el ejercicio de su respectiva actividad artística." Esta definición recoge, de forma muy acotada, las profesiones artísticas institucionalizadas como la danza, el teatro o los conciertos entendidos como actividades en espacios cerrados y de gran envergadura, donde existe un uso del espacio, unos tiempos de ensayo y otros agentes que profesionalizan la actividad artística. Para el resto de ámbitos artísticos, se creó el artículo 12:

1. En lo no regulado por el presente Real Decreto será de aplicación el Estatuto de los Trabajadores y las demás normas laborales de general aplicación, en cuanto sean compatibles con la naturaleza especial de la relación laboral de los artistas en espectáculos públicos.

2. Para los sujetos comprendidos en el ámbito de esta relación laboral especial, en tanto no sean sustituidas por convenio colectivo, y en lo que no se opongan a lo dispuesto en el presente Real Decreto y al resto de la normativa laboral general aplicable, según lo establecido en el número 1 de este artículo continuarán siendo aplicables:

- La Reglamentación Nacional de Trabajo para el espectáculo taurino, aprobada por Orden de 17 de junio de 1943.

- La Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria Cinematográfica, aprobada por Orden de 31 de diciembre de 1948.

- La Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore, aprobada por Orden de 28 de julio de 1972.

- La Ordenanza Laboral para la actividad de profesionales de la música, aprobada por Orden de 2 de mayo de 1977.

En este artículo no sólo se continúa con una segmentación de los diferentes artistas, sino que recalca la necesidad de ejercer estas normas cuando la naturaleza de las relaciones laborales sea compatible a las citadas. En dos de estos reglamentos finales se puede observar la referencia a los músicos en diversas clasificaciones. En el Reglamento del Trabajo de Circo y semejantes, el artículo 6 clasifica a los músicos en instrumentistas de atracción, saxofonistas, xilofonistas, acordeonistas, ocarina, armónica, y de instrumentos de pulso y púa, y en el artículo 7 separa las actuaciones en géneros de circo fijo y móvil, ópera, zarzuela, revista y varietés, entre otras (España 1972). En la Ordenanza Laboral para la actividad de profesionales de la música, encontramos en el artículo 2, que esta ley consta "A todos los empresarios, casas musicales y Entidades que realicen actividades musicales, tales como grabaciones de todas clases (cine, discos, cinta magnetofónica, vídeo, cassettes, radio, televisión, etc.), o ediciones de obras musicales en relación con el personal comprendido en esta Ordenanza". La clasificación del artículo recoge a las agrupaciones musicales en orquestas, bandas de música y agrupaciones de pulso y púa. Como en la ley del Trabajo de Circo y semejante, existe el artículo 11 que acoge aquellos géneros musicales dudosos. En cuyo caso, la delegación de trabajo de la provincia donde se trate el entretenimiento musical será el organismo competente para declarar la oportuna clasificación (España 1977).

Para poder comprender mejor el procedimiento de contratación hemos analizado una sentencia en donde se refleja la falta de medios que dispone el músico, para obtener contratos más seguros y estables. Dicha sentencia (España 2005) expone el caso de la demanda interpuesta por dos artistas contratados por el parque de atracciones Port Aventura en 1998. Ambos fueron contratados al amparo del RD 1435/85, de 1 de agosto con duración de cuatro meses, al que siguieron contratos de igual clase hasta 2003. La empresa comunicó a los artistas que el día 12 de marzo de 2003 se iniciaría la firma de contratos para el nuevo ejercicio del parque, prescindiendo de estos por la decisión de mejorar el espectáculo con diferentes artistas. En 24 de marzo de 2.003 los artistas presentaron papeleta de

conciliación y más tarde la demanda contra el parque, exponiendo la condición de fijos discontinuos en sus contratos y la no renovación que exigía, por su parte, la evaluación a juicio como despido improcedente. Según los artistas la empresa infringió el artículo 5 (España 1985), que regula la relación laboral especial de los Artistas en Espectáculos Públicos, así como la relación con los arts. 2.2 y 28.3 del Convenio Colectivo de la empresa, que disciplina la relación de trabajo de los artistas con la empresa, sosteniendo que al haber sido contratados durante varias temporadas sucesivas y para necesidades permanentes de la empresa, debían considerarse fijos de carácter discontinuo. También aludieron a una infracción de los arts. 55.4 del Estatuto del Trabajador (España 2015b), "El despido se considerará procedente cuando quede acreditado el incumplimiento alegado por el empresario en su escrito de comunicación", es decir, debe de haber una causa legal de despido que lo justifique, los artistas alegaron que la supuesta falta de llamamiento constituyó un despido que debe calificarse de improcedente. Un caso similar, que se usó como referencia en esta sentencia, es la de 16 de marzo de 2001 (rec. 7350/00) procedente de la Sala de lo Social del Tribunal Superior de Justicia de Cataluña de la demanda de despido interpuesta por otro trabajador de la misma empresa, que había sido contratado temporalmente al amparo del RD. 1435/1985 durante las temporadas de los años 98 y 99 y que no fue renovado en 2000. Dicha sentencia reconoció al demandante la condición de fijo discontinuo y calificó de despido improcedente la decisión patronal. En el juicio se declaró que puesto que el artículo 28.3 citaba que "el personal contratado para prestar sus servicios durante el período de apertura del Parque, cubriendo las necesidades habituales derivadas de su normal funcionamiento, estará vinculado a la Empresa, con carácter general, a través de un contrato fijo discontinuo", la fijeza discontinua del artista era reconocible. La similitud entre las dos sentencias resultaba evidente puesto que en ambos casos se trataba de artistas contratados por la misma empresa en sucesivos contratos temporales para otras tantas temporadas. Sin embargo, la diferencia radica en la confesión de la empresa, que reconoció el despido de la sentencia referencial como despido improcedente. Finalmente, la sentencia del juzgado desestimó las demandas y absolvió a la empresa por pronunciamiento desestimatorio, puesto que el artículo 5.1 del RD 1435/85 define el contrato de trabajo de los artistas en espectáculos públicos como "El contrato de duración determinada que podrá ser para una o varias

actuaciones, por un tiempo cierto, por una temporada o por el tiempo que una obra permanezca en cartel. Podrán acordarse prórrogas sucesivas de los contratos de duración determinada, salvo que se incurriese en fraude de ley". En el apartado 2 del mismo artículo se define que "Los contratos de los trabajadores fijos discontinuos y las modalidades del contrato de trabajo se regirán por lo dispuesto en el Estatuto de los Trabajadores". Estos artículos aceptan como regla general la contratación temporal, admitiendo la posibilidad de artistas fijos discontinuos ya que esta regla tiene su razón de ser en las propias peculiaridades de la actividad del trabajo de los artistas. Ser artista exige una aptitud y cualificación especiales en permanente renovación, algo aplicable a la propia actividad a ejercer en el marco en que se desarrolla, sometido a constantes cambios e innovaciones para mejora de la empresa, lo que haría disfuncional la regla de la contratación con carácter fijo. La fijeza discontinua se obtiene en el caso de una actividad homogénea, algo que no puede existir en la relación de los artistas.

En resumen, podemos encontrar, en el ámbito laboral, leyes que han establecido categorías profesionales a los músicos. Aunque no hemos desarrollado todos los capítulos pertenecientes a las condiciones laborales como vacaciones, salarios, obligaciones con el empresario, etc., si hemos mencionado aquellos artículos de semejanza con la actividad de la música cuando han intervenido músicos como trabajadores asalariados. La vigencia de estas leyes y su narración reflejan unos postulados muy obsoletos, debido a los grandes avances de estas últimas décadas.

La música callejera, en contrapunto a todo lo expuesto, funciona bajo un contrato de responsabilidad de la actividad con el organismo municipal a través del permiso. Su obligación real, en base a la legislación vigente, es la de darse de alta como autónomo para declarar sus ganancias, ya que hablamos de una actividad en la cual no existe una relación contractual con ninguna entidad (España 2016a). Si bien es cierto, sólo unos pocos músicos dan de alta esta actividad al tener que facturar sus actuaciones y sus actividades complementarias organizadas a través de particulares o empresas. El carácter itinerante del músico callejero encaja en el perfil de trabajador autónomo ya que existen diversas singularidades en el trabajo de autónomo como los ingresos discontinuos. También existen una serie de sanciones y

delitos contra hacienda que afectan al artista. Cuando hablamos de incumplimiento de la ley hay que diferenciar entre el delito y la infracción (Gómez 2017). Las infracciones se derivan del incumplimiento del sujeto de sus obligaciones con la Hacienda Pública desarrolladas en la Ley General Tributaria, del artículo 178 al 212. Hay dos partes que regulan esta infracción: la general, desarrolla cuestiones como los principios que rigen el régimen de infracciones y sanciones, la calificación de las infracciones, la actuación reiterada en la comisión de la infracción, y en la concreta observamos la casuística del régimen de infracciones a partir del artículo 191 con ejemplos tales como no ingresar en plazo, o la ocultación de ingresos (España 2003b). En el caso de los delitos hablamos de un concepto enmarcado en el derecho penal, concretamente en los artículos 305 a 310, cuya gestión ya no queda a cargo de la administración sino que se remite al órgano judicial competente para llevar a cabo la actuación del caso. Para saber a qué competencia debe dirigirse el incumplimiento realizado, nos remitimos al artículo 305 del Código Penal que especifica cual sería la conducta entendida como delictiva. Por un lado, la cuantía defraudada tendría que exceder de ciento veinte mil euros para ir a cárcel, sin embargo en cuantías menores el delito no está exento de castigo y se valorará ya no sólo bajo una cuestión cuantitativa sino bajo una cuestión cualitativa, en referencia a la existencia de dolo, es decir, la voluntad deliberada de cometer un delito a sabiendas de su ilicitud (España 1995).

Aunque no tenga que ver explícitamente con el trabajo del músico, la propiedad intelectual es un apartado a tener en cuenta en el repertorio que se toque en la calle. Según la ley española toda obra creada por una persona física pasa a dominio público transcurridos 70 años de su muerte o del fallecimiento de los coautores. En el mundo de la música callejera existe una adaptación continua de obras musicales. Su puesta en la calle cumple con la transformación y la reproducción de la obra original. La transformación comprende la traducción, adaptación y cualquier otra modificación de la obra en su forma de la que se derive una obra diferente, y de la cual suele necesitarse una autorización del autor si no ha pasado a cesión de derecho público. La reproducción es la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias. Cuando se

habla de la reproducción provisional y copia privada, puede llevarse a cabo por una persona física exclusivamente para su uso privado, no profesional ni empresarial, y sin fines directa ni indirectamente comerciales, también puede darse uso a la obra si la reproducción se realiza a partir de una fuente lícita y que no vulnere las condiciones de acceso a la obra o prestación, así como que la copia obtenida no sea objeto de una utilización colectiva ni lucrativa, ni de distribución mediante precio. En el artículo 35 de utilización de las obras con ocasión de informaciones de actualidad y de las situadas en vías públicas, cualquier obra susceptible de ser vista u oída con ocasión de informaciones sobre acontecimientos de la actualidad puede ser reproducida, distribuida y comunicada públicamente, si bien sólo en la medida que lo justifique dicha finalidad informativa (España 1996).

Como ejemplo de un posible caso de plagio, el caso de la canción "Aserejé" fue demandada por el autor de una canción rapera titulada *Rapper's delight* de 1979. El autor de la misma demandaba la incontestada transformación de ésta y la posterior reproducción, distribución y comunicación pública (España 2007). Se aseguraba que "Aserejé" no dejaba de ser una obra derivada de la original, cuya explotación requería de la autorización previa del autor que reclamaba los derechos indemnizatorios por tal explotación. Según indica el artículo 14 de la Ley de Propiedad Intelectual, el delito de plagio multa con pena de prisión de seis meses a cuatro años y multas de doce a veinticuatro meses. Además, en el artículo 271 se impone de dos a seis años de prisión y multas de dieciocho a treinta y seis meses e inhabilitación si el beneficio obtenido tiene trascendencia económica, que el hecho revista especial gravedad, o que el culpable pertenezca a una organización que tuviese como finalidad la realización de actividades infractoras de derechos de propiedad intelectual. Normalmente ha de darse más de 8 compases seguidos a la canción original para considerarse plagio, y en este caso la sentencia fallo a favor de los demandados, pues la canción "Aserejé" presentaba una composición melódica distinta frente a la simplicidad melódica de *Rapper's deligth*, alterada cada ocho compases por una nueva repetición de la secuencia armónica básica. La diferencia entre los estilos musicales examinados era obvia, ya que el "rap" es la recitación de versos sobre una composición rítmica fija e invariable y la música "pop" otorga a la melodía una preponderancia no existente en el "rap". No se conoce casos de plagio

en el mundo de la música callejera. Existe una amplia interpretación de canciones actuales representadas en la calle y que escapan al control de los derechos de autor por la simple razón de que tocar en la calle no es incompatible con recibir un donativo por la interpretación en sí, no por la canción interpretada. Si hubiera ya en ese intercambio económico una venta de discos con canciones que cumplieran estas características ya podríamos hablar de delito a la propiedad intelectual.

Volviendo a las licencias para tocar en la calle, éstas se aplican para normalizar los espectáculos públicos de menor envergadura, su gestión que queda a cuenta de los ayuntamientos. En Valencia, según el artículo 146.3 se otorgan licencias trimestrales a los músicos titulados. Como criterio de prioridad en su concesión, se tendrá en cuenta a los músicos titulados, en los casos que se excedan el número de demandantes al de permisos que se puedan conceder. Los permisos son gestionados de forma trimestral (Ajuntament de Valencia 2015). En Madrid, tras las polémicas pruebas de idoneidad del gobierno de Ana Botella, se simplificó el trámite de la obtención de la licencia mediante la entrega de un curriculum para su entrega (Europa Press 2012). Posteriormente, las negociaciones de la plataforma "Por la Música en la Calle" establecieron un acuerdo de autorizaciones por semestres naturales (Ayuntamiento de Madrid 2018). En Barcelona los permisos continúan siendo anuales para la zona centro, pero llevan unos años paralizados sin ofrecer más permisos de los existentes. Una de las principales problemáticas que se encuentran los músicos de calle para ejercer su trabajo es el carácter itinerante de esta actividad. Cuando llega un músico nuevo a la ciudad, puede tener problemas para solicitar el permiso por los escasos plazos de tiempo estimados para su solicitud. Hay que comprender la importancia de esta gestión ya que sin autorización el trabajo del músico callejero queda desprotegido y se convierte en ilegal. Además, la falta de facilidades en traducciones, o algo tan básico como la narrativa en un lenguaje más universal de estas normativas, resulta más un impedimento que una facilidad al músico, por lo que la mejora de este proceso administrativo debe ser básico.

4.4. Delitos, derechos y libertades: el escándalo público.

El escándalo público, ámbito de acción muy presente en nuestras anteriores leyes, recogía algunas conductas tachadas de provocadoras. Un ejemplo de ello lo encontramos en los artículos 431 y 432 del antiguo Código Penal que citan lo siguiente: “El que de cualquier modo ofendiere el pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o trascendencia incurrirá en las penas de arresto mayor, multa de 5.000 a 25.000 pesetas e inhabilitación especial. Si el ofendido fuere menor de veintiún años se pondrá la pena de privación de libertad en su grado máximo.” Cuando hablamos de estos artículos, observamos la dualidad existente entre el pudor y la decencia contra el bien moral. Estas conductas indecorosas de los años 80 abarcaban desde el nudismo o el exhibicionismo, a la homosexualidad o la pornografía (adaptada posteriormente en el artículo 186), pero sus leyes de gestión establecían más bien valores éticos o idealistas de una época en que las realidades del cambio eran muy latentes (Wolters Kluwer 2018). En el Estado Social y Democrático de Derecho, donde se defienden los valores como la libertad y la igualdad, se dictó la Constitución Española de 1978.

Con estas adaptaciones nuevas por parte del Estado, se replanteó los delitos de escándalo público mencionados, en los artículos 185 y 186 del Código Penal actual (España 1995). Existe muchas variables sobre los límites de las conductas penales, lo que implica una jurisprudencia más bien orientativa. El autor de un delito representa una acción hostil y repulsiva contra aquella persona ofendida y/o perjudicada. Es por ello que las leyes actuales continúan castigando especialmente el daño causado a menores de edad, entendiendo a este grupo como personas sin posibilidad de defenderse en las condiciones físicas y mentales habituales de un adulto. En el artículo 185 se cita lo siguiente: “El que ejecutare o hiciere ejecutar a otra persona actos de exhibición obscena ante menores de edad o personas con discapacidad necesitadas de especial protección, será castigado con la pena de prisión de seis meses a un año o multa de 12 a 24 meses”. Eso no desestima que cualquiera pueda hallarse vulnerable en dicha situación, según el contexto del caso. La ciudadanía puede cuestionar la moralidad de las leyes actuales, salvo en el delito sexual, como un bien individual que responsabiliza únicamente al actor.

En el hilo de los derechos del ciudadano, debemos señalar los artículos impuestos en la ley de protección ciudadana aprobada el 1 de julio de 2015 (España 2015a). Esta ley está pensada para garantizar el bienestar social de los ciudadanos. En el proceso de más de un año del Congreso de los Diputados, 14 infracciones fueron modificadas y 19 eliminadas del borrador original proyectado en noviembre de 2013, donde se redactaban conductas muy polémicas y duramente sancionadas (Europa Press 2015b). Cuando se trata de controles y registro en la vía pública, en el artículo 17 las autoridades tienen el poder de restringir y controlar algunas calles siempre que se sospeche existe algún peligro para la seguridad de las personas. Durante este procedimiento, si se diera dicho caso, se recogerían los instrumentos, efectos o pruebas, y se podría establecer controles en las vías, lugares o establecimientos públicos. En su labor, el artículo 18, los ciudadanos tienen el deber de colaborar y no obstaculizar la labor de los agentes de la autoridad en el ejercicio de sus funciones. En el artículo 19, se plantea que la disposición a la identificación, registro y comprobación practicadas por los agentes de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad no están sujetas a las mismas formalidades que la detención, es decir, la detención solo se lleva a cabo en última estancia y debe de estar especialmente justificada. Sí el detenido se niega a ser arrestado se hará constar en el acta correspondiente que tendrá que ser firmada por el interesado; si éste se negara a firmarla se dejará constancia expresa de su negativa. Dentro de estas infracciones observamos que las muy graves señalan la celebración de espectáculos públicos o actividades recreativas quebrantando la prohibición o suspensión ordenada por la autoridad correspondiente, aludiendo a razones de seguridad pública. Así mismo, causar desórdenes en las vías, espacios o establecimientos públicos, u obstaculizar la vía pública con mobiliario urbano, vehículos, contenedores, neumáticos u otros objetos, está penalizado cuando se ocasione una alteración grave de la seguridad ciudadana. La desobediencia, la resistencia, la negativa a identificarse o la aportación de datos falsos de la identificación, son infracciones muy graves a la autoridad en el ejercicio de sus funciones, y cuando no sean constitutivas de delito. Igualmente, la falta de respeto al cuerpo de seguridad, la negativa a entregar la documentación personal, la ocupación de la vía pública con infracción de lo dispuesto por la ley, incitación a realizar actos contra la libertad e indemnidad sexual, o ejecutar actos de exhibición obscena se consideran infracciones leves. Según el artículo 38 y 40, estas

infracciones están sujetas a prescripción a los seis meses, al año o dos de haberse cometido según la gravedad de la infracción, recogida en los artículos 35, 36 y 37. Las sanciones que les corresponden, según el artículo 39, son de multas de 30.001 a 600.000 euros para las muy graves; de multa de 601 a 30.000 euros para las graves, y de 100 a 600 euros para las leves, y, si así lo dispusiera la autoridad, la retirada o suspensión temporal de licencias o permisos, la confiscación de instrumentos con los que se haya ejecutado la infracción, e incluso la clausura temporal de los establecimientos. La puesta en vigor de esta ley en junio de 2015 trajo una oleada de críticas acuñando al nuevo orden de "ley mordaza" ya que limita algunos derechos fundamentales como la libertad de expresión y opinión, la seguridad jurídica, la discriminación ideológica política, el derecho a la defensa, el derecho a la información y a la privacidad personal (Ejerique 2015).

En cuanto a los delitos estipulados en el Código Penal sobre delitos de amenaza. Existe un colectivo que recoge a aquellos músicos que trabajan al margen de la ley pero a través de bandas organizadas ilegales, más conocidas como mafias de la calle. Estas dan lugar a este tipo de delitos que involucran a todo individuo, a su familia, a otras personas, o incluso a un grupo o colectivo, en los que se involucre acciones de homicidio, lesiones, aborto, contra la libertad, torturas y contra la integridad moral, la libertad sexual, la intimidad, el honor, el patrimonio y el orden socioeconómico. El castigo asciende a penas de seis meses a cinco años de prisión. Cuando la amenaza sea de un grado menor, el individuo será castigado con la pena de prisión de tres meses a un año o trabajos en beneficio de la comunidad de treinta y uno a ochenta días, privación del derecho a la tenencia y porte de armas de uno a tres años si las hubiera, y la inhabilitación especial para el ejercicio de la patria potestad, tutela, curatela, guarda o acogimiento por tiempo de seis meses a tres años. Lo posibilidad de que este delito ocurra en la calle es real, por ello la importancia de tener el conocimiento sobre ello.

En el caso de los músicos de calle no organizados a través de estas mafias, no se conocen episodios de estos delitos, aunque si existen multas por incumpliendo de las ordenanzas. En el caso de Borja Catanesi que ha sido multado en varias ocasiones, no disfrutaba de la licencia pertinente para tocar además de incumplir la

ordenanza por el uso de amplificador (Cano 2018). En el caso de Jonathan de la Hoz, las autoridades intentaron detenerlo por la denuncia de un vecino que delató su presencia por los alrededores del Mercado Central. La policía intentó llevarse detenido al músico por desobediencia a la autoridad, además de que carecía del permiso pertinente para tocar en la vía pública. Al final, la presión vecinal de los alrededores que contempló la escena evitó la detención (Atlas 2013). En este hecho podemos hablar de unas circunstancias donde no se había llegado a cometer delito alguno, pues no había intención y acción perjudicial a la ciudadanía, pero sí existía un intento de eludir los artículos de la ordenanza municipal, en el artículo 18 al tocar en la vía pública sin autorización, algo totalmente ilegal en aquellos años (Generalitat Valenciana 2011). En la mayoría de casos, se procede a la retirada del instrumento y/o se les pone una sanción económica. Durante un tiempo, en Barcelona se requisaban decenas de instrumentos que obligan al propio músico a comprar uno de segunda mano que a la semana probablemente le requisaban, y así continuamente (Cruz 2016b). Esto supone un bucle desagradable para los músicos pues, sin instrumento, pierden la posibilidad de seguir trabajando y, por consiguiente, algunos pierden su principal fuente de ingresos que les permitiría pagar dicha multa. Sí que podemos mencionar, en dicho caso, el derecho a la libertad del individuo del que no se puede ser privado. Se debe convivir en un estado de justicia y paz entre iguales como menciona el artículo 29.2 de los derechos humanos (ONU 1948). El Código Penal habla de los delitos contra la libertad en detenciones ilegales y secuestros en su artículo 163.1, donde se castiga la privación de la libertad del secuestrado o detenido con penas de cuatro a seis años de prisión pero, como en este caso la detención era llevada a cabo por la autoridad, ésta queda exenta de delito al tener poder para ello.

El punto de conflicto de estas situaciones radica en el descanso de los residentes, que es exigido como un derecho ante la contaminación acústica. Cuando se habla del derecho al descanso, debemos apelar al artículo 24 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (ONU 1948): "toda persona tiene derecho al descanso, al disfrute del tiempo libre, a una limitación razonable de la duración del trabajo y a vacaciones periódicas pagadas". También la Constitución Española abala este derecho en el artículo 40.2: "Asimismo, los poderes públicos fomentarán una

política que garantice la formación y readaptación profesionales; velarán por la seguridad e higiene en el trabajo y garantizarán el descanso necesario, mediante la limitación de la jornada laboral, las vacaciones periódicas retribuidas y la promoción de centros adecuados (España 1978)”. El derecho al descanso mantiene una conexión muy estrecha con el derecho al artículo 27.1 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, y a participar en el progreso científico y los beneficios que de él resulten (ONU 1948)”. Hablando del ocio como un derecho básico del ser humano que se debe reconocer y proteger con relación a los ciudadanos, en la Carta del derecho al ocio de Naciones Unidas de 1970 se reconoce que para poder disfrutar plenamente de la calidad de vida que nos permite el ocio son necesarios unos requisitos, como la paz, la estabilidad social, las relaciones personales, y la reducción de la desigualdad social (Puyol 2017).

En general, se necesita una revisión y actualización de las leyes actuales para evitar esas dualidades entre lo moral y el juicio objetivo de las acciones ilícitas que se observan a diario en el espacio público. La realidad de Catanesi y de la Hoz es que ambos estaban incumpliendo lo que establece la ley por falta de apoyo sobre la misma. Derechos como el trabajo y la libertad de expresión replantean estos términos judiciales para favorecer que a los músicos de calle que continúan moviéndose en un entorno poco comprometedor con su situación.

5. LEGISLACIÓN Y COLECTIVOS DE LA MÚSICA CALLEJERA EN LA CIUDAD

España no es precisamente de los países mejor vistos para realizar música en la calle en contraste con otros lugares del mundo. "Nuestro país empieza a ser conocido internacionalmente como un infierno tanto para los músicos de calle como para los que intentan labrarse un futuro en las salas" menciona Alex Fisherman, músico español que ha realizado el documental *Kids used to sing*. En este documental, Fisherman nos describe, a través de otros artistas, como España ha dejado de ser un "paraíso" cultural. Los entrevistados de otros países, quedan asombrados por las malas gestiones del territorio español, como por ejemplo los exámenes a los que son sometidos los músicos antes de permitirles tocar (Cruz 2016a).

En nuestra investigación, hemos escogido tres ciudades objeto de estudio para comprender esta crítica de España. Muchos son los países que regulan la música callejera en sus calles, e incluso fomentan su gestión como una parte de la oferta cultural como es el caso de Nueva York, Melbourn, Londres, Montreal, Dublin, Paris, Bolonia, Rotterdam... Como España gestiona esta actividad y que asociaciones o colectivos surgen para su desempeño es el fin de este punto.

5.1. Barcelona

Actualmente, Barcelona recoge varios proyectos de música callejera para su gestión. Esta ciudad tiene un especial atractivo para los músicos callejeros pues es una de las ciudades más turísticas y de mayor intercambio intercultural a nivel internacional. Barcelona resulta, junto a Madrid, una de las ciudades clave de nuestra investigación por la antigüedad de la actividad en sus calles y la gran demanda de plazas para poder tocar en las mismas (Mira 2013).

Por un lado, encontramos el proyecto *Música al Carrer* que gestiona la actividad dentro del perímetro que delimita *Ciutat Vella* con el resto del centro de la ciudad. Este proyecto es gestionado por las entidades públicas del *Ajuntament de*

Barcelona. Después tenemos el proyecto *Músics al Metro*, gestionado en convenio de colaboración por la empresa de TMB y la asociación AMUC. Y por último la AMUA, asociación de artistas del *Parc Güell*, de la cual no hemos podido recoger información a falta de tiempo e hilos conductores entre los responsables del proyecto y la investigadora.

5.1.1. Normativa de *Ciutat Vella* y *Música al Carrer*

El proyecto *Música al Carrer* fue desarrollándose debido a una serie de altercados en la Plaza del Rey del Barrio Gótico en torno a 2006. Con la mala prensa que podía suscitar, el Ayuntamiento de Barcelona creó este proyecto, que gestiona únicamente el distrito de *Ciutat Vella*. La organización de proyecto, que es totalmente administrativa, está gestionada por un representante del *Centre Cívic de Sant Agustí*. En este lugar, los músicos acuden para informarse e inscribirse en un sorteo mensual para la concesión de puestos y horas. El proyecto consta aproximadamente de 100 músicos con una variedad de nacionalidades muy extensa, estos son divididos en individuales y en grupos. La normativa, establecida por el organismo de este distrito, delimita los espacios a 20 puntos para poder tocar. Estos puntos son repartidos mediante un sorteo aleatorio que evita el favoritismo de los músicos. Como se tratan de puntos muy concurridos, se pretende dar las mismas oportunidades a todos y evitar las quejas vecinales por repetición de repertorio. Anteriormente, sólo había 140 plazas que se iban renovando anualmente. Las obligaciones de los músicos eran estar presente como mínimo en 6 sorteos al año y respetar el resto de reglas para evitar la retirada del permiso. La normativa establece una franja horaria semanal con un total de 14 horas. Estas son repartidas a 4 horas al día, pudiendo tocar dos veces en una semana en el mismo punto, pero no el mismo día. Se permiten actuaciones de 30 minutos por punto, en un horario de 11:00 h de la mañana a 21:00 h de la noche, sujeto a modificaciones según los espacios donde se toca. Las normas establecen el uso de los amplificadores respetando los 65 decibelios dentro del Barrio Gótico, y 70 decibelios fuera de él. También quedan prohibidos los instrumentos de percusión y de viento-metal sin sordina, aunque algunos instrumentos como los digeridos quedan acotados a espacios específicos (Ajuntament de Barcelona 2018). Al margen de estas gestiones, *Música al Carrer* disponía de una actividad

complementaria que conformaba un festival de arte callejero en los lugares más emblemáticos de Barcelona, el *Busker's Festival*, gestionado por la organización sin ánimo de lucro "La Casa Amarilla" en colaboración con el *Ajuntament de Barcelona*. Pero debido a la retirada de subvención que recibía el proyecto por parte del ayuntamiento tuvo que retirarse. Además, los conflictos internos que se producían entre los músicos por favoritismos a la hora de actuar fue otro de los desencadenantes (Casa Amarilla 2012). Actualmente, el proyecto del Ayuntamiento tiene unos costes de gestión que corresponden a la administración pública, pero no se paga a los músicos ni se establecen unas tasas para tocar en las calles. Simplemente se gestiona la realización de los carnets, la organización de los sorteos y las sugerencias y reclamaciones de músicos y vecinos. Además, se permite la venta de material musical propio registrado que queda exento de la responsabilidad del proyecto. Durante la investigación ha habido una serie de cambios muy significativos en Barcelona, la normativa del Distrito de *Ciutat Vella* ha ido variando ligeramente hasta el ejercicio 2016-2018. El proyecto continúa trabajando para mejorar sus bases dejando vigente la normativa que conocemos desde 2015.

La normativa lleva desde hace casi 8 años obsoleta y está generando descontentos entre los músicos debido a la irregularidad y arbitrariedad de su aplicación. La normativa ha ido sufriendo, en los últimos años, un endurecimiento que ha originado la inhabilitación de muchos puntos y el aumento de multas por ruido. A principios del 2017, se comunicó que se reabría una nueva convocatoria pública para que aquellos músicos que no tienen licencia pudieran tocar en las calles de *Ciutat Vella*, pero se ha tenido que retrasar dicha convocatoria ya que la gestión de la música en directo está trayendo numerosas dificultades al gobierno de Ada Colau. Para esta nueva ordenanza, se pretende tomar como referencia la experiencia de los últimos años, y dar lugar a soluciones como los puntos actualmente cerrados, todo ello a través de estudios entre entidades comerciales y vecinales. Desde el 2015 hasta ahora se han perdido muchas vacantes incitado por la falta de lugares para tocar y el número de permisos. Un ejemplo de ello es la última convocatoria de hace dos años, donde solo consiguieron nuevas licencias 27 músicos de los 158 que se presentaron a concurso. El *Institut Cultural de Barcelona* iniciará una campaña de comunicación que sirva para descriminalizar la música en la calle, al tiempo que

trabjará en un nuevo convenio que regule la relación de los músicos con el ayuntamiento. El objetivo pretende ganar cuota de gestión en el proyecto *Música al Carrer*. Además, como indica Daniel Granados, asesor del ICUB, el Ayuntamiento se está fijando en el funcionamiento de la música en el metro de Barcelona, modelo ejemplar actualmente en la ciudad de gestión musical callejera (Pérez 2016a).

Al margen del proyecto de *Ciutat Vella*, existe una normativa básica que afecta a toda la zona exterior al este distrito y que fue aprobada el 15 de noviembre del 2000. Las actuaciones requieren de licencia salvo que cumplan los siguientes puntos:

- Actuaciones sin amplificadores, altavoces o percusión.
- Actuaciones en espacios superiores a 7 metros de amplitud y que no molesten al tránsito.
- Actuaciones que se realicen en el horario de 10 a 22 horas y no duren más de 30 minutos. No se puede superar las dos horas en un día en la misma ubicación.
- Actuaciones que no se realicen cerca de hospitales, centros docentes, clínicas o residencias, ni en terrazas (Ajuntament de Barcelona 2000).

Los músicos de la calle, junto con otros colectivos artísticos y otras fuerzas políticas reclaman al Ayuntamiento la supresión de las ordenanzas mencionadas. A la espera de revisión por parte del Ayuntamiento de Barcelona, siguen las quejas de los músicos que, en ocasiones, no pagan si quiera la multa por su instrumento según la creciente confiscación de la Guardia Urbana en los últimos años. Desde el 2011, se firmó un protocolo entre la Guardia Urbana y el ICUB para que los instrumentos que no son reclamados por los músicos se entreguen a entidades culturales de Barcelona, principalmente escuelas (Iborra 2016). El *Ajuntament de Barcelona*, que ya permite desde mayo de 2016 la música en directo amplificada en los bares, continua con el planteamiento de una nueva normativa para la descongestión de la música en la calle de una forma justa y equitativa.

5.1.2. Normativa del Metro y el Reglamento Interno de AMUC

Músics al Metro surgió como respuesta de gestión a una actividad ajena a la compañía TMB. Los músicos callejeros tocaban en sus instalaciones sin ningún tipo de control e inspiraba inseguridad entre los usuarios del metro. Esta acción resultaba perjudicial para la imagen de la empresa. Es así como nació AMUC, una asociación de gestión de los músicos en el metro de Barcelona. La actividad ineludible que hacía años necesitaba ser gestionada en el metro, pasó a ser regulada por mediación de un convenio de colaboración entre la empresa privada de transporte y la asociación de músicos.

Los objetivos de AMUC recogen la organización y gestión de la música callejera en las instalaciones de metro de Barcelona. En AMUC existen más de veinte nacionalidades, una interculturalidad que es realmente notoria por el paso de músicos extranjeros a lo largo de la existencia del proyecto. La variedad de estilos de música, por las nacionalidades de los intérpretes, ha generado una riqueza cultural en el proyecto que ha obtenido respuestas positivas. Esta asociación autogestiona los conflictos existentes tanto en las instalaciones de metro como aquellos que surjan internamente como asociación, con la idea de corresponsabilizar a los músicos. Además, el proyecto es uno de los más antiguos de regulación en España que sirve de apoyo y experiencia para arropar a los músicos, así como evitar persecuciones y fraudes desde hace 16 años (Bravo 2017). El convenio que se firma anualmente con TMB desde hace diez años, permite a los músicos controlar sus propios horarios y lugares, así como tener una seguridad para tocar en sus instalaciones, siempre y cuando respeten las normas que establece el convenio. Existen una serie de obligaciones, tanto por TMB como por AMUC, que permiten la coexistencia en el espacio del metro. TMB como empresa colaboradora debe facilitar la difusión de la actividad y la comunicación a la prensa ante eventos importantes realizados por los músicos. En cambio, AMUC ha de respetar cambios en las localizaciones para tocar, horarios, y espacios entre el tránsito de los usuarios del metro y sus actuaciones. Desde la creación del proyecto, el metro ha pasado de contar con 32 a 38 puntos para tocar bajo el estudio de AMUC y supervisión de TMB (Efe 2017). Contando con una plantilla de más de 200 músicos en la asociación, de los cuales normalmente hay

80 en activo, se han formado grupos musicales que han ofrecido la oportunidad de participación en actos oficiales de TMB y dar mayor visibilidad al colectivo fuera del metro.

El funcionamiento de AMUC como asociación consiste en la convocatoria de reuniones quincenales, que son un escenario ideal para compartir experiencias y conocimientos de lo que ocurre en la música del metro. Si surgen problemas son los propios músicos los que dan la solución en asamblea, permitiendo la participación de todo miembro del colectivo. Estas decisiones son transmitidas a TMB para su aprobación y buena continuación del proyecto (Transporte Metropolitano de Barcelona 2001)¹. En cuanto a las normas, no existe una ordenanza como tal en el metro. Al ser un espacio gestionado por una empresa privada, AMUC actúa según las normas de la empresa TMB en el uso de las instalaciones, pero si existe un reglamento interno que se da a conocer a los nuevos miembros de la asociación y se mantiene vigente hasta el momento. Pueden ser miembros de AMUC todas las personas físicas que cumplan con los siguientes requisitos: acreditarse como músico aprobando el examen de idoneidad, cumplir con la cuota anual de 36 euros y con las obligaciones de los socios como respetar todos los objetivos y las decisiones de AMUC. De igual forma, tienen derecho a asistir a las asambleas y participar de las decisiones del colectivo, siempre y cuando respeten la normativa. El ingreso en el colectivo consiste en realizar una prueba de idoneidad. Se establece una fecha y lugar para el examen en la cual los aspirantes deben presentarse con un repertorio de 2 horas aproximadamente. El jurado elige al azar dos o tres temas para que los interprete el aspirante. Este sistema permite evitar posibles fraudes entre los músicos, es decir, evitar que la persona que solicita plaza no sea músico y busque posibles vías de mendicidad disfrazada de música, como bien describen Cesc Pascual y García-Plata, profesores de la *Escola de Música* Juan Pedro Carrero y miembros del jurado de las pruebas del año 2017 (Artistas, Intérpretes y Ejecutantes 2017). Una vez pasan las pruebas, los músicos reciben su carnet y deben acudir a las reuniones que se realizan cada quince días para la elección de espacios y horas. En las reuniones quincenales se pretende dar soluciones a posibles problemas que hayan surgido en las semanas anteriores como quejas acústicas en una estación, problemas

¹ Ver el anexo 1, en la página 248.

de tránsito en un pasillo o enfrentamientos con empleados de TMB. Mediante una parrilla de inscripción se recogen los puntos habilitados para tocar y sus respectivos horarios. Los músicos tienen dos turnos de dos horas para tocar que pueden intercalar en distintas estaciones o juntarse en la misma, pudiendo llegar a tocar los siete días de la semana si lo desean. No se puede elegir más de dos turnos por semana en un mismo punto y tampoco podrán ser seguidos uno del otro. Tampoco pueden superar la amplificación máxima permitida de 20 vatios RMS. Con estas reglas se promueve la igualdad entre los intérpretes con la rotación de los espacios habilitados. La estructura de la Comisión Directiva se realiza por votación directa de los socios en una asamblea y los cargos son establecidos cada 3 años (Reglamento Interno de AMUC 2018)².

En lo que respecta a las sanciones, existen tres tipos de faltas, sanciones y procedimiento para aplicar en caso de irregularidad entre los músicos, aprobada desde 2011. Las faltas leves comprenden la irregularidad a la hora de apuntarse más veces de las permitidas en un turno, abusar del volumen del amplificador, fumar o beber a escondidas dentro del metro, y tocar antes del horario establecido en vagones. Las faltas graves atienden a la violencia verbal hacia otro socio, fumar o beber de manera reiterada, inducir a otro músico a que se apunte de manera irregular, mantener actitudes agresivas en las reuniones, practicar un repertorio excesivamente limitado o permanecer sin rotar en la misma estación con queja de usuario y/o TMB. Las faltas muy graves son la violencia física o violencia verbal reincidente racista, xenófoba o clasista o cualquier otro tipo de discriminación por cultura, nacionalidad, estatus económico, sexo, raza, o religión, en asambleas o instalaciones del metro, así como el enfrentamiento físico. Además, el aviso de TMB de un mal comportamiento o la denuncia de un compañero implica la aplicación de esta sanción, debido al peligro que conlleva cara con el convenio firmado entre AMUC y TMB. La acumulación de faltas a sanciones supone la retirada provisional del carnet, o la expulsión temporal o directa del músico (Comisión de Fomento y Gestión de la Participación AMUC, 2016)³.

² Ver el anexo 2, en la página 252.

³ Ver el anexo 3, en la página 255.

Además de la gestión de la música en el metro de Barcelona, AMUC organiza otras actividades al margen de TMB como el ciclo *La música al tra banda* de conciertos que estuvo vigente unos años por los centros cívicos de Barcelona, la exposición fotográfica *En un món anònim* realizada por los alumnos de bellas artes de la Universidad de Barcelona y la empresa cultural *Cognitive*, los conciertos de *La Banda Mutante* que conforman músicos del proyecto o el festival *Gente, a tocar!*, que lleva 10 ediciones realizándose en la estación *Universitat* del Metro de Barcelona. Estos últimos años, AMUC continúa encaminado en otros proyectos que han visto la luz recientemente como la habilitación de un espacio para tocar en la estación de autobuses de *Sants* o los actos en fiestas populares del barrio del Raval o los Mercados de Barcelona. Recientemente, el proyecto está generando una revista sobre los músicos del metro para que la gente conozca más cerca el proyecto.

5.2. Madrid

Madrid es, con diferencia, una de las tres ciudades de esta investigación que más refleja la ambigüedad que ha sufrido la música callejera hasta su regulación. Aunque alberga a músicos callejeros de muchas partes, la gran mayoría forman parte de un colectivo residente y, por tanto, este se ve afectado de forma más continuada por aquellos músicos que sólo están de paso por la ciudad. En general, las ciudades españolas demuestran ventajas muy competitivas en el desarrollo turístico, pero para obtener una visión global de sus cualidades se deben analizar su posición en relación con tamaño, situación geográfica, renta cultural o estructura económica (Efe 2013b). Madrid, con una extensión superior en habitantes a Barcelona y Valencia, es eje de movimiento entre otras ciudades de España y principal punto de interés de los extranjeros por un turismo cultural, artístico-patrimonial, gastronómico y comercial, alejándolo así del "turismofobia" actual que está afectando al resto de ciudades costeras (Esteban 2017). Pero como todos los grandes núcleos, existe un conflicto con la música callejera que ha llevado estos últimos años a una sucesión de cambios en la regulación y una lucha constante entre diferentes colectivos para llegar a una solución satisfactoria.

5.2.1. Normativa del Distrito Centro y Normativa de Contaminación Acústica.

En 2013, Madrid anunció que los músicos que tocan en la calle tenían que pasar una audiencia previa para obtener el permiso. La autorización otorgada por la junta municipal de Centro garantizaba aplicar la normativa de la Zona de Protección Acústica Especial para Centro (Ayuntamiento de Madrid 2012). Con esta medida, pretendían que no volviera a repetirse conflictos como el acontecido el mes de junio de ese mismo año. El cantante Mike Rosenberg, *Passenger*, conocido por su canción famosa en todo el mundo, *Let her go*, fue desmantelado y multado por la Policía Municipal ante la mirada de unas 200 personas que no pudieron disfrutar del talento del artista. El concejal presidente del distrito, David Erguido, insistió por los medios de comunicación que la nueva orden del Ayuntamiento no consistía en prohibir la música sino en adecuarla a la normativa de la Zona de Protección Acústica Especial de Centro, aprobada hace un año para limitar el elevado nivel de ruido que sufría esta zona. En dicha prueba de idoneidad los músicos debían someterse a una audición y a la presentación de un currículum para dar a conocer qué tipo de espectáculo iban a desarrollar en la calle, así como comprobar si tenían los requisitos mínimos para actuar. La autorización de un año prorrogable a cinco permitía tocar desde las 10 a las 22 horas en invierno y hasta las 23 horas en verano. Los músicos podían tocar dos horas seguidas ininterrumpidamente o desplazándose a la hora a otro punto de más de 500 metros al anterior. No se autorizaba el uso de instrumentos de percusión ni de amplificadores. Así mismo, la ordenanza aprobada junto al requisito de las pruebas de idoneidad establecía los niveles sonoros no superiores a los marcados en Ordenanza de Protección y prohibía tocar en las Zonas de Contaminación Acústica Alta. También se debía tocar a menos de 150 metros de residencias, centros sanitarios o docentes, y con una anchura mínima de 3 metros de espacio para el paso y una distancia mínima de 75 metros entre actuaciones (Ayuntamiento de Madrid 2013).

Lo que en principio fue una medida cautelar con una serie de reglas preestablecidas, se convirtió rápidamente en una polémica noticia que movilizó al descontento colectivo de músicos de Madrid creando el colectivo AMM y denunciando

la situación en numerosos medios de prensa. Alrededor de medio centenar de intérpretes se registraron para la prueba, pero solo unos pocos obtuvieron los permisos (Efe 2013a). Músicos como los del grupo *Potato Omelette Band* se presentaron a las pruebas del Ayuntamiento de Madrid para evaluar su música. Tras una audición protesta que rápidamente se convirtió en viral en la red social de *Youtube* con más de 300.000 visitas, obtuvieron el permiso junto al 70% de los músicos que se presentaron. Ellos y otros tantos músicos que renunciaron al permiso para protestar contra la decisión del gobierno de Ana Botella, encontraban incoherente establecer unas pruebas en las cuales ni se definía el jurado que tomaba la decisión ni la gestión del permiso para los músicos de paso por Madrid (Mariño 2013). En 2015, con las elecciones municipales y autonómicas, el nuevo gobierno, bajo el mandato de Manuela Carmena, puso fin a las pruebas de idoneidad. David Corminas, coordinador de Comunicación de la Concejalía de Cultura y Deportes, explicó a los medios de comunicación que los músicos pasarían a actuar en el centro de la capital solo presentando su currículum en el registro del Ayuntamiento para estudiar su solicitud mientras continúan trabajando en la normativa actual. Dicha normativa, requería de unos cambios que se demoraban por falta de tiempo, salvo que en esta ocasión se mantenían implicadas a las asociaciones de música junto a la Junta de Distrito Centro (San Juan 2015). La AMM contra la decisión del antiguo gobierno y sus "pruebas", pretendía encontrar un acuerdo que contentara a músicos y vecinos. Exigía que se cambiara el tiempo límite de las actuaciones; se aumentara el horario en el que se estaba permitido tocar; se permitiera el uso de pequeños aparatos amplificadores y de percusión, y que se autorizara tocar en algunas de las numerosas calles y plazas del centro; punto que siempre implicaba conflicto con el vecindario. Ante la lentitud de la administración en resolver el tema callejero, el gobierno de Madrid acogió algunos edictos y decretos firmados por el concejal del distrito, Jorge García-Castaño, para dar un alto, de forma temporal, a la normativa vigente. Los músicos podían ejercer en fechas señaladas como Navidad sin autorización a pesar de las zonas declaradas ZPAE de 2012, que fueron causa de la decisiva prueba anteriormente mencionada. No obstante, los músicos continuaban sometidos a las mismas limitaciones que la normativa aplicaba el resto del año (Durán y Belver 2016). Finalmente, en junio de 2017, se hizo público el borrador de la nueva regulación que permitía tocar en setenta y un puntos del Distrito Centro de

Madrid e incluía once plazas ubicadas en áreas de alta contaminación acústica. Además, los nuevos horarios permiten acabar a las 20.00 horas de domingo a viernes en las zonas residenciales, a las 21.00 en verano, a las 22.00 los sábados, y a las 23.00 en verano. En las áreas comerciales, el límite serán las 22.00 todos los días (las 23.00 en verano). También se podrá autorizar el uso de percusión de base rítmica o percusión reciclada o de bajo nivel sonoro, amplificación o reproducción sonora si da el visto bueno la dirección general del área de gobierno de Medio Ambiente y Movilidad, pero nunca se podrán superar los límites de emisión de sonido fijados en la normativa contra el ruido. En cambio, algunos aspectos de la anterior normativa han sido respetados, como las distancias prudenciales entre artistas y el tránsito, la duración o su alejamiento de centros de mayores, hospitales o escuelas (Aunión 2017).

La última ordenanza, que ha entrado en vigor el 1 de febrero de 2018, recoge las propuestas de la plataforma "Por la música en la calle". En ella, se ha respetado la calidad de vida de los vecinos, sabiendo donde están las limitaciones que los músicos deben cumplir si quieren evitar el rechazo vecinal. También el consistorio ha modificado el mapa del ruido para que permita equilibrar el exceso de ruidos de las ZPAE. El fenómeno de la música callejera se ha transformado en la manifestación cultural que se deseaba en la zona centro. Este acuerdo entre los colectivos de músicos y los representantes vecinales ha generado seguridad, simplifica la gestión, y minimiza las molestias a los residentes del distrito centro (Ayuntamiento de Madrid 2018)

Mención aparte la del Metro de Madrid como lugar de actuación de algunos músicos. No se ha podido recoger información sobre este punto, pero se tiene constancia de que es habitual encontrarse algunos músicos en las instalaciones de metro y que el órgano regulador de dicho espacio lo permite, siempre y cuando exista un respeto del uso del espacio, evitando llamadas a las autoridades por malos comportamientos en las instalaciones.

5.2.2. Asociación de Músicos de Madrid y Plataforma y Manifiesto "Por la Música en la Calle"

La nueva ordenanza contra el ruido pretendía gestionar la lucha contra el botellón, pero al final afectaba a cualquier tipo de ruido generado en la calle, acompañado, o no, del consumo de bebidas alcohólicas. El 21% de los madrileños sufría un ruido por encima de los 55 decibelios por la noche y las quejas ascendían al 19% (López 2011). La oposición criticaba la ordenanza del ruido de Madrid por ser demasiado dura ya que, en el ámbito musical, los amplificadores y la percusión de la música callejera quedaba prohibida, sin ofrecer alternativas. El artículo 41 establecía que "no se permitirán en la vía pública actuaciones en las que se empleen instrumentos musicales, elementos de percusión, amplificación o de reproducción sonora", y apuntaba que la Policía Municipal podría requisar los instrumentos a los músicos (Comunidad de Madrid 2011).

A raíz de esta ordenanza, que oficializó el Ayuntamiento de Madrid el 5 de enero de 2011, y que preveía la prohibición de la música en las calles, nació la AMM, fundada por Scott A. Singer y Pía Tedesco, a fin de promover los intereses de los músicos. Dicha plataforma, que se movió a través de Facebook, buscaba el permiso de la música en las salas y calles dentro de unos parámetros razonables y consensuados, así como la participación, debate y propuesta de los músicos sobre dicha situación. La decisión de instaurar unas pruebas de idoneidad para músicos, comunicada por los medios de comunicación movilizó las acciones de la AMM. Pero la falta de velocidad en solucionar los problemas de las ordenanzas mencionadas acabó por paralizar el proyecto. A través de diferentes edictos, se ha dado una ligera "manga ancha" a los músicos para solucionar la dureza de las anteriores propuestas municipales, pero continuaba arrastrando grandes carencias en su práctica.

El 30 de octubre de 2016 se convocó una asamblea informativa con el fin de juntar a todos los músicos de la calle, y confeccionar un grupo de trabajo para las propuestas de mejora para tocar en la calle. "Por la música en la calle", la nueva plataforma de músicos callejeros de Madrid, denunció el sistema que daba como resultado el cese de la actividad de muchos de los músicos que antes tocaban en las

calles de Madrid. Los que seguían actuando en el Distrito Centro tenían que huir de la Policía ante amenazas de multa por no tener el permiso que no se podía obtener de ninguna forma desde hacía tres años, ante la paralización de la ordenanza sobre las pruebas de idoneidad. La plataforma fue reconocida como interlocutora válida con el Ayuntamiento de Madrid, con el que inició contacto para llegar a un acuerdo equilibrado y válido. Finalmente, con la aprobación de la nueva ordenanza, muchas de las propuestas de la plataforma fueron resueltas y aprobadas junto a las mejoras de la administración. Actualmente, la plataforma continúa operativa para servir de medio informativo a otros músicos y como puente de comunicación con el ayuntamiento ante posibles conflictos.

Con una mención especial a las actividades de los músicos callejeros de Madrid, hay que destacar el ciclo de "Las Noches Bárbaras" organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid que surgió en 2005 debido a la gran sala de conciertos que conformaban las calles de la ciudad. Cada 23 de junio, los músicos inundan el edificio del Círculo hasta altas horas de la madrugada con escenarios en diversas salas y un amplio público participante. Desde 2006, Radio Círculo retransmite un programa dedicado a estos artistas que recoge entrevistas y actuaciones (A.A.V.V. 2008).

5.3. Valencia

Valencia es una de las ciudades que mayor auge turístico está viviendo estos últimos años. Con el cambio de gobierno y, por consiguiente, de su estrategia turística, el turismo de sol y playa ha crecido hasta crear una oferta cultural céntrica en continuo crecimiento, en especial por las escapadas del turismo de las *city breaks*. El turismo urbano de fin de semana está en boga por aquellos que optan por un consumo cultural. Por ello, Valencia forma parte de la red europea de 'Cultura y Turismo Urbano' junto a otras ciudades españolas como Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Murcia, Oviedo, País Vasco o Toledo (Pérez 2010). Es cierto que, en el ámbito de la música callejera, existe un ilimitado número de músicos por todas las ciudades de España. Uno de los motivos de elección de Valencia para investigar este fenómeno ante ciudades como Sevilla o Santiago de Compostela ha sido su carácter turístico mencionado y la vinculación de la investigadora como residente de la

ciudad. La falta de medios económicos y dedicación a tiempo completo impedía investigar más ciudades, por lo que se tuvo que escoger las tres más viables en recursos.

Pero existe otro factor a tener en cuenta, Valencia es una ciudad que dispone de una ley propia sobre la música debido a su gran cantera de intérpretes, escuelas y sociedades que recoge una larga tradición. Como bien define el preámbulo de dicha ley "La música en sus múltiples formas y manifestaciones es una de las artes más cultivadas en la Comunidad Valenciana. Forma parte de su cultura y es una de las artes que más le identifica como pueblo. La complejidad, multiplicidad y densidad del fenómeno musical en nuestra tierra exige y postula una ley valenciana de la música que fomente, coordine, impulse y desarrolle esa rica realidad desde una política global e integradora" (España 2013a). Fomentar, proteger, coordinar, difundir y promocionar la música son los objetivos principales de esta regulación que cumple este año su 20 aniversario. El 29 de abril, Día de la Música Valenciana, la FSMCV pidió la actualización urgente de esta ley ya que algunos de los temas expuestos en ella requieren ser revisados para ofrecer mayor transparencia de la utilización de los recursos públicos. También se desea mejorar el programa autonómico de financiación de las enseñanzas musicales y la situación particular de las Sociedades Musicales que son sostenidas en torno a un sistema de voluntariado (Radio Banda 2018).

5.3.1. Ordenanza Reguladora de la Ocupación de Dominio Público Municipal

Con anterioridad a 2014, la regulación de la música en la calle se basaba en la ordenanza de contaminación acústica de la ciudad, que establecía en el artículo 18 la celebración de conciertos y espectáculos al aire libre de reserva previa con el ayuntamiento. Había que pedir un permiso especificando de la actividad ya que era totalmente ilegal tocar en la calle, el uso de amplificación o instrumentos musicales (Generalitat Valenciana 2011). Desde las pruebas de idoneidad acontecidas en Madrid en 2013, Valencia siguió ejemplo instaurando la regulación para la actividad artística en la calle bajo el mandato del PP. El concejal de Coordinación Jurídica y

Licencias, Félix Crespo, declaró que era "complejo porque no tenemos experiencia ni referentes, pero necesario dado que es una realidad a la que no podemos dar la espalda". Lo que pretendía ser una regulación del arte en la calle se convirtió en otra noticia polémica, debido a que recabaron los informes de los distintos servicios implicados para confeccionar la nueva normativa que ha sido un elemento insuficiente para la problemática del ruido (García 2013). La regulación de ocupación pública que fue aprobada por acuerdo plenario en junio de 2014 y no ha sufrido modificaciones desde su publicación, establece un apartado para actuaciones musicales que obliga a la obtención de un permiso para tocar en la calle. Estos permisos se otorgarán por trimestres naturales, solicitándolos previamente los 15 primeros días del mes anterior a ejercer la actividad. Es decir, inmediatamente anterior al mes en el que comience el trimestre para el que se solicite la autorización. En dicha solicitud hay que describir la actividad artística y especificar en qué zona se desea ejercer que ha quedado dividida en dos, el centro de *Ciutat Vella* y el resto de la ciudad. Sólo se conceden 40 permisos y se han de solicitar de nuevo al finalizar cada trimestre. Si la demanda supera el número de permisos se concederán por prioridad de experiencia demostrable o títulos académicos que presenten los músicos (Toledo 2014). Respecto al lugar de la actividad, queda prohibido ocupar calzadas o lugares que impidan el tránsito normal de vehículos o peatones, u obstaculicen los accesos a vados, salidas de emergencia, paradas de transporte público, accesos al metro, viviendas, locales comerciales o a edificios públicos. También queda prohibido tocar en terrazas y dentro del transporte público si la entidad propietaria no lo permite. La superficie de ocupación no superará los 2 metros si se trata de actuación individual o en pareja, y de 5 metros en el caso de grupos. Se deberá de respetar una distancia de 20 metros entre artistas. No se puede pedir de forma activa la aportación de donativos. Tampoco se podrá vender discografía. No podrán utilizarse instrumentos de percusión ni altavoces o cualquier otro sistema de amplificación del sonido. La actuación no podrá tener una duración superior a una hora en el mismo punto debiendo desplazarse mínimo 50 metros de la anterior, y los horarios comprenderán de 10 a 14 horas y de 17 a 22 horas. La correspondiente sanción o multa implica la retirada del músico en el lugar donde este o el decomiso de materiales. Los instrumentos u objetos incautados se depositarán por un plazo máximo de 15 días, en el cual podrán ser retirados por su propietario previo pago de

la tasa correspondiente establecida en el momento de la sanción. Los objetos incautados si no son reclamados pasaran a ser destruidos o entregados a una ONG (Ajuntament de Valencia 2015).

En conjunto a lo acontecido y ante la falta de una representación ante tales prohibiciones, un colectivo de músicos de Valencia creó la asociación *Musicarte Urbano*, que defiende los intereses de estos intérpretes, y que, a día de hoy, continúa en negociaciones con el Ayuntamiento.

5.3.2. Estatutos y Reglamento Interno de *Musicarte Urbano*

El proyecto *Calle Assisi* de la productora *Assisi Producciones* creó casi de manera inconsciente el encuentro de unos músicos que vieron en sus experiencias comunes una forma de ayudar a otros y hacer llegar al Consistorio su descontento cara a la nueva regulación de la música en la calle, antes casi inexistente (Trinidad 2013). El documental y el disco editado por la productora creó un puente de encuentro del que nació *Musicarte Urbano*, que vivía un momento tenso debido a la detención de dos músicos, a quienes se les incautó los instrumentos y pasaron unas horas en el calabozo. El caso más próximo fue el de Johnathan de la Hoz, parte del proyecto *Calle Assisi*, que sufrió una detención boicoteada por los consumidores de una terraza y los transeúntes que contemplaron indignados la escena (Atlas 2013). Con el cambio de gobierno, en junio de 2015, se produjo un acercamiento al ayuntamiento y se comenzó una colaboración que se mantiene a día de hoy, pero que no está obteniendo resultados a la velocidad que desearía el colectivo. "Anteriormente, con Rita Barberá en la alcaldía, no lográbamos pasar el filtro de los funcionarios. Sin embargo, con la llegada del nuevo equipo de gobierno sí que hemos podido entrevistarnos con Carlos Galiana, concejal de Espacio Público y Mercados, quien nos ha propuesto diversas colaboraciones y a quien le hemos presentado unas propuestas encaminadas a mejorar la ordenanza municipal en la que se está trabajando porque ha quedado obsoleta", cita Kiron Sonido, presidente de *Musicarte Urbano* (Giménez 2017). Dicha propuesta recoge algunos puntos a modificar por el nuevo gobierno como los permisos. Se pretenden destinar 40 permisos anuales para eliminar los constantes trámites burocráticos y para facilitar la obtención del permiso

a aquellos músicos residentes de la ciudad. Se mantendrán 20 permisos trimestrales para aquellos músicos que estén temporalmente en la ciudad. También se propone espacios “libres de autorización” destinados a músicos que formen parte del colectivo y que pueden ser controlados desde la asociación para estudiar la problemática de algunos puntos de la ciudad donde está prohibido tocar. Con ello se pretende ampliar los lugares de actuación dentro del casco de *Ciutat Vella* y solucionar las deficiencias actuales de la normativa a largo plazo. Por otro lado, se pretende paliar la prohibición de amplificadores e instrumentos de percusión sujetándolos a un mínimo de decibelios que se debe respetar para no contribuir a la contaminación acústica y evitar la etiqueta de que la música es la principal causa de este problema en la ciudad (Á.S. 2015). La discografía podrá ser vendida siempre que el artista tenga derechos de autor sobre la misma y se seguirá un protocolo de actuación que permita a los músicos pedir la voluntad de forma activa sin ser invasivos en las terrazas de bares y restaurantes, con el consentimiento verbal de sus propietarios. La sanción continuará como en la actual ordenanza salvo que en ningún caso se podrá quitar los instrumentos musicales ni materiales a menos que sea con la orden de un juez, evitando así el expolio de instrumentos musicales. Por último, se sugiere ampliar los horarios generales de 11 a 16 horas por la tarde y de 18 a 22 horas por la noche. En vísperas de festivos, julio y agosto, el horario de noches sería hasta las 23 horas. Esta medida ha sido estudiada por el colectivo para favorecer las actuaciones en terrazas en horarios razonables para el descanso de los vecinos.

Actualmente, *Musicarte Urbano* está a la espera de que el Ayuntamiento apruebe la nueva ordenanza para el uso del espacio público con sus modificaciones. El proceso está siendo largo y no termina de quedar claro cuando se realizará dicha aprobación. Mientras, la asociación continua su labor entregando los permisos de los músicos miembros del colectivo en las fechas que establece la ordenanza, acudiendo a actos para su visualización e intentando entrar en la gestión de la música en el metro, prueba piloto que realizó en abril de 2015 y que quedó paralizada tras el cambio de gobierno que afectó también a esta empresa (Europa Press 2015a). Con respecto al metro, la normativa del transporte establece una serie de normas que impiden poder tocar, como hacer cualquier clase de actividad artística en vagones e instalaciones sin la autorización de la empresa (Metrovalencia 2008).

Como toda asociación sin ánimo de lucro, *Musicarte Urbano* sujeta a sus músicos a unos estatutos como sociedad y un reglamento interno que deben cumplirse para el buen funcionamiento de la asociación (Musicarte Urbano 2014) . Los estatutos establecen la creación y organización de una junta representativa. Estos cargos serán ejercidos durante un año con la posibilidad de volver a ser reelegidos cuantas veces se quiera. Ellos serán los encargados de convocar asambleas generales para desarrollar actas con temas de vital importancia para el colectivo. Aunque se admiten a artistas de diferentes disciplinas, actualmente la conforman solo músicos. Con ello, la junta trabajará en colaboración con el Ayuntamiento para la gestión de las licencias, así como en la difusión de la música y otras actividades artísticas en la calle. Es importante garantizar las aptitudes de los artistas en el desarrollo de estas actividades dentro del marco legal que establece la normativa, para evitar conflictos con las entidades con las que se colabore. Dar apoyo a músicos y velar por los derechos de todos los ciudadanos en el ejercicio de esta actividad es primordial. Para ello los estatutos establecen los deberes de las personas asociadas si desean formar parte del colectivo como compartir las finalidades de la Asociación, pagar la cuota de socio y cumplir los acuerdos válidamente adoptados por los órganos de gobierno. La causa de baja será remitida por propia voluntad del interesado, o podrá hacerse efectiva por no satisfacer las cuotas fijadas. Por otro lado, las sanciones se aplicarán si la persona asociada impide el cumplimiento de las normas de la asociación o cuando intencionadamente obstaculice el funcionamiento de los órganos de gobierno y representación de la Asociación. El plazo de prescripción de la sanción será de tres años. Al margen de los estatutos, existe un reglamento interno que vela por el buen funcionamiento de la asociación a nivel interno. En él se describe el comportamiento de convivencia que ha de tener la persona a asociarse. Basado en el sentido común y la experiencia, se establece un protocolo de actuación para facilitar el permiso de ciertos puntos de la normativa no regulados todavía. Tocar en terrazas de locales comerciales debe estar sujeto al permiso del propietario o comerciante dueño del local. Las aportaciones económicas voluntarias de los clientes, siempre se deben solicitar de una manera cordial y cuidando siempre las formas tanto del espectáculo como del músico. Las actuaciones se harán respetando un espacio físico entre el artista y el público sin interferir en el tránsito de personas y a un volumen moderado. Respecto al código de convivencia

entre artistas, el respeto es la base fundamental para gestionar los turnos de llegada y salida de los músicos, las actuaciones que ya se están realizando y su duración. También es importante la distancia entre artistas para evitar cacofonías en la zona. Se debe mantener una buena comunicación entre los artistas e incluso las autoridades o público, para evitar conflictos públicos y agresiones verbales o físicas. Cualquier conflicto ha de resolverse en privado y se puede recurrir a la asociación cuando exista carácter jurídico de por medio. En caso de incumplimiento, la asociación valorará el caso proporcionando asesoramiento legal, pero las consecuencias serán asumidas por el infractor. Los miembros deben llevar una credencial identificadora intransferible de su pertenencia a la asociación, así como el permiso para tocar o, en su defecto, justificante de que esta solicitado y a la espera de resolución. Así mismo, es responsabilidad de los socios estar al corriente de pago de cuotas, así como su participación en las reuniones periódicas y las votaciones ante toma de decisiones. Esta asociación trabaja para el bien común de sus integrantes, creando una realidad más ajustada a la visión que se quiere de la regulación en la calle, fomentando el trabajo en equipo y cooperando dentro del mismo o colaborando con otros colectivos. Aunque no existe prueba o examen para acceder al colectivo, si se exige que las personas socias del colectivo asuman la idoneidad y la profesionalidad como artista. Sus actitudes y capacidades han de avalar su identidad como artista para evitar fraudes. Respecto a las sanciones, pasando de la más leve, a la media que puede implicar la expulsión temporal de la actividad como miembro de Musicarte, a la sanción grave que implicara la expulsión de la asociación bajo el criterio de la junta directiva y las opiniones del resto de integrante.

Como mencionábamos en el punto anterior, las negociaciones entre el colectivo de músicos y el Ayuntamiento de Valencia continúan todavía en una atmosfera de incertidumbre ante la aprobación de la propuesta presentada por los mismos. La situación de Borja Catanesi, el músico valenciano premiado hace dos años por la marca *Toyota* para realizar una gira por Nueva Zelanda con otros músicos, evidencia esta problemática con respecto a la música callejera en Valencia. Aunque Borja actuaba sin permiso, no existe tampoco posibilidad laguna de cumplir la ley ya que los materiales que usa para su actuación requieren de equipos amplificadores. La noticia inmediatamente se hizo viral por las redes sociales: "...se

ha hecho viral y, supongo, sirve para que se abra el debate de por qué los músicos callejeros no pueden actuar autoamplificados... el policía no me dijo que me iba a multar hasta el último momento. Se sorprendió incluso de que quisiera una copia de la sanción, aunque como no tiene cifra, no sé todavía bien qué significa. Lo que más me sorprende no es que me aperciban o no me dejen tocar, es que me sancionen con una multa" afirma Catanesi (Viñas 2017). Galiana confirmó para el mismo periódico de la noticia de Catanesi que antes de final de año, debería cambiarse la citada ordenanza en distintos puntos que se propuso con la asociación mencionada. En marzo de este año (Cano 2018), Catanesi volvió a ser multado en un entorno saturado de ruido por la festividad de las Fallas, hecho que ha vuelto a acentuar el replanteamiento y la urgencia de modificar la ordenanza ante una administración falta de recursos para agilizar dichos trámites.

6. LA ACTIVIDAD MUSICAL CALLEJERA VISTA POR LA CIUDADANÍA

La opinión de los ciudadanos es imprescindible para saber si existe conocimiento de la problemática sobre la música callejera y qué opinión tienen de ella. Saber si los músicos están obrando correctamente o existen valoraciones negativas, nos ayudará a comprender mejor que visión existe de la música en la calle. La ciudadanía es el máximo agente soberano de la ciudad y como tal puede actuar de verdugo o de salvador.

La actividad de la música en la calle ha ocasionado, algunas veces, la intervención de la policía local para impedir el ejercicio de los músicos. Entre muchos casos de detenciones policiales destacamos la acontecida el 3 de septiembre de 2013 en Valencia. Jonathan, músico colombiano, es abordado por la patrulla policial y presionado a dar su instrumento debido a la denuncia de un vecino. La intervención de la gente que pasaba por allí o comía en las terrazas evitó su detención (Atlas 2013). La fallida detención de Jonathan, como la de otros músicos, es un claro ejemplo de controversia moral entre la gente de a pie. La gente tiene un punto de vista aparentemente favorecedor de la actividad, en cambio hay otro negativo que conlleva a su prohibición y que suele darse más en vecinos y residentes de la ciudad.

Es por ello; que, para deducir unas conjeturas claras sobre el papel del usuario de la calle, hemos escogido la encuesta como técnica de investigación, más rápida y completa.

6.1. Encuesta

Según Alvira, García y Ibáñez (1986), la encuesta es una técnica que utiliza un conjunto de procedimientos estandarizados de investigación mediante los cuales se recogen y analizan una serie de datos de una muestra de casos representativa de una población, del que se pretende explicar una serie de características.

La elección de una encuesta como técnica metodológica; es relevante por su capacidad de estandarización. Al hacer siempre las mismas preguntas a todos los

encuestados por la facilidad de administración, no se implica descripciones excesivamente largas por la simplificación de los datos obtenidos a través de números o códigos. Esto proporciona la posibilidad de hacer estudios parciales debido a los identificadores de las características de las personas encuestadas (Abascal y Grande 2005).

Para formular buenas preguntas hay que establecer una serie de conjeturas, fundadas o contrastables con la experiencia. Hay que determinar los campos de acción en los que valen las conjeturas y si las técnicas aplicadas son las correctas para formular los problemas originales en la investigación. Estas preguntas recogen la información que queremos según los hechos, los conocimientos, los juicios y las actitudes que pueden haberse determinado a partir de los resultados bibliográficos.

Al principio nuestra encuesta estaba formada por 13 preguntas básicas en relación a lo que opinaba la gente de la música en la calle. Esta encuesta estaba realizada según el patrón de una primera investigación inicial de la propia investigadora (Martínez 2014). Se escogieron tres ciudades. Cada ciudad es interpretada de forma distinta para cada persona que la habita. La variedad de ciudades determina diferentes interpretaciones debido a sus actores, ciudadanos y ciudadanas, que se apropian del espacio y establecen sus usos. Como comienzo, se analizó la opinión de la gente de Barcelona, pero al ser ampliada a dos ciudades más, Valencia y Madrid, las características fueron cambiando y comenzaron a surgir cuestiones que no habían sido valoradas anteriormente, dejando la primera encuesta en un ejemplo de cuestionario piloto. Por tanto, se ha replanteado el diseño de la encuesta para obtener respuestas más precisas, con un lenguaje convencional y un contenido relevante que faciliten la medida *a posteriori* de los resultados.

Cuando formulemos las preguntas no hay que descuidar el objetivo final de la investigación, es decir, las preguntas han de ser claras, concretas y directas para evitar nuevas direcciones. Cuando se trata de realizar una encuesta para mostrar resultados hay que realizar un proceso para llegar a la encuesta que implica un "ensayo, error...". El entrevistador de los encuestados sabe a cuantas personas ha de hacer las encuestas y que características deben recoger estas personas, cayendo

sumamos los antiguos resultados de las encuestas realizadas a pie. La plataforma nos ayudó a determinar el número de encuestas necesarias para obtener el mínimo margen de error. El margen de error siempre puede generarse por factores tales como la ausencia de respuestas de los encuestados por falta de comprensión en las preguntas, la negación a contestar, dificultades lingüísticas, aptitudes de fatiga, desconfianza del tipo religioso o político, o consideraciones privadas de su vida. Según Abascal y Grande (2005), cuando se analiza una encuesta y se extraen unas estimaciones es necesario acompañarlas de una medida de error o estudio de fiabilidad. El diseño de la encuesta la realizamos para que el error de muestreo pudiese dar un 95% de fiabilidad y un 5% de error. Barcelona cuenta con 1.608.746 habitantes, Madrid con 3.165.541 y Valencia con 790.201 (España 2016b), por lo que disponen de una población mayor a un millón de habitantes, a excepción de Valencia. Para evitar un margen de error mayor del 5%, se debían realizar 384 encuestas por ciudad, un total de 1152. Como Valencia solo necesitaba 383, consideramos que, por una encuesta de diferencia, era mejor hacer 384 como el resto de ciudades. Para obtener un margen de error de un 1%, nuestro trabajo implicaba un total de 9.513 encuestas, como indica la tabla de fiabilidad mostrada más abajo. Esta cifra resultaba inviable tanto por el tiempo como el alcance de contactos necesario por lo que se optó por trabajar bajo el 5% de margen de error.

Ilustración 10: Tabla de fiabilidad.

Población	Margen de error			Nivel de confianza		
	10 %	5 %	1 %	90 %	95 %	99 %
100	50	80	99	74	80	88
500	81	218	476	176	218	286
1,000	88	278	906	215	278	400
10,000	96	370	4,900	264	370	623
100,000	96	383	8,763	270	383	660
+ 1,000,000	97	384	9,513	271	384	664

Captura extraída de *Survey Monkey*. 2017.

Para recolectar el total de 1152 encuestas se compartió las preguntas a través de redes sociales, mensajería online y mensajería móvil a diferentes contactos, colectivos y medios de comunicación.

6.1.1. Preguntas de la encuesta

Cuando se diseñó la encuesta por primera vez, ésta estaba estructurada por respuestas cerradas (sí/no/a veces) debido a su carácter inicial en la calle. Posteriormente se priorizó la brevedad de las preguntas y las opciones de respuesta con el objetivo de facilitar que la gente se detuviera unos instantes en realizarla. También era importante un orden lógico de preguntas que evitara saltar de un tema a otro y desorientara al encuestado.

La experiencia a pie de calle con la primera encuesta; resultó una pequeña prueba que recogió alrededor de 30 respuestas en Valencia. Con la experiencia previa que se tenía en la ciudad de Barcelona y las encuestas realizadas en Valencia, se observó que había que reestructurar el diseño de las preguntas. Algunas de éstas no eran claras o preguntaban puntos que realmente no eran necesarios conocer por su obviedad, por lo que se acotaron a los puntos que realmente nos interesaba descubrir. Las dificultades que pueden existir a la hora de entender el cuestionario determinan, no que el encuestador sea inteligente a la hora de preguntar, sino que el cuestionario este bien formulado (Noelle 1970).

6.1.2. Bloque de datos generales

Para su desglose hicimos cinco preguntas iniciales que corresponden a las características personales del encuestado. Los encuestados no son entrevistados como personas, sino como miembros de grupos portadores de una serie de características y vivencias. Son manifestaciones de conocimientos, actitudes y criterios personales que constituyen un fondo real sobre el tema. La división y/o clasificación por grupos de edades, nacionalidades, residencia y sexo prueba la utilidad de la encuesta. Permite conocer las posibles relaciones según las características de cada encuestado y crear pequeñas divisiones si las hubiese.

A continuación, explicamos estas preguntas al detalle:

– Q1. La edad: determina el interés que muestra cada persona en torno a los músicos según los años que tenga, comprendiéndose en una división de 5 etapas: adolescentes (menores de 18 años), jóvenes (de 18 a 30 años), adultos (de 30 a 50 años), mayores (de 50 a 60 años) y 3º edad (mayores de 60). Para evitar una respuesta tan larga los encuestados mencionaran su edad dejando al investigador con la tarea de contabilizar y representar el resultado.

– Q2. El sexo: al igual que la edad, influye la condición de la persona que se dividirá en dos respuestas cerradas: mujer o hombre. Las funciones y responsabilidades sociales de los hombres y las mujeres están regidas a una herencia histórica, por lo que la condición de una mujer en sus diferentes etapas de vida puede condicionar el resultado de las encuestas mucho más que las condiciones masculinas.

– Q3. La nacionalidad: mostrará si existe una división de opinión entre la gente que vive en España o la gente que es extranjera o dispone de la doble nacionalidad. No hay que olvidar que la actividad callejera es mundial y, por tanto, todos tenemos una impresión de ella que puede variar según la experiencia y en qué países hemos estado. Muchas ciudades europeas disponen de organizaciones que gestionan la música en el metro o en espacios turísticos de la ciudad, como es el caso de *Covent Garden*, centro comercial londinense que selecciona a artistas callejeros para animar sus instalaciones (Capital & Counties Properties PLC 2018) o las instalaciones del transporte de metro de Nueva York que realizan pruebas anuales (Metropolitan Transportation Authority 2018). Estas organizaciones han acostumbrado a los usuarios de la ciudad a contemplar la música callejera como algo habitual, aunque en España la falta de las mismas ha visibilizado poco la actividad.

– Q4. La residencia: el hecho de que el encuestado viva o no en la ciudad objeto de estudio puede determinar si las opiniones negativas vienen dadas, como se sospecha, de vecinos o es un factor no diferencial. Además, ayudará a saber si los propios residentes conocen realmente la situación actual de la actividad en la calle.

– Q5. Lugar desde donde se hace la encuesta: como hemos comentado anteriormente, la encuesta se hace desde tres ciudades principales: Madrid, Barcelona y Valencia. Esta pregunta nos permite saber la variedad de encuestas obtenidas por cada ciudad para obtener resultados conjuntos de la opinión en España.

La encuesta final está formada por 25 preguntas de respuestas cerradas salvo la número 26 que es abierta. El fin de estas preguntas es comprobar que factores influyen en la imagen que se tienen de la música en la calle. Cada una de estas preguntas responde a un bloque de objetivos diferentes para organizar la información de forma coherente y entendible, tanto para los encuestados como para la recopilación de datos. A continuación, iremos nombrando cada pregunta y explicaremos la función de la misma.

6.1.3. Bloque de preguntas I. Gustos musicales y cercanía a la actividad

Estas preguntas están planteadas para conocer los gustos de la persona y su cercanía en la actividad musical, tanto laboral como de consumo propio. Este tipo de preguntas ayudan a romper la primera barrera de comunicación entre encuestado y encuestador introduciendo el tema de estudio.

- Q6. ¿Le gusta la música?: Con esta pregunta iniciamos un primer contacto para introducir a la persona encuestada en el tema que va a tratar. A su vez, podemos ver su predisposición a la música.

- Q7. ¿Es músico?: Esta pregunta determina si los que tienen una profesión musical o conocimientos de música empatizan con la música más que aquellos que no tienen ningún tipo de vinculación.

- Q8. ¿Le gusta escuchar música de camino a su rutina diaria?: Esta pregunta es determinante para averiguar si las personas encuestadas demuestran interés por escuchar música de camino a sus ocupaciones. Si la música compone una

forma de animación para llevar el día a día, puede existir un vínculo con el músico callejero que forma parte de esa animación.

- Q9. ¿Le gusta escuchar música interpretada en directo?: La música callejera consiste en "mini-conciertos" a pie de calle, por lo que el interés de escuchar música en directo influye para conocer las preferencias de la gente en relación al consumo de música en vivo. Un concepto importante de la lucha continua que existe con la música consumida por medios reproducidos.

6.1.4. Bloque de preguntas II. Presencia de los músicos en la vida del viandante.

Las preguntas de este bloque componen el desarrollo del tema a investigar y como es visto por el usuario de la calle, la cercanía y la reacción que ha desarrollado ante este.

- Q10. ¿Te paras a escuchar a músicos que interpreten música en la calle?: El encuestado comienza a ser introducido en el tema de los músicos callejeros. La cuestión trata de indagar si la persona muestra interés por la música interpretada a pie de calle, si se detiene a escucharlos o no captan su atención.

- Q11. ¿Crees que la música en la calle es también otra forma de arte?: Visualizar la música en la calle como arte es decisivo para tener constancia de que los encuestados no contemplan la música en la calle como un acto de pobreza. Definir arte o mendicidad es lo que se pretende averiguar con esta cuestión disfrazada.

- Q12. ¿Te gusta que las calles sean ambientadas por músicos?: Esta pregunta establece si la gente querría que las calles fueran ambientadas por los músicos, ya que ellos son los que, a fin de cuentas, determinan algunas decisiones del gobierno local sobre cómo actuar.

- Q13. ¿Crees que los músicos enriquecen el turismo de la ciudad?: El turismo en las ciudades estudiadas lo componen muchos factores y hay que averiguar si el ejercicio del músico en la calle, beneficia o perjudica a la ciudad según sus habitantes.

6.1.5. Bloque de preguntas III. Aplicación de la normativa por parte de los músicos

Las ciudades objeto de estudio disponen de normativas aplicadas a la actividad musical en la vía pública. La misión de estas cuestiones es verificar si a ojos del usuario de la calle los músicos las están cumpliendo según la ordenanza vigente.

- Q14. ¿Perjudican los músicos el tránsito de los viandantes?: Es importante conocer si el músico impide la circulación de la gente. La ciudad es un lugar muy concurrido, y la mala ubicación del músico puede afectar la opinión de la gente.

- Q15. ¿Ocupan habitualmente espacios donde pueden molestar?: La ocupación de la calzada puede suponer un problema si ocurre en calles estrechas o cerca de elementos que interrumpen el paso. Esto puede causar molestias y una alteración en el uso del espacio público que puede generar malas opiniones.

- Q16. ¿Su presencia es adecuada cara a la gente?: Los músicos callejeros suelen estar asociados a una actividad de mendicidad por el hecho de "pedir en la calle". Esta sugestión causa en el transeúnte un rechazo. En el mundo de la música callejera existen diferentes categorías, estilos y conductas... y la experiencia del transeúnte puede decirnos si son más frecuentes los encuentros negativos que positivos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el relato biográfico del músico callejero residente en Milán Vilar-Bou (2013). Bajo un punto de vista experimental y periodístico, nos cuenta su experiencia con los transeúntes como interprete, aunque, en esta cuestión, nos interesa conocer el lado contrario.

- Q17. ¿Has tenido algún problema con un músico por su trato?: La variedad de conductas del músico, como el resto de personas que conviven en

sociedad, puede determinar en el usuario de la calle un rechazo hacia la música callejera. Averiguar si los conflictos son habituales entre músicos y transeúntes puede arrojar transparencia ante datos negativos de la actividad.

- Q18. ¿El volumen al que suelen tocar los músicos en la vía pública es adecuado?: Esta pregunta disfraza la impresión de que los músicos que tocan en la calle se ven afectados por aquellos encuestados que pueden ser residentes de algún barrio perjudicado por denuncias de contaminación acústica. Muchos de los vecinos han de convivir con estudiantes músicos que usan sus viviendas habituales como local de ensayo. Esto deriva en una lucha hacia la música como fuente de contaminación acústica que, no sólo se vive en las casas de los particulares, sino en la calle con las terrazas y resto de ruidos (Valero 2013). El resultado obtenido puede verificar si es real esa contaminación a pie de calle y tiene tanta importancia como se le atribuye en las múltiples denuncias vecinales.

- Q19. ¿Les das algún tipo de donativo a los músicos por su interpretación?: A fin de conocer la repercusión económica que tiene esta actividad, preguntamos a los transeúntes si dan donativos a los músicos. La aportación económica que pueda registrarse en la encuesta puede esclarecer si es una actividad bien remunerada y, por consiguiente, se podría explicar su proliferación como alternativa económica de los músicos de calle en las ciudades turísticas.

- Q20. Ese donativo, ¿crees que es molesto que los músicos lo pidan activamente?: La acción de pedir conlleva a asociar la actividad con la mendicidad y, en algunos casos, los músicos no se limitan a pedir en un puesto fijo de la calle, sino que acuden a terrazas y bares y pasan la gorra entre los clientes. Esta acción llega a crear situaciones incómodas entre los clientes. Tener constancia hasta qué punto incomoda dicha situación puede beneficiarnos en los resultados de la encuesta.

- Q21. ¿Crees qué los músicos abusan de la solidaridad de la gente?: Es importante conocer la opinión de la gente ante este problema para saber si los músicos están obrando correctamente. El pedir activamente no siempre está bien visto y en algunos casos puede resultar abusivo por la insistencia del músico.

- Q22. ¿Deberían ser músicos profesionales los que interpretan en la calle?: Existen muchos casos de profesionales que se han infiltrado en las calles y no han sido reconocidos. Uno de los estudios más famosos de este fenómeno es el caso del músico Joshua Bell que realizó un experimento para un periódico neoyorquino (Efe 2007). En dicho experimento Joshua Bell se vistió de paisano e interpretó un breve repertorio en una de las bocas de metro de Nueva York. Entre las personas que pasaron de largo, muy pocas se detuvieron a escucharlo, únicamente una mujer lo reconoció. Esta cuestión pretende esclarecer esa fina línea en la que no queda definidos los límites musicales, es decir, si la música callejera puede implicar a músicos profesionales o generarlos como espacio de práctica.

- Q23. ¿Crees que para obtener un permiso deberían pasar un control de calidad?: Esta pregunta viene determinada por la actual situación de muchas ciudades ante la regulación de la música callejera. Los gobiernos municipales solicitan, en la mayoría de casos, un examen o la entrega de dossiers que acrediten las capacidades del músico. En el caso de Madrid se estableció una regulación de los músicos callejeros, llevándolos a examen por el gobierno de Ana Botella. Dicho examen consistía en acudir ante un jurado supuestamente cualificado que determinara a que músicos se les otorgaría los permisos (Efe 2013-10-07). Aunque el examen fue pasado por la mayoría, el descontento ante la arbitrariedad de las pruebas y el cuestionamiento de la profesionalidad en la actividad desembocó en la protesta de no ejercer los permisos incluso habiéndolos obtenido (Bécares 2013). Finalmente, en 2015 se revocó el uso de dichas pruebas bajo el mandato de la alcaldesa Manuela Carmena, dejando a la ciudad de nuevo con la arbitrariedad de la gestión de la música en la calle que continuó en negociaciones hasta hace poco (San Juan 2015). La opinión de la gente frente a estos controles de calidad es importante para saber si es un buen método de gestión o por el contrario trae más problemas que soluciones.

- Q24. ¿Crees que existe un exceso de músicos tocando en las calles?: Debido al reciente acontecimiento mencionado en Madrid sobre la legalización de los músicos (Efe 2013a) hay que conocer si parte del problema de la calidad viene dada a una mala gestión al número de músicos en las calles. Si realmente existe un exceso

de músicos que tocan en la vía pública de las ciudades y dificultan la regulación al ser una actividad saturada de peticiones.

- Q25. ¿Deberían los músicos ser multados por ejercer la profesión en la calle?: Si el músico no dispone de licencia corre el riesgo de ser multado. Aunque no exista una normativa vigente en la mayoría de las ciudades, esto no quiere decir que no se deban respetar otras ordenanzas municipales que interacción con la actividad, como es el caso de las leyes contra la contaminación acústica. Tocar en la calle sin licencia es una actividad ilícita en un amplio sentido logístico. Ante este razonamiento, queremos saber si la gente está de acuerdo con las multas impuestas a los músicos ya que, en el caso de las tres ciudades objeto de estudio, existen apartados de la ordenanza municipal que si castigan esta infracción y pueden llevar al músico a sanciones, en ocasiones, severas.

- Q26. Observaciones. Con esta cuestión, siempre podemos obtener comentarios constructivos. Siempre existen detalles que se quedan alejados de la investigación y que el encuestado puede mencionar. Una forma de abordar aquellos conceptos que no han podido desarrollarse, ya que las preguntas resultan limitadas a respuestas muy concretas y pueden aceptarse sugerencias para líneas futuras.

6.2. RESULTADOS DE LA ENCUESTA

6.2.1. Bloque de datos generales

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes de los datos generales.

6.2.1.1. Sexo de los encuestados

El 50,65% de los encuestados responde al género femenino frente al 49,35% que es masculino. Probablemente esta escasa diferencia venga condicionada por diversos factores: en primer lugar, observamos que a la hora de hacer las encuestas a pie de calle existe cierta afinidad entre el mismo sexo para responder a las

encuestas (entre encuestadora y encuestada). La mayoría de mujeres se encontraban fuera de horarios laborales u ocupadas en temas familiares. Había un mayor volumen de mujeres que de hombres a ciertas horas de la mañana. En esta línea, la ocupación de la mayoría de hombres es un factor muy importante a tener en cuenta. La mayoría eran detenidos a hacer la encuesta en horarios laborales y no estaban dispuestos a detenerse. A pesar de ello, la diferencia existente es mínima, un 1,3%, por lo que se ha conseguido una respuesta equitativa.

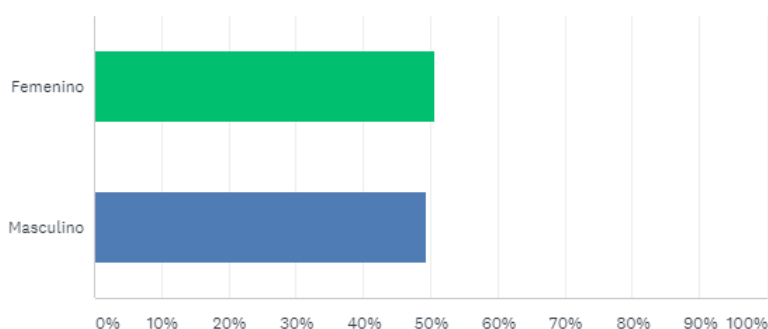
P2

Personalizar

Exportar ▼

¿Cuál es tu sexo?

Respondidas: 1.151 Omitidas: 1



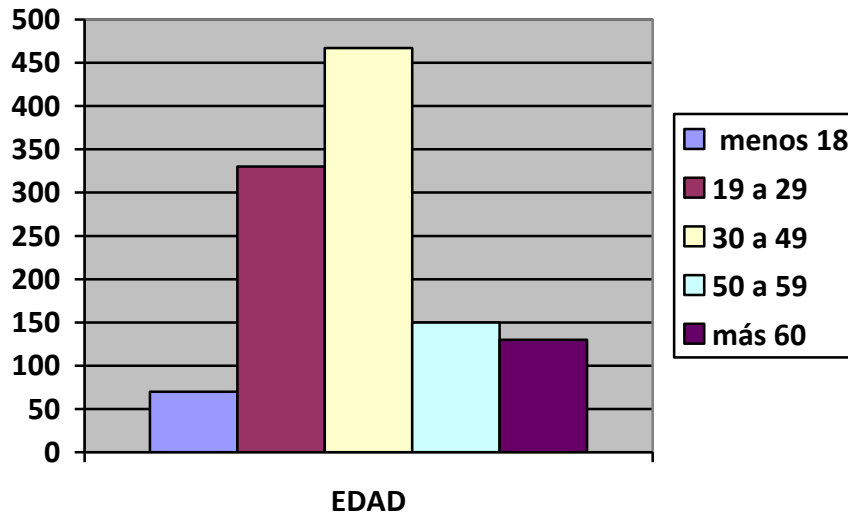
OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
▼ Femenino	50,65% 583
▼ Masculino	49,35% 568
TOTAL	1.151

6.2.1.2. Edad de los encuestados

Los adolescentes (menores de 18 años) demuestran inquietudes musicales según las modas regentes de su generación, ellos son los que, a fin de cuentas, establecen las novedades que más éxito tiene en el mercado musical. Estos quedan reflejados en los 70 encuestados que son el grupo con menor porcentaje. Queremos señalar que en parte de las encuestas de calle fue complicado detener a este grupo ya que, al explicarles la naturaleza de la encuesta, desconocían el tema y continuaban su rutina diaria sin mostrar interés alguno por el estudio.

Q1 ¿Qué edad tienes?

Respondidas: 1.147 Omitidas: 5



Conforme hablamos de las modas anteriores establecidas por este grupo de edad, se comienza a madurar una concepción de música más acorde con las necesidades vitales que desembocan en la edad adulta (entre 19 y 29 años) con el 330 de encuestados, el segundo grupo de mayor porcentaje. Este grupo se haya mucho más actualizado en la información que se especifica y existe cierta familiarización con la investigación al tratarse de una época clave en la formación profesional que implica mayor nivel cultura. Su posición nos sitúa en las relaciones entre redes sociales, ya que es el grupo más activo en esos medios entre los 18 y 49 años, con mayor actividad en los 30 (Mesa editorial Merca2.0 2015).

En el grupo de 30 a 49 es donde mayor porcentaje encontramos de respuestas para nuestra encuesta con el 467 de encuestados. Este fenómeno lleva a este crecimiento debido a que al llegar a la edad adulta las responsabilidades de cara a la sociedad aumentan y comienza un declive en el interés de los usuarios desde adultos con el 150 de encuestados.

Finalmente, la 3ª edad desvincula la mayor parte de su interés en su última etapa de vida con los 130 encuestados que, en su mayoría, fueron detenidos en la calle para realizarles la encuesta y no se obtuvieron respuestas por las redes

sociales. Hay que destacar la pérdida de capacidades auditivas en gente mayor de 70 años, así como su aislamiento en los espacios innovadores para la música menos pensada para ellos como público potencial.

6.2.1.3. Nacionalidad de los encuestados



Encontramos que de los 1148 que respondieron, 130 son extranjeros y 9 tienen la doble nacionalidad con España. La inmigración ha de verse como un enriquecimiento y un fenómeno ineludible del mundo de hoy. Una oferta multicultural genera riqueza entre los ciudadanos. En este caso, hemos encontrado respuestas de personas procedentes de China, Australia, Siria, EEUU, Turquía, Armenia, Marruecos... (Estas últimas como las menos frecuentes), hasta países europeos como Francia, Bretaña, Alemania, Rusia, Países del Este, Portugal, Austria, Italia... Donde mayor variedad se ha obtenido ha sido en los países sudamericanos con Uruguay, Argentina, México, Cuba, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Venezuela, Ecuador... Esta situación es, en cierto modo, lógica ya que estos países mantienen una grande vinculación histórica con España a raíz de la colonización europea.

Debido a una gran variedad de nacionalidades, la dificultad con el idioma extranjero limitó el entendimiento con estas personas al no poder defenderse en la

realización de la encuesta a pie de calle. También el gran número de gente en las redes sociales comprende personas residentes o nacidas en España por lo que hay una mayor cifra de españoles.

6.2.1.4. Residencia de los encuestados

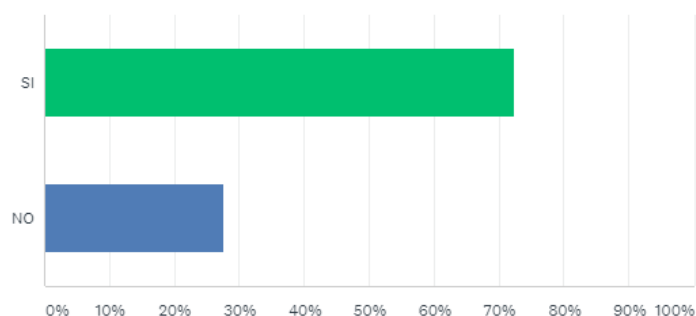
P5

Personalizar

Exportar ▼

Resides en la ciudad desde donde contestas?

Respondidas: 1.148 Omitidas: 4



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
▼ SI	72,47%	832
▼ NO	27,53%	316
TOTAL		1.148

En conjunción con la respuesta anterior, el 72,47% de la gente es residente en España. Parte de esta población es de nacionalidad española por lo que era difícil que hubiera un mayor resultado de gente no residente.

Aunque, a pesar de los resultados, el 27, 53% no residen en la ciudad es una cifra a considerar, que puede venir dada tanto de la presencia de gente de otras comunidades o localidades externas a las capitales de las ciudades investigadas, como a los extranjeros que se hayan de paso en la ciudad por tema turístico. Este último punto cobra mayor sentido al recordar, que la dificultad es más común con los idiomas, a la hora de responder presencialmente a la encuesta o compartirla entre extranjeros por redes sociales.

6.2.1.5. Lugar desde donde se hace la encuesta

Esta respuesta pretendía obtener una igualdad de datos por parte de las tres ciudades, es decir, si las diferencias de unas ciudades a otras eran muy grandes, podrían requerir de un subanálisis para hallar diferencias existentes entre las personas analizadas de un lugar a otro.

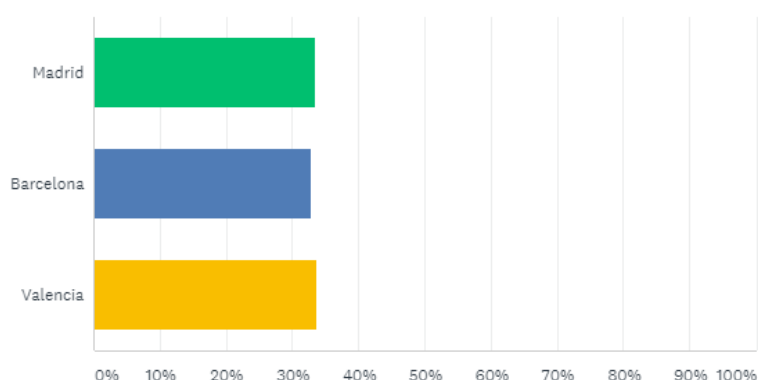
P4

Personalizar

Exportar ▼

Desde donde contestas a la encuesta Madrid, Barcelona o Valencia?

Respondidas: 1.048 Omitidas: 104



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
▼ Madrid	33,49%	351
▼ Barcelona	32,92%	345
▼ Valencia	33,59%	352
TOTAL		1.048

Valencia y Barcelona son dos ciudades que, por topografía e historia, comparten muchas características; en cambio Madrid se sale un poco de este patrón al ser una ciudad de mayor poder económico y una condición interior. Cuando se realizaron las 200 encuestas a pie de calle de cada ciudad, se observó que al tratarse de un tema único y común no existían diferencias condicionantes que requirieran de un subanálisis de cada ciudad. Hemos preferido analizar todos los datos de las ciudades en conjunto, pero si separar el número de encuestados que ha surgido de cada una.

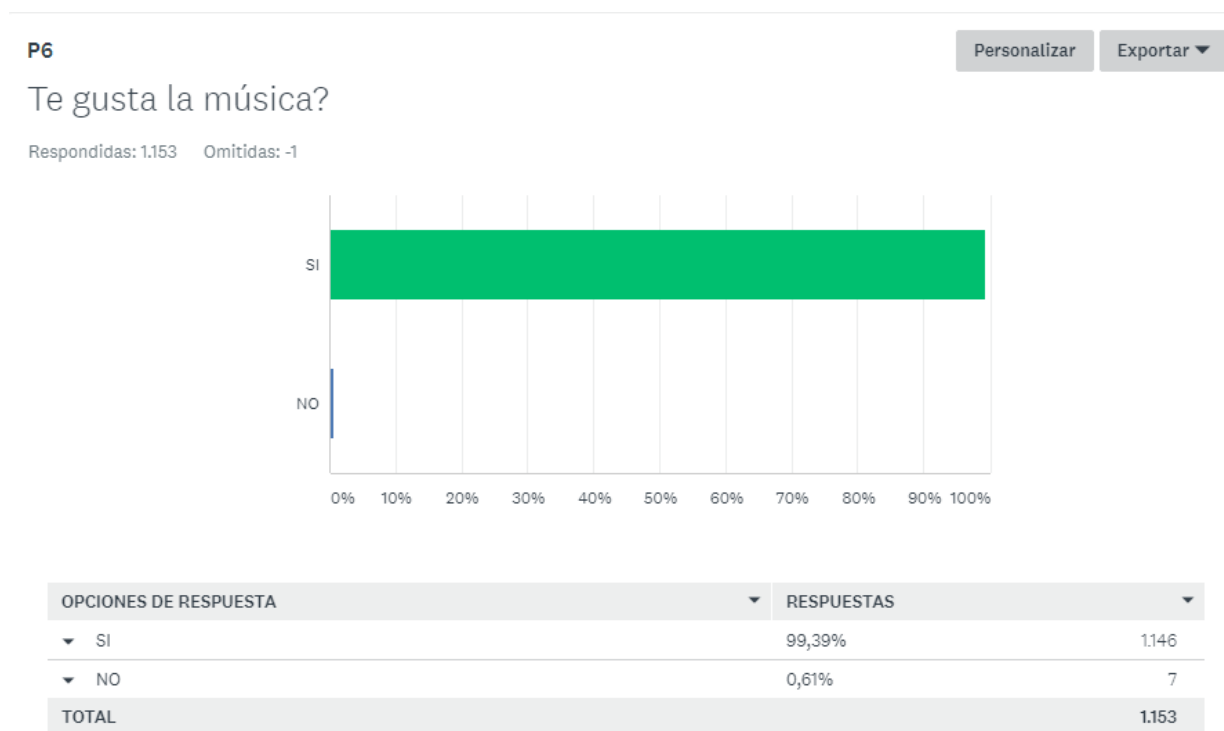
En Valencia han contestado el 33,59% de los encuestados, una diferencia del 0,10% con Madrid que tiene un 33,49%. Entre estas dos ciudades no existe a penas

diferencia de respuestas lo cual resulta importante tratándose de epicentros existentes del país en cuanto a turismo y actividad musical en la calle. Valencia probablemente ha quedado en cabeza por la aproximación de la investigadora a esta ciudad y, por tanto, por la disposición de mayores contactos en la misma para compartir online o realizar las encuestas a pie de calle. Por otro lado, Barcelona se presenta con 32,99%, una diferencia también muy baja con respecto a las otras ciudades, recordando que es el segundo epicentro de España en cuanto número de población y actividad económica. Madrid con el 33,49% queda como la tercera ciudad con más número de encuestados para nuestra investigación.

6.2.2. Bloque de preguntas I. Gustos musicales y cercanía a la actividad

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas I.

6.2.2.1. Q6. ¿Le gusta la música?



Para los antropólogos, la música en la ciudad ha jugado un papel muy importante en la construcción de buena parte de la vida social. Las prácticas musicales contienen

un importante componente colectivo que siempre ha sido un elemento decisivo en la formación de asentamientos humanos desde el neolítico (Blacking 2006). Muchas investigaciones y autores, se refieren a los beneficios que aporta escuchar música en nuestro cuerpo como "audioanalgesia" (McDonald, Kreutz y Mitchell 2012). Es en ello donde radica la importancia de la música de forma presencial en el día a día de la gente, desde que nacen hasta que mueren.

Por ello no es de sorprender que el 99,39% de los encuestados les guste la música, frente al 0,61%. Hay que recordar que el objetivo final de esta pregunta era filtrar a aquellas personas que partieran de una base negativa sobre su opinión de la música. Los resultados finales son claros ya que se va a obtener una buena disposición a la hora de responder el resto de preguntas.

6.2.2.2. Q7. ¿Es músico?

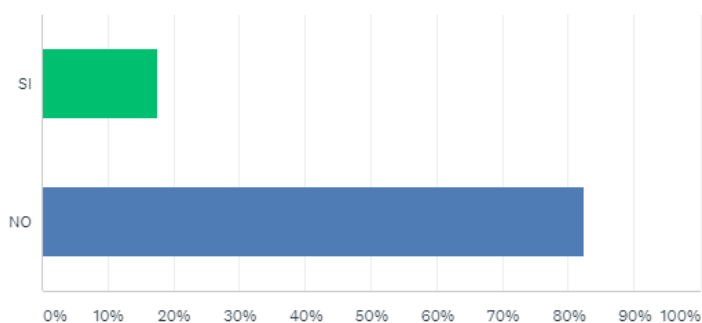
P7

Personalizar

Exportar ▼

Eres músico?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	17,62%	203
NO	82,38%	949
TOTAL		1.152

Esta pregunta era de vital importancia para conocer qué cantidad de gente encuestada podía hallarse familiarizada con el tema. Un músico realmente comprende la mayoría de preguntas y puede estar empatizando, de forma comprometedora, con el tema por tratarse de una competencia propia.

El 17,62% de los encuestados representa a músicos. En cambio, la variedad

de respuestas por parte del resto de encuestados resulta mucho más enriquecedor para la investigación. Ellos representan una imparcialidad real, aquellos agentes implicados en esta actividad, el público.

No hay que olvidar que el público es quien tiene la última palabra para establecer las modas y la aceptación de una actividad fuera de los canales habituales a los que se está acostumbrado. El 82,38% recoge a ese público mayoritario como juez.

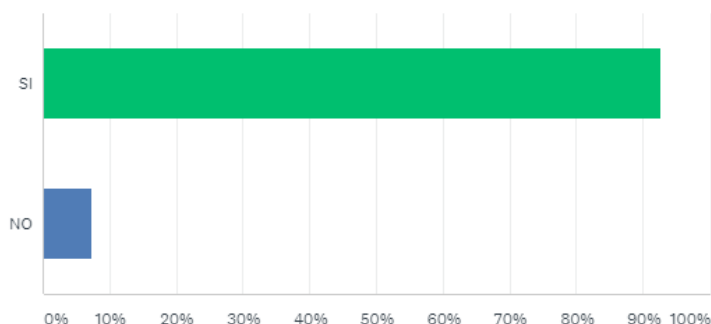
6.2.2.3. Q8. ¿Le gusta escuchar música de camino a su rutina diaria?

Desde el punto de vista etnomusical, existe una preocupación por el estudio de la música en los colectivos humanos. En las sociedades tradicionales, la música suele usarse como acompañamiento de todas aquellas actividades grupales que reúnan a un colectivo para compartir una experiencia social. Los géneros musicales son producto de la cultura humana, generan contestaciones de significado y propósito a través de la historia, los espacios sociales y la geografía. Pero en la era moderna, estas prácticas se fueron desarraigando de los contextos grupales hasta convertirse en espacios no presenciales y distanciados. En muchas culturas modernas, la música se ha convertido en parte de la vida cotidiana, espacios de ocio y fuentes de expresión artística y placer del público, pero también en un producto capaz de mercantilizarse. La música reproducida se consume en el hogar doméstico habitualmente como en una mini sala de conciertos se tratase para disfrutar de la experiencia personal de escuchar música.

Los avances tecnológicos van reduciendo el tamaño de los reproductores de música que permite su transporte al espacio público de la calle que ya no es fijo sino móvil. La figura del oyente sale a la calle para abstraerse entre la multitud produciendo la paradoja de la audición privada (Márquez 2011).

Te gusta escuchar música de camino a la rutina diaria?

Respondidas: 1.150 Omitidas: 2



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	92,61%	1.065
NO	7,39%	85
TOTAL		1.150

El 92,61% de los encuestados escucha música de camino a la rutina diaria. El oyente de música o, en este caso, el encuestado se convierte en un personaje actual basado en esta decadencia de la música en grupo y como producto del consumo de las nuevas tecnologías. El 7,39%, en cambio, admite no escuchar música de camino a la rutina diaria ya que no siente placer en ello. Hay ciertos oyentes que ven la música como una actividad que requiere de todos nuestros sentidos para poder ser disfrutada.

6.2.2.4. Q9. ¿Le gusta escuchar música interpretada en directo?

Nuestra organización social de la música delega la actuación a una reducida minoría de especialistas en lugares específicos, es decir, los músicos profesionales son acogidos en espacios para su intencionalidad final, que es ofrecer una experiencia compartida, aunque no siempre sea así. Pero es en esta exclusividad donde se queda reducida la experiencia a unos pocos. Normalmente, estos públicos selectos tienen la suerte de disfrutar este consumo. En cambio, la mayoría de personas pasan su vida sin oportunidades de practicar o escuchar en vivo la música más allá de las expresiones definidas como participar en un coro o escuchar a bandas en días festivos. Es una verdadera paradoja porque en nuestra cultura

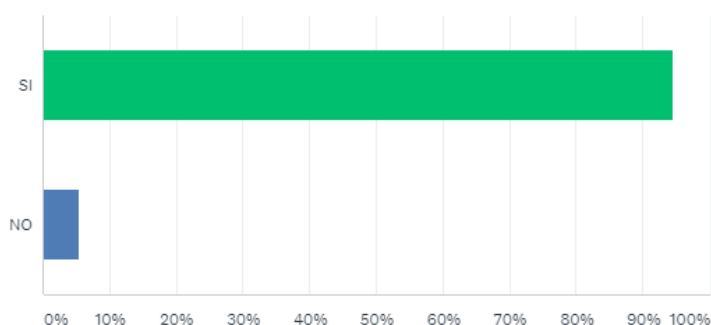
vivimos con el sonido que entendemos por música cuando, en realidad, son ruidos de fondos producto de la contaminación acústica. Al final la música en directo viene a ser un lujo poco apreciable debido al sonido continuo que nos rodea y llena los espacios como el ruido del tráfico. La contaminación acústica que acontece en la mayoría de ciudades se encarga de ello.

P9

Personalizar Exportar

Te gusta escuchar música interpretada en directo?

Respondidas: 1.148 Omitidas: 4



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	94,51% 1.085
NO	5,49% 63
TOTAL	1.148

Es en ese 94,51% de encuestados donde encontramos el gusto por escuchar música en directo. La música en contextos urbanos es para muchos la única oportunidad de escuchar música en vivo para después recoger la experiencia. Estas actividades son parte de la existencia social, por lo que no se diferencian de algo exclusivo. Estamos acostumbrados a pensar en una respuesta individual para la música y solemos olvidar que, a lo largo de la historia, la música ha sido una actividad grupal con una finalidad comunitaria (Storr 2007). En definitiva, aunque el 5,49% no le guste escuchar en directo música, este sí se ve condicionado por los precios y su tiempo para poder disfrutar de la música en directo. Un hecho que supone una ruptura con la rutina diaria individualista y crea un espacio de encuentro esencial en la vida diaria.

6.2.3. Bloque de preguntas II. Presencia de los músicos en la vida del viandante.

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas II.

6.2.3.1. Q10. ¿Te paras a escuchar a músicos que interpretan música en la calle?

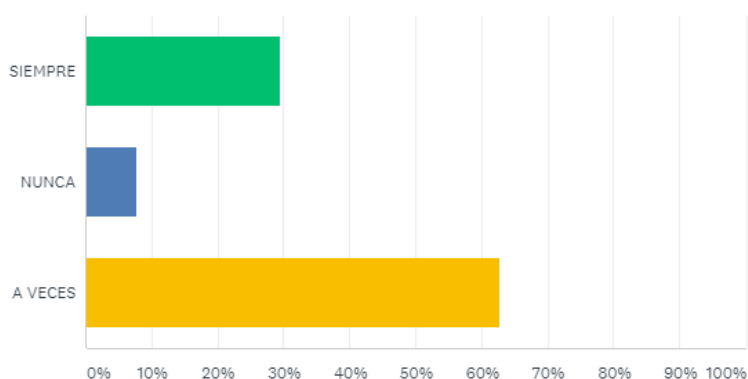
P10

Personalizar

Exportar ▼

Te paras a escuchar músicos que interpretan música en la calle?

Respondidas: 1.150 Omitidas: 2



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
▼ SIEMPRE	29,48% 339
▼ NUNCA	7,74% 89
▼ A VECES	62,78% 722
TOTAL	1.150

Podemos hallar en la “acustemología” o epistemología acústica un enfoque teórico y metodológico creado por el profesor estadounidense Steven Feld (2010). Feld defiende que el hecho de escuchar un sonido en una posición espacial conecta nuestros sentidos y experiencias, es decir, la producción de un sonido crea un espacio reservado en el que se encuentran relaciones entre individuos. La “acustemología” interpreta ese flujo de sonidos creados por los humanos dentro de un escenario que reescribe las relaciones a base de un conocimiento compartido. Con ello, entendemos en esta ciencia esa necesidad de los viandantes en parar a escuchar a los músicos y formar parte de esa relación espacial creada en el instante para ellos, un punto de conexión alejado de su cotidianidad que les permite formar

parte de ese escenario. Los espacios de música callejera son experimentados y vividos por los ciudadanos como una fragancia sonora. Proporcionan un elemento compartido con las personas que se encuentran en un lugar en común. Aunque puede ser agradable o desagradable, sirven para reforzar vínculos entre la ciudadanía (Neve 2008).

Con ello el 29,48% de los encuestados siempre se para a disfrutar de ese sonido callejero que encuentra por su paso a la ciudad. Por otro lado, el 62,78%; asegura pararse en ocasiones para ser espectador de este fenómeno, aunque comprendemos que, en su mayoría, la gente no siempre puede hacer un alto a su rutina para presenciar estas actuaciones. Además, siempre existirá una serie de factores que siempre van a ser decisivos para que el público se detenga como el tipo de música, la calidad de la misma, las circunstancias personales del viandante... En cambio, el 7,74% nunca se detiene a escuchar músicos callejeros. Quizás los ámbitos públicos de la música sean de otra predilección para este porcentaje que prefiere presenciarlos en otras circunstancias que no sea a pie de calle en su rutina diaria.

En resumen, la música urbana tiene un potencial más transformativo que la música escuchada por reproductores móviles que limitan la escucha a un nivel individualista. Lo especial de la música en vivo es que genera en el espacio una interacción de diálogo entre el público y los músicos que puede verse valorado en los resultados de esta cuestión (Simpson 2011).

6.2.3.2. Q11. ¿Crees que la música en la calle es también otra forma de arte?

Para Jean Dubuffet (1973), el arte en bruto realizado por personas ajenas a la cultura, que no reciben de ésta información ni influencia, es más auténtico que el arte cultural presente por artistas profesionales y gente intoxicada de cultura. El espectador, al fin y al cabo, es juez y verdugo al mismo tiempo y puede calificar lo que es arte. Hay mucha crítica sobre si el arte en la calle, cuando pasa a una sala expositiva o una sala de conciertos, pierde ese encanto que lo caracteriza al ser mediatizado y politizado, esta cuestión puede llevarnos al desarrollo de este concepto

de arte callejero (Aricó y Stanchieri 2014). Existe cierto nivel de incapacidad en la gente para reconocer el arte. Actualmente, el arte se decide y se concibe a través del capital cultural que dictaminan por ejemplo los costos de las entradas de conciertos. Pero también la cultura se ha convertido en algo mucho más accesible por el nivel cultural en las nuevas propuestas en la educación alternativa y la era de la información por internet.

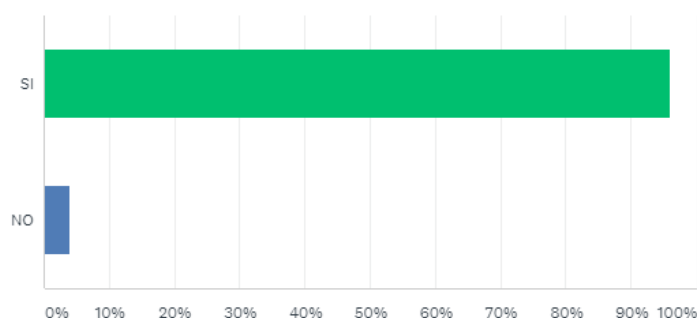
P11

Personalizar

Exportar ▼

Crees que la música en la calle es también otra forma de arte?

Respondidas: 1.147 Omitidas: 5



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	95,99%	1.101
NO	4,01%	46
TOTAL		1.147

Este acercamiento aproxima al espectador a la música callejera que es vista por el 95,99% como otra forma de arte frente a un 4,01% que no la concibe dentro de los cánones establecidos del arte. Esta minoría se ve condicionada por todos esos factores negativos que han sido apelados a la actividad, entre ellos ser una profesión de bien menor o ver en ella un deambular urbano de gente desfavorecida en la sociedad actual.

6.2.3.3. Q12. ¿Te gusta que las calles sean ambientadas por músicos?

Las calles pueden interpretarse como un entramado de experiencias y emociones múltiples. El transeúnte observa y participa en las acciones que en ella

acontecen y se va transformando dentro de un vaivén que tal vez puede parecer caótico, pero no lo es (Sennett 2001). El ciudadano forma parte de esa red que entreteje las necesidades e intercambios que se producen en la vía pública.

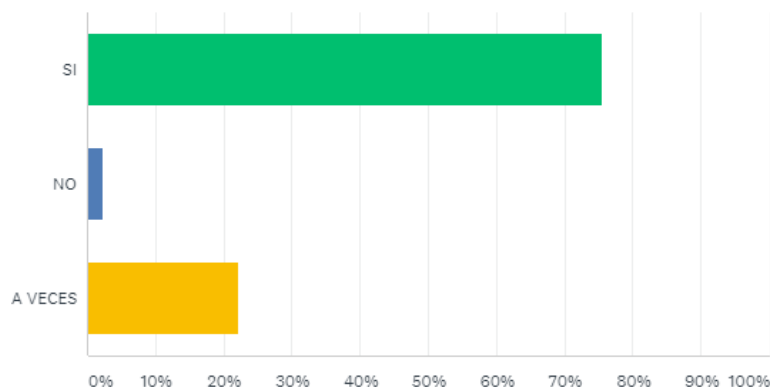
P12

Personalizar

Exportar ▼

Te gusta que las calles sean ambientadas por músicos?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	75,43% 869
NO	2,34% 27
A VECES	22,22% 256
TOTAL	1.152

En este gusto es donde encontramos a la mayoría en un porcentaje del 75,43% que aprecian poder disfrutar de la música en la calle. Con respecto al resto de encuestados, el ritmo de vida actual es más ruidoso de lo que era hace unos años y la música tiene que competir contra el resto de sonidos del entorno urbano como el sonido del tráfico o el chismorreo de la gente. Es por ello que el músico en ocasiones ha de buscar la atención del oyente con un volumen más alto. En ello observamos que a mejor sonido y potencia mayor público y, por ello, mayor negocio. Pero, en esta necesidad, es donde surge ese 2,34% de encuestados que no les gusta ver las calles ambientadas por músicos porque podemos estar hablando de vecinos residentes de la ciudad. Al igual que este último grupo, el 22,22% alega que solo a veces les gusta ver las calles ambientadas, una actitud más permisiva y tolerante, aunque también pone en cuestión a los músicos de calle. Hay que recordar la gran influencia de los medios de masas en esta actividad que se recrea en un concepto, un tanto subjetivo, sobre las consecuencias en la ciudad y que pone en duda su agrado de cara con el público.

6.2.3.4. Q13. ¿Crees que los músicos enriquecen el turismo de la ciudad?

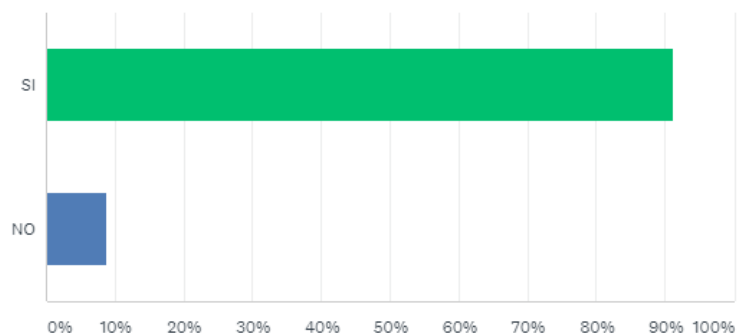
P13

Personalizar

Exportar ▼

Crees que los músicos enriquecen el turismo de la ciudad?

Respondidas: 1.144 Omitidas: 8



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	91,26%	1.044
NO	8,74%	100
TOTAL		1.144

Cuando observamos un paisaje cultural como puede ser una ciudad, construimos un concepto a través de nuestra mirada. Hay que diferenciar al espectador entre el viajero en transición y el nativo que habita el territorio (Ferro 2009). La complejidad y la diversidad de las ciudades que analizamos pueden cambiar según nuestra permanencia allí. No es lo mismo el nativo o vecino que convive a diario con los artistas de calle que el transeúnte puntual que está en la ciudad con una finalidad temporal. El turista responde a una figura muy similar a la de un inmigrante, un exiliado o un errante urbano. Su presencia domina la cultura urbana contemporánea ya que se trata de una figura cuya característica común a todas las demás es la capacidad de convertir los desplazamientos en un estilo de vida (Bourriaud 2009).

Es importante mencionar que así como el turista juega un papel de cambio y adaptación, a la música también le ocurre, la música finalmente también viaja. Las emisiones digitales, las canciones comerciales, los festivales, los conciertos..., todo ello traslada los sonidos en la consciencia de los viajeros como un acompañamiento de bienvenida a la experiencia del lugar. Desde actuaciones turísticas,

peregrinaciones, museos, calles improvisadas con entretenimiento, visitas a conciertos y festivales, la radio del coche...La música proporciona una narrativa emotiva a los turistas que impide concebir el turismo en silencio. Activa a los viajeros e impregna la duración de su viaje con bellos recuerdos. Los vínculos entre turismo y música marcan la manera en que la música es buscada con frecuencia por los turistas a la hora de elegir las ciudades que serán visitas (Connell y Gibson 2005). Esto, conocido como turismo musical, se ha convertido en una práctica polivalente. La atención a la música en los distintos lugares donde se ejecuta ofrece conocimientos únicos sobre el espacio sin mapas (Cohen, Lashua y Schofield 2010).

Por ello, el 91,26% de los encuestados razonan que la música en la calle debe ser considerada otro medio de expresión artístico que fortalece el tejido turístico de la ciudad. A través de teorías antropológicas, Les Roberts (2014) explora el marketing y la promoción de la música en el patrimonio, como éste es aprovechado de su simbolismo como parte de un refuerzo cívico de regeneración urbana. La cultura global se caracteriza, al fin y al cabo, por su eterna necesidad de distracción. La música juega parte de este papel de tendencia mercantil y cultural a la solicitud del público demandante (Martínez 2011). Es, en esta teoría, donde encontramos la respuesta favorecedora de los encuestados ya que los músicos de la calle resultan otorgar parte de esa magia a los visitantes con la esperanza de mejorar la imagen urbana de la ciudad, aunque es cierto que la necesidad de los *buskers* choca con las regulaciones que los gobiernos locales tratan de imponer en los principales sitios turísticos. En cambio, observamos un 8,74% de encuestados que no comparten esta postura, aunque queda reducido en una minoría. Es probable la justificación se halle en los aspectos negativos vinculados a la mendicidad que se asocia al pedir en la calle, algo que visto desde tal punto encarece la actividad a algo más de supervivencia que de artístico.

6.2.4. Bloque de preguntas III. Aplicación de la normativa por parte de los músicos.

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas III.

6.2.4.1. Q14. ¿Perjudican los músicos el tránsito de los viandantes?

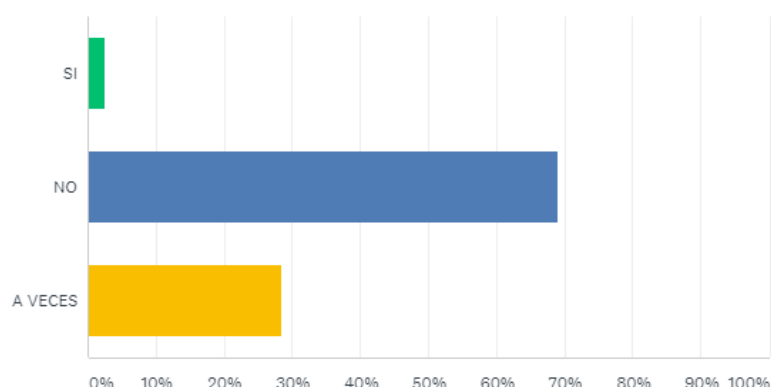
Aunque el 69,02% de los encuestados aseguraban no sentir molestias a la hora de transitar en las calles donde se encontraban músicos tocando, el 2,61% alegó que sí era un problema, y el 69,02% que a veces podía resultar un contratiempo para circular por la vía pública.

Como ejemplos de esta minoría, en Buenos Aires en 2009, la prensa destacó el aumento de músicos que invadían las zonas más céntricas de la ciudad. La respuesta del público denotaba la dificultad de transitar por las calles a partir de las 18 de la tarde, convirtiendo el trayecto en una prueba de obstáculos (Ferrara 2009). Algo similar ocurría en Barcelona en el paseo de las Ramblas que, tras años de ser un símbolo de encuentro con diversos artistas callejeros mímicos, conocidos como "estatuas vivientes", tuvieron que ser replegados al final del paseo tras una lucha de derechos con el gobierno local sobre la ubicación más idónea. Esta medida se llevó a cabo para facilitar la circulación de los transeúntes que se detenían a contemplar las actuaciones dificultando el paso a todo aquel que se encontrará por la zona, fuera de paso por trabajo u ocio (López 2012).

Aunque estos ejemplos denotan problemas de circulación por la calzada por parte de algunos encuestados, no es un dato con una diferencia excesivamente grande. Los esfuerzos del gobierno local por acotar los espacios y las distancias han permitido que, dentro de la norma, se respeten por los músicos. En su mayoría, los transeúntes sienten su espacio amplio y respetado por los músicos ya que, cuando se detienen a tocar, lo hacen en los rincones de las grandes calles al margen de la circulación de los transeúntes.

Perjudican los músicos el paso de los viandantes?

Respondidas: 1.149 Omitidas: 3



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	2,61%	30
NO	69,02%	793
A VECES	28,37%	326
TOTAL		1.149

6.2.4.2. Q15. ¿Ocupan habitualmente espacios donde pueden molestar?

La ciudad suele responder a un ambicioso proyecto de control que instaura un orden espacial modificado a lo largo de los siglos por las necesidades de los ciudadanos que cohabitan con el entorno urbano (carreteras, edificaciones, espacios verdes...). Parte de la diferencia entre el espacio por parte del Estado y la vida cotidiana viene dada por las relaciones sociales construidas a través de las prácticas culturales que se realizan en el espacio cambiante y dinámico. El público cuenta como usuario del espacio en comunicación y negociación (Albán 2008). La ciudad representa las legitimidades que se elaboran de acuerdo a los ciudadanos y la presencia de nuevos elementos culturales pueden modificar ese orden social establecido (Bourdieu 2010). Los músicos forman parte de ese elemento cultural que aborda en ocasiones la calle y que pueden alterar el orden social. Por ello existe una serie de normas en la ordenanza que establece el buen funcionamiento del uso de la vía pública. La modernización del siglo XX produjo esta regulación del espacio y las maneras de evitarlo. Para conocer si es necesaria una preocupación sobre la

ocupación del espacio en la vía pública, observamos que vuelve a obtenerse datos similares a los anteriores.

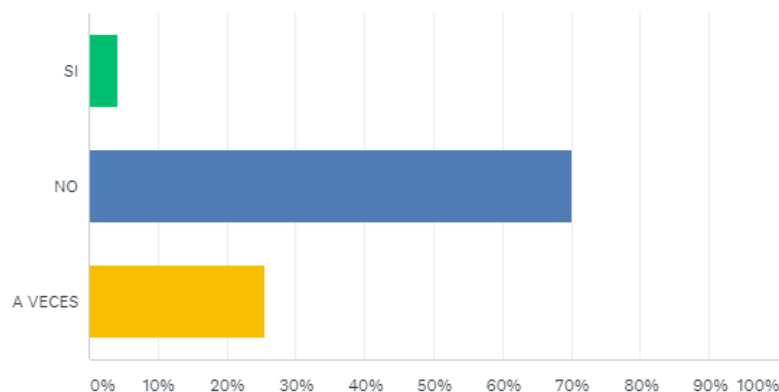
P15

Personalizar

Exportar ▼

Los músicos ocupan habitualmente espacios donde pueden molestar?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	4,25% 49
NO	70,14% 808
A VECES	25,61% 295
TOTAL	1.152

Con un 70,14%, la mayoría de encuestados no consideran que los músicos ocupen espacios donde puedan molestar. En cambio, el 25,61% vuelve a comentar que en ocasiones sí que no se respetan las normas de espacialidad de la calle establecidas en las ordenanzas, así como el 4,25% que reafirma esta cuestión. Hay que mencionar que en muchos casos los músicos desconocen los puntos exactos donde pueden ubicarse para ejercer la actividad. Esto denota un problema de regulación importante en la normativa de la ciudad. No existe un estudio sobre cada caso en el plano urbano que regule mejor las ubicaciones.

6.2.4.3. Q16. ¿Su presencia es adecuada cara a la gente?

Existe una invisibilidad simbólica producida por prejuicios y estigmas sociales sobre la actividad en la calle que queda etiquetada de menor valor social y, en muchos casos, comparada con la mendicidad. También hay que tener en cuenta que no deja de ser una actividad libre no demandada como producto y, por lo tanto, puede

resultar agresiva, molesta o fuera de lugar para el propio público que reacciona ignorando la práctica (Silva e Sousa 2015).

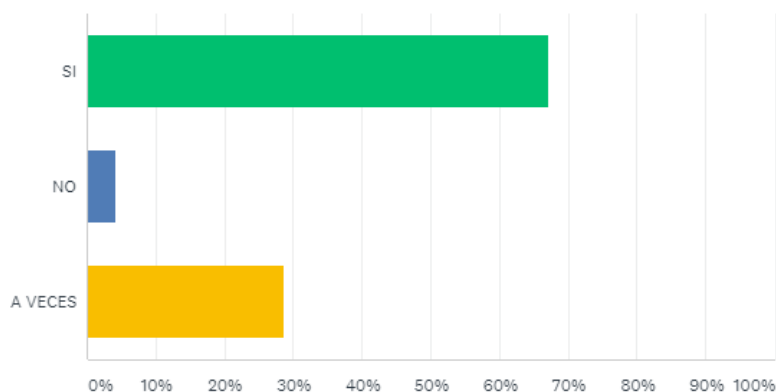
P16

Personalizar

Exportar ▼

Su presencia/aspecto es adecuado cara a la gente?

Respondidas: 1.151 Omitidas: 1



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	67,07% 772
NO	4,26% 49
A VECES	28,67% 330
TOTAL	1.151

Es en el 28,67% donde encontramos a esos encuestados que consideran que los músicos de calle no están del todo presentables cara al público. El 4,26 de encuestados piensa que no tienen una presencia adecuada. En cambio vemos que, para la mayoría, el 67,07%, los músicos si presentan un aspecto presentable y alejado de esa etiqueta de mendigo acuñada por algunos prejuicios mencionados anteriormente.

6.2.4.4. Q17. ¿Has tenido algún problema con un músico por su trato?

Con respecto al trato con el público, esta cuestión era relevante para conocer hasta qué punto el músico podía entrar en conflicto con el público. En dichos conflictos siempre pueden darse agresiones y situaciones muy violentas que pueden estar afectando a la imagen de esta actividad. No es de sorprender que con el

97,56% de encuestados no se hayan dado casos de problemas entre músico y espectador, algo que sí ha pasado para el 2,44% que resulta un valor muy bajo comparado con el anterior.

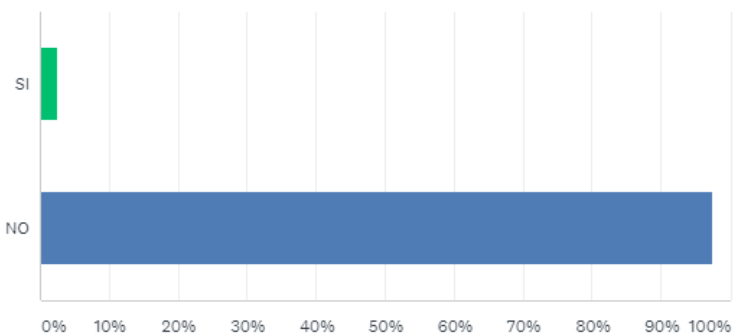
P17

Personalizar

Exportar ▼

Has tenido alguna vez problemas con algún músico de calle?

Respondidas: 1.148 Omitidas: 4



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	2,44%	28
NO	97,56%	1.120
TOTAL		1.148

6.2.4.5. Q18. ¿El volumen al que suelen tocar los músicos en la vía pública es adecuado?

Cuando escuchamos una cacofonía producida por innumerables ruidos, esta es percibida como un estado de distracción molesto. Si este ruido fuera considerado arte, requeriría de un grado más elevado de concentración y recogimiento, en lugar de dispersión. La excesiva presencia de sonidos puede interferir en la calidad del sonido que percibe el receptor y esto hace que la música se encuentre hoy en día totalmente descontrolada convirtiéndose en excesiva y enervante junto al resto de sonidos de la ciudad. A este fenómeno se le llama "bruma sonora" ya que no hay silencio en la ciudad y con la hegemonía de caracteres sonoros que alberga se reducen las condiciones de reflexión que sustentan la comunicación y convivencia urbana (Fortuna 2009). En cambio, cuando hablamos de la música, es el primer rango de formalización y domesticación del ruido que siempre se ha sentido como

desorden, polución y agresión del ambiente urbano. La diferencia que existe entre música y condición musical reside en que esta cuenta con el ruido como un elemento activo y creativo mientras que la música por si sola tiende a expulsarlo de su radio de acción (Attali 1977).

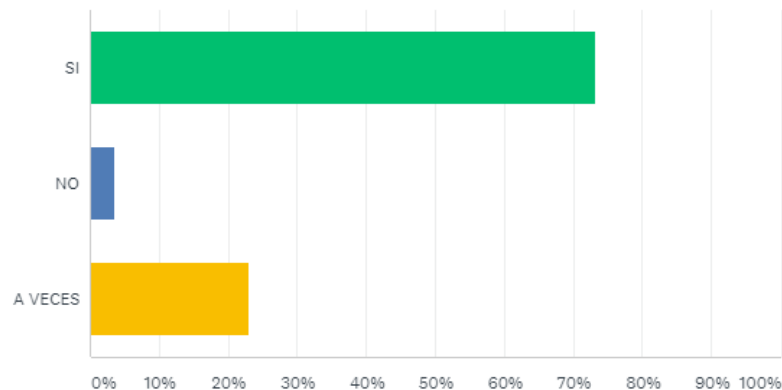
P18

Personalizar

Exportar ▼

El volumen al que tocan en la calle crees que es adecuado?

Respondidas: 1.151 Omitidas: 1



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	73,24% 843
NO	3,65% 42
A VECES	23,11% 266
TOTAL	1.151

Este último concepto nos lleva al condicionamiento social al que se ve sometida la música en la calle. Definir aquello que es ruido o no viene a ser, como dijo Lucy Kavalier (1977), el resultado claro de que aquello que uno admira como un sonido excelso, para otro puede ser un ruido infernal.

Parte de los problemas de la música en la calle es el volumen de los músicos en conjunción con la contaminación acústica de la ciudad. El mayor problema se encuentra en los inmuebles residenciales y comerciales de la ciudad que recogen diversas quejas interpuestas por sus propietarios. El ruido producido por la contaminación convierte a la música en parte esencial de ese ruido como peligro que genera rechazo en quien lo percibe. El receptor crea una coraza contra la presunta armonía en una realidad existente pero no analizada, es decir, el vecino o el comerciante no tienen en cuenta el resto de sonidos generados por el paisaje urbano

que cohabitan con el músico que ha de hacerse denotar sobretodos ellos sin ser el principal causante de los mismos.

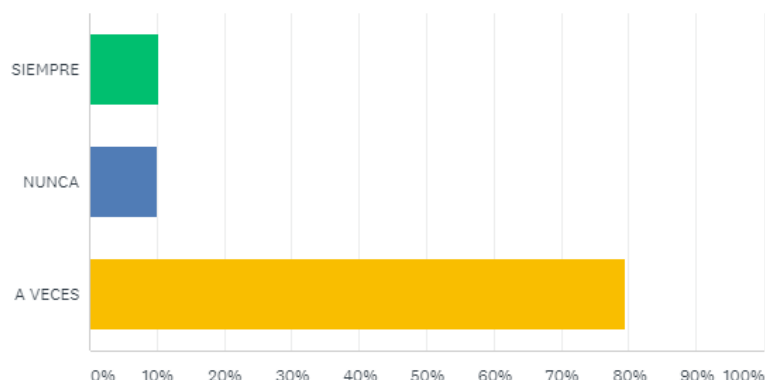
Es aquí donde el 3,65% de encuestados considera que los niveles de sonido de los músicos no son adecuados, así como el 23,11% que lo achaca a algunas puntualidades. Este punto es realmente importante de analizar, ya que recoge el principal motivo de denuncia. Aun así, vemos que el 73,24%, una gran mayoría considera que el sonido si es adecuado por lo que este grupo puede estar receptivo a la idea de que la música, a fin de cuentas, no es contaminación acústica, sino un objeto aparte entre tantos ruidos urbanos de las ciudades. Finalmente, el sonido generado por los músicos funciona como un nexo de ruido y sentimiento (Méndez 2016).

6.2.4.6. Q19. ¿Les das algún tipo de donativo a los músicos por su interpretación?

La gorra es un hilo de comunicación entre el artista y el público. La retribución económica realizada por el espectador tiene una relación directa con la intencionalidad del músico de ejercer en la calle. Su labor va más allá de la ganancia económica y recoge un motivo ideológico de rechazar los canales habituales de expresan musical en espacios institucionalizados. Muchos músicos no se limitan a pedir, sino que promueven la venta de discos, que resulta de otra actividad paralela para obtener mayores ganancias económicas ya que se produce una profesionalización del músico cara al público que repite una nueva forma de experiencia posterior de consumo musical en su hogar. Pero incluso cuando la música sale a través de estos contextos, la figura del *busker* continua su relación cara a cara con el espectador. Muchos son los factores que afectan a la buena "cosecha" que se dé por parte del músico, pero aun es más importante la actitud del espectador para el resultado final.

Les das algún tipo de donativo a los músicos por su interpretación?

Respondidas: 1.151 Omitidas: 1



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
▼ SIEMPRE	10,34%	119
▼ NUNCA	10,08%	116
▼ A VECES	79,58%	916
TOTAL		1.151

El 10,08% de encuestados, afirma que nunca da donativos a los músicos por sus actuaciones, frente a un empate con el 10,24% que siempre compensa la actuación. Dentro de la lógica en el mundo callejero, era de esperar que el 79,58% compensar a veces a los músicos por sus actuaciones dependiendo si es de agrado el músico y su repertorio.

6.2.4.7. Q20. Ese donativo, ¿crees que es molesto que los músicos lo pidan activamente?

En 2006, el medio de prensa *Mas i Usó* de Barcelona detalló la gran complicación que suponía para los músicos la imagen que daba la *Ordenança de Mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona* de 2005 (Beltrán 2006). La nota puntualizaba la confisca de los instrumentos por multas de 120 euros por la falta de dejar abierta la caja del instrumento a la espera de que el transeúnte depositara monedas por su interpretación musical.

En muchas ocasiones la acción de recibir dinero es entendida como mendicidad, la "pida activa" desagrada a parte del público. Conocer la situación que se da en las terrazas es importante porque determina las estrategias de los músicos en cuanto a este espacio. Las terrazas acogen a un público que se encuentra detenido en un momento de desconexión ante la rutina de paso. Su actitud y la del músico puede determinar la aceptación de la pida sin problemas.

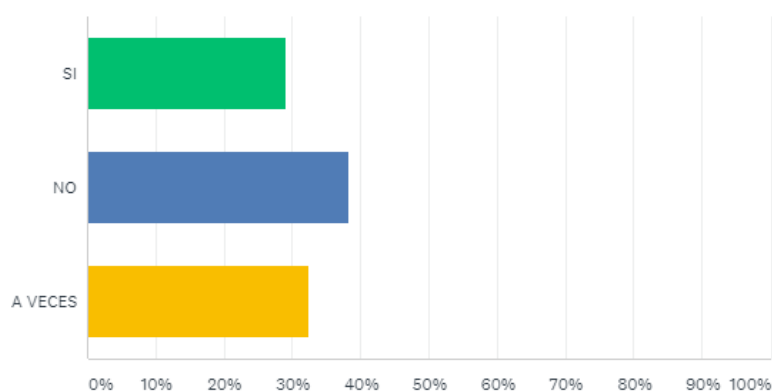
P20

Personalizar

Exportar ▼

Ese donativo, crees que es molesto que los músicos lo pidan activamente como puede ser en una terraza pública?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	Cantidad
SI	29,17%	336
NO	38,37%	442
A VECES	32,47%	374
TOTAL		1.152

Es cierto que el 29,17% de los encuestados considera molesta esta acción pues es una interrupción a su descanso. Además, hay que mencionar que algunos músicos suelen ejercer esta demanda de donativo de forma quizá demasiado persistente. El 32,47% de los encuestados considera esta pida en ocasiones molesta, por lo que volvemos al nivel de persistencia del músico. Aunque los resultados aparentan bastante igualados, finalmente el 38,37% alega que no es molesto, quedando esta opinión establecida como la más votada ante el resto.

6.2.4.8. Q21. ¿Crees que los músicos abusan de la solidaridad de la gente?

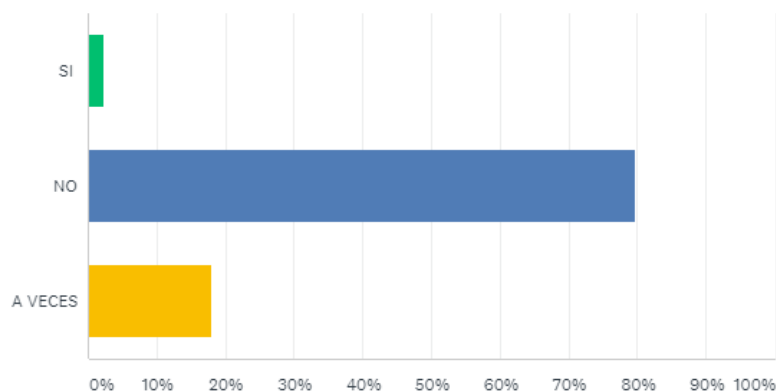
P21

Personalizar

Exportar ▼

Crees que los músicos abusan de la solidaridad de la gente?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	2,34% 27
NO	79,69% 918
A VECES	17,97% 207
TOTAL	1.152

A partir de los años 80, con los movimientos urbanísticos, el músico callejero sufre una reconversión debido al aumento de su profesionalización con nuevas estrategias de promoción, difusión y comercialización de la música en espacios de sociabilización. Sin embargo, esta reconversión social no modifica la imagen preconcebida de la actividad en la calle asociada al concepto de mendicidad. El creciente marco legal y el control estricto de las administraciones públicas y locales han involucrado a los músicos en diversos conflictos de convivencia vecinal chocante al centrismo de los servicios (Picún 2013).

El 2,34% de los encuestados asegura sentir ese abuso, con el 17,97% de encuestados que lo han experimentado en algún momento, pero no siempre. Sí que con el 79,69%, en comparación con hace veinte años, los músicos han ganado aprecio por parte del público, declinada por la frialdad y monotonía de la música comercial. Se puede observar una revalorización de la presencia del músico como imagen de la "alegría inmediata de hacer música" (Macchiarella 2015).

6.2.4.9. Q22. ¿Deberían ser músicos profesionales los que interpretan en la calle?

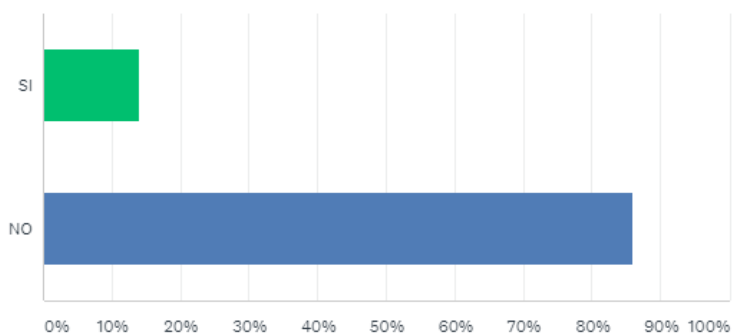
P22

Personalizar

Exportar ▼

Deberían ser músicos profesionales (formación reglada) los que interpretan en la calle?

Respondidas: 1.150 Omitidas: 2



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	13,91%	160
NO	86,09%	990
TOTAL		1.150

A través de la definición de artista recogida por Jaques Berne en la introducción de *El hombre de la calle ante la obra de arte* (Dubuffet 1973), observamos la importancia que puede llegar a adquirir una actividad fuera del contexto habitual y la crítica que de ella se haga:

“¿Sus esfuerzos? El tiempo, las preocupaciones, el dinero, el afecto que consagro el arte en bruto y a aquellos para quienes esta forma de arte es el único medio de expresión de que disponen, los seres desposeídos-gente de la calle aún más desclasada que los desclasados, fuera de cualquier clase por su comportamiento asocial- a los que Jean Dubuffet llama artistas”. Es en esta definición, donde la “rebeldía” a los canales habituales de la música puede desencadenar una nueva forma de expresión, recoge unas normas totalmente diferentes que, finalmente, sino profesionalizan la actividad, la encaminará a una mejora en apariencia y establecer una moda.

En la calle convergen multitud de actores que usan la calle como medio económico de trabajo como los lava coches, o vendedores ambulantes, pero dentro de estas categorías no se contemplan los componentes subjetivos que entran en juego cuando se trata de dinámicas de interacción e intercambio social que el músico potencia en el espacio público frente a los espectadores (Picún 2013). Este espacio de experimentación ofrece lo que otros espacios más habituales no dan, la formación de grupos musicales que encuentran un lugar libre y de contacto directo con el público. Muchos artistas comenzaron en la calle y, posteriormente, saltaron a los escenarios desatendiendo este espacio porque ya no se hallaba en comunión con sus objetivos profesionales. En los últimos años se observa signos de profesionalización de la práctica musical en la calle a través de la producción, promoción y comercialización directa que vive la música como alternativa a los mercados habituales; pero no termina de perder esa esencia que la diferencia del resto ya que, a fin de cuentas, los músicos profesionales ya han alcanzado dicho estatus y se mueven por otros espacios muy diferentes a la calle.

El 86,09% considera que los músicos de calle no requieren de esa etiqueta de profesionalización ya que implicaría una regularización más institucionalizada que acabaría con la actividad, originada, como mencionábamos antes, como espacio de experimentación y salida alternativa al mercado. Pero es cierto que esta actividad sufre un continuo bombardeo de ilegalidad que pone en cuestión su legitimidad permanentemente y, con ello, su necesidad cara al público de estar sujeta al marco legal básico visto en el 12,91% que continúa poniendo en cuestión esta actividad.

6.2.4.10. Q23. ¿Crees que para obtener un permiso deberían pasar un control de calidad?

En cuanto a los controles de calidad con la música callejera, la polémica ha estado servida a la orden del día. El caso de Madrid popularizó la música en la calle y desencadenó una cuestión trascendental para con la actividad. Conocer la opinión de los usuarios de calle es importante para desarrollar los resultados en cuestión, pues tanto autoridades como músicos defienden sus posturas y no termina de hallarse un punto de encuentro para su gestión.

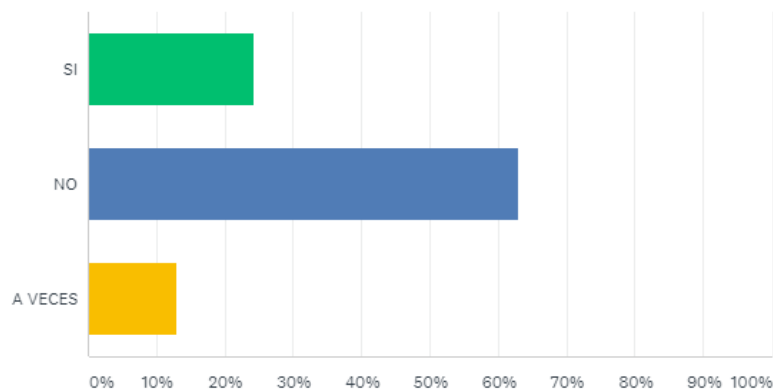
P23

Personalizar

Exportar ▼

Crees que para obtener un permiso deberían pasar un control de calidad (prueba, dossier de la actividad...)?

Respondidas: 1.150 Omitidas: 2



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	24,26% 279
NO	62,87% 723
A VECES	12,87% 148
TOTAL	1.150

El 62,87% de los encuestados piensa que la música en la calle no debería someterse a ningún control de la calidad ya que se sobrentiende que el músico que toca en la calle lo hace por necesidad y se debe permitir ese derecho, el propio público será el encargado de juzgar y hacer la crítica del músico. En cambio, el 24,26% considera necesario ese control de la calidad, venga a ser un dossier de representación de la actuación, un examen o cualquier tipo de filtro que regularice la concesión de los músicos para un permiso. No siempre los músicos que tocan en la calle son de agrado como bien refleja el 12,87% que, en ocasiones, han encontrado malas interpretaciones a su paso. Este sistema puede evitar fraudes para con la música en la calle, es decir, que gente que no tiene conocimientos básicos de música, indistintamente su origen, acceda a la calle desde cero para hacer de este espacio su local de ensayo.

Este razonamiento resulta chocante con el antes mencionado en la profesionalidad del músico, ya que estamos hablando de que la calle puede ser para

muchos su único medio de aprendizaje y, tras esta postura, se vea delimitado solo por concepciones negativas creadas por algunos músicos que, en términos generales, se despreocupa de ofrecer una buena actuación. La realidad es que un músico callejero concienciado siempre va a evitar exhibirse sin unos mínimos requisitos que contenten al público.

6.2.4.11. Q24. ¿Crees que existe un exceso de músicos tocando en las calles?

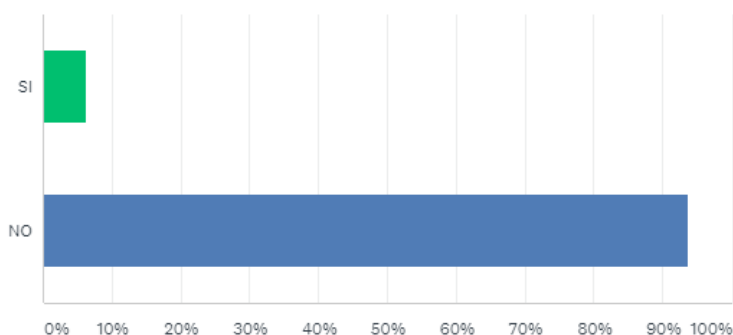
P24

Personalizar

Exportar ▼

Crees que existe un exceso de músicos tocando en las calles?

Respondidas: 1.150 Omitidas: 2



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	
SI	6,17%	71
NO	93,83%	1.079
TOTAL		1.150

En México se tuvo que realizar el empadronamiento de 1500 músicos para poder filtrar los numerosos artistas que actuaban en la ciudad. En esta ocasión hablamos de un país cuya capital ya cuenta con más de 8,9 millones de habitantes, siendo una de las ciudades más pobladas del mundo. España no recoge las características de este ejemplo, pues al no tratarse de un país especialmente sobrepoblado, no hay exceso de músicos ejerciendo.

El 93,83% de los encuestados piensa que España no tiene exceso de músicos en sus calles. Es cierto que en los últimos años se han dado mayores aumentos de músicos callejeros en las ciudades analizadas. El aumento de socios de

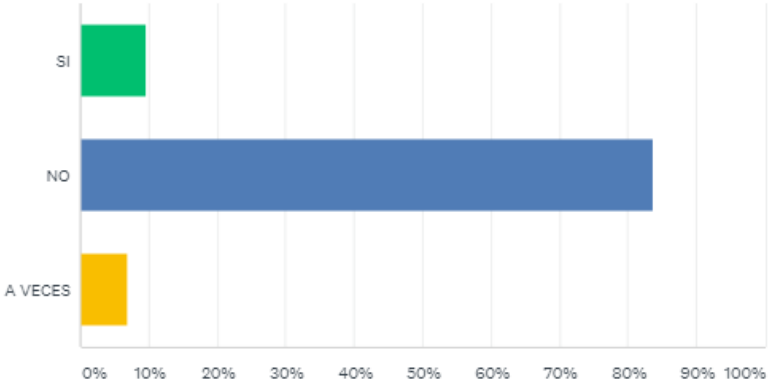
las asociaciones musicales callejeras denota una mayor visualización del colectivo, al mismo tiempo que se ve mejor regularizado. Puede haberse excedido en músicos en ciertos momentos puntuales que han sido vistos por el 6,12% de encuestados por momentos de auge turístico, pero no creemos sea lo habitual.

6.2.4.12. Q25. ¿Deberían los músicos ser multados por ejercer la profesión en la calle?

P25 Personalizar Exportar ▼

Deberían los músicos ser multados por ejercer la profesión si carecen de permiso?

Respondidas: 1.152 Omitidas: 0



OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
SI	9,55% 110
NO	83,59% 963
A VECES	6,86% 79
TOTAL	1.152

Para cumplir la ordenanza municipal existen tres posibilidades que implican al ciudadano de calle: que el ciudadano tenga una conducta ética y sepa discernir cuando la música callejera es un problema justificado y cuando no, que el ciudadano tenga una conducta ignorante y delate al músico sin justificaciones desde el desconocimiento de cómo afecta a todas las partes la denuncia, y la del ciudadano mal intencionado que busca perjudicar al músico a toda costa. En los últimos dos casos se utiliza a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado en el caso municipal para establecer orden, aunque normalmente se recurre únicamente a la policía local, organismo que depende del Ayuntamiento regulador de cada ciudad.

En el primer caso, hallamos al 83,59% de encuestados, que en su mayoría consideran demasiado multar al músico si no dispone de permiso y llegar a implicar a la policía en dicho conflicto. En el segundo caso, podemos ver al 9,55% que argumentan, con una justificación de peso, que al margen de las negligencias del músico la ley está para cumplirla y el músico no tiene por qué estar exento de ella. En este contexto, el 6,86% de los encuestados se encuentra en un punto intermedio entre la necesidad de multar a los músicos o dejarlos trabajar libremente.

6.2.4.13. Q26. Observaciones.

En general, hemos encontrado una variedad de respuestas que se han ido dividiendo según el tema que abordaban en nuestro análisis resultando gratificante. Algunas personas han considerado de interesante este trabajo y han apoyado este apartado pidiendo que se les informe del mismo una vez se finalice. Otros han comentado que estos datos deberían de entregarse al ayuntamiento de las ciudades investigadas para que valoren todas estas opiniones en la futura gestión de la música callejera, en concreto a la Concejalía de Participación ciudadana o al órgano responsable de la Policía Local.

Cada pregunta ha originado una serie de opiniones muy variadas. Empezando por las positivas, la música en la calle es considerada como arte independiente de todo organismo; es gratificante, relajante, ambiental, emotiva, viva... La música es una expresión artística necesaria y la calle un lugar público para ejercerla, por lo que no debería estar prohibida. Contraria a esta opinión, ha habido algún comentario de que la sonoridad de la calle no es propicia para escuchar música por lo que se prefiere continuar paseando con auriculares. También; se han comentado varias veces el gusto de la gente por poder disfrutar de un concierto inédito que no podrían haber visualizado de no ser por los altos costes actuales del IVA en las salas de conciertos. Tocar en la calle acerca la música a la gente y esto supone un consumo importante de cultura en la ciudad.

En cuanto a las negativas, ha habido problemáticas en algunas preguntas por su formulación, como por ejemplo la presencia del músico. En ella se ha tachado a la

cuestión de clasista por no ser lo que más importe a la hora de tocar en la calle. La ropa que lleven o la formación que tengan no son importantes, siempre y cuando te dediquen una sonrisa y su actitud sea positiva con el transeúnte. En cuanto al diseño de la encuesta, ha habido algún comentario en el que se reflexionaba sobre las respuestas que podían elegir los encuestados. Algunos aseguran que no se ajustaban a lo que pensaban para escoger una opción. Muchas se hallaban limitadas por sí o no, en parte, debido a una metodología de acotamiento de las opiniones que no alejara los objetivos principales.

Bajo algunos comentarios, se ha desarrollado más ampliamente razonamientos muy interesantes. Uno de ellos es las diferencias entre un músico callejero y el clásico personaje de etnia gitana o rumanana. Éste último toca de forma básica y con material pregrabado en la calle; suelen usar el material a un volumen excesivo y además resultan demasiado insistentes e incómodos ejerciendo sus servicios en terrazas de bares. Algunos lo tachan de intimidante y lo asocian a las mafias rumanas y a ciertos comportamientos racistas entre el gremio cuando se ha viajado a otras ciudades. En cambio, hay una gran mayoría que considera a los músicos de forma positiva y pide que sus condiciones sean mejoradas con un circuito regular en la calle o una alternativa laboral ya que hacienda les perjudicaría a la larga en lo económico. Dotarlos de infraestructura si es necesario, podría ser una alternativa para que no sufran por el mal tiempo o cualquier otra adversidad, incluso social..., es decir, una regulación orientada a la defensa de los derechos de los artistas.

En cuanto al turismo, sí pueden ser considerados un enriquecimiento del mismo, pero también pueden ejercer el efecto contrario ante una mala gestión. Los músicos no son motivo turístico para venderlos como producto de la ciudad, es algo que se aleja de las competencias del gobierno y su control. Esto no quiere decir que se eluda 100% dicho control sobre ellos, en muchos casos se pide que este regulado, pero con una flexibilidad y estudio más acorde a las necesidades de todos, evitando una caza de brujas sin sentido acontecida en algunos lugares de forma más dura en periodos de la actividad callejera más largas de algunas ciudades.

Por otro lado, el respeto y la calidad imperan en la mayoría de casos sobre el cuestionamiento de la profesionalidad del músico o las pruebas para obtener los permisos. Hay gente sin estudios que toca mucho mejor que alguien con años de conservatorio. Hay muchísimos músicos autodidactas a los que sería injusto pedir formación reglada y privarlos de mostrar su talento.

Esta reflexión se asocia muy próxima a los controles de calidad, que darían más valor a lo que se hace en la calle. Algunos son manifiestamente inadecuados y quitan el sitio al resto de solicitantes. No deberían hacerse exámenes porque entonces se trataría de un trabajo y pedir en la calle no es un trabajo, es una forma de mendicidad. Solo bajo algún tipo de subvención a músicos por ambientar las calles más turísticas se podría reglar como trabajo. Se afirma que es normal que se regule, por ejemplo, un encuestado cuenta que, en San Petersburgo, como gran ciudad que es, lo hizo hace doscientos años. Como toda actividad económica, toda sin excepción, se instauraron unos impuestos. En cambio, otros piensan que un examen no es la solución porque suelen estar amañados. Sin embargo, continúa habiendo una minoría de opiniones sobre la elección de los músicos que se desean para dar buena imagen a la ciudad, refiriéndose a la formación de los mismos y sus capacidades para lucirse en la calle. Aunque la multa no se considera la solución al problema, sí que se opina que la calle no es el mejor sitio para aprender a tocar ni la forma de ganar dinero a largo plazo.

En cuanto a las opiniones relacionadas con las ciudades desde donde se han hecho las encuestas, Valencia es considerada una de las que más carece de músicos de calle y deberían promoverse en espacios como el río Turia o parques de gran amplitud. Alguna alusión se ha hecho a los cuartetos de cuerda que se encuentran tocando en las zonas más comerciales del centro, sobretodo en navidades, un talento desaprovechado según los comentarios. Según algunos la cultura tradicional se está perdiendo debido a la privatización de los espacios y las restricciones administrativas, con sus notables sanciones. Como en otros países, se debería ofrecer subsidios, formación, espacios tanto de ensayo como de actuación, o contactos con otros artistas, a la gente que trata de comunicarse mediante cualquier tipo de expresión creativa.

Muchos son conscientes de que queda un proceso largo por delante de reconocimiento y valoración profesional en este gremio. La comercialización artística podría tratar de beneficiar el desarrollo de las inquietudes de los individuos o comunidades, ofreciéndoles alternativas y reconocimiento socio-económico. Continúa habiendo un debate sobre el "servicio" de la música en la calle, para muchos resulta evidente se trata de un trabajo, una actividad que significa la manutención de unos y el disfrute de otros pero, ellos mismos, afirman que los artistas no pueden imponerse a la gente. Si tocan en la calle deben hacerlo desde el respeto y el sentido común. En su lugar hay un pequeño grupo que niega rotundamente el privilegio de llamarla profesión ya que, así como el medico atiende en consulta, un músico toca en un auditorio, y no en la calle.

Los lugares son otro punto de discusión, el permiso sólo debería aplicarse para espacios cerrados como estaciones de metro, donde quizá hay más solicitudes que espacios disponibles. Las calles resultan espacios más abiertos y de uso común para todos. Algunos alegan que los músicos si ocupan espacios inadecuados, pero coinciden en momentos puntuales de la actuación como la formación de corros alrededor del músico o el excesivo volumen de las instalaciones del metro de Madrid que estamos mencionando, aunque el volumen depende de las horas en que se toque, en especial en la calle. Como curiosidad, hay un pequeño comentario que hace mención a la historia de los orígenes del músico callejero como los trovadores, algo que mencionaremos más adelante.

Finalmente, sobre las multas, al igual que se exige a las tiendas un permiso para ocupar la vía pública, los músicos callejeros deberían ser multados igual que sería multada una tienda, pues están obteniendo beneficio sin regulación fiscal. Además, muchos confirman que si hay normativa ha de cumplirse pues no pueden estar exentos de las leyes ya establecidas, pero si mejorarlas para evitar injusticias y arbitrariedades.

7. SITUACIÓN Y VALORES DE LOS MÚSICOS DE CALLE

Como principales ejecutantes de esta actividad, la valoración de los músicos sobre la gestión de la música callejera es primordial. Hay que conocer cuáles son sus necesidades actuales y, a la par, también sus problemas cotidianos cuando salen a tocar por la ciudad.

A partir de las problemáticas encontradas por narraciones particulares de músicos de calle, como la del periodista José Miguel Vilar-Bou (2013) que estuvo un año viviendo en Milán, o la de James Bowen (2012) que deambulo durante años en las calles hasta que encontró en la música de calle una salida a su situación, podemos ver ejemplos claros de una actividad vista desde el punto vivencial del músico. En muchas ocasiones no se visualiza el tono amenazador que deben soportar los músicos de calle tanto por las acciones policiales como por la competencia de otras profesiones, como la del repartidor publicitario, que perjudican a la presencia del músico en la actividad diaria de la gente. Entra en conflicto cosas como la arbitrariedad de la policía a la hora de decidir a quienes multa y a quienes no, ya que, aunque haya permisos, continúa habiendo prohibiciones que perjudican a los músicos.

La ejecución, la acción y la situación del músico en la calle plantean numerosas cuestiones para nuestra investigación. Preguntar directamente a los intérpretes musicales nos permite conocer la realidad y la actualidad de estas situaciones, sus conocimientos sobre la acción de los órganos responsables de la actividad callejera de la ciudad o de los propios colectivos en defensa del arte en la calle.

7.1. Encuesta a músicos de calle

A partir de las problemáticas narradas en los anteriores documentos, vamos a analizar la situación y a obtener los valores de los colectivos de músicos en una encuesta realizada vía online a las asociaciones de músicos de calle en Barcelona, Valencia y Madrid. La concentración de artistas que acontece actualmente en estas

ciudades facilita una mayor flexibilidad a la hora de contactar con personas ligadas a esta actividad. Es importante señalar que al principio de nuestra investigación ya se había intentado previamente realizar esta encuesta a pie de calle con los músicos que se cruzaban cuando realizamos una estancia en Barcelona (Martínez 2014). Dicho intento resultó fallido porque la mayoría de músicos a los que se intentaba entrevistar eran reacios por ser localizados en horas de actividad. Para ellos suponía una pérdida de tiempo y dinero. La segunda estrategia fue intentar entrevistarse con estas personas en otros horarios, pero nunca confirmaban dicha cita ni querían responder a la encuesta. Al final se pudieron recoger 46 encuestas a través de la plataforma online de encuestas (Survey Monkey 2018).

Como mencionamos en la encuesta de opinión pública, el diseño de la encuesta se realiza para que el error de muestreo pueda dar un 95% de fiabilidad y un 5% de error. En este punto han surgido una serie de inconvenientes a la hora de obtener más respuestas, insuficientes para verificar estos datos. De los tres colectivos a los que se envió la encuesta, *Musicarte Urbano* cuenta aproximadamente con 25 miembros activos en su plantilla, AMUC con 90, y AMM con 80. Con el total de 195, sólo hemos obtenido 46 respuestas. Un margen de error del 10%. Además de estos colectivos, obtuvimos respuestas vinculadas de otras asociaciones como AMUA, "Por la Música en la Calle" y *Músics al Carrer*, de los que desconocemos cuantos miembros puede haber afiliados. El clima de desconfianza hacia el destino de nuestros datos cuantitativos ha sido confirmado en esta última toma de datos como una de las causas de mayor peso en la falta de respuestas. Al contactar con los diferentes colectivos para que enviaran la encuesta a sus miembros y la divulgaran entre músicos conocidos, recibimos un email con dudas sobre el "porque" de esta investigación y quien iba a visualizar posteriormente estos datos. Los tres bloques de la encuesta divididos en la ejecución, la acción y la situación del músico de calle contienen algunas preguntas encubiertas, suavizadas de alguna forma, para que obtuviéramos respuestas lo más aproximadas a la realidad, pero es comprensible el grado de desconfianza de los músicos debido a las múltiples complicaciones que se han encontrado en la calle al asociar la actividad callejera como fraudulenta e ilegal en muchas ocasiones (Pérez 2016b).

Sin embargo, hemos considerado importante reflejar estos resultados de igual modo en la investigación para arrojar conclusiones aproximadas de lo que ocurre con la música callejera desde dentro, a través de los ejecutantes, los músicos.

7.1.1. Preguntas de la encuesta a músicos de calle

La encuesta cuenta con una variedad de preguntas tanto descriptivas, para obtener la mayor información posible, como opcionales con más de una respuesta y cerradas si/no para evitar desviaciones.

7.1.2. Bloque de datos generales

A continuación mostramos los cuatro factores determinantes para la clasificación de los encuestados, similar a la de opinión pública:

– Q1. La edad: determinará el interés que muestra cada persona en torno a los músicos según los años que tenga, comprendiéndose en una división de 5 etapas: adolescentes (menores de 18 años), jóvenes (de 18 a 30 años), adultos (de 30 a 50 años), mayores (de 50 a 60 años) y 3º edad (mayores de 60). Para evitar una respuesta tan larga los encuestados mencionaran su edad dejando al investigador con la tarea de contabilizar y representar el resultado. Los adolescentes comienzan sus estudios o inquietudes musicales a esta edad. Esta actividad se alarga en la juventud, pero también se comienza a madurar una concepción de música más acorde con las necesidades vitales que desembocan en la edad adulta. En esta etapa, esas necesidades pueden verse respondidas o haber sido abandonadas por otras actividades de mayor interés. Al llegar a la edad adulta las responsabilidades de cara con la sociedad aumentan y comienza un declive en el interés de los usuarios en ejercer desde adultos hasta, finalmente, la 3º edad que desvincula la mayor parte de su interés en su última etapa de vida.

– Q2. El sexo: al igual que la edad, influye el estado y la condición de la persona que se dividirá en dos respuestas cerradas: mujer o hombre. Las funciones y responsabilidades sociales de los hombres y las mujeres están regidas a la herencia

histórica. La condición de una persona, según su sexo y diferentes etapas puede alterar el resultado de las encuestas.

– Q3. La nacionalidad: mostrará si existe una división de opinión entre la gente que vive en España o la gente que es extranjera y ha podido vivir esta actividad en sus países. Muchas ciudades europeas disponen de organizaciones que gestionan la música en el metro o espacios turísticos de la ciudad. Estas organizaciones apenas son visibles en España, por ello se puede observar dichas diferencias con ciudades habituadas regularmente por artistas callejeros.

– Q4. La residencia: el hecho de que el encuestado viva o no en la ciudad puede determinar si está de paso. Además, ayudará a saber si los propios residentes conocen realmente la situación actual de la actividad en la calle, como asumen esta gestión y que problemáticas les surgen como usuarios de la misma.

La división y/o clasificación por grupos de edades, nacionalidades, residencia y sexo permite conocer las relaciones entre unos y otros. Entenderemos porque influyen esas pequeñas divisiones si las hay en el análisis final.

7.1.3. Bloque de preguntas I. La ejecución de la música en la calle

Con el fin de conocer qué factores afectan a los músicos de la calle y qué valoración tienen de la situación actual, realizaremos el diseño de estas preguntas en tres bloques clave: la ejecución de la música en la calle, la acción de los colectivos de artistas de calle y la situación del músico en la actualidad. La actividad del músico en la calle implica una serie de pautas a la hora de escoger como va a ejecutarse las actuaciones: un cómo, un dónde y un cuándo. Es interesante conocer cómo se organiza el músico personalmente y averiguar que posibles errores se están cometiendo con el ejercicio diario del músico. Para el diseño de esta encuesta hemos confeccionado un total de 30 preguntas.

- Q5. ¿En qué lugares sueles ir a tocar en la calle además de en la vía pública?: Esta pregunta recoge cinco opciones abiertas: instalaciones del transporte

público, terrazas, parques, mercados y otros. Podemos conocer que lugares son escogidos por los músicos para tocar en la calle. Probablemente los lugares que más frecuenten sean donde más problemas evitan y más actividad económica recojan.

- Q6. ¿Cuántos lugares sueles frecuentar cuando sales a tocar durante el día?: En una barra de 0 a 10 lugares, los músicos pueden marcar cuantos lugares frecuentan a diario. Podemos conocer si su actividad es muy frecuente, media o baja cuando salen a tocar.

- Q7. ¿Eliges tú el lugar dónde quieres tocar?: En esta pregunta cerrada de "Sí" o "No", se intenta de forma encubierta saber si los músicos habitualmente tienen dificultad para escoger el lugar. Esto puede deberse tanto a las restricciones de la normativa vigente como posibles mafias que abarquen los espacios más cotizados de la actividad.

- Q8. ¿Cuánto dura tu actuación normalmente?: En una franja de 0 a 100 minutos los músicos pueden marcar cual es el promedio de duración de su actuación cada vez que se establecen en un punto.

- Q9. ¿Qué tipo de conflictividad te ha surgido con otros artistas de la calle?: En esta pregunta observamos cinco opciones: ninguna, agresión verbal, agresión física, trato con mafias y otros. Averiguamos que tipo de conflictividad surge al músico callejero cuando trabaja con otros de su mismo oficio en las calles.

- Q10. ¿Has tenido conflictos con el vecindario de los lugares dónde tocas por el volumen de tu actuación?: En esta pregunta de "Sí", "No" o "A veces", conocemos el nivel de conflictividad se encuentra el músico callejero con los vecinos del entorno. Una forma de confirmar si existe ese conflicto con la frecuencia citada.

- Q11. Has sido multado alguna vez por...: existen cinco opciones: nunca me han multado, tocaba fuera del horario, por encima de los decibelios permitidos, ocupaba un lugar inadecuado y otros. Podemos conocer los principales motivos y razones por los que los músicos son multados.

- Q12. ¿Tenéis algún tipo de acuerdo para la cesión de espacios y tiempos de las actuaciones entre los artistas?: Esta pregunta está dividida en tres opciones cerradas: si, entre los artistas de la zona nos conocemos y tenemos un protocolo que respeta el horario de cada uno; no, cuando toco me pongo a tocar en zonas que sé están permitidas por la normativa de la ciudad y cumpla las votaciones; y no, cuando toco me pongo a tocar en zonas que encuentro oportunas indistintamente de que el lugar este ocupado por otro músico. Podemos saber si hay una organización interna que gestione el espacio de los músicos y una conducta moral entre ellos, o por el contrario el músico va por libre respetando la norma o ejerciendo sin licencia.

- Q13. ¿Para tocar en terrazas tienes permiso o acuerdos con los dueños?: En esta pregunta cerrada de "Si" o "No", los músicos nos pueden hablar, sino al menos del conocimiento del uso de las terrazas como escenario de los músicos prohibido, saber si llegan a tratos con los dueños para evitar conflictos.

- Q14. ¿Dispones de permiso para tocar?: En esta pregunta cerrada de "Si" o "No", sabremos cuantos músicos tienen el permiso. Los músicos se pueden dedicar a pedir el permiso o prescindir de él, a riesgo de conocer las sanciones.

7.1.4. Bloque de preguntas II. Acción de los colectivos de músicos de calle

Los colectivos presentes en la ciudad suponen un factor muy importante. Juegan el papel de mediadores entre los músicos de calle y el gobierno de la ciudad. Conocer como es su gestión y las aportaciones que hacen es primordial. Conocemos su organización interna, pero desconocemos la opinión de su gestión desde dentro y el músico nos la puede proporcionar.

- Q15/Q16. ¿Tu ciudad tiene normativa? Si tu respuesta anterior fue sí, ¿es accesible dicha normativa?: En esta doble pregunta, si se da la opción afirmativa, el músico dispone para contestar de "si", "no" o "a veces". Pretendemos saber si los músicos son concededores de la existencia de una normativa en la ciudad y si han podido consultarla sin dificultades.

- Q17. ¿Conoces colectivos o asociaciones que velen por los derechos de los artistas de la calle?: Con las respuestas cerradas de "Sí" o "No", podemos saber si los músicos son conscientes que existen colectivos que luchan por sus derechos y les brindan un apoyo ante la problemática normativa.

- Q18. ¿Cómo has conocido a dicho colectivo o asociación?: En esta pregunta caben cuatro opciones: amigos y/o conocidos, redes sociales, medios de comunicación (prensa, radio, tv) y otros. Podremos saber de forma indirecta si los colectivos existentes en las ciudades disponen de una buena cobertura para darse a conocer entre los músicos de calle.

- Q19. ¿Formas parte de alguno de esos colectivos? Si tu respuesta anterior fue sí, ¿cuál?: Con esta pregunta cerrada de "Sí" o "No", podremos saber que músicos son miembros activos de los colectivos de la ciudad. Una aproximación de quienes trabajan por libre y quien en equipo.

- Q20. ¿Crees que la gestión del colectivo lucha por los derechos de los músicos en la calle?: En esta pregunta cerrada de "Sí" o "No", los músicos pueden aclarar si los objetivos principales de estos colectivos cumplen realmente sus funciones con los músicos, si puede darles un soporte legal cuando surgen conflictos en la calle.

- Q21. ¿Tienes conocimiento de si el colectivo tiene establecidas relaciones con el gobierno de la ciudad?: En esta pregunta cerrada de "Sí" o "No", sabremos si los músicos están en conocimiento de las actividades llevadas a cabo, en conjunto, con el gobierno de la ciudad. La presencia de estos colectivos en estas instituciones públicas puede determinar cambios en las normativas vigentes y favorecer los derechos de sus miembros.

- Q22. ¿Estás a favor o en contra de que haya una asociación de esta índole en la ciudad?: En esta pregunta cerrada de "Sí" o "No", pretendemos disfrazar si existe algún descontento con la labor del colectivo. Si realmente los músicos piensan que realizan una función importante o no se requiere de su presencia **Bloque de**

preguntas III. Situación del músico en la actualidad.

Al margen de conocer cómo trabaja el músico y su relación con los colectivos de la ciudad, es importante saber cuál es su situación actual, es decir, que circunstancias le han hecho tocar en la calle y a que experiencia y necesidades responde.

- Q23. ¿Tienes titulaciones o certificados académicos que acrediten un nivel musical reglado?: Esta pregunta tiene tres respuestas cerradas: ninguno, título oficial de música (grado elemental, medio y superior) y otros. El músico nos informa de cuál es su relación con la música académica, si tiene una formación reglada como tal o aprendió de forma autodidacta.

- Q24. ¿Tienes experiencia musical demostrable en el terreno laboral (con altas en seguridad social...)?: En esta pregunta tenemos tres respuestas cerradas: si, no, mi única experiencia es aquella que he adquirido tocando en la calle. Normalmente los músicos académicos recogen experiencias laborales demostrables a través de didácticas musicales como profesores o interpretes en conciertos. Un músico de calle puede haber recogido esta experiencia o haber aprendido tocando en espacios y contextos muy diferentes a los habituales y es importante saber cuál es determinante.

- Q25. ¿Cuántos años llevas tocando en las calles?: En una barra de 0 a 50 años, el músico nos contabiliza su experiencia tocando, lo cual es importante para saber si es una profesión "puente" de pocos años o se prolonga en el tiempo.

- Q26. ¿Hasta qué edad tienes pensado tocar en la calle?: En una barra de 0 a 100 años, el músico nos está indicando cuáles son sus objetivos futuros con la actividad de la calle. Conocer si realmente lo valora como una profesión a largo plazo de la que vivir o determina una época temporal en su vida.

- Q27. ¿Cuál es tu estado civil actual?: En esta pregunta hay 5 respuestas cerradas: casado/a, viudo/a, divorciado/a, separado/a, y soltero/a. Podemos determinar si los músicos que han respondido tienen responsabilidades que

determinen la necesidad económica como cargas familiares o el tiempo necesario para la dedicación a la música.

- Q28. ¿Qué tipo de música tocas en la calle?: En esta pregunta tenemos siete opciones abiertas: clásico, folk, jazz, rock, latina, pop, y otras. Con estas respuestas conoceremos cuales son las preferencias de los músicos a la hora de elegir repertorio.

- Q29. ¿Qué tipo de actividades paralelas realizas?: En esta pregunta hay seis opciones abiertas: talleres y/o cursos, clases particulares, conciertos en pubs/bares, conciertos en auditorios/teatros, otros, y ninguna. Conocer otro tipo de ingresos que realizan los encuestados nos muestra si existen actividades alternativas al ejercicio en la calle.

- Q30. ¿Eres autónomo?: En esta pregunta de respuestas cerradas, "sí" o "no", sabremos quienes de los músicos están dados de alta y quiénes no. La finalidad de esta pregunta es conocer hasta qué punto los músicos han valorado las facilidades o dificultades que antepone el régimen aplicable a la seguridad social y hacienda para artistas. Este régimen suele abarcar la mayoría de actividades artísticas, tanto las actuaciones de calle como con las actividades anteriormente mencionadas (Antunez 2014).

- Q31. ¿Da beneficios para vivir tocar en la calle?: En esta pregunta de respuestas cerradas, "sí" o "no", permitimos a los músicos sincerarse sobre si tocar en la calle puede resultar un modo de vida para ganar dinero y vivir de ello. Orientar si la música callejera es una posible línea de negocios. Desconocemos cuales son los beneficios de un músico y las preguntas directas sobre el tema son evadidas por temas fiscales de los que no desean ser partícipes.

- Q32. ¿Por qué tocas en la calle?: En esta pregunta con cuadro de texto, damos la oportunidad a los encuestados de explicar sus motivos para tocar en la calle. Podemos conocer las razones para relacionar el resto de preguntas a las

circunstancias actuales a las que están expuestos.

- Q33. ¿Consideras qué tocar música en la calle es una profesión?: En esta pregunta hay tres respuestas cerradas: si, no, es una actividad coyuntural para ganar dinero. La mayoría de músicos ven en esta actividad una profesión a largo plazo, en cambio otros solo la emplean como medio para tener ganancias extras al margen de su vida profesional real, que puede abarcar otro tipo de empleo laboral.

- Q34. ¿Crees que el gobierno de la ciudad debería gestionar la ocupación de la vía pública?: En esta pregunta de respuestas cerradas, "Sí" o "No", intentamos que los encuestados valoren si realmente creen que el gobierno ha de gestionar el espacio que ocupan. La falta de facilidades en relación con la normativa de las ciudades puede establecer un punto de inflexión en los músicos para estar desconformes con las reglas que establece el gobierno de cara a su actividad.

- Q35. ¿Crees que la ciudadanía empatiza con los músicos callejeros?: En esta pregunta de respuestas cerradas, "sí" o "no", los músicos nos dan su impresión sobre la actitud de los usuarios de la calle. Si realmente piensan que comprenden y apoyan su actividad o se suman a los impedimentos de su profesión.

- Q36. ¿Los medios de comunicación cubren adecuadamente la información de esta profesión?: Esta pregunta tiene cuatro respuestas cerradas: no, a menudo filtran información; no, apenas informan de esta profesión; si, habitualmente informan de las novedades de esta profesión y su evolución; si, informan cada vez que acontece una eventualidad. Los medios de comunicación son uno de los factores que engloba a la música callejera en su forma de abarcar el tema, puede resultar favorecedora, perjudicial o directamente encarecerla por falta de detalles o noticias. Sentir ese apoyo a la actividad es importante para su desarrollo pues los medios condicionan la opinión del público de forma cíclica (Habermas 1981).

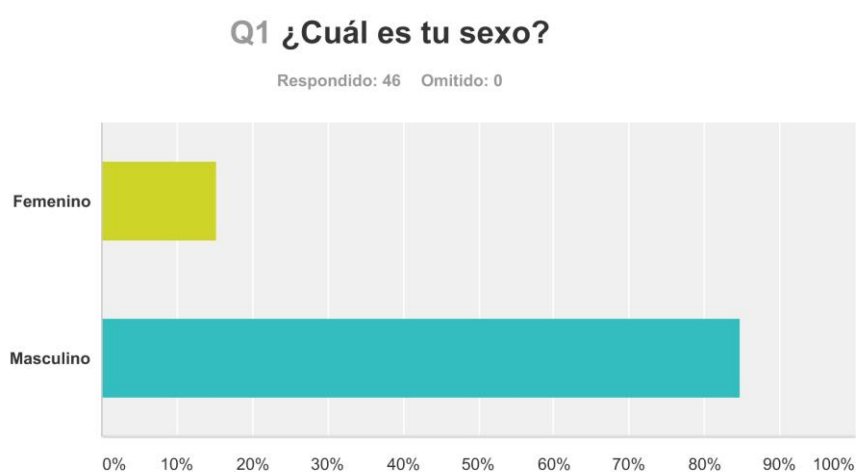
- Q37. ¿Alguna observación o comentario?: En esta respuesta de cuadro de texto, dejamos libertad a los encuestados para aportar opiniones o detalles que se nos pueden haber pasado por alto en las preguntas realizadas.

7.2. RESULTADOS de la encuesta de músicos

7.2.1.BLOQUE I: DATOS GENERALES

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas I.

7.2.1.1. Sexo de los encuestados.



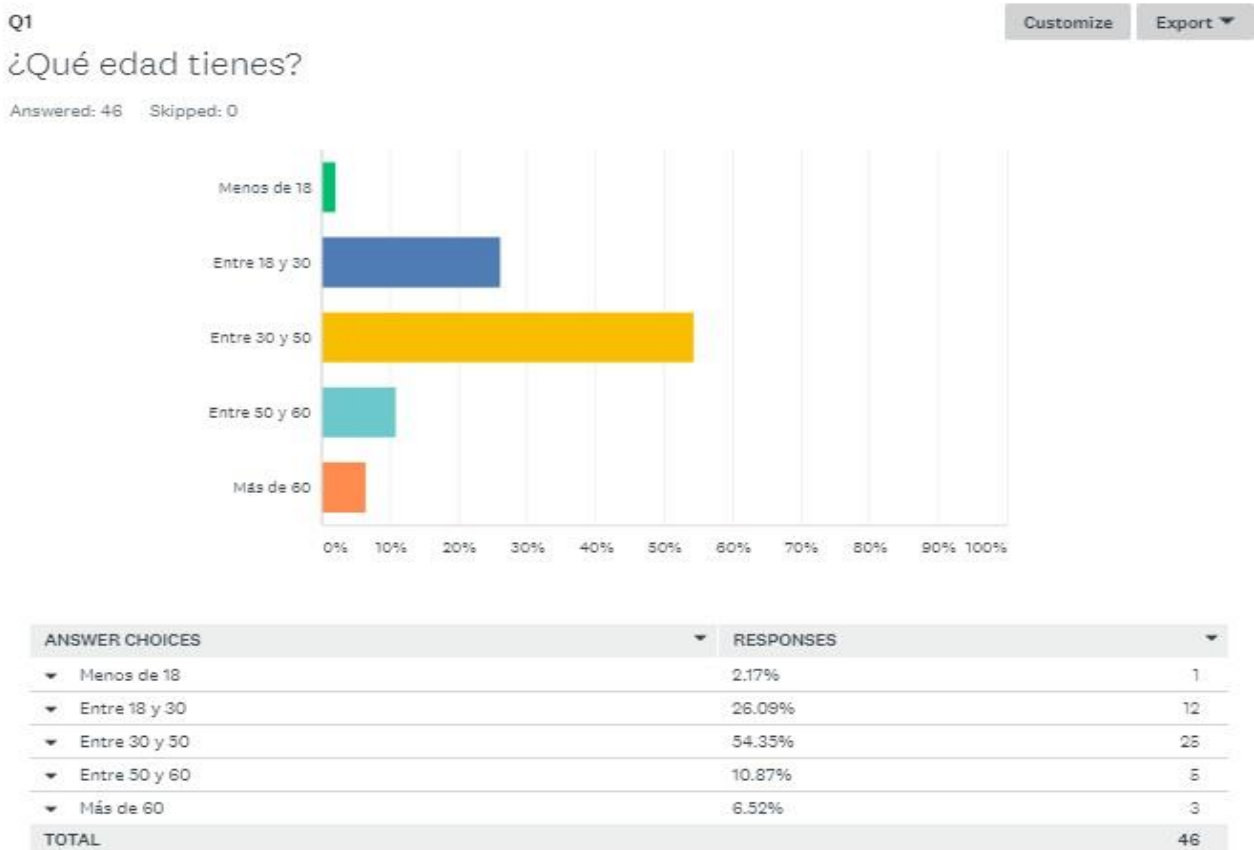
Opciones de respuesta	Respuestas	
Femenino	15,22%	7
Masculino	84,78%	39
Total		46

Se observa una diferencia significativa en el número de respuestas ya que hay un 84,78% de hombres que respondieron a la encuesta. Aun así, el 15,22% de los encuestados eran mujeres, por lo que observamos que existe todavía una minoría que intenta abrirse camino en el mundo de la música de calle y del cual requiere una mención importante para su apoyo.

La profesión del músico y la necesidad de ser ejercida en la calle sigue siendo predominante en hombre. En cambio, las mujeres músicos continúan cargando un importante peso social e histórico en su formación y desarrollo,

atendiendo a patrones clásicos como la maternidad o el hogar (Gomes y Tuirán 2001). Conforme avanza en edad, la mujer se ve más limitada en el campo de la música debido a sus obligaciones con la herencia familiar, incluso observamos mayores impedimentos sociales y laborales por la falta de tiempo en el reciclaje de conocimientos, necesarios para mantenerse a la altura de las nuevas generaciones. Esto forma parte de la herencia de roles femeninos y masculinos familiares que precipita la falta de presencia de las mujeres en el mundo de la música. Los hombres, establecidos patrones más fijados, continúan, en muchos casos, siendo la cara visible del arte (Alvarez 2015).

7.2.1.2. Edad de los encuestados.



En esta pregunta, observamos cinco grupos diferentes de edades que comprenden de menores de 18 a mayores de 60 años.

El grupo más numeroso resulta el agrupado por edades de 30 a 50 años. En su mayoría, los músicos de estas edades se encuentran en un punto de búsqueda de empleo y autoformación. Habiendo alcanzado a edad adulta, encuentran en la calle

esa salida laboral que pueden no haber encontrado desde jóvenes, a veces, porque ya no se ven capacitados para entrar en el mundo laboral. Entre los 18 y 30 años se encuentra el 26,09% de músicos de calle. En estas edades, los índices de paro son superiores frente a la gente mayor de 25 años, por lo que su salida a la calle responde a una situación de necesidad económica (Expansión 2017). Así mismo, esta situación se vincula a una formación de larga duración por parte de los músicos académicos que acaban su formación oficial de los 25 en adelante, y encuentran solo en la docencia la mejor salida profesional para ejercer (Ludeña 2017). Entre 50 y 60 años, el 10,87% se dedica a la música en la calle. Estamos ante el tercer grupo más numeroso. Cierta explicación la encontramos en los factores antes mencionados. La actividad laboral se ha visto prolongada por una cuestión de continuidad en el tiempo como profesión para la solvencia económica personal. El grupo mayor de 60 años recoge el 6,52%, a partir de este punto empieza a haber una decaída del número de participantes en la actividad, probablemente porque a los 60 comienza un ciclo en el cual al profesional le comienza a ser más difícil tocar en la calle por las condiciones físicas. Con respecto a los menores de 18, entendemos que este colectivo se encuentra en pleno desarrollo y dedican su tiempo al estudio, y como su manutención corre a cuenta de los padres y tutores, hay poco músico de calle menor de esa edad, el 2,17%.

7.2.1.3. Nacionalidad de los encuestados.

Con un 58,70%, encontramos que la mayoría pertenece a la nacionalidad española. Este dato es realmente relevante teniendo en cuenta que el 34,78% de los encuestados son extranjeros y el 6,52% tienen la doble nacionalidad.

Cuando hablamos de música callejera hay que tener en cuenta que la gran mayoría de los músicos conforman una gran comunidad de pluralidad cultural muy variada. En los datos más destacados de esta encuesta, los países sudamericanos son los más presentes frente al resto de Europa. No se ha encontrado respuestas por parte de integrantes de otros continentes como África o Asia. España es un destino atractivo para los músicos europeos y latinos, estos últimos por vinculación directa a la histórica colonización del siglo XV y, por tanto, a una América insertada en un

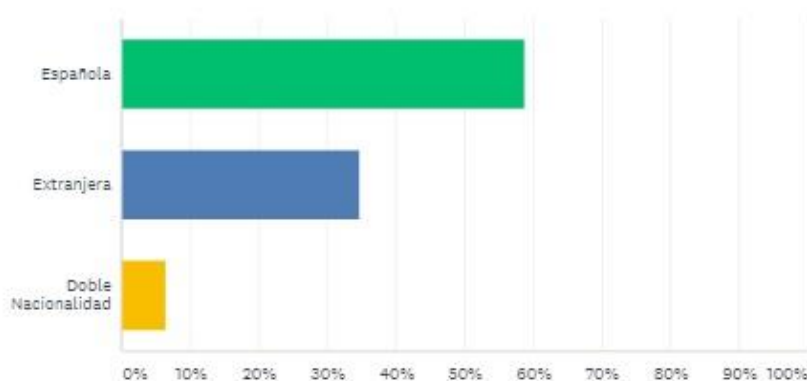
sistema de mercados que se tornaba mundial y cuyo centro estaba en Europa occidental como artífice de sus intereses (Soares 2016). Pero, al tratarse de una investigación en ciudades españolas, y empleando la encuesta en colectivos de músicos callejeros de las mismas, es de esperar que los resultados recojan las respuestas de una gran mayoría de músicos españoles residentes.

Q2

Customize Export

¿Cuál es tu nacionalidad?

Answered: 46 Skipped: 0



ANSWER CHOICES	RESPONSES
▼ Española	58.70% 27
▼ Extranjera	34.78% 16
▼ Doble Nacionalidad	6.52% 3
TOTAL	46

7.2.1.4. Residencia de los encuestados.

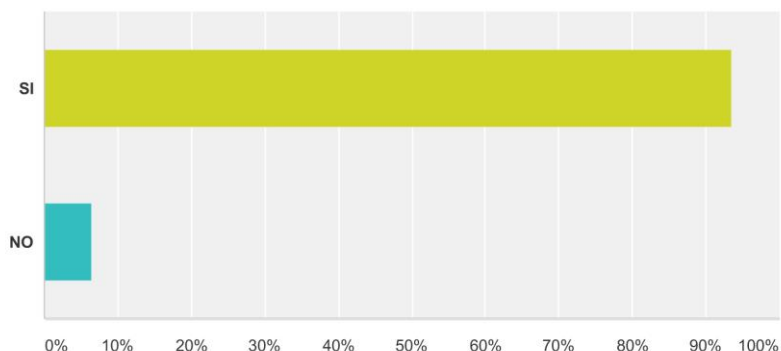
El 93,48% de encuestados viven en la ciudad donde ejecuta la actividad, mientras que el 6,52% no vive en esta ciudad. Este dato refleja que al menos un pequeño grupo de músicos de calle se haya de paso para tocar en la ciudad, algo habitual en esta actividad.

El carácter nómada de los músicos les empuja a probar a tocar en otras ciudades obteniendo experiencias y resultados diferentes como el caso de José Miguel Vilar-Bou, que relato sus experiencias en Milán y otras ciudades de los

alrededores mientras trabajaba destinado unos meses allí (Vilar-Bou 2013). La gran parte de músicos se encuentran domiciliados en la ciudad, lo que resulta coherente teniendo en cuenta que las asociaciones fueron el principal eje de acción para obtener respuestas.

Q4 ¿Resides en la ciudad (Madrid, Valencia, Barcelona)?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	93,48% 43
NO	6,52% 3
Total	46

7.2.2. Bloque de preguntas I. Ejecución de la música en la calle

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas II.

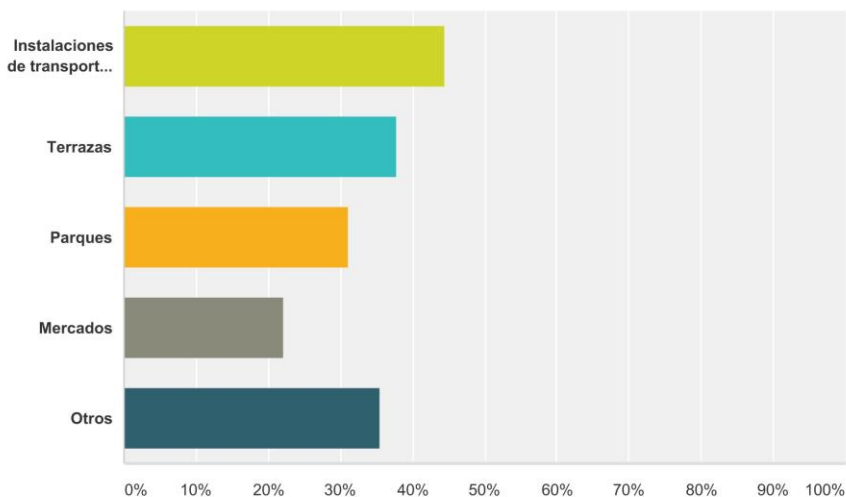
7.2.2.1. Lugares donde tocan de los encuestados.

Existe una gran movilidad por parte de los artistas callejeros a lo largo de la ciudad, trazando recorridos en base a sus necesidades. Cada lugar alberga unas características que lo convierten en la elección idónea para los *buskers* como puede ser la proximidad a su casa, las cualidades del sonido, la convivencia con otros artistas o la presencia de un público potencial. Los lugares favoritos son plazas y centros históricos frecuentados por muchos peatones, al igual que las estaciones, las

grandes superficies comerciales, las zonas turísticas y las terrazas (Tanenbaum 1995).

Q5 ¿En qué lugares sueles ir a tocar en la calle además de en la vía pública?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas
Instalaciones de transporte público (metro)	44,44% 20
Terrazas	37,78% 17
Parques	31,11% 14
Mercados	22,22% 10
Otros	35,56% 16
Total de encuestados: 45	

El espacio con mayor hincapié suelen ser las instalaciones de transporte público, en especial el metro, que en la encuesta ocupa un 44,44% de los resultados. Este espacio en particular es transitado por masas de viajeros que determinan unas situaciones de interacción muy diferentes a las de la calle. El metro fue construido para moverse de manera rápida y eficiente sobre la ciudad, no fue diseñado para la convivencia social ni el intercambio cultural.

Sin embargo, desde su practicidad es en este encuentro donde pueden fluir las relaciones entre artistas y músicos. Los músicos encuentran en este espacio un lugar íntimo y, en la mayoría de ciudades, mejor regulado que la calle. Su disposición lo convierte en el perfecto escenario para que el músico toque mientras el público lo detecta sonoramente y visualmente. Así mismo, la construcción de los espacios de

los túneles obliga al viajero a pasar delante de la actuación y, en ocasiones, más de una vez al día, por lo que las ganancias son probablemente mayoritarias que en la calle.

El segundo lugar favorito son las terrazas con un 37,78%. Son muchos los casos de los colectivos que mencionado la necesidad de entablar relaciones directas con los comerciantes para hacer uso de estos espacios. Las terrazas no resultan del todo públicas por el pago del espacio al gobierno local. Al contrario que en el metro, no hay un flujo de gente que circule, sino que es el músico el que crea ese flujo tocando de una terraza a otra. Las actuaciones suelen recogerse en una atmosfera más íntima y personal con el público: sentado, contemplando y/o escuchando la actuación. Dicha actuación se convierte en un espectáculo efímero y sin entrada que abre una puerta de visibilidad a los músicos.

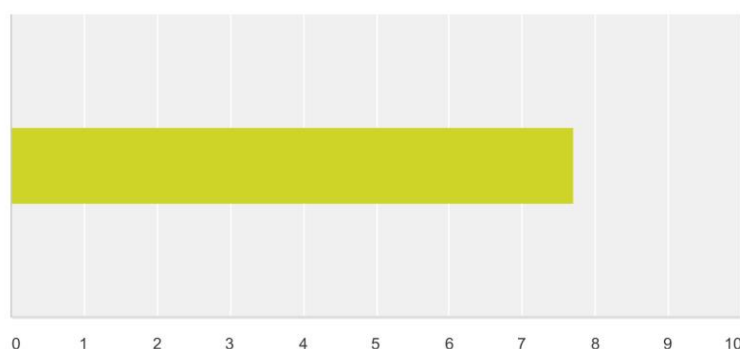
El 35,56% de los resultados identifica otros espacios como idóneos para tocar en la calle, entendiendo por ellos el resto de calles o espacios aparentemente más cerrados. El 31,11% de los parques son frecuentados por músicos. Este espacio proporciona una espacialidad idónea para evitar problemas de tránsito y no suele estar próximo a edificios donde habite gente, por lo que puede aprovecharse la necesidad de un buen sonido fuera de quejas vecinales o la contaminación acústica propia de las grandes ciudades. Su cuarto lugar en los resultados viene dado a la poca presencia del espectador, que viene a ser más usual los fines de semana y festivos en grupos familiares, tercera edad u otros tipos de públicos. Por último, el 22,22% lo ocupan los mercados frecuentados a diario por multitud de usuarios, vendedores y compradores. Estos lugares representan un intercambio económico importante que reúnen a una buena cantidad de turistas y ciudadanos para obtener productos de calidad o singularidades menos habituales en las grandes superficies como los supermercados. Su última posición explica la falta de presencia de los músicos, la reducción de estos espacios y el exceso de gente que los transita no lo convierten en uno de los lugares favoritos de los músicos, pero sí en una buena elección para intentar variar de vez en cuando.

7.2.2.2. Cantidad de lugares que frecuentan los encuestados.

La cantidad de lugares que frecuenta un músico a lo largo del día resulta una media de 8 lugares. Cada lugar ofrece una característica diferente como observábamos en la respuesta anterior. La movilidad en el entramado urbano permite variedad de experiencias y posibilidades que el músico debe estudiar y probar para escoger los mejores lugares donde tocar. Este desplazamiento es esencial para dejar lugar a otros músicos que deseen tocar en los mismos espacios. Así mismo hay que tener en cuenta que la ocupación varía en función de la duración de la actuación y la improvisación que se dé de él.

Q6 ¿Cuántos lugares sueles frecuentar cuando sales a tocar durante el día?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Cantidad promedio	Cantidad total	Respuestas
	8	347	45
Total de encuestados: 45			

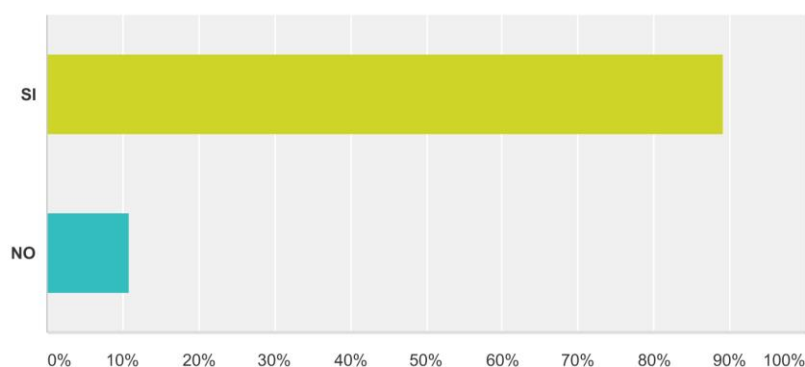
7.2.2.3. Elección del lugar.

Cuando uno considera los lugares donde debe tocar ya que existe una relación directa con la música. La ciudad recoge una serie de condiciones propicias para la producción musical, y esta producción puede ser recogida en circuitos musicales, conciertos y/o festivales. Pero el lugar en la música callejera no solo se ve vinculado a la creciente expansión de la ciudad sino con su sociedad. En dicho crecimiento, la ciudad dejó de ser mediada exclusivamente por la iglesia en los siglos

XVI y XVII, y se fue recuperando la improvisación y el intercambio de ideas musicales en los espacios públicos (Habermas 1981). La nueva generación de ideas y música de la conocida esfera pública y sus dimensiones espaciales convirtieron poco a poco el escenario musical de la calle en más accesible para el público no aristocrático del siglo XVIII que desarrollo bares, cafés y lugares de encuentros dentro de lo permitido y fomentado. Con ello pretendemos encontrar la explicación a la proliferación de espacios actual que permiten al músico escoger su lugar de actuación.

Q7 ¿Eliges tu el lugar dónde quieres tocar?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	89,13%	41
NO	10,87%	5
Total		46

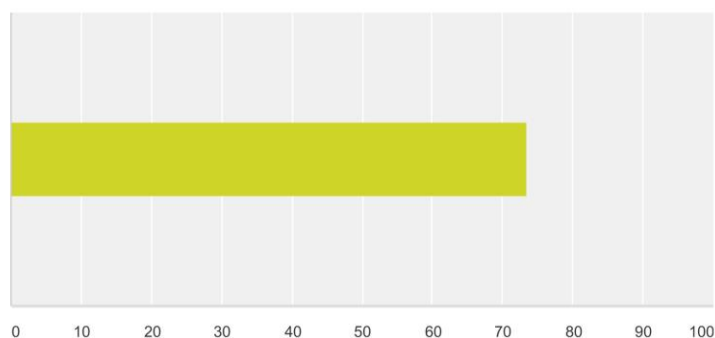
El 10,87% asegura que no puede escoger los lugares donde toca. La existencia de algunas mafias explica porque muchos de los músicos se quedan sin lugar ni opción a negociar. Por otro lado, los colectivos que establecen reglamentos internos también acotan la posibilidad de escoger, con la diferencia de que se busca la igualdad de condiciones entre los ejecutantes. Es un limitador no un impedimento, algo que hemos visualizado con el análisis de los colectivos de las ciudades. El 89,13%, la gran mayoría, sí que dispone de esa elección para escoger lugar donde tocar.

7.2.2.4. Duración de la actuación.

La elección de los materiales es una parte importante en la actuación del músico, que, en su caso, se trata del repertorio. Extender una pieza si se obtiene una buena respuesta o cortar una canción si no hay nadie circulando son algunas de las estrategias a las que se ve sometido el músico a diario. La actuación consiste en involucrar al público con tomas de contacto visual, posiciones o juegos de movimiento que percaten la atención. Estos factores determinan las posibilidades de rendimiento de la actividad. Pero el más importante es la duración de la actividad. Según la encuesta, la media se encuentra en unos 70-75 minutos, es decir, una hora y 10 minutos. Estos 10 minutos deducimos que son el margen para llegar al lugar, montar el escenario y, tras tocar, recogerlo todo para acudir a otro punto diferente.

Q8 ¿Cuánto dura tu actuación normalmente?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Cantidad promedio	Cantidad total	Respuestas
	74	3.381	46
Total de encuestados: 46			

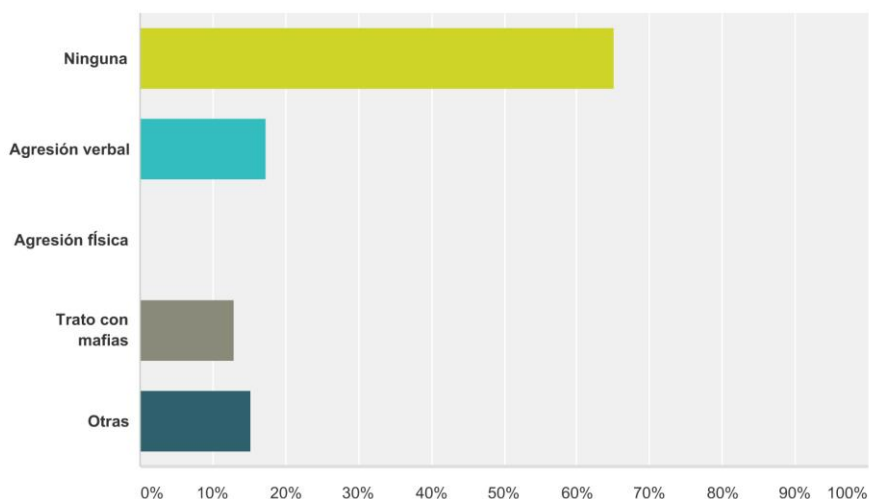
7.2.2.5. Conflictos con otros artistas.

Los conflictos en la calle son habituales cada día. El músico ha de enfrentar múltiples situaciones y una de ellas implica no solo el conflicto entre las autoridades para ejercer la actividad, sino su relación con otros miembros del gremio que cohabitan en el mismo espacio.

Aunque tenemos conocimiento de las relaciones entre músicos y sus reglas por los colectivos analizados, algunos músicos no pertenecen a ninguna de estas sociedades y plataformas.

Q9 ¿Qué tipo de conflictividad te ha surgido con otros artistas de la calle?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
Ninguna	65,22% 30
Agresión verbal	17,39% 8
Agresión física	0,00% 0
Trato con mafias	13,04% 6
Otras	15,22% 7
Total de encuestados: 46	

El 65,22% de los encuestados aseguran que no han tenido conflictos con otros artistas, una buena cifra que abarca a la mayoría de encuestados, por lo que, en la actividad, los conflictos son mínimos y existe una buena relación de convivencia y armonía. Respecto a agresiones verbales, el 17,39% de los encuestados dicen haber sufrido alguna por parte de sus compañeros de trabajo. En su mayoría son discusiones por el exceso de tiempo en un espacio. Por otro lado, el 15,22% implican otras agresiones relacionadas con diferencias personales entre los músicos. Con la mención anterior de la elección de lugar, las mafias hacen su aparición con un 13,04, aunque no resulta un dato especialmente alarmante debida a su baja presencia. En la última década, las regulaciones actuales de ocupación pública están endureciendo

la mendicidad como delito. Unos 50.000 rumanos de etnia gitana malviven en España de la mendicidad ya que el 90% de este negocio es controlado por las mafias que prestan el dinero a cambio de garantizarles lugares donde repartirse. Esquinas y semáforos, son los lugares donde ejercen y, después de recogerlos, la mafia les reclama un interés altísimo por sus ganancias (De la Cal 2014).

No se han cometido agresiones físicas entre el colectivo por lo que se desmitifica la violencia en esta actividad alejándola de esa etiqueta asociada al vandalismo y la mendicidad.

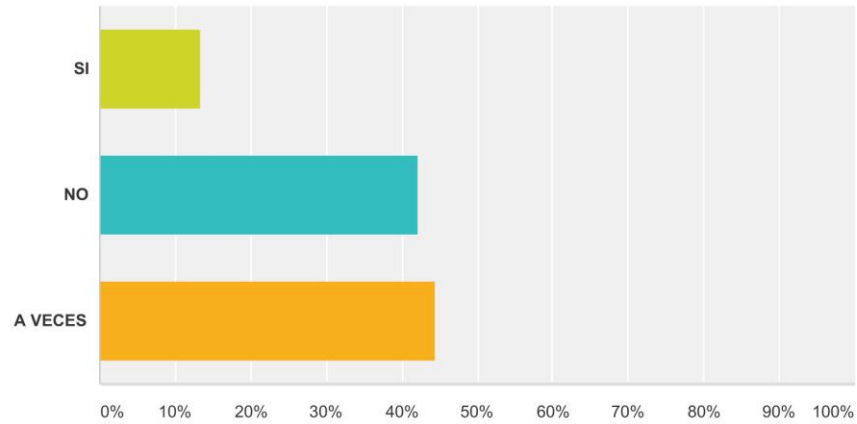
7.2.2.6. Conflictos con el vecindario.

No hay que olvidar tampoco los conflictos existentes con otros agentes, como es el caso del vecindario y los ciudadanos con residencia en el centro de las ciudades. La mayoría de conflictos avenidos por los vecinos tienen una estrecha relación con el volumen al que toca el músico. Las denuncias que se ponen contra el músico son quejas sobre el descanso del vecino ante el ruido de la actuación. El músico no toca contra el ruido de fondo del entorno urbano, pero si bien es cierto que para hacerse notar requiere de una amplificación que puede confundirse con el resto de ruidos generados por la contaminación acústica del casco urbano. Esto choca con las leyes de las zonas ZPAE, que establecen el límite sonoro de muchas zonas saturadas por la contaminación acústica resultado de múltiples ruidos como el tráfico, el jolgorio de los transeúntes o las obras de mejora urbanística.

Un 13,33% asegura haber tenido conflictos con los vecinos lo cual supone una cifra poco elevada en comparación con los 42,44% que no han tenido enfrentamientos. El caso del músico John de la Hoz en 2013, nos deja constancia de como la denuncia vecinal no siempre va en conjunción con la opinión pública (Atlas 2013). En cambio, el 44,44% de veces si ha habido enfrentamientos con los vecinos, pero no de una forma prolongada y constante. De ello, existe una dualidad moral entre el descanso vecinal y el ocio turístico.

Q10 ¿Has tenido conflictos con el vecindario de los lugares dónde tocas por el volumen de tu actuación?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	13,33%	6
NO	42,22%	19
A VECES	44,44%	20
Total		45

En los últimos años, la necesidad de descanso en los barrios más céntricos ha generado las polémicas propias del turismo típico español de fiesta nocturna. En Valencia, por ejemplo, las famosas charangas para despedidas de solteros o los actos falleros, momento de hecatombe sonora para la ciudad, han enfrentado a la ciudad con un dilema: mantener su estatus de urbe de ocio y turismo frente al derecho del descanso vecinal. La ciudad se encuentra actualmente gestionando el problema con la diversificación de públicos y espacios intentando alejar el ruido o minimizarlo al máximo (Serrano 2017). Este dato resulta relevante para enfatizar que la música callejera no es la única molestia vecinal que acontece en las calles de la ciudad, sino que hay otros factores que generan, con altas probabilidades, ruidos más molestos y estridentes que complican la convivencia entre vecino y músico.

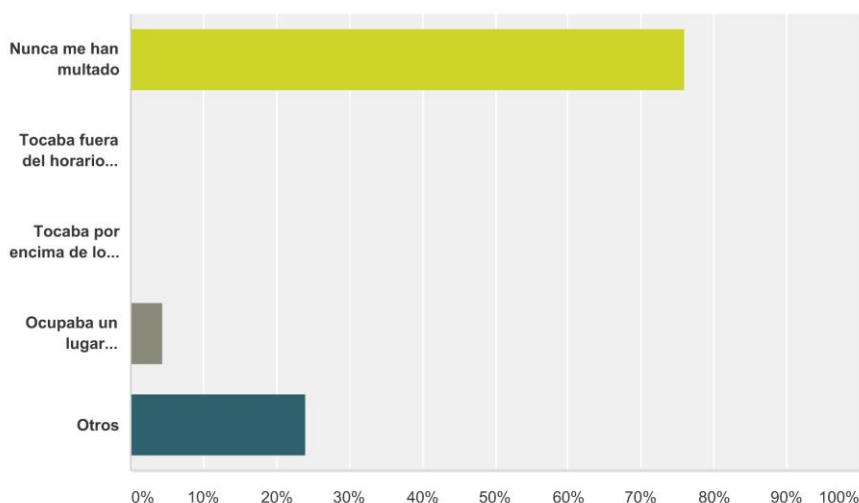
7.2.2.7. Multas.

Cuando un músico o un grupo de músicos incurre en el agravio de las ordenanzas municipales, la Policía Local debe obedecer al cumplimiento de la

normativa con la incautación in situ de los instrumentos, la petición de documentación y, en algún caso, la consiguiente multa. En este proceso, existe una arbitrariedad a la hora de ejercer el poder sobre los músicos por parte de las autoridades. El caso de Borja Catanesi, músico valenciano, ha desatado la polémica en las redes sociales ya que denuncia la persecución a la que se ve sometido cada vez que actúa en la ciudad de Valencia (Levante-EMV 2017). Catanesi ha tocado casi siempre dentro de la legalidad, pero las características acústicas de su actuación le han traído diversos problemas por el uso de aparatos amplificadores.

Q11 Has sido multado alguna vez por....

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
Nunca me han multado	76,09% 35
Tocaba fuera del horario permitido	0,00% 0
Tocaba por encima de los decibelios permitidos	0,00% 0
Ocupaba un lugar inadecuado	4,35% 2
Otros	23,91% 11
Total de encuestados: 46	

Existe una constante posibilidad de despojo de lo propio, el hecho de que en cualquier momento se puedan llevar el instrumento o aplicar una multa económica que nunca está del todo clara en cuanto a las cifras. En la mayoría de casos, los músicos resultan no haber sido nunca multados por la policía con un 76,09%, lo que verifica la permisividad de la policía cara con los músicos y su protección ante los

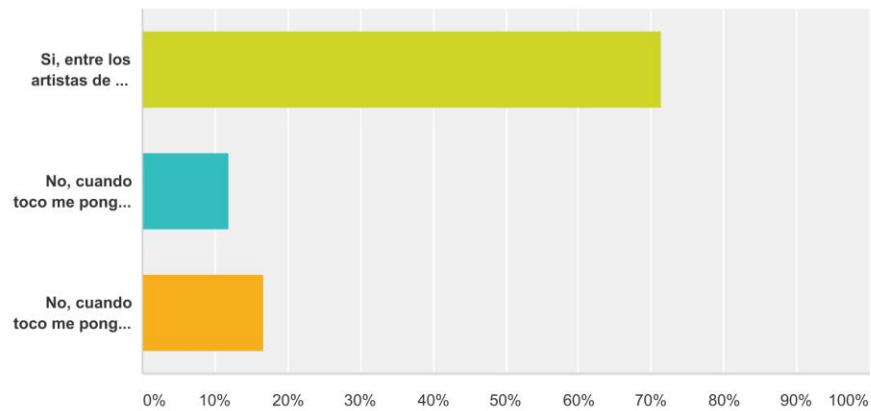
permisos concedidos en cada ciudad aunque con llamadas de atención. En cambio, si existe un 4,35% que ha sido multado por ocupar un lugar inadecuado que retoma las respuestas anteriores de la preocupación de los lugares a la hora de tocar, así como la ubicación cerca de establecimientos o fincas residenciales que pueden denunciar el exceso de ruidos. En el resto de situaciones, como tocar fuera del horario permitido o por encima de los decibelios establecidos, no se han dado casos de multa. Aunque si existe una cifra importante del 23,91% de encuestados que sí han sufrido multas por otras causas no desarrolladas en la pregunta, entendemos que pueden ser por quejas de otros agentes, o el incumplimiento de algún otro punto en la ordenanza municipal de la ciudad.

7.2.2.8. Acuerdos de espacios y tiempos.

La creación artístico musical resulta en nuestros tiempos instrumental, comercial y calculada. La aglomeración de ejecutantes, estilos y actuaciones no responde únicamente a la interacción musical de los creadores y el mercado (Florida 2009), sino al dialogo entre artistas. Las ciudades han conformado circuitos sociales que marcan las reglas del juego que genera los distintos músicos que cohabitan en la calle. Conforme un estilo o actitud musical, el ejecutante se asocia un lugar con normativa y reglas a cumplir. Dichas circunstancias implican la necesidad de acuerdos entre artistas para saber encontrar su lugar en el entramado urbano sin ser una molestia los unos de los otros. Es así como el 71,43% afirma que los artistas se conocen entre ellos por la zona y actúan bajo un protocolo basado en el respeto mutuo. Dicho código puede ser originado por las propias asociaciones de la ciudad o por una conducta grupal inconsciente que, al entablar relación, crea una sociedad que funciona por la lógica y el respeto por la profesión.

Q12 Tenéis algún tipo de acuerdo para la cesión de espacios y tiempos de las actuaciones entre los artistas?

Respondido: 42 Omitido: 4



Opciones de respuesta	Respuestas
Si, entre los artistas de la zona nos conocemos y tenemos un protocolo que respeta el espacio y horario de cada uno.¿	71,43% 30
No, cuando toco me pongo a tocar en zonas que se están permitidas por la normativa de la ciudad y cumplo las rotaciones.	11,90% 5
No, cuando toco me pongo a tocar en zonas que encuentro oportunas indistintamente de que el lugar este ocupado por otro músico.	16,67% 7
Total	42

Este razonamiento es vital para la convivencia entre artistas, pues en el caso del 16,67% de los ejecutantes se toca en las zonas donde suele ubicarse, según las oportunidades que observan, indistintamente que el lugar este ocupado por otro compañero. Esto puede provocar malos entendidos y enfrentamientos ya que la existencia de un grupo dentro del colectivo que pone sus necesidades por encima de las del resto puede conllevar conflictos futuros.

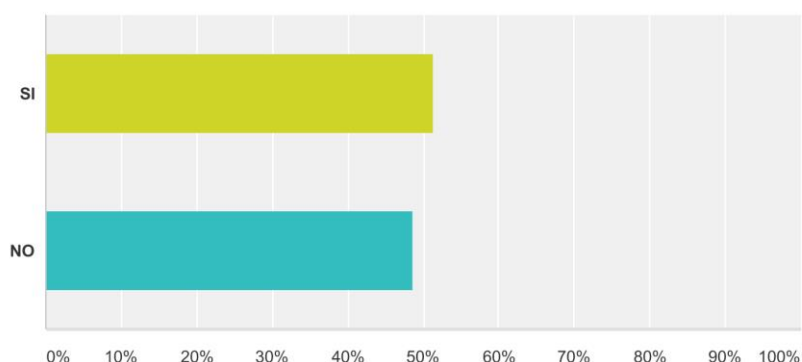
Por ello es importante la creación de reglamentos internos o códigos de conducta. También es cierto que existe una serie de músicos que trabajan al margen de las normativas y asociaciones representadas en este porcentaje. Por otro lado, el 11,90%, aunque se encuentra fuera de estas sociedades, respeta la normativa y el cumplimiento de las rotaciones entre artistas. Estos músicos no desean la institucionalización, pero actúan bajo el respeto y la conducta moral que implica la ley de la calle. Las dinámicas conductuales de la calle son importantes pues muestran el compromiso de los músicos entre ellos.

7.2.2.9. Permisos en terrazas.

Uno de los espacios más problemáticos para tocar son las terrazas. El donativo concedido en las terrazas refleja resultados variados sobre la incomodidad de que los músicos actúen en este espacio, lejos del terreno efímero y transitado de la calle. En una terraza, el músico trabaja ante un público inamovible que se ve, según la predisposición, violento o cómodo, ante su presencia. Aquí existe un factor totalmente determinante, el agrado que produzca al público la actuación para verse favorecido o rechazado del lugar. Una mala gestión de la actuación y el comportamiento insistente del ejecutante puede provocar la expulsión de la terraza por parte del comerciante e incluso del público. Por ello pedir permiso previo al dueño del local ayuda a ofrecer una imagen más seria y comprometida con el trabajo a realizar, y una preocupación hacia la comodidad del público.

Q13 ¿Para tocar en terrazas tienes permiso o acuerdos con los dueños?

Respondido: 35 Omitido: 11



Opciones de respuesta	Respuestas	Cantidad
SI	51,43%	18
NO	48,57%	17
Total		35

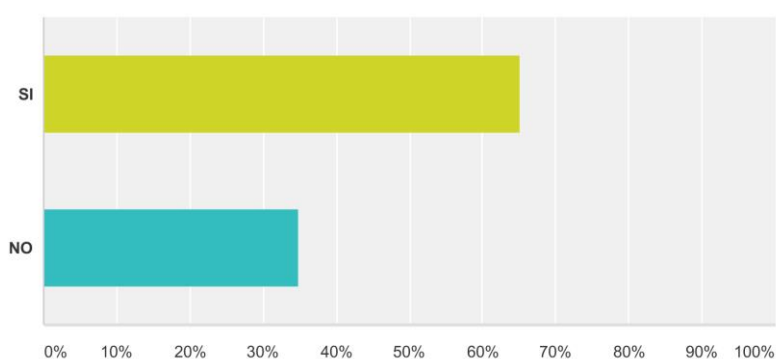
La gran mayoría de músicos, el 51,43%, piden permiso a los dueños para tocar frente a una diferencia del 2,86% que no lo hacen. Hay 11 personas que omitieron la respuesta, seguramente porque nunca han tocado en las terrazas visto los resultados de los lugares preferidos donde tocar analizada anteriormente.

7.2.2.10. Permisos para tocar.

Esta realidad es importante sobre las multas, subraya la necesidad de evitar la dicotomía existente entre las leyes pasadas y las actuales. En los siglos XVIII y XIX se endurecían las consecuencias de tocar en la vía pública bajo arresto o penas mayores (McNamara y Quilter 2015). En cambio, en nuestro siglo, los músicos pueden disponer de un pequeño marco legal que, a pesar de no responder todas las necesidades, les permite poder ejercer con un seguro de garantía. Al disponer de dicho permiso no van a encontrarse tan limitados como en circunstancias contrarias. Los músicos siempre han sido vulnerables al ser caracterizados como un riesgo público y tratados en consecuencia. Bajo el modelo regulatorio, la ley se reconfigura ya que el músico pasa de ser músico ilegal a músico con derecho a licencia. Como bien explicamos, la ley gestiona un control de mantenimiento del orden público para minimizar los efectos negativos de la actividad. Esto permite una aceptación importante de los músicos para poder ejercer en la calle, ya que el permiso garantiza cierta seguridad de evitar la arbitrariedad policial.

Q14 ¿Dispones de permiso para tocar?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	65,22% 30
NO	34,78% 16
Total	46

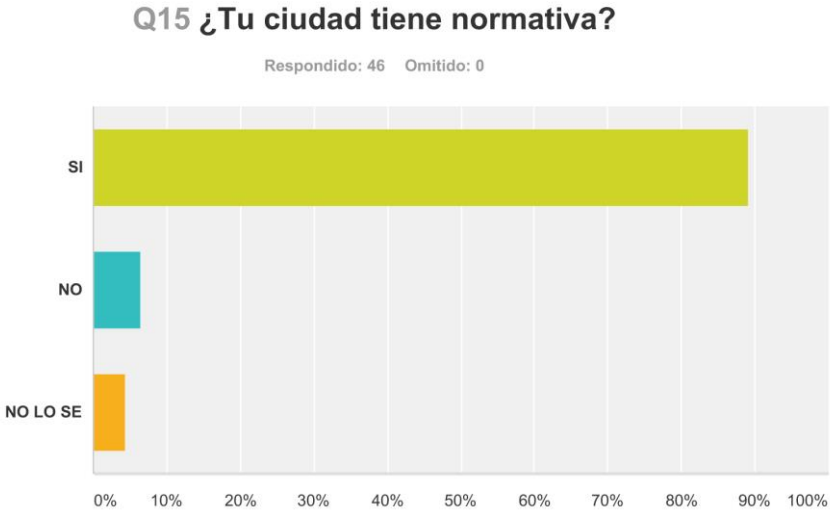
Es en ello donde el 65,22% de los encuestados si disponen del mismo para que les proteja ante tales circunstancias. Para aquellos que no solicitan el permiso, se ven inevitablemente destacados porque están en la cuerda floja, un

enfrentamiento contra la línea de construcción de regulación de la música en la calle. El 34,78% que no dispone del permiso corre los riesgos mencionados. Aunque en la mayoría de casos tenemos constancia de que no desean entrar dentro del juego de las instituciones, otros actúan bajo la realidad de las normativas, es decir, corren el riesgo de tocar sin licencias porque no son favorecidos por las mismas. Tanto la duración como la prohibición de materiales o instrumentos delimita el trabajo de muchos y prefieren correr el riesgo sabiendo que, aun con permiso, van a percibir una multa según el azar, si tienen suerte tocarán y no serán vistos por la policía como todo lo contrario.

7.2.3. Bloque de preguntas II. Acción de los colectivos de músicos de calle

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas II.

7.2.3.1. Normativa de la ciudad.



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	89,13% 41
NO	6,52% 3
NO LO SE	4,35% 2
Total	46

El conocimiento de la existencia de la normativa es vital para ejercer la actividad bajo el marco legal establecido de las ciudades. No siempre los músicos son conscientes de que existe una regulación en la ciudad donde tocan debido al mal acceso de las mismas, por ello siempre existe un pequeño porcentaje, en este caso el 4,35%, que no conoce de su existencia.

Por otro lado, el 6,52% no dispone de normativa en su ciudad por lo que se encuentra desamparados ante otras regulaciones de ocupación urbana, contaminación acústica, o leyes de mendicidad. En algunos casos, las ciudades que no disponen de normativa comienzan a gestionar la actividad a través de la creación de alternativas atractivas para las ciudades y los propios músicos. Los festivales actuales de música *busker* son el resultado de legitimar la posición política de los gobiernos locales y contentar al público asistente en su implicación hacia la ciudad. Este paralelismo entre el aumento de las relaciones en el contexto urbano y el intercambio de ideas artístico-creativas dejan rastros de gestión en algunas ciudades. Ya remontándonos en el siglo XVII, el patronato artístico del Papa Urbano VII Barberini daba lugar a numerosos festivales de música para agradar a la gente y controlar lo que acontecía en la calle (Hammond 1994). En algunos casos actuales como México, la música fue un elemento de cohesión que origino circuitos urbanos de intercambio cultural como la gestión de espectáculos de la plaza Garibaldi o los estudios de Zacatecas, ciudad también del territorio mexicano (Santana 2009).

El 89,13%, la gran mayoría de encuestados, sí disponen de normativa en su ciudad por lo que tienen conocimiento de la misma y puede aplicarla. La facilidad que ofrece una normativa a los músicos para ejercer la actividad en la calle continua hoy siendo algo importante para su futura gestión, siempre y cuando se haga bajo las lógicas de la profesión y se respeten los intereses del resto de agentes implicados.

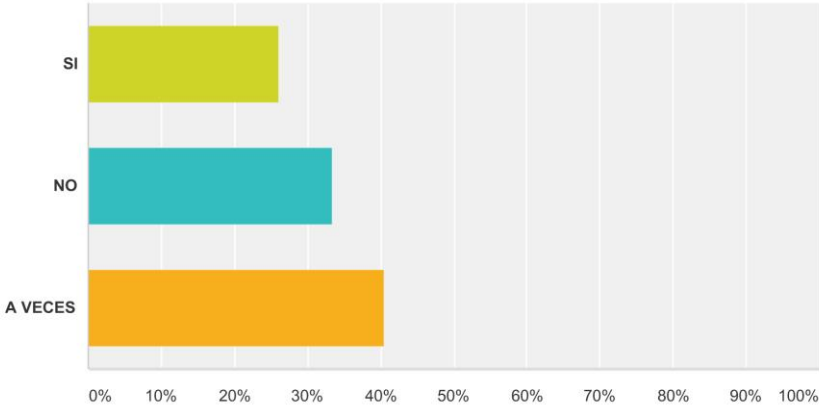
7.2.3.2. Accesibilidad de la normativa.

En algunas de sus entrevistas se observa que algunos músicos no necesariamente se preocupan en desarrollar un conocimiento detallado de las reglas

del lugar donde salen a tocar y puntualiza el motivo de esta problemática. Muchos músicos no leen las pautas de las leyes debido a que no se fomenta un trabajo más simple con un lenguaje universal que llegue a todos. Encontramos en ellos al 33,33% de encuestados y a un 40,48% que solo es accesible a veces. Aunque la diferencia de datos es mínima, es preocupante observar que solo el 26,19% de los ejecutantes la hallen accesible.

Q16 Si tu respuesta anterior fue sí, es accesible dicha normativa?

Respondido: 42 Omitido: 4



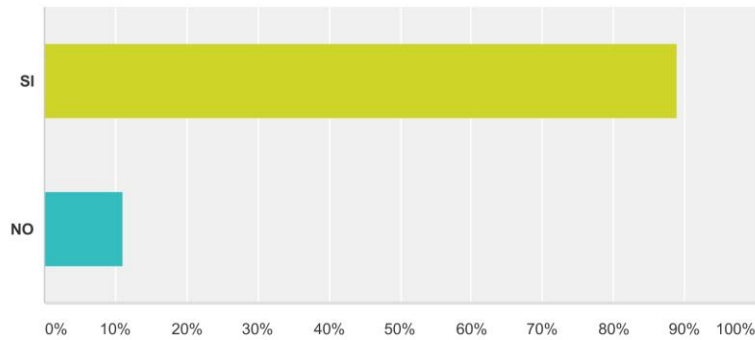
Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	26,19%	11
NO	33,33%	14
A VECES	40,48%	17
Total		42

7.2.3.3. Conocimiento de colectivos.

Cuando el músico permanece por periodos muy prolongados en la calle, debe involucrarse en un proceso de intercambio que permita asegurarse, de una forma frecuente, la disponibilidad de recursos. Esta es la función de los colectivos que permiten de forma grupal resolver los problemas de la calle y encontrar herramientas en los procesos de mejora. El 88,89% de los encuestados conocen a estos colectivos repartidos por diferentes puntos de la ciudad. En cambio, el 11,11% de los encuestados desconoce su existencia.

Q17 ¿Conoces colectivos o asociaciones que velen por los derechos de los artistas de la calle?

Respondido: 45 Omitido: 1



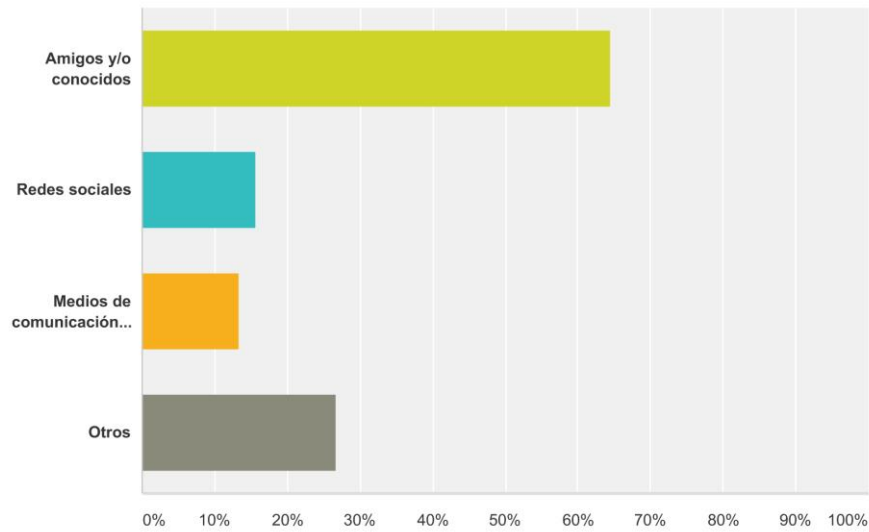
Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	88,89%	40
NO	11,11%	5
Total		45

7.2.3.4. Medio por el que se conoció al colectivo.

El medio por el que se conoce al colectivo es esencial para saber cuáles son más efectivos que otros. La publicidad de las sociedades existentes puede moverse, como en toda estrategia de marketing, por diferentes recursos. El famoso “boca a boca” resulta, de todos, el más efectivo con un 64,44%. A través de amigos y conocidos se extiende la consciencia de un colectivo defensor de los derechos de los músicos en las ciudades. En cambio, el 26,67% promovido por otros recursos, resulta el segundo lugar de medio habitual por los encuestados. El 15,56% lo constituyen las redes sociales que distribuyen la información entre contactos con innumerables recursos como fotos, videos, comentarios, *likes*, *follows*, etc... Finalmente, con el 13,33% tenemos los medios de comunicación como la prensa, la radio, o la televisión entre otros.

Q18 ¿Cómo has conocido a dicho colectivo o asociación?

Respondido: 45 Omitido: 1



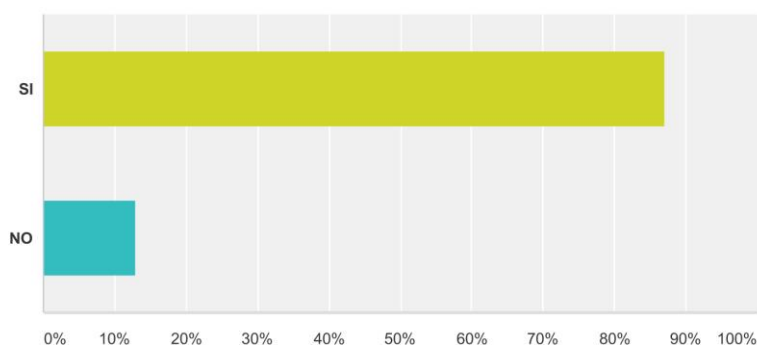
Opciones de respuesta	Respuestas
Amigos y/o conocidos	64,44% 29
Redes sociales	15,56% 7
Medios de comunicación (prensa, radio, tv...)	13,33% 6
Otros	26,67% 12
Total de encuestados: 45	

7.2.3.5. Miembros del colectivo.

Formar parte del colectivo permite a sus miembros denunciar cualquier agresión externa. Las acciones suelen ser diplomáticas llegando a acuerdos verbales, aunque no siempre puede ser así debido a algunos grupos organizados (o no) fuera de la ley. Si el 86,96 % pertenecen a alguna asociación, el 13,04 % de encuestados no forman parte de ninguna, aunque si tienen constancia de las mismas.

Q19 ¿Formas parte de alguno de esos colectivos?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	86,96% 40
NO	13,04% 6
Total	46

7.2.3.6. Los colectivos.

Q20 Si tu respuesta anterior fue sí, cual?

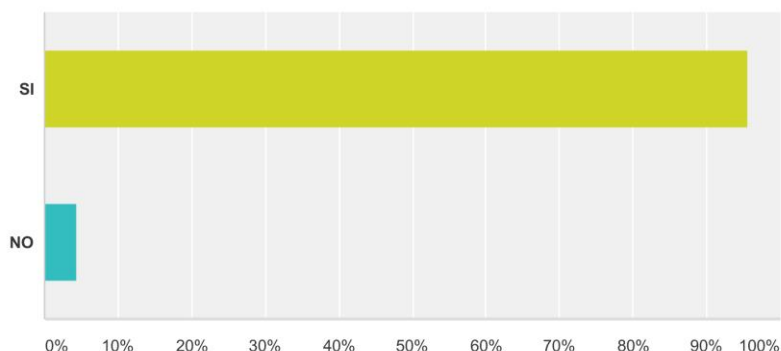
Respondido: 39 Omitido: 7

En las ciudades analizadas recordamos la AMM de Madrid y la plataforma "Por la Música en la Calle", AMUC y Músics al Carrer de Barcelona, y Musicarte Urbano de Valencia, pero tenemos constancia de otras tantas que están operativas por las ciudades. De los encuestados, 17 son miembros de Amuc, 11 de Musicarte Urbano, 11 de la Asociación de Músicos de Parque Güell AMUA, 1 de la AMM y otro de *Músics al Carrer*. Por tanto, la asociación AMUC de Barcelona es la que más músicos ha conseguido respondan a la encuesta, seguido de Musicarte y AMUA. Cabe mencionar que hay un pequeño clima de desconfianza por parte de los músicos con las encuestas, por lo que los primeros colectivos han respondido con mayor ímpetu, en parte, por la relación establecida con la investigadora estos últimos años en sus estancias de trabajo de campo.

7.2.3.7. Cumplimiento del colectivo.

Q21 ¿Crees que la gestión del colectivo lucha por los derechos de los músicos en la calle?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	95,56%	43
NO	4,44%	2
Total		45

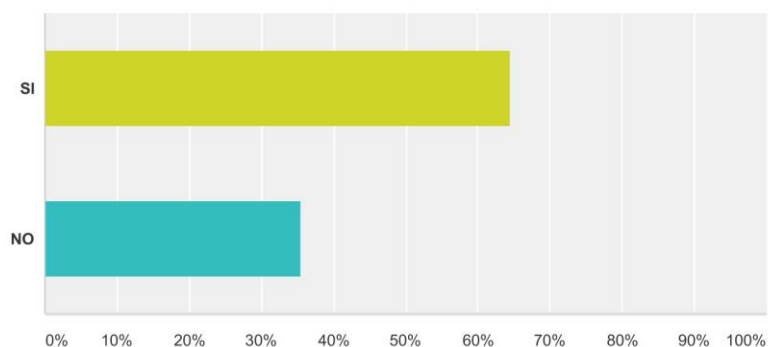
En toda sociedad se inculcan unos valores y una serie de objetivos para cumplir con su cometido final. La mayoría de colectivos explicados en este trabajo tienen como fin luchar por los derechos de los músicos en la calle y servir como plataforma de apoyo ante dificultades propias del espacio de actuación, la calle. Saber si esos objetivos están viéndose cumplidos por cada colectivo es importante para conocer un poco más de cerca la razón de que algunos músicos prescindan de formar parte de estas asociaciones, o estén descontentos ante estas y, así, poder dar explicación ante una cifra alarmante de músicos no asociados a colectivos, o posibles malas funciones de gestión que puedan estar generando las molestias propias de la profesión en la calle, no resueltas por la unificación de los músicos.

Es por ello que, como podemos ver, el 95,56% si considera que los objetivos de la asociación a la que pertenecen se están cumpliendo frente a un 4,44% que piensa que no. El descontento es mínimo, por tanto, existe un pequeño factor que no hay que tener en cuenta por el momento.

7.2.3.8. Relaciones del colectivo con el gobierno de la ciudad.

Q22 ¿Tienes conocimiento de si el colectivo tiene establecidas relaciones con el gobierno de la ciudad?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	64,44% 29
NO	35,56% 16
Total	45

Otra parte importante en las funciones del colectivo es su relación directa con el órgano de gestión de la ordenanza municipal. Estas relaciones son vitales para hacer llegar las necesidades y carencias de los músicos ante la existencia de una normativa reguladora.

En este caso, el 64,44% de los músicos encuestados piensa que si existen esas relaciones entre gobierno y asociación. Por otro lado, el 35,56% piensa todo lo contrario. Esta cifra es importante a tener en cuenta ya que, al margen de tener conocimientos de las acciones de la asociación, observamos hasta qué punto los músicos resultan participes de las decisiones internas de los colectivos y cuál es su nivel de conocimiento sobre el tema.

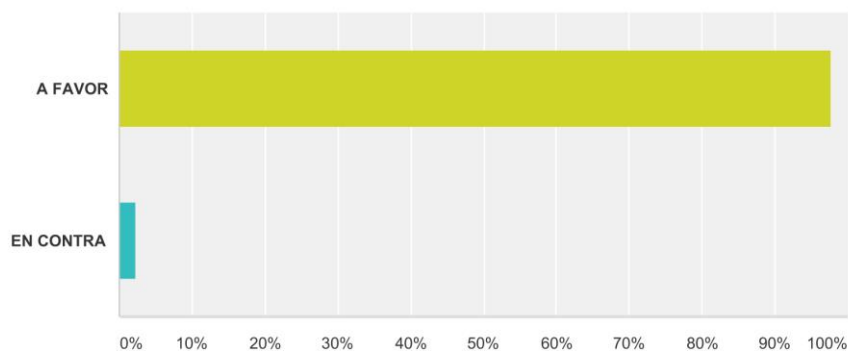
7.2.4. Bloque de preguntas III. Situación del músico en la actualidad

A continuación presentamos los resultados de la encuesta representados en gráficos con resúmenes del bloque de preguntas III.

7.2.4.1. Colectivo sí o no.

Q23 ¿Estás a favor o en contra de que haya una asociación de está índole en la ciudad?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas
A FAVOR	97,78% 44
EN CONTRA	2,22% 1
Total	45

Una de las cuestiones a tener cuenta es saber si los músicos consideran necesaria la existencia de los colectivos organizados que gestionan parte de la música callejera en la ciudad.

El 97,78% considera que si deberían existir para seguir trabajando en los derechos de los músicos. En cambio, un reducido 2,22% piensa que no son necesarios los colectivos para favorecer la situación de los músicos en la ciudad. Algunos de estos músicos alegan que las asociaciones no dejan de ser otra institucionalización de la actividad en la calle y no lo ven en absoluto favorable para su trabajo.

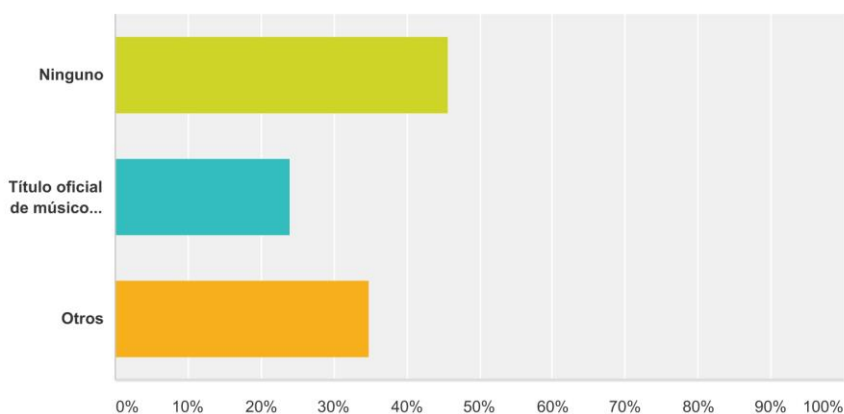
7.2.4.2. Titulaciones y certificados.

Hemos observado la polémica existente de la profesionalización del músico, si éste ha de ser considerado un profesional digno para ejercer la actividad en la calle. La titulación académica, los certificados de profesionalidad u otros tipos de formación reglada son, normalmente, la forma de verificar que el músico dispone de

unos conocimientos básicos de música para ejercer la actividad *a posteriori* en la calle. El músico debe cuidar su formación para poder destacar en la calle tocando, pero no necesariamente los títulos determinan esta faceta en su actividad. La mayoría de los músicos son autodidactas y han aprendido por su cuenta a tocar, a base de la experiencia adquirida de años de práctica e intercambio con otros músicos en las calles de la ciudad. La decisión por muchos órganos reguladores de la ciudad de establecer pruebas en la concesión de permisos forma parte de ese filtro puesto a debate por la ciudadanía.

Q24 ¿Tienes titulaciones o certificados académicos que acrediten un nivel musical reglado?

Respondido: 46 Omitido: 0



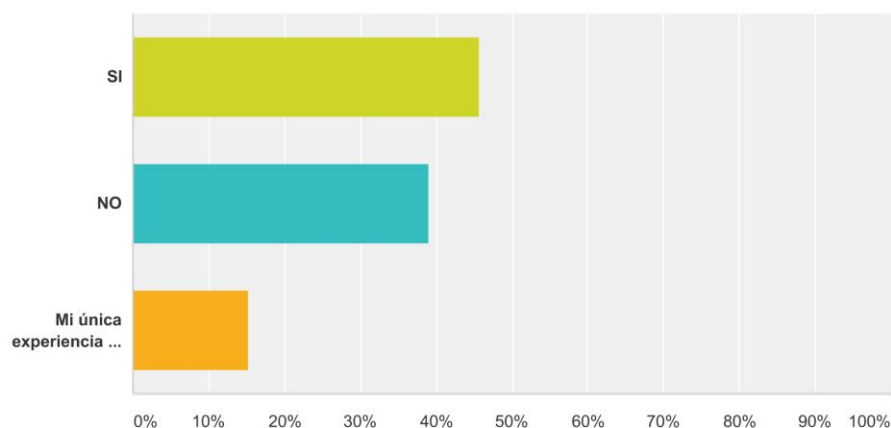
Opciones de respuesta	Respuestas	Cantidad
Ninguno	45,65%	21
Título oficial de músico (grado elemental/medio/superior)	23,91%	11
Otros	34,78%	16
Total de encuestados: 46		

Si bien es cierto, no necesariamente el músico debe tener una formación reglada, de hecho, el 45,65% de los encuestados no disponen de dicho título frente al 23,91% que sí lo tiene. El 34,78% de los encuestados dispone de otra clase de atributos acreditados. No se puede garantizar que un músico sea adecuado para el espacio público solo por un título, pero sí que su presentación para obtener el permiso ayude a su concesión ante el resto de solicitantes si hay exceso de demanda.

7.2.4.3. Experiencia musical.

Q25 ¿Tienes experiencia musical demostrable en el terreno laboral (con altas en seguridad social...)?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	45,65% 21
NO	39,13% 18
Mi única experiencia es aquello que he adquirido tocando en la calle	15,22% 7
Total	46

La experiencia laboral demostrable es otro punto importante para comprender los requisitos a los que se ve el músico sometido a la hora de solicitar el permiso.

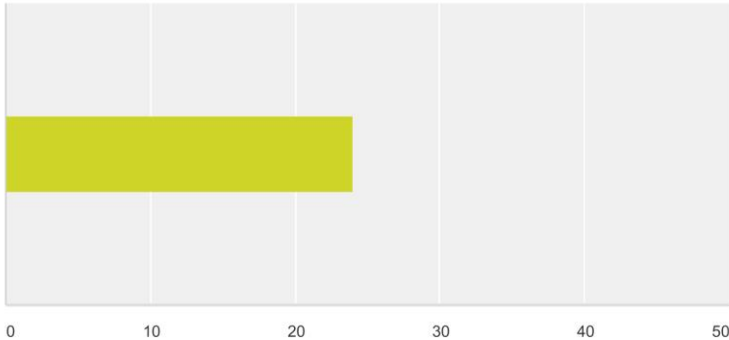
El 45,65% de los músicos si disponen de experiencia demostrable a través de contratos, altas en la seguridad social y otro tipo de documentos que acreditan dicha experiencia. En segundo lugar, el 39,13% de los músicos no disponen de experiencia laboral demostrable a través de documentos u otro tipo de certificados. Es una cifra que deja entre ver que la profesión de la calle no resulta del todo amparada por las instituciones y queda totalmente desnuda ante otras profesiones, es decir, volvemos a encontrarnos con la etiqueta de mendicidad que pone en cuestión la necesidad de facilitar la titularidad y las condiciones laborales de este sector. Aunque resulta alarmante en este último dato, en cambio vemos que la experiencia musical demostrable en ocasiones es aquella que ocurre en el trabajo, es decir, toda aquella

experiencia recogida desde el principio en el espacio público tras años de trabajo e intercambio de conocimientos con el público (McNamara y Quilter 2015). Con esta reflexión entendemos como el 15,22% de los músicos encuestados han visto, en la calle, su mejor aprendizaje y formación laboral con el público como jueces.

7.2.4.4. Años tocando.

Q26 ¿Cuántos años llevas tocando en las calles?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Cantidad promedio	Cantidad total	Respuestas
	24	1.080	45
Total de encuestados: 45			

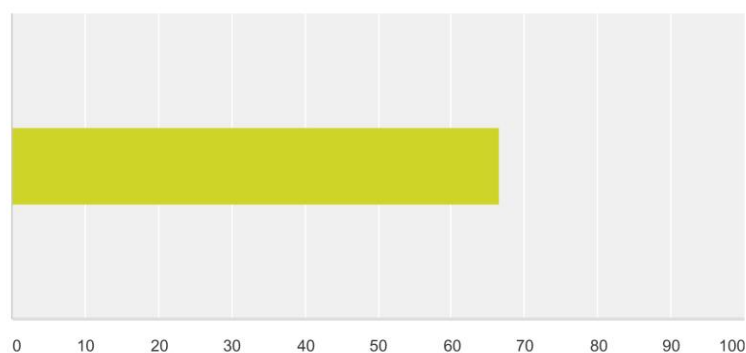
La cuantía de años tocando en las calles es necesaria para tener conocimiento de hasta cuanto tiempo se prolonga esta actividad en la persona. La repuesta ha dado un promedio de 24 años, casi la mitad de lo que cotiza actualmente un empleado dado de alta por la seguridad social.

Esta pregunta pretendía arrojar el cuestionamiento de si es necesaria la protección legal para esta profesión, ya que muchos de ellos dedican gran parte de su vida a tocar en las calles. Por tanto, observamos que se está generando un movimiento económico que debe después encontrar amparo a la situación de desempleo de este colectivo.

7.2.4.5. Longevidad ejerciendo.

Q27 ¿Hasta qué edad tienes pensado tocar en la calle?

Respondido: 42 Omitido: 4



Opciones de respuesta	Cantidad promedio	Cantidad total	Respuestas
	67	2.796	42
Total de encuestados: 42			

Ante la situación explicada anteriormente, era de interés saber hasta qué edad estas personas desean seguir ejerciendo la actividad en la calle. Los 67 años es el promedio obtenido, por lo que la mayoría de los encuestados pretenden hacer de su profesión de músico de calle su trabajo fijo hasta aproximadamente la edad de jubilación habitual e incluso posterior, siempre y cuando la situación y condiciones lo permita. Este colectivo acaba creando de una actividad en la calle su trabajo más longevo.

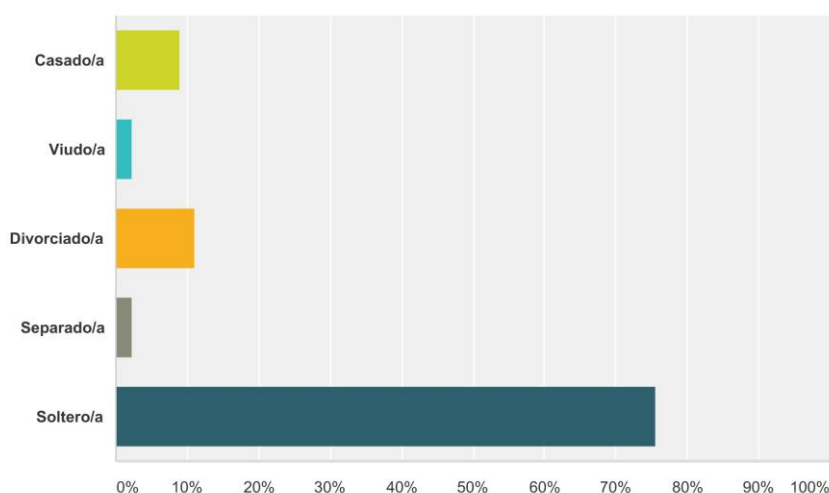
7.2.4.6. Estado civil.

Se considera que parte de estos individuos pueden estar en riesgo de exclusión social y que tocar en la calle les ofrece un recurso para generar ingresos económicos de forma inmediata. Conocer el estado de este colectivo también nos ayuda a conocer más de cerca la situación y circunstancias que favorece esta actividad con los compromisos de la vida diaria. La gran mayoría de músicos, recordando las edades más habituales de los encuestados que rozaban la treintena hasta los cincuenta, son solteros con un 75,56%. Después les siguen los

divorciados con un 11,11%. Los casados ocupan un 8,89% entre los encuestados y, finalmente, los viudos y separados ocupan el menor rango con un 2,22%. Hay que mencionar que la vida de los músicos y otros artistas suele resultar muy sacrificada debido a las horas de dedicación, por ello las cifras confirman estos resultados finales.

Q28 ¿Cuál es tu estado civil actual?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas	
Casado/a	8,89%	4
Viudo/a	2,22%	1
Divorciado/a	11,11%	5
Separado/a	2,22%	1
Soltero/a	75,56%	34
Total		45

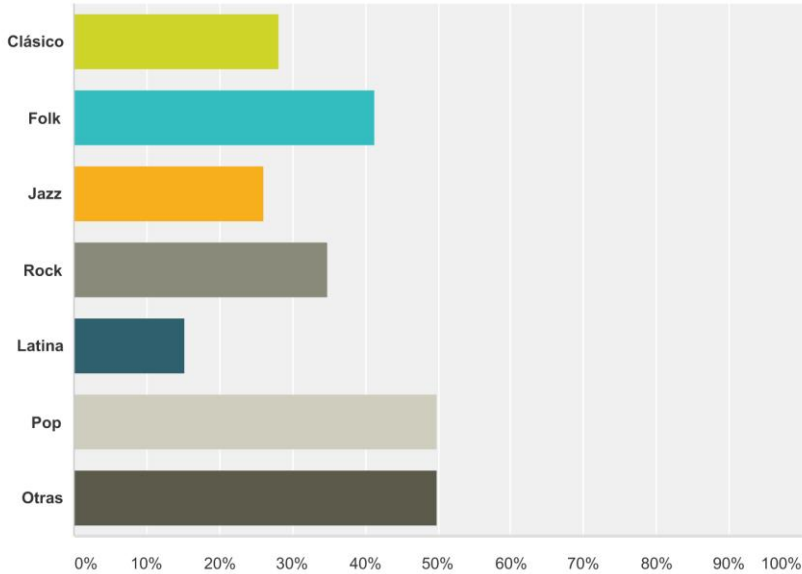
Los ensayos, desplazamientos, continuas actualizaciones de repertorio, lugar, tiempo..., todos estos factores afectan a la tarea del músico y delimita su tiempo para dedicarlo a la formación de una familia. De alguna forma vemos que el músico, una vez mantiene un compromiso familiar, requiere de un trabajo más estable y de mayores ingresos para sostener a dicha unidad que si solo tuviera que mantenerse el por sí solo. Hay que destacar que muchos de los músicos callejeros, por promedio de edades, suelen ser gente joven que comienza y compagina finalmente su vida personal con la música e incluso otros empleos, dejando a la música callejera como un complemento económico más. La situación actual de los músicos era una

pregunta disfrazada para determinar hasta qué punto se ven sometidos a cargas económicas y familiares para necesitar tocar en la calle.

7.2.4.7. Estilos de música.

Q29 ¿Qué tipo de música tocas en la calle?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
Clásico	28,26% 13
Folk	41,30% 19
Jazz	26,09% 12
Rock	34,78% 16
Latina	15,22% 7
Pop	50,00% 23
Otras	50,00% 23
Total de encuestados: 46	

En el contexto urbano, el músico interpreta para aquellos oyentes que pasan sin detenerse, no hay una retención del público como tal y, por tanto, se enfrenta ante un público efímero, atípico y variado. Mientras que el oyente puede detenerse o retomar su marcha en cualquier momento, el músico debe enfrentarse al público y tratar de superar esa barrera que lo aleja. Creando un repertorio atractivo, el músico puede conseguir aproximarse al público, incluso sin necesidad de tenerlo delante. En

una boca de metro o en una esquina, el oyente capta el sonido a metros de distancia y puede sentir la necesidad de alejarse o acercarse según su interés. En ello radica la importancia de tener un amplio repertorio que suscite el interés inmediato. El músico dispone de poco tiempo para captar la atención del público y debe combinar un sinfín de capacidades que van desde la energía rítmica y el atractivo visual al entretenimiento gestual y el discurso cautivador. En esta explicación, hallamos que el resultado final encabeza el pop y el resto de estilos musicales no mencionados, ante los más usuales por los usuarios que se ven diferenciados ya por singularidades.

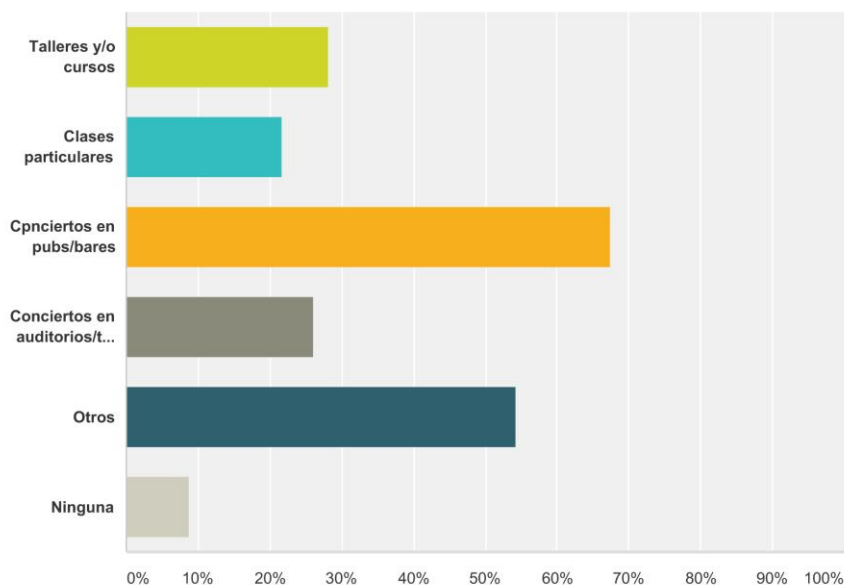
La mayoría de los músicos se centran en un repertorio popular que sea fácilmente reconocible que abarca el 50% del estilo habitual de los encuestados. También son frecuentes los arreglos de estilos de música ya conocidos como el jazz con el 26,09% o el rock con el 34,78%. Pero muchos músicos rechazan este tipo de música para centrarse en nuevas y originales propuestas personales. En la mayoría de procesos culturales de Sudamérica y África existe una vertiente musical que suscita la experimentación con cantos tradicionales o sonidos envolventes como puede ser la popularidad actual del Hang, instrumento que ejemplifica esa calidad y singularidad que busca la presencia escénica del músico (Macchiarella 2015). Es en ellos donde encontramos los otros estilos más usados en el 50% de encuestados. Por otra parte, el folk recoge el 41,30% de los intérpretes, seguido de un repertorio clásico con el 28,26%, y la música latina con el 15,22%, la cifra más pequeña en repertorio habitual. Una difusión del repertorio amplía la cultura musical de las clases medias y populares. Por mucho que un oyente prefiera la música jazz o el rock, es en la música popular y actual donde el ejecutante encuentra el agradecimiento del público ya que es donde resulta mayormente identificado por mayoría global.

Cabe destacar que, aun finalizando este desarrollo, las sumas de los resultados no dan 100% sino un 245,65%. Esto es debido a que la encuesta era abierta y permitía que el músico contestara no solo a un estilo sino a todos los que consideraba que interpretaba en la calle. De los 46 encuestados hay un total de 113 respuestas por lo que ha habido 67 respuestas más de las esperadas. El resultado recalca la variedad de estilos de los que se nutre el músico para su espectáculo y, por ello, solo podemos esperar una actuación rica en estilos.

7.2.4.8. Actividades paralelas.

Q30 ¿Qué tipo de actividades paralelas realizas?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
Talleres y/o cursos	28,26% 13
Clases particulares	21,74% 10
Cpnciertos en pubs/bares	67,39% 31
Conciertos en auditorios/teatros	26,09% 12
Otros	54,35% 25
Ninguna	8,70% 4
Total de encuestados: 46	

El repliegue hacia la privacidad de las empresas o los nuevos espacios semipúblicos como pueden ser los locales hosteleros (bares, pubs, cafeterías...) o culturales (auditorios, teatros...), establecen unos nuevos comportamientos que encarecen el espacio público, reduciendo su sociabilización con el público habitual de la calle (Montesinos 2002). El espacio de la calle poco a poco se ha visto censurado por dichos comportamientos volcando a los músicos a buscar la alternativa más rápida y efectiva a corto plazo. Pero, también, es en esta actividad donde encontramos que el 67,39% de los encuestados hace uso de los espacios de bares y pubs para generar otras fuentes económicas a su actividad en la calle, una gran

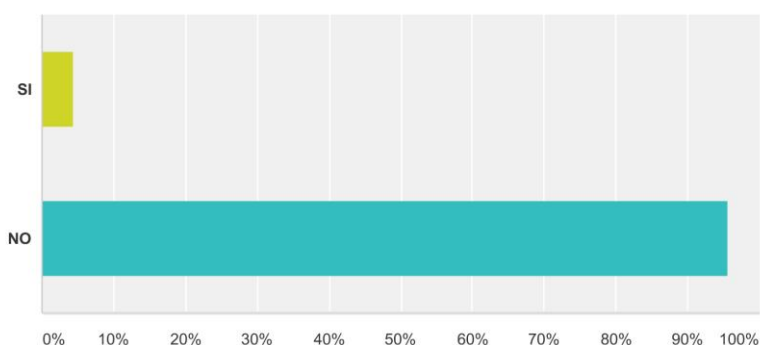
mayoría frente al resto de actividades. El 28,26% dedica su tiempo a impartir talleres relacionados con su disciplina o, en el caso del 21,74%, se dedica a dar clases particulares, ambos ámbitos dentro de la educación musical. Solo un 26,09% de los encuestados da conciertos en auditorios y teatros, un espacio limitado a unos pocos, teniendo en cuenta los movimientos empresariales e institucionales en el mercado musical actual. Existe un 54,35% de encuestados que realizan otra clase de actividades para obtener beneficios económicos como pueden ser otros empleos alejados del ámbito musical, o trabajos menores de poca duración. Finalmente, el 8,70%, la cifra más inferior de encuestados, no ejerce ninguna otra actividad al margen de tocar en la calle, por lo que unos pocos realmente consiguen subsistir con las ganancias que genera tocar en la calle.

7.2.4.9. Autonomía.

La inexistencia de un buen marco legal capaz de habilitar al músico en sus funciones viene de diversos motivos históricos vinculados a la calle. La música callejera arrastra tras de sí una serie de características históricas que han ido evolucionando hasta nuestros días y que han marcado un patrón concreto de actuación hacia su persona. A partir de economías alternativas e independencia laboral, el músico propone una subalternativa a su ineludible presencia en la calle al margen de la ley actual, como hemos visto antes en las actividades que ejerce complementarias a su actividad, más fáciles de declarar. La falta de apoyo administrativo y la necesidad económica de alcanzar los máximos valores de sus ganancias hace que el 95,65% de los músicos no estén dados de alta como autónomos. En cambio, el 4,35% si están dados de alta. Esta pequeña cifra representa a aquellos que, al generar otras ganancias de otras actividades que complementa con su trabajo, les permite poder entrar en el mercado laboral para una futura cotización de su trabajo.

Q31 ¿Eres autónomo?

Respondido: 46 Omitido: 0



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	4,35% 2
NO	95,65% 44
Total	46

7.2.4.10. Beneficioso tocar en la calle.

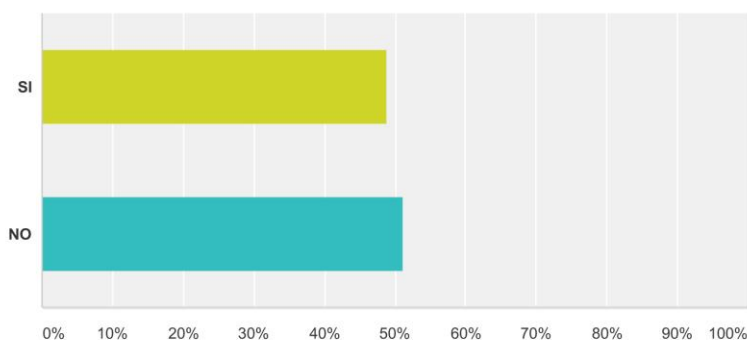
Uno de los grandes inconvenientes de vivir de la calle es la falta de solidez como actividad económica única. La calle es un lugar donde algo que parece muy sólido una semana, a la siguiente se puede desquebrajar fácilmente. Las certezas de un mundo donde antaño se sabía si vivirías en el mismo sitio, se tendría la misma pareja o te jubilarías para la empresa que trabajabas han cambiado en los últimos años (Sennett 1999). El contexto actual corresponde con un mundo cambiante donde pocas cosas se mantienen estables y donde los cambios se suceden continuamente, encontrando en esta actividad un hilo al que mantenerse unido. Por ello esta actividad se encuentra marcada por tres características: la inmediatez de la ganancia obtenida, el riesgo implícito de muchas actividades realizadas y la diversidad de empleos llevados a cabo si tu actividad artística en la calle no se ve solo limitada a la música.

Muchas veces las actividades a las que se dedican los artistas callejeros son consideradas marginales o poco remuneradas. Aun así, las personas objeto de estudio se encuentran en posibilidad de percibir una cantidad importante de dinero. Usando la lógica de permanencia en la calle, se posibilita que no se tenga que

trabajar por periodos largos, tocando para satisfacer únicamente necesidades inmediatas. Algunos músicos graban discos compactos para su propia oferta musical al público que venden durante sus actuaciones. A partir de esta venta se pueden conseguir mayores ingresos que solo con la gorra. Como toda actividad artística, su rendimiento es inestable y en constante proceso de improvisación.

Q32 ¿Da beneficios para vivir tocar en la calle?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	48,89%	22
NO	51,11%	23
Total		45

Es en esta reflexión donde vemos una pequeña diferencia del 2,22% entre los que alegan que tocar en la calle si reporta beneficios y los que no, el 48,89% de encuestados asegura que, sí obtiene beneficios tocando en la calle, pero la mayoría con un 51,11% considera que son insuficientes y por tanto no aporta los beneficios que se espera, a no ser, complementes esta profesión con otras actividades ya descritas anteriormente.

7.2.4.11. Toco en la calle por...

El conjunto de modos de vida, costumbres y el grado de elaboración de las estrategias de supervivencia de los músicos, les permite a esta población callejera construir un juicio de valor para decidir su permanencia en el espacio público, una

forma de adaptación aun sobre los riesgos que vienen asociados a ella (Elvia y Saucedo 2011).

Tras recoger todos los comentarios de los encuestados, la gran mayoría afirman que encuentran en la música su pasión y una forma de vincular su trabajo a un arte que les llena de experiencias múltiples. Esas experiencias recogen desde conocer nuevos a artistas, hasta poder ofrecer a un público más limitado la posibilidad de la música en directo, de aquellas actuaciones que puedes observar como si fuera un escaparate. Encontramos interesante mencionar que uno de los artistas dijo que, sin la calle, probablemente nadie asistiría a un concierto suyo simplemente por desconocimiento de su existencia en el ámbito musical. Además, muchos de estos músicos reniegan de los escenarios ya que consideran que las condiciones de los locales resultan actualmente abusivas y poco favorecedoras para el intérprete. Hay un grupo que reafirma la profesionalidad, no se necesita de intermediarios para llegar al público que se desea, sin escenarios preconcebidos por la industria musical la música circula en mejores condiciones. También tocar en la calle permite ensayar y probar canciones y estilos diferentes a gusto del público, un acercamiento al espectador que es el mejor crítico, en especial los niños que todavía tienen la mente despejada del consumismo y modas propias de un adulto. La proximidad al público resulta gratificante y envía un mensaje a la gente diferente al que se enviaría en otro contexto.

Muchos músicos recalcan que el propósito de tocar en la calle va más allá de lo económico. Esta actividad les permite conocer gente, tocar al aire libre en un escenario totalmente diferente a los habituales y ayuda a embellecer el entorno. De alguna manera el *busker* trata de rastrear el patrimonio histórico en la figura de los juglares medievales, los bardos o los histriones romanos..., rehumaniza la idea de la música acercándola a una experiencia más común y al alcance de todos (Macchiarella 2015). Para algunos es un paso intermedio en la futura carrera como músico profesional, un medio para mostrar tu trabajo y valía, hacer de la música algo artística y cultural para la ciudad que, al final revaloriza la actividad en la calle y le otorga otra identidad.

En el carácter económico de la actividad si se ha observado en las respuestas de muchos que es un medio para ganarse la vida, una salida laboral que cuadra más que las actuales como alternativa. En otros, es una alternativa a su trabajo habitual que intentan compaginar porque les gusta. Un comentario a destacar decía que los vacíos legales y la falta de interés por los gobiernos ha generado una manera de autogestión que permite libertad en muchos sentidos: horarios, lugares, repertorio..., la actividad ya no se encuentra condicionada por terceros, sino que es el propio músico y el público los que juegan los papeles principales en este engranaje.

Finalmente, encontramos diversas respuestas que al final unifican las dos principales más mencionadas por los encuestados. Tocar en la calle les gusta y, a la par, les permite, disfrutar y ganarse la vida temporalmente según sus necesidades personales.

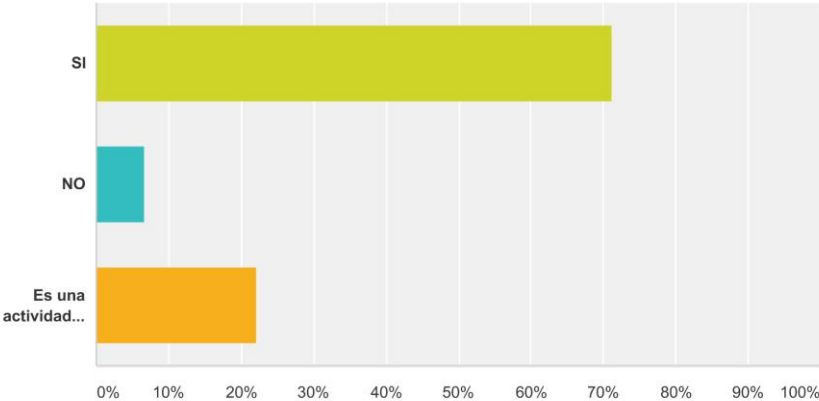
7.2.4.12. Profesionalidad tocando.

Tocar en la calle no deja de ser una actividad profesional bajo las características de lo impredecible y el trabajo *freedom*. Durante la Edad Media el juglar permanecía fuera de la sociedad desplazándose por los territorios para proponer sus servicios. Su figura representaba el espectáculo en directo para todo tipo de consumidores independientemente de la clase social de los mismos. En cambio, la música vivía su apogeo en la historia a través de los cantos gregorianos y los músicos reales al servicio de las cortes que componían música institucionalizada. Esta resultaba elitista pues no estaba al acceso de todo el público, de ello que su exclusividad y privilegio resaltara más visible a manos de los investigadores actuales. Pero la figura del juglar destaca del resto de su época por ser universalmente la voz del pueblo, aunque vuelve a anclarse en la esfera privada del siglo XIV al XVI con la figura del músico funcionario. Algunos trovadores o juglares ya ofrecían sus servicios a la realeza, una forma de ascender y abandonar las clemencias de una vida más pobre junto al pueblo llano. Un músico que pasa de ser nómada a situarse como fijo en una corte determinada como músico asalariado (Attali 1977). Con ello, el carácter ocioso de la música se generaliza con la apertura de salas de conciertos y nuevos espacios institucionalizados para su representación. A partir de ese momento, el

músico no actúa para una corte sino para un amplio público que ha sido integrado en las esferas privadas mencionadas de la teoría de Habermas (Habermas 1981). Sin embargo, con el siglo XXI se ha generado una distinción cada vez más latente entre la figura del intérprete y la del oyente con las tecnologías de grabación y reproducción, volviendo a un punto de partida en el que diferenciar al intérprete del consumo masivo actual del casco de música, y el intérprete directo y real de los escenarios tradicionales de la vía pública.

Q34 ¿Consideras que tocar música en la calle es una profesión?

Respondido: 45 Omitido: 1



Opciones de respuesta	Respuestas
SI	71,11% 32
NO	6,67% 3
Es una actividad coyuntural para ganar dinero	22,22% 10
Total	45

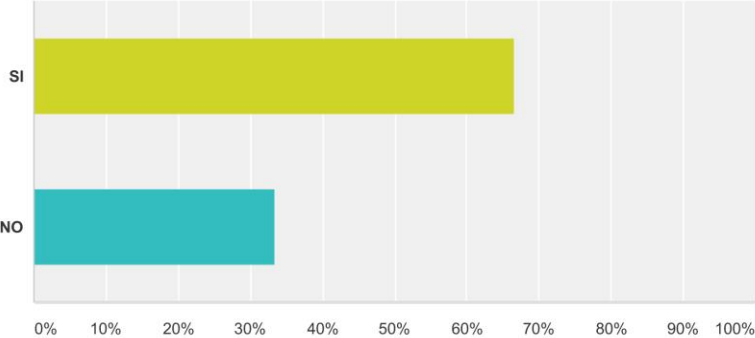
El 71,11% de los encuestados considera, de su actividad, su profesión principal para ganarse la vida. Un atributo que formaliza y dignifica la actividad como profesional. En cambio, el 6,67% no considera que la actividad musical en la calle deba ser considerada como una actividad profesional. En parte, los músicos reconocen de alguna forma que la profesionalización de los artistas callejeros puede resultar, lejos de esa búsqueda de una buena etiqueta, perjudicial a la hora de legalizar su actividad sin conocimientos previos de cómo funcionan las leyes y normas de la calle. Por otro lado, un 22,22% de los encuestados admite que para ellos no existe ni una afirmación ni una negación en su actividad como profesional.

Sencillamente, encuentran en su trabajo, una solución coyuntural para ganar dinero, asociada a otros trabajos o actividades al margen de la calle. Vemos que, en su mayoría, los encuestados reconocen que la música callejera debe ser considerada como una profesión con derechos y deberes relacionada en el ámbito de las artes y la cultura que ha ido ganando posición estos últimos años con los acontecimientos mencionados a lo largo de esta investigación.

7.2.4.13. Acción del gobierno.

Q35 ¿Crees que el gobierno de la ciudad debería gestionar la ocupación de la vía pública?

Respondido: 42 Omitido: 4



Opciones de respuesta	Respuestas	Cantidad
SI	66,67%	28
NO	33,33%	14
Total		42

Los procesos urbanos de crecimiento de la urbe generan un espacio cada vez más descontrolado por su gran crecimiento en poco tiempo, comenzando a producir una disminución de las posibilidades de ejercer en la calle. Las normativas actuales no contemplan las necesidades e intereses del músico. Hay que reflexionar si existe una relación de convivencia entre los músicos y las instituciones que gestionan el espacio público. La necesidad de reglamentar la música en la calle es necesaria para muchos de los músicos ya que permite la utilización y apropiación de las calles sin problemas legales. A fin de cuentas, el poder político puede apropiarse el dominio sobre la ciudad que dirige, pero frente a la sociedad urbana descontenta el poder se revela incapaz de ejercer su autoridad. Ésta, tras este suceso, se encuentra en

continuo cambio debido a las constantes elecciones y renovaciones de cargos y partidos políticos. Con ello, queremos decir que el protagonismo no lo tiene finalmente la política sino la figura pública representada por múltiples agentes: ciudadanos, turistas, músicos... (Delgado 2008). Incluso para aquellos opuestos a una normativa reguladora del espacio, la gran mayoría consideran necesaria la existencia de unas reglas que gestione la música en la calle. La regulación en Londres arrojó muy buenos resultados, ya que el sistema de permisos permite evitar la arbitrariedad de la policía (McNamara y Quilter 2015).

Aunque algunas condiciones continúan irritando a los músicos para ejercer su actividad, como la prohibición de uso de amplificadores y el coto de espacios consentidos, no los hace sentir extremadamente limitados. Hay una integración de las leyes *busking* con el colectivo de músicos. Una aceptación reflejada en el 66,67% de encuestados está a favor de que el gobierno regule la ocupación de la vía pública. Solo el 33,33% considera que el gobierno no debería de gestionar la ocupación de la vía pública. Las nefastas políticas de regularización, la falta de comunicación entre el gobierno y las partes implicadas, y el "hacer" bajo la falta de experiencia en la gestión de lo callejero hacen de esta opinión, la suma de todos los motivos expuestos por estos artistas en contra del gobierno. Los casos actuales de regulación en la calle de Barcelona y Valencia, demuestran una falta de rigor en la implantación de reglamentos para la música callejera y, aunque estos últimos años, se han comenzado revisiones y reciclajes en las normativas vigentes, continuamos ante un proceso lento que requiere de la participación de los músicos para su aprobación final.

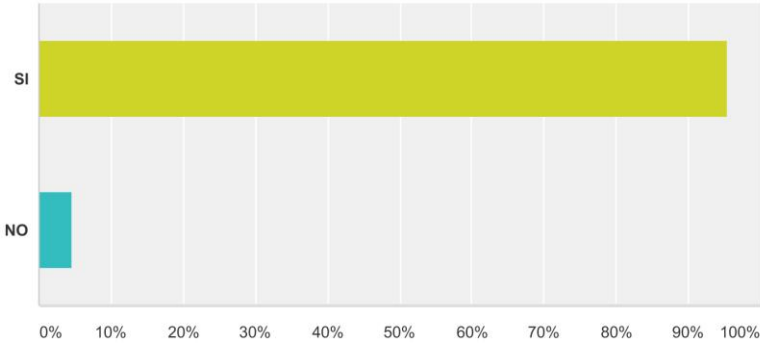
7.2.4.14. Empatía con los músicos.

Cuando una acción no es entendida por la sociedad en el espacio público, genera rechazo. En un contexto donde los ciudadanos asignan a la responsabilidad de la regulación política la mala situación de la música en la calle, se comienza una autorregulación social como factor social de las relaciones establecidas en el espacio público entre músico y espectador. La detención de John de la Hoz en el Mercado Central de Valencia en 2013, en cuya acción policial intervinieron los espectadores

para evitar la detención del músico es un ejemplo de ello. Observamos que esta opinión recoge al 95,45% de los encuestados con empatía para comprender los vaivenes de la música en la calle. En cambio, un 4,55% consideran que la ciudadanía no tiene empatía con ellos debido a casos puntuales donde se provocan situaciones violentas y malas impresiones que se reciben en el momento de interponer denuncias por el sonido, en especial en las zonas centro.

Q36 ¿Crees que la ciudadanía empatiza con los músicos callejeros?

Respondido: 44 Omitido: 2



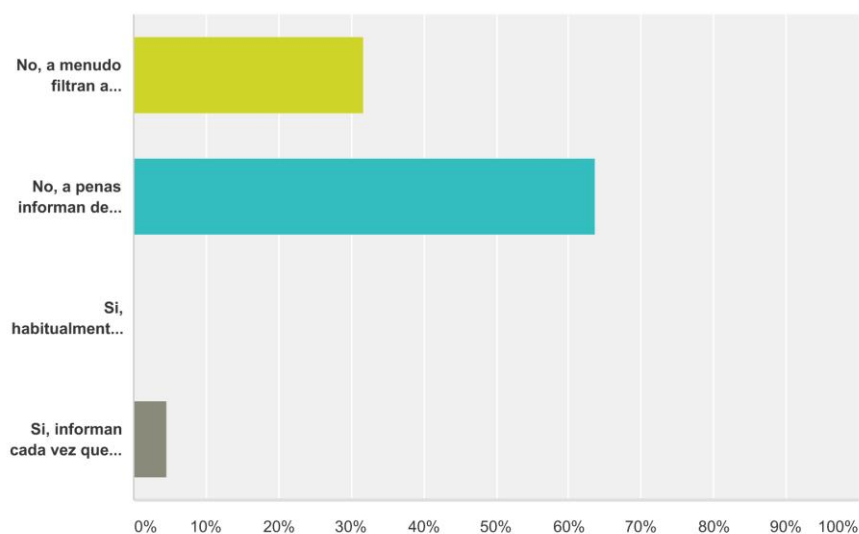
Opciones de respuesta	Respuestas	
SI	95,45%	42
NO	4,55%	2
Total		44

7.2.4.15. Medios de comunicación.

A finales del XIX las noticias reglamentos y ordenanzas, el uso del espacio público y la contaminación acústica, el comercio hostelero en la vía pública y las penalizaciones por mendicidad, describían al músico como un agitador que provocaba las confrontaciones con la guardia municipal y aumentaba las quejas vecinales por ruido. En el artículo de Olga Picún (2013), se recogen algunos ejemplos de esta mala prensa como en la ciudad de México que refleja una imagen característica del músico de la época con calificativos del tipo “vagabundo urbano”. Las notas y crónicas de prensa muestran una condición de marginalidad del músico que en las últimas décadas ha comenzado a ser corregida.

Q37 ¿Los medios de comunicación cubren adecuadamente la información de esta profesión?

Respondido: 44 Omitido: 2



Opciones de respuesta	Respuestas
No, a menudo filtran a información	31,82% 14
No, a penas informan de esta profesión	63,64% 28
Si, habitualmente informan de las novedades de esta profesión y su evolución	0,00% 0
Si, informan cada vez que acontece una eventualidad	4,55% 2
Total	44

Sumado a este cambio, muchos músicos han comenzado a realizar su propia prensa a través de las redes sociales, donde crean un grupo de oyentes fieles que pueden conocer de su actividad e incluso localizarles en los lugares y momentos en que ejercen su actividad. Los medios de comunicación no se preocupan en informar, un 63,64% de los encuestados considera que hay un vacío de información sobre el tema en las noticias. Muy vinculado a esto, encontramos que el 31,82% piensa que se filtra demasiada información sobre el asunto, quedando todo demasiado en la nube. En cambio, un 4,55% piensa que sí se informa sobre los músicos callejeros y todo lo que tiene que ver con el tema, pero únicamente cuando ocurre algún acontecimiento que da pretexto para ello, limitando, como afirma la opinión anterior, mucha información que queda sin decir. Ninguno de los músicos opina que los medios de comunicación informen habitualmente de las novedades de la profesión y su evolución.

7.2.4.16. Observaciones.

Para finalizar, resumimos las observaciones de los músicos que han considerado hacer tras completar el cuestionario. Con respecto al diseño y finalidad de la encuesta, ha habido varios agradecimientos por parte de algunos músicos por la preocupación y dedicación sobre este trabajo, alegando la falta de estudios sobre el tema. Ha habido comentarios sobre algunas preguntas mal formuladas como la de un músico de metro que no ha podido contestar adecuadamente a muchas preguntas, y otras opiniones sobre la falta de respuestas cerradas a "sí" o "no", o la ambigüedad de respuestas.

Muchos coinciden en que en España es donde se obtiene la peor retribución de esta actividad, según el formato en que se presente, y si se tienen CDs a la venta o un público fidedigno. Mencionando a Barcelona, esta ciudad ha mejorado mucho con la nueva administración, el papel de la autoridad de antaño incluso llega a quemar los instrumentos acumulados con las multas según algunos músicos, y hubo una época complicada de tocar por la presencia de las mafias rumanas. Ha habido avances notorios también en Valencia con la existencia de un colectivo que lo intenta gestionar, pero aún hay puntos por mejorar en la normativa que se encuentra atascada por el ritmo administrativo.

Todos los músicos coinciden en que la profesión es gratificante, pero es necesario que se pueda tocar en algunos puntos prohibidos de la ciudad. Valencia tiene una amplitud de lugares todavía en proceso de explotar culturalmente como parques, plazas... donde se podrían hacer conciertos amplificados rotativos. Presentar una solicitud con video para dichas plazas, permitiría hacer una selección para dichos lugares y así filtrar a los músicos que abordan las plazas sin autorización. Pero el trabajo principal reside en crear la intención general de que la música, aparte de un placer, es también un trabajo en todos sus ámbitos. Hacer música en la calle es una especialidad que no todos los músicos saben hacer y, cuando se hace debidamente, la respuesta de la ciudadanía es de agradecimiento. La mayoría de músicos coinciden en que los gobiernos deberían permitir que las asociaciones culturales gestionen los permisos para actuar en la calle, ya que conocen el tema y

permiten una comunicación directa entre los músicos de la calle. Aunque muchos músicos sobreviven de la calle, el rendimiento es precario, por ello los consistorios municipales deben participar de la gestión de la música en la calle, pero siempre aportando una legalidad complementaria y apoyo institucional adecuado.

También se ha mencionado la mala imagen de la prensa y medios de comunicación que hace parecer a los músicos mendigos y encarece el valor de la actividad. Además de que las opiniones de la ciudadanía van de un extremo a otro a la hora de valorar la música en la calle. Algunos consideran que no es ni debe ser una profesión. Estamos hablando del último recurso del artista que es la expresión libre y la supervivencia en el espacio público. Si hay personas que lo convierten en una profesión, es respetable, pero en absoluto puede generalizarse. Esa concepción resulta mercantilizada y empobrecedora y abocaría a una visión privada del espacio público. En cambio, otros ven al músico o artista callejero como un profesional para garantizar así sus derechos. En opinión de muchos, el arte pertenece a la calle y a la gente, por lo que no tiene que ser elitista, así atenta contra la libertad y esa, justamente, es su finalidad. El arte es de todos, una tradición, parte del patrimonio cultural y a identidad ciudadana.

8. GRUPO DE DISCUSIÓN

La función de un grupo de discusión puede ser la de sugerir ideas, identificar alternativas, recomendar una línea de actuación o tomar decisiones. Debemos trabajar a veces en grupo con otras personas de perfiles diferentes con el objetivo de conocer, más en profundidad, la problemática de los músicos en las calles para llegar a conclusiones más fundamentadas. Los grupos de discusión poseen una alta validez, en gran parte por el desarrollo de los comentarios que realizan los participantes. Estos pueden ser analizados más al detalle, interaccionados y compartidos como una información que posiblemente no podríamos obtener por medio de entrevistas, encuestas u otras técnicas de recogida de datos.

A través de esta metodología podemos analizar la discusión para conseguir intuiciones más cercanas a las conclusiones finales, ya que los grupos de discusión son útiles en la obtención de un tipo de información que sería difícil de obtener usando, por ejemplo, métodos cuantitativos. El material cualitativo genera información sobre actitudes, percepciones u opiniones de los participantes en el discurso. La esencia de la investigación cualitativa reside en la implicación entre el investigador y el sujeto, es por ello que puede arrojar un análisis más profundo que el conseguido mediante el método cuantitativo.

8.1. Como se realiza un grupo de discusión

Un grupo de discusión está compuesto generalmente entre siete y diez participantes que son desconocidos entre sí. Para obtener mayores resultados con menos dificultades, los grupos pueden verse reducidos a entre cuatro y seis personas para que todos tengan voz en la sesión. Estos participantes son seleccionados porque tienen ciertas características en común que les relacionan con el tema objeto de discusión. Es de vital importancia formar un buen grupo de discusión para obtener la mayor información posible y que la discusión grupal no decaiga o sea poco productiva. La discusión ha de ser relajada, confortable y satisfactoria para los participantes, ya que exponen un *brainstorming* en común.

Es por ello que los temas han de estar muy bien escogidos y no alejarse del objetivo principal. El investigador modera, escucha, observa y analiza usando un proceso inductivo que ha de aplicar cuidadosamente. Como en toda metodología existen una serie de ventajas e inconvenientes a tener en cuenta por el investigador.

Ventajas del grupo de discusión:

- Es un procedimiento de investigación de vocación social: los grupos de discusión sitúan a las personas en situaciones reales, a diferencia de las situaciones experimentales controladas como en los estudios cuantitativos.
- Su carácter abierto le permite al moderador desviarse del guion.
- Las discusiones poseen una alta validez, siempre subjetiva.
- Tienen un coste reducido.
- Hay una disponibilidad más rápida de los resultados.
- Posibilita al investigador el incrementar el tamaño de la muestra estudiada según sus necesidades.

Limitaciones del grupo de discusión:

- El investigador posee un menor control sobre una entrevista individual que sobre una entrevista grupal.
- El análisis de los datos es complejo.
- La técnica requiere de un entrevistador muy bien preparado.
- En los grupos puede haber gente muy distinta entre sí, que no posibilite sinergias sino empatiza con el tema ni el grupo.
- No es fácil reunir a un grupo.
- La conversación debe ejecutarse en un entorno facilitador.

(Krueger 1991)

Para hacer un buen estudio tendremos en cuenta tres fases: el diseño del estudio, donde el investigador ha de desarrollar un plan que guie el proceso de investigación teniendo en cuenta sus objetivos; la realización de las entrevistas, en la cual la conducción de los grupos se compone a su vez de tres tareas distintas:

desarrollar las preguntas, dominar las técnicas de moderación y seleccionar a los participantes; y el análisis y la redacción del informe de los resultados a partir de los datos recogidos.

El diseño del estudio es la fase probablemente más importante del grupo de discusión ya que determina los objetivos que queremos abordar para nuestro estudio. La calidad de las respuestas está directamente relacionada con la calidad de las preguntas. Cuando son planteadas en un entorno grupal la discusión, se puede perder el objetivo principal si se pierde el hilo conductor base y, por tanto, dar lugar a confusión, malos entendidos, pérdidas de tiempo y conclusiones equivocadas. Esto se puede evitar a través de la selección de los participantes, la naturaleza de las preguntas y el establecimiento de reglas.

El primer paso es identificar preguntas potenciales, pero sin olvidar las cuestiones de interés. Pueden surgir variaciones durante el discurso, siempre y cuando sean formuladas de manera lógica y comprensible. Lo importante es que las preguntas sean respondidas y formuladas en el momento oportuno para no perder el hilo. A medida que los participantes responden a las preguntas, sus respuestas inducen nuevas ideas o asociaciones en el resto de los presentes que generan toda una gama de datos. Es por ello que las preguntas han de ser preparadas cuidadosamente y ser engañosamente simples pero que aborden la problemática en la mayor totalidad posible. Cuando la lista está completa, se señalan las preguntas críticas que resumen los objetivos. El procedimiento más común consiste en ir desde las preguntas generales hacia las más específicas. Hay que evitar el enfrentar a los participantes con una pregunta específica sin haber establecido previamente un contexto a través de preguntas más generales. Un ejemplo sería la introducción de una información básica sobre el propósito del estudio al comenzar la sesión. Las preguntas han de ser abiertas para que permitan al participante determinar el mismo la dirección de sus respuestas. Hacia el final de la entrevista grupal es a menudo conveniente limitar las alternativas y centrarse más en las respuestas mediante el uso de preguntas cerradas, pero no antes, es un proceso que hay que llevar a cabo poco a poco. Por otro lado, hay que evitar las preguntas dicotómicas del si/no porque no favorecen la discusión grupal. Las preguntas de "porque" implican una respuesta

racionalizada, elaborada mediante pensamientos y reflexiones, por lo que deberemos de evitarlas también para evitar monopolizar la conversación. Respecto a las técnicas de moderación, el moderador debe tener una base adecuada de conocimientos sobre el tema para poder juzgar los comentarios con cierta perspectiva y hacer hincapié en las áreas que más importantes. Debe ser capaz de comunicarse de forma clara y precisa tanto oralmente, sin embargo, ha de evitar expresar puntos de vista personales.

En el segundo paso, la realización de las entrevistas, el moderador debe ser capaz de crear una atmósfera al mismo tiempo permisiva y reflexiva, comentar las normas básicas y dejar establecido el tono de la discusión. Gran parte del éxito de la entrevista grupal puede ser atribuido al desarrollo de este clima y la tarea del moderador. Un exceso de formalismo puede acabar con las posibilidades de lograr una interacción dinámica entre los participantes. En el otro extremo, un clima demasiado informal puede dar lugar a una discusión menos tomada en serio y carente de contenidos para el estudio. El moderador tendrá una lista con las preguntas que usará para recordar el siguiente tema a tocar. Para la reunión hay que crear un ambiente agradable que acompañe a la participación. Se puede incluso unir a los participantes estudiando sus características para que haya la mayor implicación posible. Esto es de vital importancia debido al fenómeno relatado por Jourard (1971) en psicología de grupos apodado el "yo público". El "yo público" es la persona que es reflejo de las censuras que sufrió de sí mismo a lo largo de su vida. Dicha persona no puede abrirse de forma instantánea en un grupo de discusión si no se siente entre semejantes, favorecido por un entorno agradable y participativo. "Las personas tienen una tendencia mayor a revelar cuestiones personales cuando el entorno es permisivo en grupos de discusión. Esto se logra a través de la selección de participante, la naturaleza de las preguntas y el establecimiento de reglas". Es por ello que el grupo ideal para una discusión lo componen en su mayoría extraños que no se conocen entre sí pero que tienen un fuerte vínculo con el estudio a tratar. Es tarea del moderador saber unificar estas características y sacarles el mayor provecho posible para que se genere el *feed-back* necesario para la obtención de la información que necesitamos.

Para decidir a quién deberíamos convocar a la entrevista grupal hemos de basarnos en los objetivos de la investigación. Estos consistirán en realizar afirmaciones a partir de personas que tienen varias características en común. El grupo de discusión se caracteriza por ser homogéneo en cuanto a ocupación, clase social, nivel educativo, edad, cultura o características familiares; pero ha de conservar al mismo tiempo una heterogeneidad suficiente para permitir un contraste de opiniones. Los grupos de discusión reducidos (de entre cuatro y seis participantes) son muy exitosos debido a que reclutar un grupo reducido es más fácil, y resulta más confortable para los participantes al estar rodeados de menos personas, facilitando su turno al intervenir en la discusión. Debe ser lo suficientemente pequeño como para que todos tengan la oportunidad de exponer sus puntos de vista y lo suficientemente grande como para que exista diversidad. El proceso de selección de los futuros participantes resulta considerablemente más fácil si partimos de la base de conocer nombres, direcciones y números de teléfono de personas que cumplan los requisitos para ser entrevistado. Una vez más, los investigadores deben concentrarse en el guion que va a llevarse a cabo. Para ello, esquematizamos el grupo de discusión en:

Bienvenida – Revisión del tema a tratar – Normas básicas – Primera pregunta – Desarrollo del guion - Cierre.

En la última fase, el análisis y la redacción del informe de los resultados, se deben reflejar los datos cualitativos obtenidos como resultado del grupo de discusión. Es una tarea difícil realizar un informe a partir de dichos datos puesto que los resultados cuantitativos ofrecen mayor exactitud y confianza al verse determinado por números. En cambio, los cualitativos quedan sujetos a la naturaleza de los resultados, es decir, los cambios en el discurso, los paralelismos entre palabras y la calidad de las respuestas abren un campo muy subjetivo y que ha de acotarse un resultado más fiel. "El análisis de datos consiste en examinar, categorizar, tabular o reorganizar de alguna manera la evidencia empírica de modo que dé cuenta de los propósitos iniciales del estudio" (Yin 2003). En el análisis observamos datos directos, opiniones descriptivas, interpretaciones... todo ello podemos clasificarlo por las características de los participantes en función de las afirmaciones de apoyo (a

favor/en contra) o los temas que surgen en el debate. El proceso de análisis comienza ya desde la primera charla de presentación con los participantes ya que el moderador ya está observando en ese momento el grado de familiaridad entre estos. Además de grabar la sesión, es aconsejable anotar comentarios resumidos para escribir un resumen más completo de la discusión. El analista debe buscar constancias y diferencias en cuanto a las líneas de pensamiento entre los participantes. Estas notas de campo han de recoger en dicha tarea:

- Modificaciones del guion.
- Características de los participantes.
- Frases o palabras descriptivas y repetidas usadas por los participantes en las explicaciones.
- Sub-temas en los que se observen puntos de vista parecidos.
- Evaluación del entusiasmo de los participantes.
- Consistencia entre los comentarios y la conducta de los participantes.
- Comunicación no verbal: información sobre los movimientos del cuerpo.
- Nuevas vías de investigación a ser explotadas en grupos posteriores: eliminarse, revisarse, o añadirse preguntas.
- El tono general de la conversación.

Para realizar el análisis del discurso el material necesario es la copia del guion de entrevista, así como la grabación de la reunión, los datos demográficos de los participantes y las notas tomadas por el moderador. Una vez recopilados pasaremos a la redacción del informe final. Un informe eficiente cumplirá tres funciones: la de comunicar resultados, desarrollar una descripción lógica de la investigación y ofrecer un registro cronológico de los hallazgos. Es importante que el informe refleje los resultados, las limitaciones, las explicaciones alternativas y las conclusiones finales. La información es necesaria, pero, a menudo, lo que se ofrece como información no está específicamente relacionado con el tema, no siempre se aborda realmente lo que se necesita o llega con demasiado retraso y pierde utilidad. Cuando se planifica un grupo de discusión, hay que hacer llegar la información al usuario para evitar estas desviaciones aunque no siempre se conseguirá con éxito.

Todas estas pautas nos ayudan en nuestro proceso metodológico para obtener la mayor preparación posible a la hora de ejecutar el grupo de discusión. En cuanto a la investigación, saber que está ocurriendo con la música callejera en la calle, como ven los participantes esta actividad y todavía más importante, como abordarían el tema desde puntos de vista diferentes, nos aporta una visión final más completa.

8.2. Diseño del estudio

Para el diseño del estudio, hemos establecido nuestros objetivos a fin de obtener los datos cualitativos que necesitamos. El objetivo principal es obtener, a través de la opinión de los participantes, una serie de ideas que confirmen nuestras hipótesis. Obtener una reafirmación e incluso posibles soluciones a las cuestiones finales planteadas puede derivar en puntos que no hemos caído para el desarrollo de la investigación.

8.2.1. Preguntas

Tras las encuestas cuantitativas de opinión y las encuestas a músicos, hemos observado una serie de problemáticas que suelen ser comunes en ambas partes y que han generado, por consiguiente, el desarrollo de las preguntas a entrevistar en el grupo de discusión. La profesionalidad y calidad del músico y la convivencia vecinal son los principales criterios abordados por los gobiernos locales. El exceso de músicos que piden actualmente la licencia, ha planteado a las instituciones el diseño de algún sistema de control para el número de demandantes. Se han barajado desde exámenes presenciales, que demuestren que el músico sabe tocar, hasta material grabado que ahorre los tramites presenciales. En este punto necesitamos dar respuesta a ambos conceptos, ¿la calidad la determina el examinador o el usuario de la calle?, ¿qué se entiende por músico profesional?... Con estas cuestiones plantearemos a los participantes la primera pregunta: ¿qué opinan de la calidad y la profesionalidad de la música callejera?

La calle es un espacio de uso público que ha sido durante años usado como escenario de los músicos callejeros y otros colectivos de artistas que encuentran en este medio la cobertura a sus necesidades. Con los rápidos avances sociales se ha tenido que instaurar una serie de reglas o normas para su administración. Esto nos lleva a cuestionarnos como de "público" resulta a los músicos la gestión de este espacio, y si es un buen escenario para su actividad teniendo auditorios o teatros: ¿Consideráis que la calle es un sitio pertinente para escuchar música?

La actividad económica que se genera a través de la música callejera implica cuestionamientos tales como los beneficios que aporta tocar en la calle hasta porque no se regula dicha actividad a través de un régimen especializado más facilitador a los artistas. Realmente, a día de hoy, no está determinado si los músicos necesitan una cobertura legal y ni si están dispuestos a aceptar por las instituciones esta administración económica de sus ganancias: ¿puede ser la música callejera una línea de negocio viable?

La presencia del músico es un factor determinante para la opinión que se tiene de esta actividad. El hecho de pedir dinero a cambio de un servicio "ilícito" se encuentra en una fina línea entre trabajar por ocio y/o por necesidad. Esta actividad ha tenido que ser regulada a través de ordenanzas como medio de control a esta mala imagen, pero sigue generando un debate moral: ¿consideráis que tocar en la calle es sinónimo de mendicidad?

Como gestionar la música en la calle es todavía complejo de determinar, ya que confluyen muchos factores presentes en la calle con sus propias regulaciones y normas. La presencia policial y las denuncias vecinales conforman el eje de acción de la regulación musical en la calle. La más problemática de todas las regulaciones conforman la ley de que aborda la sonoridad en la vía pública: ¿se puede considerar que la música callejera produce contaminación acústica?

Para concluir el debate, hemos formulado la cuestión que resume la opinión personal de los participantes, su visión a favor o en contra: ¿creéis que los músicos de la calle deben perdurar o desaparecer?

8.2.2. Técnicas de moderación

Las técnicas de moderación han conformado la elección y revisión de estas últimas cuestiones para poder mantener el hilo de la conversación de los participantes y conseguir la mayor fluidez posible. Sabiendo dar paso a las opiniones de cada participante en el tiempo justo y concreto, el moderador ha optado por la mera observación, interviniendo únicamente cuando haya desvíos innecesarios o deba hacer aportaciones que el debate lo requiera.

8.2.3. Selección de los participantes

En la selección de los participantes del grupo de discusión hemos escogido a cinco personas de diferentes sectores y especialidades para que haya la mayor diversidad de información en el debate. Hay que tener en cuenta que cuando se trabaja con entrevistados, hay que determinar un baremo de datos demográficos que nos ayuden a conocer en qué medida las opiniones y datos obtenidos corresponden a unas características específicas. La edad, el sexo, la nacionalidad, la residencia e incluso el estado civil establecen un bagaje personal que puede ser concluyente a la hora de favorecer más o menos las opiniones de los demás o el tema tratado en grupo. Cada uno de ellos aporta una visión concreta debido a sus vidas curriculares como podemos ver en sus pequeñas descripciones:

Belén García Pardo (Valencia, 1967)



Licenciada en Geografía e Historia y especialista en Historia del Arte y Arqueología, por la UV. Máster en gestión de Servicios Culturales, se doctoró en Filosofía: sección de estética, siendo especialista en grafiti y arte callejero, por la UV. Actualmente, es crítico de arte miembro de AVCA y responsable de la ruta en *CaminArt* de Arte Urbano. Da seminarios en Instituto de Creatividad sobre grafiti, así mismo escribe artículos

y da charlas como *freelance*.

Manuela Muñoz Martínez (Valencia)



Nacida en Valencia, realiza la carrera de Canto en el Conservatorio Joaquín Rodrigo, obteniendo el Premio extraordinario de canto y el Premio Unión Musical Española, y una beca para ampliar sus estudios en el Conservatorio de la ciudad de Viena, donde obtiene el Diploma final de la especialidad de Ópera con la más alta calificación. Perfeccionó su técnica vocal con los profesores: Elsa Kastela, Douglas Hines y Susan Dennis-Gabriel. Repertorio operístico con Kurt Richter, Christo Stanischeff, István Czerian (Ópera del Estado de Viena), Elena Obratzova y Victoria de los Ángeles. Oratorio e interpretación liderística con David Lutz, y Walter Moore, e interpretación escénica con Waldemar Kmentt. Ha realizado numerosos conciertos como solista en España, Austria, Eslovaquia, Inglaterra y Escocia. Además, es Licenciada en Geografía-Historia por la Universidad de Valencia y Doctora en Literatura alemana por la misma Universidad. Es Académica investigadora de la Muy Ilustre Academia de la música Valenciana. Actualmente es Catedrática de Canto del Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia.

Miguel C. Muñoz Feliu (Valencia, 1968)



Funcionario de carrera del Cuerpo Superior de Gestión de Archivos, Bibliotecas y Centros de Documentación de la Generalitat (primer puesto del turno libre). Actualmente es, por concurso de méritos, el técnico responsable de difusión y coordinador de actividades culturales de la Biblioteca Valenciana, entre cuyos cometidos figuró la coordinación de las Noches de Música y Literatura que se desarrollaron en dicha institución entre 2013 y 2015. Desde 2005 es profesor asociado de la UPV. En los últimos años, ha impartido docencia -entre otras titulaciones- en el Máster interuniversitario de Gestión Cultural (UPV-UV), en el Máster de Producciones Artísticas (UPV), y en el Máster CALSI (especialidad social media) de la UPV-Campus de Gandía. Forma parte del grupo de

innovación docente CTALENT: Crear talento en colaboración con Organizaciones Públicas y Privadas. Es Licenciado en Geografía e Historia (UV, 1991), Licenciado en Documentación (UPV, 2003) y Doctor (UV. 2015), y autor de numerosas publicaciones relacionadas con la Biblioteconomía y la Documentación o con la Gestión Cultural.

Iván Esteban San Julián (Valencia, 1982)



Nacido en Valencia, licenciado en Física en la facultad de la Universidad de Valencia (Burjassot), ejerce actualmente como profesor de secundaria en el colegio salesianos San Juan Bosco. En este centro educativo, ocupa el cargo de jefe de departamento de Ciencias, forma parte del equipo de Educación para el Desarrollo (EpD) donde coordina experiencias de voluntariado para los alumnos y asesora en la elaboración de proyectos interdisciplinares y acciones con contenidos de EpD. Dirige un concierto musical que aglutina a 230 personas de la comunidad educativa (alumnos, familias y trabajadores del centro). Pertenece a la junta directiva de la productora valenciana Música y Compromiso S.L., mantenida por personas voluntarias y en la que se desarrollan proyectos de transformación social. Dentro de esta productora, dirige el proyecto "Calle Assisi" con el que apoya a los músicos callejeros de Valencia, a nivel logístico y técnico en eventos musicales y a nivel humano como asesor, secretario, enlace con administraciones públicas y coordinador de proyectores en la asociación Musicarte Urbano.

8.2.4. Desarrollo de las preguntas y análisis de los resultados

Vamos a resumir las características, el entusiasmo, la consistencia de las aportaciones y las conductas de cada individuo, al igual que la comunicación no verbal y el tono de conversación.

8.2.5. Características de los participantes

Las características de los individuos implican un análisis conductual de sus opiniones y respuestas. En general el tono de conversación de los presentes fue correcto y no hubo ningún gesto a destacar en el lenguaje corporal de ninguno, por lo que no se hace incapie en este punto. Intentando ser lo más objetivo posible, las aportaciones realizadas no dejan de ser concepciones propias de la persona basadas en su propia experiencia, por ello consideramos importante explicar las percepciones que observamos en las sinergias creadas en el discurso de cada uno de los participantes.

Belen García, como profesional sumergida en las artes de calle murales, ha arrojado respuestas muy favorecedoras pero con mucha constructividad al haberse manejado con instituciones y agentes del arte callejero. Difiere bien cuando hay que considerar a la música en la calle como una acción delictiva y cuando no lo es, por lo que sus argumentos son bastante sólidos y válidos tras sus propias investigaciones. Su actitud fue muy entusiasta al dar su opinión del tema y supo apoyarse en la opinión de otros compañeros de la mesa sobre ciertos aspectos que desconocía.

Manuela Muñoz destacó por su valiosa aportación en cuanto a su profesión como intérprete musical y su experiencia personal. Ha viajado a diferentes ciudades europeas llegando a convertirse temporalmente en su residencia y ha podido observar el valor cultural que adquiere la música en la calle de unas ciudades a otras. Además, ha vivido en su propia piel algunos de los temas polémicos entorno a la convivencia de los músicos con el vecindario donde cohabitan, hecho que puede haber resultado abordado de forma menos objetiva al trasladarlo a un terreno más personal. También su visión de la actividad en la calle trabajando para una institución nos aporta ciertos matices a la investigación para comprender mayormente las diferencias que surgen entre profesionales y autodidactas de la actividad musical.

Miguel C. Muñoz es uno de los entrevistados que menor relación tenía con el tema pero que mayores aportaciones dió en el desarrollo del grupo de discusión. Probablemente su condición ajena a la música pero si su relación con el mundo cultural ha permitido obtener ese contraste que existe entre profesionales de la

musica con la gestoría de espacios y vía pública. Sus intervenciones fueron pocas pero muy claras y concisas alegando en todo momento su punto más objetivo y crítico con aquello que compartían los compañeros de mesa. También sus conocimientos a nivel histórico han aportado datos muy merecedores de profundizarse para hallar las causas y consecuencias de tocar en la vía pública.

Iván Esteban San Julián fue uno de los pilares del grupo con mayor peso para la investigación, su elección como participante era necesaria para aportar ese punto que requería el grupo para conocer la situación de la música en la calle ya que ninguno conocía de cerca el tema salvo por prensa y su visualización propia en la ciudad. Iván estuvo aportando en cada pregunta su conocimiento del tema con bastante decoro y entusiasmo, intentando resolver dudas al resto de compañeros cuando salía un tema que desconocían, además ha de añadirse que supo mantenerse al margen de sus experiencias personales intentando primero escuchar las aportaciones de los compañeros para no condicionar los resultados. Su labor docente como profesor ha sido muy beneficiosa en los resultados ya que se debatieron con bastante incipiente las causas de la opinión negativa que se tiene en la actividad callejera asociada a un sistema educativo escaso de materias humanas.

8.2.6. Análisis del guion

Como información complementaria adjuntamos el guion de la entrevista transcrito⁴, suprimiendo algunos detalles del diálogo innecesarios como coletillas o temas que surgieron al margen como coloquio propio de los encuestados, así como los audios grabados. Sí que hemos tenido en cuenta las posibles modificaciones que sufrió el guion durante su desarrollo, las frases y palabras que más se repitieron durante el discurso que han generado los subtemas creados durante la sinergia y, por consiguiente, las posibles líneas de investigación futuras.

8.2.7. Modificaciones del guion

Una de las tareas más complejas del moderador del grupo es mantener el hilo de la conversación con las preguntas que se han establecido en el desarrollo del

⁴ Ver el anexo 4, en la página 259.

grupo. Eso no resta que ante la sinergia creada entre entrevistados salgan cuestiones de interés para el investigador que requieran de un desarrollo más amplio. Esto implica salir a veces del guion establecido, pero siempre focalizando su atención en el tema principal para recibir nuevas visiones no investigadas por cuenta propia.

Durante el guion se experimentó una modificación destacable. Cuando se preguntó al grupo "¿Consideráis que tocar en la calle es sinónimo de mendicidad?", las respuestas fueron muy escasas. El moderador no observó que la pregunta provocara *feed-back* entre los entrevistados. Los mismos explicaron que no sabían hacia dónde se quería llegar con la cuestión, por lo que se recondujo formulando lo siguiente "¿Por qué pensáis que España está tan retrasada en ese sentido, quiero decir, comparado con Europa, que es lo que está fallando?". La formulación de esta cuestión se transmitió de inmediato ya que se afirmó durante el debate que en España existe una tradición que vincula a la acción de ofrecer algo en la calle con la superstición de que debe haber un intercambio económico casi obligatorio por ello, se confundía el altruismo de pedir con ofrecer. En otras ciudades es más habitual ver a los músicos de calle a diario tocando en las calles y creando ambientes que después son remunerados si se desean, pero no arrastran la cuña de mendicidad tanto como en España.

8.2.8. Subtemas a través de asuntos planteados

A continuación, existe una variedad muy amplia de subtemas que han ido surgiendo tras la entrevista colectiva. En este tipo de discusiones es muy común la desviación de otros temas acorde a las materias vivenciales que recoge cada participante y que pueden identificarse con la repetición de temas y palabras. Para mayor comodidad, hemos separado estos temas en dos grandes bloques: los aspectos humanos y los aspectos económicos y profesionales. Tras su asimilación y desarrollo a través de bibliografía complementaria, adjuntamos el informe final de los resultados.

8.3. Informe de los resultados

A continuación presentamos los resultados del informe. Para ello hemos decidido preparar los temas surgidos en el grupo en dos grandes bloques.

8.3.1. Los aspectos humanos de la música en la calle

En este bloque encontramos aquellos aspectos que determinan la parte más vinculada a los recursos humanos de la música callejera. El conocimiento y su desarrollo a través de los diferentes modelos de cultura nos ayudan a valorar la actividad como una forma de vida. Para comprender estos temas, también hemos desarrollado una explicación del modelo educativo español que alberga cierta relación en cómo es reconocida la música actualmente.

8.3.1.1. La transferencia del conocimiento

Este tema surgió tras la intervención de Belén que afirmó el valor que tiene la tradición oral como defensa entre los artistas callejeros. Comunicándose entre ellos e informándose de todo lo que acontece en la actividad es donde se genera un conocimiento compartido para subsistir a los contratiempos del espacio público. Pero Miguel fue más lejos explicando como la música en el espacio público puede interpretarse desde diferentes canales. En la calle tenemos a los transeúntes con sus cascos de música, o los hilos musicales de los comercios, pero la música callejera implica una acción más directa. Con un carácter comunitario, este canal se vuelve habitual en el ciudadano que lo integra en su día a día. Como mencionábamos en la introducción, la música es un elemento que se ha desarrollado junto al hombre desde su existencia, otorgándole cualidades de integración entre colectivos. El uso del conocimiento, a través de la música, es un medio de integración y divulgación que genera la creación del bien común.

Ya en el mundo clásico del pensamiento existía la teorización del conocimiento como elemento propio del ser humano. La capacidad de cuestionarse el entorno y nuestras propias acciones se debatían bajo conceptos como la política. La

inestabilidad del estado del bienestar ha implicado la atención de la gestión de los bienes comunes, todo ello a través de la atenta mirada de profesionales de diferentes áreas. En esta atención se comprende toda fuente que reconstruya el pasado y el presente bajo testimonios de diferentes recursos: escritos, pictóricos, orales... El testimonio oral ha sido utilizado desde épocas muy antiguas para conocer el pasado, aunque en nuestros días todavía se cuestiona la veracidad de los datos que se puedan extraer de dicha disciplina frente a la tradición escrita. Según Mariezkurrena (2008), "la memoria realiza una selección de recuerdos archivados en la mente humana que puede, en ocasiones, resultar confuso pero es gracias a ese grado de conocimiento de un tema en concreto que la persona puede abrir la comprensión de la sociedad en la que vive." Esta creación de bien común continuo, implica la necesidad de fomentar la participación civil para recuperar, archivar y crear más conocimiento.

Definir y legitimar este bien no sólo depende de los gobiernos. El conocimiento es un bien común intersubjetivo, es decir, existe un consenso participativo esencial en la construcción de ideas y relaciones que involucra al individuo. Este individuo puede definirse a través de los ciudadanos u otras organizaciones sociales. Garret Hardin (1968) alude al intento inútil de la sociedad en coordinar una acción para el bien común sin la represión externa de los acuerdos morales establecidos a la misma. Con ello, Hardin pone en cuestión la capacidad de dependencia de los agentes sociales para coordinar el conocimiento. Sin embargo, existen posibilidades para que las personas puedan cooperar. En el caso del estudio de Patricia Calvo y Stefan Eriksson (2014), los autores explican cómo a través de alcanzar un objetivo en común una sociedad puede ser impulsada sin un interés propio de fondo, como en el caso de los equipos de laboratorios de neurociencias mencionados en su artículo. En el caso de la gestión pública, se crean departamentos especializados, como microempresas con objetivos variados pero enfocados a los mercados capitalistas (Arostegi 2005). En la formación de estos departamentos, se produce un aprendizaje colaborativo, que se da entre dos o más personas con objetivos en común. Pero no sólo este sistema es aplicable a las instituciones y empresas, las organizaciones culturales tienen la labor de crear valor entre sus miembros, mediante la identificación y el perfeccionamiento, y se asumen nuevas

decisiones bajo asambleas abiertas. Este concepto de asociacionismo podemos encontrarlo en proyectos como *Playing for change* (2018), que suma a diferentes músicos del mundo reproduciendo una canción en cadena como de si del *Canon in D Major* de Pachelbel se tratase. Este proyecto no solo une en postproducción dichas partes sino a los ejecutantes en un solo fin, alcanzar la paz a través de la música. Las artes pueden ser un aliado por la posibilidad que ofrece trabajar con materiales no verbales.

Actualmente se producen nuevas formas de pensamiento humano, interdependencia y estructuración del conocimiento. La necesidad de reajustar las redes personales para obtener mayor solución de la sociedad actual ha provocado una generación de conocimiento en producción masiva en el mundo académico. La información en formato digital es una amplia plataforma que ha masificado la transferencia de conocimiento de unas personas a otras. Internet ha ampliado nuestros horizontes más allá de la oratoria y la escritura tradicional, permitiendo a personas individuales tener acceso a un conocimiento del que no disponían antes y, a su vez, crearlo y transmitirlo a otras personas. En el caso de la música, los intérpretes pueden visibilizarse con mayor alcance, ya no sólo a través de las redes sociales sino de nuevas configuraciones tecnológicas como los *podcasts*. Según Ignacio Gallego (2010), el *Podcast* es una forma de comunicación basada en una tecnología que permite la distribución y la recepción automática de archivos de audio. *Pod* (cápsula) y *Broadcast* (emisión) son los términos que acuñan esta nueva tendencia extendida en especial para sitios de noticias que cambian con frecuencia estructurándose a su vez en canales compuestos de artículos. Es así como el surgimiento de un usuario casero, que crea su propio contenido radiofónico, puede transmitirlo y compartirlo como si se tratase de un blog. El brote de grupos musicales e individuos musicales en solitario ha crecido en las últimas décadas y encuentra, como mencionaremos más adelante, la necesidad de visualización por canales no comercializados a través de estas nuevas transmisiones de conocimiento, una salida a la politización del mercado música. La producción personal juega un papel importante en el conocimiento público.

Los testimonios plasmados por escrito del libro Diario de un músico callejero de José Miguel Vilar-Bou (Vilar-Bou 2013) e Instantáneas callejeras de Flor Goldstein (2018), son un ejemplo más tradicional pero no menos importante de competir conocimiento a través de experiencias.

En resumen, la sociedad "informacional" está aprendiendo a generar conocimiento en vigor en diferentes formatos y recursos, y la música callejera no se queda atrás como elemento colectivo de un grupo de personas interesadas en un bien en común. El conocimiento no es gestionable en su totalidad, pero si sus procesos (Rojas 2006).

8.3.1.2. Los tipos de cultura accesible

Manuela comenzó comentando en el grupo de discusión la relevancia que tenía la desacralización de las salas de conciertos. Hoy en día, existen posibilidades reducidas de ir a conciertos debido a los costes de los mismos. Pero a veces se desconoce la propia oferta cultural de la ciudad. Existe una oferta tan amplia en la ciudad que es difícil seleccionar a gustos y calidades que es mejor consumir por el ciudadano. Avanzando con el tema de las carencias educativas del sistema, Manuela considera que el sistema educativo ha creado un grupo de consumidores dóciles. Iván intervino también en este punto explicando que el espacio de la calle permite a diferentes tipos de público y, por tanto, evita la existencia de la diferencia de clases.

Para definir los hábitos de consumo culturales es inevitable mencionar la cultura derivada del concepto panóptico establecido por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII. La estructura carcelaria panóptica consistía en la autogestión del comportamiento de los presos en una arquitectura pensada para que las celdas individuales quedaran predispuestas alrededor de una torre central de vigilancia. Dicha torre mantenía la vigilancia de todos los presos reclusos en sus celdas y estos, a la vista de su carcelario sentían la necesidad inconsciente de evitar malos comportamientos ya que se sentían constantemente observados. Este comportamiento derivaba en un pensamiento colectivo de que el vigilado debía mantener su comportamiento pues podía ser delatado por la torre central u otros

presos que lo observaban en dicha estructura (Foucault 1975). En la cultura de masas ocurre un fenómeno de ídolos similares. Las modas establecen que ha de consumirse y que no en cada momento. La cultura contemporánea del mercado de consumo pone de moda los paradigmas culturales y artísticos, coincidentes con un tiempo de auge económico y de expansión con crisis urbanas y sociales. Es aquí donde renace el interés en el arte público que revitaliza y mejora las áreas urbanas que el funcionalismo del planteamiento contemporáneo no consigue ejercer por su deshumanización y vacío de significados (Gómez 2004).

Aquellas personas que reniegan de los estándares, generan nuevas culturas que se adoptan como moda o quedan obsoletas del sistema teniendo que sucumbir a dicho consumo para no quedar recluido del resto. Este comportamiento ya daba muestras de desarrollo en los inicios del consumo cultural del siglo XVIII (Habermas 1981). En el ámbito de la esfera pública, con la idea de *Humanität* de Habermas, se desarrolla la identificación del hombre separando sus actividades en dos: aquellas profesionales que cada uno desarrolla en privado para su crecimiento personal, y en las sociales que son capaces de vincular a las personas privadas con lo público. Cuando entran las leyes de mercado, comienza un control de esta esfera a nivel mercantil y social, penetrando en la calidad de vida de las personas como público que, a su vez, genera la publicidad, en ocasiones manipuladora, de los medios de masas.

La ocupación del público consumidor de cultura tiene lugar en un clima social que determina qué, dónde, cuándo y cómo ver lo que se nos establece. Justo con esta mediación comercial aparecen los rasgos críticos y estéticos que convierten en independientes del consumo a unos pocos. Estos, a su vez, son reconducidos al sistema convirtiendo en exclusivo y deseable lo que antes no lo era. No solo el servicio o la presentación de la obra... la producción como tal es dirigida en estrategias de venta. Un ejemplo de este fenómeno es la ópera, vendida como ocio de masas, pero disfrutada por un colectivo minoritario que lo convierte en un producto exclusivo. La cultura de masas adquiere este término ya que su crecimiento se adecúa a las necesidades de distracción de los grupos consumidores con un nivel bajo de instrucción, cuando debería ser al revés, elevar al público a una cultura

fundamental. En la medida en que se mercantiliza la cultura, se deforman los productos que requieren de un ejercicio más valorativo. A su vez, la sociedad de masas deja poco espacio a la creatividad local y personal, alineando a sus participantes a un modelado cultural imperante.

En resumen, el contacto de la cultura forma, mientras que el consumo de la cultura de masas no deja huella, proporciona una experiencia que no es acumulativa sino regresiva, es decir, sustituye la realidad permanente por el consumo temporal. Por ello, se incita más al consumo impersonal de estímulos calmantes que a garantizar la integridad de la esfera privada de los consumidores. Este consumo cultural crece en correlación con el status-medio del consumidor de acuerdo con unos criterios de posición profesional, renta, estudios realizados y/o grado de urbanización. Este planteamiento refuerza el esquema que direcciona unilateralmente las prácticas musicales, desde las antiguas tradiciones rurales reflejo del concepto ritual comunitario hasta los rasgos urbanos e impersonales de las ciudades actuales (Finnegan 2002). Como cabe esperar, la música callejera juega un papel importante en el tipo de culturas de consumo. Ir por la calle y escuchar música interpretada en vivo es de por sí un consumo involuntario, sumado a su correspondiente donativo, si lo hay, que convierte a la actividad callejera en un producto de mercado del cual se obtiene beneficios y beneficiarios. Pero, aunque entre dentro de los dudosos criterios del arte urbano actual, es una actividad cada vez más respaldada por su función social y, por tanto, es considerada un bien de consumo indirecto que debe gestionarse adecuadamente.

8.3.1.3. Las carencias educativas

Durante el grupo de discusión surgieron diversas opiniones sobre las carencias educativas en el sistema español. Iván, como profesor de un instituto, comentaba que las bases de la educación básica han perdido la didáctica emocional y creativa que permite a las personas ser más humanas. Es necesario aprender de las asignaturas humanísticas para incorporar conocimientos de tolerancia y razonamiento que hagan más completa la formación académica. Pero como bien comentó Miguel, la ley orgánica actual está basada en un modelo económico pensado para alcanzar

los niveles de países europeos. Esto resulta un error ya que estamos comparando la educación pública de nuestro país con la educación privada, que consta de profesores más preparados en sus especialidades.

En los últimos años ha habido una guerra de poderes entre los partidos políticos que han conllevado a numerosas reformas en la ley de educación. Entre los cambios más representativos destacamos la propuesta realizada por el ministro de educación Wert sobre las asignaturas de ámbito artístico. Actualmente la música se ha quedado reducida a una asignatura optativa, frente a las asignaturas obligatorias que recogen ámbitos de ciencias y lenguas cuyas horas lectivas aumentan (Sánchez 2015). En la Ley General de Educación de 1970 (España 1970) la enseñanza de la música no era obligatoria, fue con la llegada de la Ley LOGSE (España 1990) cuando se incorporó la Educación Artística en la etapa de Primaria. Ésta debía ser impartida por profesores especializados. En la LOE (España 2006) se refleja que el área de Educación Artística se mantiene sin ser excluida ni catalogada como optativa, únicamente elimina la presencia de la Dramatización, que recoge las disciplinas de teatro y danza.

Con esta gestión se pretende crear un sujeto focalizado hacia el mundo empresarial y financiero, actividades de gran interés para el crecimiento del capital, pero elimina prácticamente todo contacto con las inteligencias emocionales que sirven para un buen desarrollo de los recursos humanos. En el año 1958 en el II Congreso de la UNESCO sobre la Pedagogía Musical, un grupo de reconocidos profesionales mostró su preocupación por revalorizar la música en la escuela con una serie de argumentos entre los que se encontraba el siguiente, "La música desarrolla la sensibilidad estética y educa el buen gusto" (Garbayo 2010). Los medios de maduración más importantes en el ser humano son aquellos que logran desarrollar los cuatro aspectos siguientes a la vez: desarrollo físico, desarrollo emocional, intelectual y social. Son los medios de maduración globalizadores básicos y la música está considerado uno de ellos. La educación emocional o creativa está siendo paliada poco a poco del sistema dando prioridad a las lenguas extranjeras y los recursos económicos para, de alguna forma, crear ciudadanos mejor preparados en dirección hacia una política capitalista de consumo. Pero la falta del recurso emocional ha

traído problemas de tolerancia hacia actividades como la música callejera u otras artes de ídoles diferentes.

Según los expertos mencionados en el artículo de Francisco Menchén Bellón (2009), se están conformando dos modelos de ciudades. El primero apuesta por una ciudad que destine sus recursos en infraestructuras e iconos arquitectónicos (museos, palacios de congresos, centros comerciales, organización de ferias y festivales, centro turístico...), en cambio el segundo opta por el diseño de redes sociales y en crear condiciones que canalicen las capacidades ya existentes en la ciudad a través de proyectos sociales, culturales, educativos y empresariales, siendo fundamental el papel de las asociaciones de vecinos y las asociaciones culturales. A este último modelo se lo considera el más próximo a la instauración de una ciudad creativa, ya que no surge de la mera inspiración de sus gobernantes sino del fruto del trabajo de los ciudadanos. En 2002 la UNESCO creó una Red de Ciudades Creativas cuyo objetivo es fomentar y aprovechar el potencial creativo, social y económico de las colectividades locales. La UNESCO redactó un informe que reconocía la creatividad como recurso que explotar, destacando que existen muchos obstáculos para lograr establecer políticas integrales que implementen la creatividad de sus ciudadanos (UNESCO 2010). En muchas ciudades se están produciendo dichos cambios siendo Barcelona, Madrid y Sevilla las más destacadas en su plan de modelo de ciudad creativa en España. Sevilla, por ejemplo, fue nombrada por la UNESCO ciudad creativa en la especialidad de música (Maset 2006).

La música tiene el poder de provocar respuestas emocionales. Por esta razón, los educadores, padres, maestros y todos aquellos encargados de la educación de los más jóvenes pueden hacer servir la música como herramienta, para contribuir a la mejora de la educación emocional. Enseñar a disfrutar de la música y dejar que la música actúe de forma unida es vital para todo el organismo; estimulándolo, relajándolo, o inspirando imaginación mediante sensaciones intensas, para contribuir al bienestar del oyente (Gustems y Calderón 2006). Con las emociones se consiguen mayores resultados que con la razón.

Es por este motivo que hay que proporcionar a las nuevas generaciones una buena formación artística emocional, para infundirles comprensión y criterio para apreciar actividades como la música callejera.

8.3.1.4. El arte urbano como factor favorecedor del bienestar

En su tesis doctoral, Belén García (2015) hace mención a la importancia del arte urbano como parte de la calidad del bienestar de los vecinos de una ciudad. El impacto creado por estos artistas permite la funcionalidad de espacios en desuso y genera canales de comunicación y participación entre vecinos. Aunque en el grupo de discusión Belén mencionó de pasada la calidad de vida que suponía para los vecinos de la tercera edad el arte urbano, creemos que es importante darle cabida en este análisis para comprender mejor otro aspecto humano de la música callejera en relación a los estudios de musicoterapia.

Existe un claro desarrollo del espacio público de acuerdo con el diseño y arquitectura de cada ciudad, que responde a un plan de desarrollo urbanístico consolidado a través de las necesidades de la ciudadanía. El modelo económico alimenta un mecanismo que condiciona directamente la composición urbana, incluso por encima de planteamientos que tenga en cuenta carencias y deseos de los ciudadanos. El boom inmobiliario ha dejado de lado la creación de espacios libres necesarios para la identificación de los habitantes como puntos de encuentro. Un ejemplo de ello es la gentrificación producida por la invasión de las características de la globalidad. La palabra surge del termino *gentry*, *una parte de la clase media acomodada para los que la periferia ya no resulta adecuada para su forma de vida*. Estos se desplazan a barrios de los cuales se apropiaban sin haber vivido previamente en ellos. Las ciudades no son tanto sus calles, edificios y espacios sino sus habitantes. Estos procesos han sido definidos por otras ciudades norteamericanas y europeas, pero son también muy latentes en los centros de algunos barrios españoles como el Raval en Barcelona, Lavapiés en Madrid o Ruzafa en Valencia (Ardura y Orando 2016). Es cierto que existen dificultades de adaptación del espacio pues las necesidades van cambiando con el tiempo según la política de la ciudad, y no todas las peticiones ciudadanas pueden contentarse al mismo ritmo. No

hay que olvidar que dentro de las ciudades convergen infinidad de espacios públicos constructores de identidades culturales (Gorelik 2010).

Los espacios públicos son aquellos lugares que compartimos los ciudadanos y que requieren de un mantenimiento y respeto coherente. La persecución del arte callejero, en especial el grafiti, ha extendido la polémica sobre su aportación pues contiene, desde sus orígenes, un carácter ilegal. Pero un espacio público urbano no puede funcionar solo, existen miles de factores que pueden deteriorar un espacio o mantenerlo. En un espacio urbano, se influye inconscientemente en un proceso creativo en el que interacciona la ciudadanía como espectadora y juez de lo que acontece en la calle. Actualmente, las personas habitamos un mundo caracterizado por las corrientes de ideas e información que forman los lugares que se desean habitar. Con ello, se crea un espacio que existe gracias, en su mayor parte, a los movimientos artísticos llamados performances (Morris 1988). Como nuevo concepto, la psicogeografía estudia estos movimientos y su efecto en el ambiente geográfico, como las emociones y los comportamientos de las personas que conviven en un espacio modulan la atmosfera de su propio entorno (Debord 2005). De esta manera, relacionar comportamiento y creatividad nos obliga a hablar de arte ya que podemos llegar a comprender la implicación y el desarrollo humano que se genera en el terreno urbano.

El arte en el espacio público ha adquirido un nuevo contexto debido a sus nuevas propiedades terapéuticas desarrolladas en estudios psicológicos. La musicoterapia y la arteterapia son dos nuevas corrientes que desarrollan estas facultades presentes en todas las culturas descubiertas hasta el momento. Estas desarrollan las personalidades y habilidades sociales de los seres humanos (Fernández y Pérez 2015). En el caso de la musicoterapia, su creación se remonta al ambiente hostil generado por la Segunda Guerra Mundial. Fue la respuesta para dar salida a las necesidades de los heridos de guerra tras la contienda. La profesión de musicoterapeuta fue establecida en 1950 como resultado de este acontecimiento y, posteriormente, se ha ido desarrollado para ayudar a personas con dificultades sociales tales como autistas o personas con síndrome de Down. Con su desarrollo y práctica, también se comenzó a aplicar en personas de la tercera edad y en niños

más pequeños ya que existe una gran carga de estimulación de los sentidos que favorece el buen funcionamiento cognitivo cerebral (Davis, Gfeller y Thaut 2000). Según Serafina Poch (1999), escritora del Compendio de musicoterapia, el arte nos proporciona una serie de beneficios que impulsan la sugestión, la proyección y el sueño con los deseos inconscientes, la tentativa de la síntesis y la resolución, y aporta una capacidad liberadora y comunicadora en las personas.

La implicación de las personas en el espacio público en el que cohabitan es reflejo de estas emociones, buscadas en necesidades que la ciudad no termina de contentar. La sociabilización del ser humano como parte de un colectivo lleva, su parte más creativa, a desarrollarse a través de las distintas ofertas culturales que la ciudad le puede proporcionar. La música callejera comprende una de estas actividades en las que el ciudadano puede sentirse íntegro colaborando con el músico o siendo él mismo el que disfruta haciendo arte. Esta satisfacción conforma la oferta cultural de la ciudad y, por tanto, retroalimenta el bienestar de los ciudadanos.

8.3.2. Los aspectos profesionales y económicos de la música en la calle

Como en toda disciplina, la música no deja de ser, al fin y al cabo, un producto que se comercia a través de diferentes políticas de actuación, entre ellas la política del turismo. La profesionalización del arte nos permite dar valor al arte que se nos muestra, aunque no siempre debe ser así.

8.3.2.1. La dignificación de la actividad artística en la calle

La música en la calle cuenta con el pensamiento popular de que si el músico está tocando en la calle automáticamente está pidiendo dinero. La calle es una oportunidad como medio de subsistencia, en la cual la gente toma lo que se le da, pero no lo valoriza como un arte. Miguel inicia este debate comentando que el artista lucha contra una etiqueta que asume las reglas de la mendicidad, propias de España. Haciendo alusión al cuadro del Patizambo, en el cual se muestra la licencia de mendicidad, Miguel explica que hay una fina línea para el músico en el camino de

dignificar su trabajo. Por un lado la profesionalidad ayudaría a retirar esos estereotipos, pero por otro mataría la característica principal de la música callejera, su libertad de expresión. Hay que asumir que la música en la calle es difícil de categorizar, no dispone de un filtro adecuado y, por tanto, le corresponde al público actuar como juez, a fin de cuentas, como apuntaron Manuela e Iván, la calidad de su trabajo le permite sobrevivir en un escenario que da respuesta a la poca accesibilidad de medios que tenemos para visualizar su trabajo.

Hay ideas contrapuestas a la experiencia que ofrecen los espacios tradicionales frente a los nuevos espacios donde se está trasladando la música. Las intervenciones artísticas pueden estar patrocinadas y/o abaladas por instituciones públicas o privadas. No obstante, los músicos están aprendiendo a auto gestionarse y crear intervenciones irrumpiendo en la calle como nuevo escenario, a pesar de ir en contra de las ordenanzas municipales que, por otra parte, no amparan su trabajo.

Por supuesto no todo el mundo vale para destacar en estos espacios. Aquí entra en conflicto el cuestionamiento de si el intérprete callejero puede ser considerado profesional o aficionado. Acostumbrados a grandes espacios habilitados y organizaciones internas que realizan encargos remunerados a los músicos, el acto de pedir y tocar en vivo en la calle sale de estos cánones. Esto deja en una línea fina la validez de la música callejera como un acto profesional, y no un intento de subsistencia económica. Según el artículo 10 del convenio para la protección de los derechos humanos y las libertades fundamentales: "Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión. Este derecho comprende la libertad de opinión y la libertad de recibir o de comunicar informaciones o ideas, sin que pueda haber injerencia de autoridades públicas y sin consideración de fronteras. El presente artículo no impide que los Estados sometan a las empresas de radiodifusión, de cinematografía o de televisión a un régimen de autorización previa" (España 1979). Hasta aquí comprendemos que la libertad de expresión como músico callejero puede ser apoyada dentro de una serie de restricciones previstas por la ley. El ejercicio de estas libertades, entraña deberes y responsabilidades para la seguridad pública, la defensa del orden y la prevención del delito, la protección de la moral y otros apéndices descritos en el punto 2 de este artículo.

Entrando en el artículo 20 de la Constitución Española sobre las libertades de expresión, encontramos que la ley reconoce y protege los derechos a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción. También apoya la producción y creación artística y la libertad de cátedra. Así mismo la ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades, pero no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa (ONU 1948). De nuevo nos encontramos ante un limbo de sugerencias legales que no terminan de clarificar hasta qué punto se podría dignificar la profesión del músico callejero como ciudadano con libertades y derechos. De alguna forma la creación de ordenanzas municipales que gestionen este caso sirve para establecer esas restricciones que deben asumir los músicos si desean vivir de la calle en armonía con la moralidad, respeto y convivencia con los demás.

A pesar de esta gestión hay ciertos puntos de las ordenanzas que han sido cuestionadas por muchos de los músicos en las encuestas de opinión. En defensa del artista como profesión de integración en el régimen de trabajadores, queda establecido que puede llegar a cotizar según la categoría profesional, quedando el músico callejero en una posición inexistente que puede ser solo abalada justificando sus trabajos en la categoría 3 que recoge a actores, cantantes líricos y de música ligera, caricatos, animadores de salas de fiesta, bailarines, músicos y artistas de circo, variedades y folklore. Además, el tope máximo de las bases de cotización en razón de las actividades realizadas por un trabajador, para una misma o varias Empresas, tendrá carácter anual y quedará integrado por la suma de las bases mensuales máximas correspondientes al grupo de cotización en que esté encuadrada (España 1986). Esto quiere decir que no sólo el músico ha de encontrar en la calle su profesión remunerada sino complementarla con otros pequeños trabajos relacionados con la actividad como la producción personal de discos, conciertos y actividades didácticas y de ocio contratadas por pequeñas empresas para alcanzar los mínimos exigidos por la Tesorería General del Estado.

En otros países, como México, encontramos una serie de regulaciones que han ido variando con los años para mejorar la calidad profesional de los músicos. En

1940 ya existía la figura del trabajador no asalariado que estaba contemplado en pequeñas leyes para músicos y cancioneros ambulantes. En los 70, se actualizó el marco legal unificándolo en un solo reglamento que recogía a todas aquellas personas físicas que prestaran, ocasionalmente, a otra persona física un servicio remunerado, sin que existiera entre ambos la relación obrero-patrón que regulaba la Ley Federal de Trabajo. Dicho marco pretendía proteger las actividades de estos trabajadores requiriendo una autorización y aportando el derecho gremial a asociarse entre ellos. Como obligación no se podía ofrecer los servicios con insistencia, tocar en estado de ebriedad o estorbar el libre tránsito. Aún bajo estos cambios, era latente la ausencia de una asociación de músicos callejeros que los agrupara y protegiera. En 2001, se inició el Plan de Rehabilitación del Centro Histórico para reubicar a los vendedores ambulantes con un consejo consultivo. Dicho plan se consolidó en 2007 que desalojó a los músicos callejeros no agremiados del centro, empadronando así a 1500 músicos para actuar en la Plaza Garibaldi mediante una acreditación anual. Con ello, finalmente, se pretendía evitar la delincuencia y producir una homologación de la categoría de “no asalariados” para filtrar el mayor número de músicos posibles frente a la mendicidad de otros colectivos (Picún 2013). Sin duda, este programa de regularización contribuyó a elevar las tasas de ocupación de empleo en una profesión que quizá no siempre resulta tan digna en otros países y queda desestimada en la categorización de actores de la calle tales como lavacoches, mendigos o vendedores ambulantes.

Un ejemplo más europeo lo hallamos en Londres. Con el crecimiento de las ciudades en el siglo XVIII, ya encontramos una estrecha vinculación con el comportamiento “aceptable” para lugares públicos. Durante este siglo, y posteriores, las calles fueron el único lugar donde la mayoría de gente podía escuchar música de forma gratuita, pero no se podía evitar la ley metropolitana de la policía de 1839 que acuñaba dos delitos relevantes. Una de ellas, aplicada a los cantantes y músicos callejeros, alegaba que era una ofensa cantar cualquier canción profana, indecente u obscena y por ello, se consideraba un delito con posibilidad de arresto. La otra, mucho más directa prohibía usar cualquier instrumento ruidoso para el propósito de pedir dinero o limosna.

Por esta capacidad negativa, el *busker* fue tratado durante esta época como un agente molesto que violaba el orden público. A finales de este siglo, la música comenzó a ser politizada y fue cada vez más percibida por las elites políticas como un vicio a ser manejado, en contraste con el controlado mercado musical de los salones privados a los que solo la gente rica tenía acceso. Fue en este punto donde Inglaterra impuso el derecho penal para tal fin, que aun así mantuvo presente el riesgo de ser arrestado (McNamara y Quilter 2015). En 1990, los consejos locales establecieron regímenes permisivos. A partir del siglo XX, los músicos callejeros fueron sometidos a leyes de orden público, pero con numerosas prácticas policiales que acudían a las llamadas de molestias vecinales y comerciales del entorno, ya que generaban ruido y obstruían el tráfico en la ciudad.

Aunque las leyes contemporáneas hayan evolucionado, continúa existiendo un potencial que reconoce la figura del *busking* como una molestia. Sí es cierto que existe una transición judicial que ha favorecido algunas condiciones de los músicos, pero continúa habiendo un vacío de regulación justa frente a su labor como profesión. Es por ello que, tras comparar México y Londres como ciudades acostumbradas a la presencia de los músicos en las calles, se pone en debate la necesidad de regular esta actividad para dignificarla o mantenerla en dicha categorización.

8.3.2.2. La calle como nueva visualización comercial

Según Belén, las sinergias de la calle son muy similares. Los canales del arte se hayan actualmente en crisis y tratan de obtener, en el arte callejero, una mano de obra de bajo coste que revitalice sus espacios. En el caso del grafiti, ha pasado en los últimos años de ser un acto delictivo a un producto mercantil del que buscan modos de explotación para sacarle el máximo partido, aunque sigue considerándose ilegal en la mayor parte de ciudades. Un ejemplo de esta sistemática lo podemos ver en el caso del popular grafitero Banksy, que realizó una acción experimental en Nueva York donde se colocó en un austero puesto callejero y puso a la venta sus obras. En un día recaudo unos 300€, un valor mucho menor por el que llegan a pagar por sus obras en subasta como por ejemplo su obra *Love in the air* que se

vendió por 190.000 € (El Mundo 2013). Este caso puede resultar de cierto paralelismo como el del sueco Steffan Rundquist, que lideró con su banda las listas de éxitos en 1998 gracias a la canción del anuncio de Pepsi, y actualmente trabaja en el Casco Viejo de Bilbao tocando en la calle (Eit.eus 2016).

La calle otorga a los artistas reconocidos, o por conocer, una experiencia diferente a los tradicionales lugares de consumo. Al final su arte queda sujeto a manifestaciones artísticas cada vez más próximas a experiencias de consumo. Estas experiencias de consumo son las nuevas canteras para empresas e incluso instituciones que encuentran en la calle sus nuevos clientes tanto en el público que consume como en los artistas que generan producto.

En el caso de los músicos, Manuela apuntó que al músico independiente le cuesta sobrevivir ante la apropiación del estado de la demanda en el mercado musical. La situación de los músicos a la hora de tocar en vivo está resultando una gesta imposible debido a la falta de concesión de licencias en espacios del entorno urbano. La calle se convierte en un nuevo escenario ya que muchos espacios no albergan los requisitos humanos y técnicos necesarios y, por consiguiente, se está desatendiendo a los artistas en *post* de unas necesidades básicas que deberían ya haber sido cubiertas.

El caso de "La tragedia de Cromañón", más conocida como el incendio en la discoteca "República Cromañón" en Buenos Aires en 2004 (Smink 2014), es una muestra de la irregularidad en cuanto a la legalidad de los espacios. Este acontecimiento supuso el cierre de la discoteca con sus posteriores procesos judiciales en respuesta a las muertes acontecidas en dicho incendio. Este caso no deja de recordarnos al acontecido en el Madrid Arena de 2012 donde perdieron la vida cinco chicas (S.L. Madrid 2017). Este tipo de fenómenos tiene drásticas consecuencias para la música en vivo debido a una falta de transparencia por parte de los órganos reguladores con las licencias que se conceden. La clausura de muchos espacios para la música en vivo es casi inmediata ante este tipo de eventos sin tener una claridad suficiente de cuáles son los verdaderos requisitos a cumplir por los locales (Martín 2014). Todo conforma un bucle de acciones en las cuales el dueño del

local solicita permisos que el ayuntamiento deniega. Ante la falta de recursos para poder obtener dicha licencia, comienza a albergar actividades de forma un tanto ilícita. La seguridad de las personas se ve en peligro en especial en espacios de gran envergadura. Pero es, en los espacios más íntimos, donde los honorarios del músico y su prestigio bajan drásticamente debido a la amortización del evento por parte del local, que corre un riesgo al albergar dicha actividad en espacios poco adaptados para la insonorización.

Frente a la competencia de los grandes capitales multinacionales que controlan el mercado, los contratos de tipo 360º engloban las múltiples actividades del músico, pero transfiere el poder de decisión a las productoras y sellos discográficos (Stahl 2011). No podemos evitar hablar de los tres modelos de organización existentes de la música en vivo:

- El primero genera un capital individual con la figura de un productor que asume la responsabilidad de todas las tareas que requiere un grupo o un músico para su actividad: contratos, agenda, alquiler de espacios, movilidad, alojamiento, publicidad, sponsors, personal de eventos, pagos, impuestos... Este modelo es propio de grandes producciones que generan un cache fijo a los artistas, inexistente en la música independiente.

- En el segundo modelo existe un pequeño capital similar al del primer modelo, con la figura del productor, pero esta figura la constituye el propietario de la sala, un productor independiente o un sello discográfico. La diferencia con el anterior es que no cubre todas las necesidades involucradas en el evento. Los músicos suelen encargarse del traslado de los equipos y la venta de sus discos, mientras que la otra parte agenda y factura el evento.

- El último modelo se funde en la autogestión por parte de los músicos. Este es el más usado hoy en día por músicos independientes pues permite el control total del evento y las ganancias que se obtengan. Incluso existe una minoría de músicos que disponen de espacios donde pueden tocar sin pagar un alquiler. Este último modelo surge debido a la necesidad de los locales de obtener las mínimas ganancias

a espesas de que el evento fracase. Los músicos pagan por tocar en los espacios que las nuevas políticas de habilitación están agravando. La presencia de un productor reduce sus ganancias finales por el pago de sus servicios por lo que esta práctica es cada vez más habitual.

Los músicos han encontrado en la calle su nuevo escenario sin tener que preocuparse del trastorno de tocar en espacios cerrados (Corti 2007). La calle es el espacio de todos y, aunque está sujeto a una serie de leyes de mantenimiento, no existe en muchas ciudades regulación ante la música en la calle. De alguna forma, resulta una actividad novedosa para algunas capitales que los músicos de calle estén aflorando en mayor número que en las últimas décadas, pues han encontrado en la calle su nueva plataforma comercial.

8.3.2.3. Valencia como proyecto turístico local

Durante el grupo de discusión, Iván comentó la relación entre ordenanzas con las adaptaciones mal estructuradas de los gobiernos locales. En el caso de Valencia, ciudad publicitada en muchas ocasiones como cantera de músicos o ciudad de la música, confeccionó ordenanzas municipales sobre el ruido que no coinciden con las estructuras de la ciudad. Las fincas no están habilitadas para acoger las condiciones sonoras de un local de conciertos. También cabe destacar la cada vez mayor peatonalización de calles en pleno apogeo hostelero y turístico que, poco a poco, obligan a despoblar el centro de las ciudades por el malestar de los residentes. Como bien aportó Miguel, estamos ante una Valencia turística que debería complementar la música como atractivo turístico, aunque la realidad es muy diferente. La política casi siempre busca la popularidad entre sus votantes, pero esto solo genera una cultura carente de base. El turismo urbano está configurándose como un tipo de turismo en expansión que posiciona a la ciudad como producto específico. Combina atracciones e intereses estratégicamente tratados para potenciar espacios reducidos en lugares de buena comunicación y una alta afluencia de gente.

Valencia, el caso en el que nos centramos en este grupo de discusión, ha establecido una serie de estrategias que han evolucionado y se han reciclado en las

últimas décadas. Debemos partir de que Valencia es una ciudad mercantil por su carácter portuario, y una capital administrativa por su condición de capital autonómica. La urbe presenta características propias del turismo urbano ya que es una ciudad bimilenaria nacida en el 138 a. C. coincidiendo con la expansión del imperio romano (Teixedor de Oto 2009). La ciudad cuenta con patrimonio histórico y monumental, además de una diversidad de espacios universitarios y feriales, y varias áreas verdes y ambientales creadas en su evolución. Aunque al final de la década de los 90, Valencia no era un destino turístico atractivo por una serie de políticas inadecuadas de promoción. Hemos de mencionar que, durante mucho tiempo, Valencia recibió una demanda limitada por una oferta mal articulada. Se sustentaba en tres pilares fundamentales: sus recintos feriales y el turismo fallero.

En el siglo XX, comenzó la celebración de grandes eventos que desencadenó actividades de especial interés. La III Exposición Regional fue un punto de inflexión en la modernización de la ciudad, que mejoró la imagen tradicional, y potenció la urbanización y expansión de la ciudad (Teixidor de Otto 2009). El turismo continuó en crecimiento, pero de forma muy reducida. En los años 30, la ciudad continuaba en el anonimato como ciudad turística debido a un aislamiento dentro del contexto español de aquellos años, aunque la ciudad continuó creciendo con la Feria de Abril y las Fallas que fueron objetivos turísticos durante el periodo de 1871 a 1936. Durante el franquismo, las Fallas fueron un elemento primordial en la promoción turística de Valencia, pero no dejó de vender un turismo vacío de símbolos (huerta, naranjas, albufera, *orxata*, paella...). Con la democracia en 1979, los ayuntamientos hicieron reformas en sus planes de unir modernidad y tradición con *la Mostra de Cinema* o *la Trobada de Música*. Sin embargo, la ciudad continuó sin saber organizarse para realizar la renovación turística necesaria (Obiol 1997). A partir de los 90, se comienza a perseguir un concepto sostenible que lo aleja de un turismo basado en los símbolos antes mencionados. Valencia comienza a crear la imagen de producto que quiera dar como ciudad. *Ciutat Vella* comienza su rehabilitación como centro histórico. Por otro lado, se crea la *Ciutat de les Arts i les Ciències* como puente de unión entre el mar y el viejo cauce del río Turia. El círculo céntrico que contiene la mayor parte de monumentos y museos comienza a llenarse de establecimientos hosteleros y comerciales. También se proyectan grandes equipamientos e instalaciones a las

afueras del centro como *el Palau de Congressos, el Parc de Capçalera, el Palau de la Música, el Parc Gulliver, la Fira de Mostres*, las zonas playeras como *el Saler, la Malvarrosa y l'Albufera*. La creación de todas estas infraestructuras como aspiraciones del Partido Popular valenciano, implicaron una importante deuda que ha llevado a Valencia a una ruina económica difícil de solventar por los partidos que gobernaron posteriormente. Lejos de ser paliada con nuevas infraestructuras como la *Formula 1* o la *American's Cup*, el gobierno del PP continuó acumulando deudas económicas que han sido señaladas de irregulares. Con el tiempo, fueron llevadas a juicio por los partidos políticos de la oposición (Lidón 2015).

El nuevo gobierno intenta diversificar el mercado turístico, acostumbrado al turismo de sol y playa. Su plan potencia las anteriores infraestructuras y plantea la recuperación de la identidad de algunos barrios amenazados por el deterioro de los mismos. En una fase lenta, y que aún está en proceso, Joan Ribó, actual alcalde de la ciudad, propone el turismo cultural y ambiental. Para ello, estos últimos tres años se han potenciado las actividades en la *Ciutat de les Arts i les Ciències*. También se ha continuado la venta a empresas privadas de estos espacios para darle un mejor uso y gestión como *l'Oceanogràfic* (Clemente 2015). Por otra parte, el turismo sostenible implica un compromiso medioambiental. Para ello, se pretende evitar la masificación de coches en el centro con el anillo ciclista, que fomente el uso de la bici como medio de transporte no sólo entre los turistas sino también con los residentes. Con respecto a otros espacios verdes, se han fomentado diversos planes de acción para la protección de *l'Horta* amenazada por la construcción. Estas propuestas pretenden ser un ejemplo de calidad y convivencia, alejando el turismo de sol y playa a la oferta habitual (Europa Press 2017). También la implicación de los colectivos ciudadanos está teniendo cabida en el plan urbanístico, social y turístico (Valencia Plaza 2015). Hay que destacar el crecimiento turístico que ha albergado Valencia estos últimos años, y que está atrayendo una masificación turística. La comercialización y el negocio de las fallas, y del propio turismo estival, está haciendo peligrar el bienestar por los problemas de convivencia entre vecinos y turistas con motivo del ocio nocturno (Aimeur 2017).

Es aquí donde encontramos esa estrecha relación entre la actividad del músico callejero, con el turismo y la convivencia vecinal. En un plan turístico donde los recursos e infraestructuras están creciendo más rápido de lo que pueden controlarse, comienza una persecución donde no se sabe muy bien si el músico se está viendo favorecido o afectado por este crecimiento. A pesar de que los músicos habituales de la ciudad comparten las prioridades de la ciudadanía porque conviven en un mismo espacio, pueden estar viéndose afectados por la masificación de su actividad, ya que es un atractivo que atrae el trabajo de otros músicos en épocas de auge vacacional, y limita el número de plazas para obtener el permiso.

Tras la diversidad de opiniones por parte de los participantes, han surgido desarrollos interesantes sobre los aspectos más destacados de la música callejera. Se ha podido profundizar y llegar a contenidos que no se habrían desarrollado en la metodología cuantitativa.

9. CONCLUSIONES

Hemos detectado diferentes problemas de la música callejera en diferentes frentes. Los ayuntamientos tienen competencias para promulgar ordenanzas que, si no están bien estructuradas y precedidas de un estudio y análisis previo en todos sus ámbitos, la consecuencia es una restricción de la actividad musical en la calle. Aunque hemos identificado las políticas de actuación de cada ciudad y, a su vez, la de los colectivos que existen en dichas urbes, hemos visto que existen algunas carencias en los planes de acción que regularizan el espacio público.

Muchas de las leyes están anticuadas ante una sociedad que crece en número de demandas a las que las administraciones públicas no tienen capacidad de responder. La necesidad de gestionar la música callejera para igualarse al ritmo de otras ciudades europeas ha creado una regulación que no tiene en cuenta la importancia de un canal de comunicación entre los agentes implicados (músicos, vecinos, autoridades). Cada ciudad recoge similitudes de unas ordenanzas a otras para diseñar su propio plan de acción. En algunos artículos, la ordenanza resulta adecuada en, por ejemplo, la necesidad de una distancia mínima para poder tocar de un lugar a otro, acompañada de la duración limitada de la ocupación del lugar que permite la constante rotación de actuaciones. Este punto resulta importante ya que garantiza la calidad de la música callejera al evitar abusos como que un músico no pueda ocupar un buen lugar por la permanencia de un compañero o que el vecino deba soportar el mismo repertorio durante horas seguidas. Pero sí que existen múltiples carencias que se repiten como, por ejemplo, la durabilidad de los permisos que, en lugar de separarse en permisos temporales para músicos de paso por la ciudad y en permisos anuales para músicos residentes, se engloban juntos por un mismo periodo de tiempo limitando el número de plazas. Tanto los ayuntamientos de Barcelona como de Valencia se encuentran en proceso de modificar sus ordenanzas en un trámite que está resultando demasiado largo y dudoso. Solo Madrid ha aprobado el borrador presentado en estudio previo, fruto del acuerdo entre representantes vecinales y colectivos de músicos de la ciudad. Madrid ha resultado un buen ejemplo del canal de comunicación del que hablamos. Las constantes respuestas de los vecinos, los comerciantes y los músicos ante la promulgación de

las leyes de protección de contaminación acústica del Distrito Centro han requerido modificaciones continuas que, con el tiempo, han variado el mapa del ruido de esta zona estudiando los horarios y lugares más adecuados para cada contexto. No obstante, crear un plan de acción requiere de mucho trabajo a corto y largo plazo para controlar los resultados e iniciar nuevas soluciones hasta dar con la definitiva, y esta misma ha de verse sujeta al reciclaje de ideas para no quedarse obsoleta con el tiempo, por lo que no es un trabajo que pueda darse por definitivo.

La opinión de la gente sobre la actividad musical a pie de calle ha resultado favorecedora y muy clarificadora. En general, las opiniones son positivas y valoran la música en la calle como un arte. Sí que hay pequeños apuntes en cuanto a la profesionalidad del músico, las necesidades de filtro para la actuación del músico en la calle y las correspondientes sanciones por incumplimiento de la ordenanza. En la profesionalidad existe una división sobre el músico profesional que puede haberse formado de forma autodidacta o académicamente. La gente no pone en cuestión la capacidad de que el músico sea bueno o no, sino de que realmente el que toca no sea un intruso fingiendo ser músico. En cuanto a las pruebas para obtener un permiso de actuación se considera que la calle es insuficiente para generar un filtro adecuado, es decir, la gente puede valorar a los músicos como público pero esto no evita los conflictos y las infracciones cometidas por los músicos que pueden afectar a residentes de la ciudad. Por ello, se insiste en la necesidad de conceder permisos a aquellos que demuestran actuar de forma adecuada a través de un filtro como una entrega de documentación curricular o dossier, en lugar de un examen que probablemente dé lugar a la discriminación. La administración es la competencia encargada de realizar dicho filtro para garantizar esa armonía entre ciudadanos, aunque volvemos al principio de carencia de esta gestión, la poca capacidad de respuesta y desconocimiento por la falta de un estudio.

Por otra parte, las opiniones de los músicos en las encuestas realizadas explican las condiciones en que tocan, su relación con las asociaciones, y su visión de las acciones políticas y de los medios de prensa, que son expresadas en una falta de apoyo para la futura mejora de su actividad. A nivel social encuentran mayor empatía por la ciudadanía especialmente en la figura del turista. Pero el conflicto vecinal

continúa siendo el punto de inflexión de las denuncias interpuestas a músicos callejeros. En el caso de Borja Catanesi, tenemos conocimiento de que la ordenanza no aprueba tocar con amplificador en Valencia, herramienta imprescindible en las actuaciones de este músico. Esto produce una lucha de opiniones sobre la modificación de dicha ordenanza ya que muchos músicos deciden no solicitar el permiso por esta y otras limitaciones que encuentran por su paso en la ciudad. Nuestra sociedad requiere de una regulación que establezca una cordialidad entre todas las partes que conviven en este espacio. La ignorancia de las leyes no exime de su cumplimiento, y como tal, los músicos deben comprometerse a tener un conocimiento más exhaustivo de las leyes que los regulan para poder involucrarse en su mejora. Como bien dice Menchén (2009) lo importante no es crecer mucho, sino juntos.

Como bien dijo Einstein "Necesitamos nuevas formas de pensar para hacer frente a los problemas generados por las viejas formas de pensar". Puede crearse un nuevo modelo de ciudad concebido como espacio para que toda la comunidad encuentre su sitio, pero esto requiere de la formación de planes que respondan a las necesidades reales de la ciudadanía. La ciudad es el lugar propio de expresión y promoción de la diversidad cultural y, como tal, no puede eludir una actividad que continuará ejerciéndose en la calle sean cual sean las circunstancias. La inseguridad jurídica que afecta a los músicos no están real para ellos, ya que llevan años ejerciendo bajo las carencias mencionadas, como para los residentes de la ciudad que deben lidiar ante una actividad en algunos casos molesta y origina la denuncia al músico. Hay que motivar a las administraciones públicas a encontrar otras herramientas de control más allá de la mera prohibición, para hallar en sus movimientos la conformidad de todos los implicados en esta actividad. Con el ejemplo de la participación ciudadana en el proyecto de músicos de Londres, hemos observado como una problemática generada en la ciudad se ha convertido en un recurso cultural.

Mencionaremos que la diversidad de impedimentos observados durante el desarrollo de esta investigación ha sido compleja. Recoger datos para conocer la situación laboral actual de los músicos, descrita por ellos mismos, ha sido complicado

debido a la desconfianza que el colectivo siente hacia las instituciones o cualquier persona que pueda representarlas. Los músicos temen ver politizado un trabajo que, históricamente, siempre se ha movido de forma libre e independiente al sistema. Por otra parte, las autoridades no facilitaron *a priori* la posibilidad de entrevistarse de forma particular con la investigadora, en primer lugar por el clima de cambios en el que se encuentran los organismos responsables faltos de tiempo y, en segundo lugar, por el riesgo de filtrar información a una persona desconocida. La extensión en el tiempo para entablar algún tipo de contacto con ellos sin éxito y la necesidad de priorizar otros objetivos en nuestra investigación descartó dicho análisis, por lo que, finalmente, se ha optado en trabajar a través de los datos obtenidos y los documentos que permitían verificar todas las afirmaciones realizadas en esta investigación.

Como nuevas líneas de investigación, surgidas a partir del análisis realizado, podemos indicar:

a) La música callejera es una actividad difícil de regular en muchos sentidos. Su carácter libre y público la convierte en un elemento demasiado amplio para una sola investigación. Nos hemos dado cuenta que la variedad de contenidos que la engloban es muy amplia.

b) El estudio de la música callejera requiere de una mayor profundidad en las leyes y jurisprudencia de los casos españoles comparándolo con otros casos de la Unión Europea, para conocer la casuista de la actividad de los músicos callejeros en la Europa occidental. Muchas son las ciudades que están llevando a cabo planes de acción que apoyan esta actividad. No solo la están convirtiendo en un recurso cultural sino que están mejorando su regulación. Es por ello que se debe profundizar en las normativas internacionales para un futuro análisis comparativo que permita encontrar soluciones innovadoras al caso español.

c) También consideramos importante la situación económica de los músicos callejeros, evaluar los gastos e ingresos que generan ayudaría a diferenciar la música callejera de la mendicidad, a la par que podría otorgarle ese reconocimiento de

actividad profesional.

d) Igualmente, debemos mencionar que en el grupo de discusión se ha evaluado a la música como terapia alternativa para determinados públicos. La música en la calle puede generar beneficios sociales de integración como una actividad más dentro del marco de acción de la musicoterapia.

10. BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., 2008. *Las noches bárbaras. Tercera fiesta de músicos de la calle*. Madrid: Círculo de Bellas Artes [en línea]. [Consulta: 7/07/16]. ISBN 978-84-87619-41-0. Disponible en:

[http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/NOCHES_BARBARAS_\(70\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/NOCHES_BARBARAS_(70).pdf)

A.A.V.V., 1988. *La investigación sociológica*. Tratado de Sociología. Madrid: Taurus. ISBN 978-84-306-9958-2.

ABASCAL, Elena e Ildelfonso GRANDE, 2005. *Análisis de encuestas*. Madrid: ESIC Editoriales. ISBN 84-7356-420-0.

AIMEUR, Carlos, 2017. *Hoteles ilegales, masificación... ¿Pero de verdad alguien quiere a los turistas?*. *Valencia Plaza* [en línea]. [Consulta: 13/09/2017]. Disponible en: <http://valenciaplaza.com/quien-quiere-a-los-turistas>

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2000. *Normativa General de Barcelona*. *Ajuntament de Barcelona* [en línea], Gasetta Municipal de Barcelona, 5, art.28.2. [Consulta: 24/04/17]. Disponible en: http://conventagusti.com/wp-content/uploads/FORA_del_DISTRICTE_de_CIUTATVELLA.pdf

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2016. *Informació Projecte Músics de Carrer Ciutat Vella*. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. [Consulta: 11/10/17]. Disponible en: <http://musica-carrer.tumblr.com/post/136809527206/projecte-m%C3%BAsica-al-carrer-a-ciutat-vella-2016>

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2018. *Normativa Musics de Carrer 2018*. *Ajuntament de Barcelona: Districte Ciutat Vella* [en línea]. [Consulta: 8/05/18]. Disponible en: https://t.umblr.com/redirect?z=http%3A%2F%2Fconventagusti.com%2Fwp-content%2Fuploads%2FNormativa%2520per%2520a%2520tocar%2520al%2520carrer_2018.pdf&t=YzIyNjRjMWMxNjU1MjI5ZDZhYTY3NTQ2ZTc4ZTM2MzRjNGU2MmM2MSxUbU4zdWpESg%3D%3D&p=&m=0

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 2011. Ordenanza Municipal de Protección Contra la Contaminación Acústica. *BOP* [en línea], 26 de junio de 2008. [Consulta: 24/05/18]. Disponible en: <http://www.habitatge.gva.es/documents/20557395/162173203/Ordenanza+Municipal+Ayto+Valencia.pdf/d38822c1-d92c-445b-b09c-6578990bd1eb>

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 2014. Ordenanza reguladora de actividades, instalaciones y ocupaciones en la vía pública de Valencia [en línea]. Provincia de Valencia: *BOP* [en línea] el 15 de junio de 2014, (pp. 95-100). [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: [http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vOrdenanzas01/0077/\\$FILE/O_viapublica06_vigente.pdf](http://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vOrdenanzas01/0077/$FILE/O_viapublica06_vigente.pdf)

AJUNTAMENT DE VALENCIA, 2015. Ordenanza reguladora de la Ocupación del Dominio Público Municipal. *B.O.P.* [en línea], 5, 95-99. [Consulta: 29/03/18]. Disponible en: [https://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/8D14B411229A1F9DC1257D2D00404FA7/\\$file/Ordenanza%20Ocupaci%C3%B3n%20Dominio%20P%C3%BAblico%20DEFINITIVA%20MODIFICADA.pdf?openElement&lang=1&nivel=4](https://www.valencia.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/8D14B411229A1F9DC1257D2D00404FA7/$file/Ordenanza%20Ocupaci%C3%B3n%20Dominio%20P%C3%BAblico%20DEFINITIVA%20MODIFICADA.pdf?openElement&lang=1&nivel=4)

AJUNTAMENT DE VALENCIA, 2018. Zonas ZAS. *Ajuntament de Valencia: Webs municipales, Medio ambiente y salud, Contaminación acústica* [en línea]. [Consulta: 28/04/18]. Disponible en: <https://www.valencia.es/ayuntamiento/maparuido.nsf/vDocumentosTituloAux/72F6A806E850B5E0C1257435003B1488?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento%2Fmaparuido.nsf&idapoyo=&lang=1&nivel=10>

ALBÁN, Adolfo. 2008. Arte y espacio público: ¿un encuentro posible?. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* [en línea], 2, 2, 104-111. [Consulta: 20/03/17]. [Consulta: 15/01/18]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515011.pdf>

ALCALDIA MAYOR DE BOGOTA, 2014. Bogotá Ciudad de la Música: Antecedentes: Construcción Plan Distrital de Música [en línea]. *Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte*. [Consulta: 05/09/2017]. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bogota-ciudad-de-la-musica/antecedentes/construccion-plan-distrital-de-musica>

ALVAREZ, Ylenia, 2015. Mujeres artistas, el problema invisible. *Hoyesarte.com* [en línea]. 8 Marzo 2015. [Consulta: 15/03/17]. Disponible en: http://www.hoyesarte.com/politica/mujeres-artista-el-problema-invisible_194295/

ALVIRA, Francisco, GARCÍA, Manuel; IBÁÑEZ, Jesús, 1986. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza. ISBN 84-206-8105-9.

AMERICAN HERITAGE, The, 2018. *Busk: Dictionary of the English Language*. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company [en línea]. [Consulta: 28/05/2018]. Disponible en: <http://ahdictionary.com/word/search.html?q=busking&submit.x=52&submit.y=23>

ANTUNEZ, Roberto, 2014. Artistas: regimen aplicable en la seguridad social y hacienda. *Adarveabogados.wordpress.com*. 2 octubre 2015. [Consulta: 15/03/17]. Disponible en: <https://adarveabogados.wordpress.com/2014/10/02/regimen-artistas/>

ARDURA, Álvaro y Daniel ORANDO, 2016. *First We take Manhattan: Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata. ISBN 978-84-9097-159-8.

ARICÓ, Giuseppe y Marco Luca STANCHIERI, 2014. El discreto encanto del "espacio público". *Diagonal* [en línea], 38. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en: <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/el-discreto-encanto-del-espacio-publico/>

AROSTEGI ARTETXE, Agustín, 2005. La gestión del conocimiento en la gestión pública: compartir, cooperar y competir. *Cuadernos de gestión* [en línea], 4,2, 121-124. España: Universidad del País Vasco. [Consulta: 12/10/17]. Disponible en:

<http://www.ehu.es/cuadernosdegestion/documentos/428.pdf>

ARTISTAS, INTÉRPRETES Y EJECUTANTES, 2017. Medio centenar de artistas renuevan la música del metro de Barcelona. *Sociedad de Artistas AIE* [en línea]. 7 Marzo 2017. [Consulta: 05/10/2017]. Disponible en: <https://www.aie.es/medio-centenar-de-artistas-renuevan-la-musica-del-metro-de-barcelona/>

Á.S., 2015. El consistorio quiere permitir que los músicos callejeros utilicen amplificadores. *Levante* [en línea]. [Consulta: 4/12/17]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/valencia/2015/10/26/consistorio-quiere-permitir-musicos-callejeros/1332449.html>

ATLAS, 2013. Doce policías reducen a un músico callejero por exceso de ruido en Valencia. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/04/valencia/1378316780.html>

ATTALI, Jacques, 1977. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI editores. ISBN 968-23-1970-6.

AUNIÓN, J.A., 2017. Los músicos callejeros podrán tocar en 71 puntos del centro de la capital. *El País* [en línea]. [Consulta: 16/10/17]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2017/06/11/madrid/1497204536_417294.html

AYUNTAMIENTO DE MADRID, 2012. Acuerdo de 26 de septiembre de 2012 del Pleno por el que se aprueba la declaración de Zona de Protección Acústica Especial correspondiente al Distrito de Centro, así como su Plan Zonal Específico. *BOAM* [en línea], 6.783. [Consulta: 18/03/18]. Disponible en: https://sede.madrid.es/FrameWork/generacionPDF/boam6783_1940.pdf?numeroPublicacion=6783&idSeccion=ab8ed0adb2f3a310VgnVCM2000000c205a0aRCRD&nombreFichero=boam6783_1940&cacheKey=1&guid=aca1e442f404a310VgnVCM1000000b205a0aRCRD&csv=true

AYUNTAMIENTO DE MADRID, 2013. Decreto de 7 de octubre de 2013 del Concejal Presidente del Distrito de Centro por el que se aprueban las bases de la convocatoria pública por las que se regirá la obtención de autorización para realizar actuaciones musicales en las vías o espacios públicos del Distrito de Centro. *BOAM* [en línea], 7.022. [Consulta: 14/03/18]. Disponible en: https://sede.madrid.es/FrameWork/generacionPDF/boam7022_1920.pdf?numeroPublicacion=7022&idSeccion=110f86d57b591410VgnVCM2000000c205a0aRCRD&nombreFichero=boam7022_1920&cacheKey=1&guid=af54af41ede61410VgnVCM1000000b205a0aRCRD&csv=true

AYUNTAMIENTO DE MADRID, 2018. Resolución de 2 de febrero de 2018 del Coordinador del Distrito de Centro por la que se ordena la publicación del Decreto del Concejal del Distrito de fecha 31 de enero de 2018 por el que se aprueba la Instrucción relativa a los criterios para la autorización de actuaciones musicales en el espacio público del Distrito Centro. *BOAM*, 8086 [en línea]. [Consulta: 14/03/18]. Disponible en: <https://sede.madrid.es/portal/site/tramites/menuitem.b4c91589e7f6a5d829da39e5a8a409a0/?vgnextoid=35c916dcde551610VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=257865dd72ede410VgnVCM1000000b205a0aRCRD&vgnnextfmt=default>

BÉCARES, Roberto, 2013. Los músicos antiBotella pasan el casting pero no harán uso de la licencia. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/madrid/2013/12/18/52b1537822601dc0338b459f.html>

BELTRÁN, Jordi, 2006. Con la música a otra parte. *Fiestacultura* [en línea], 27, verano. [Consulta: 26/12/2017]. Disponible en: <http://www.fiestacultura.com/es/revista/n%C2%B027-verano-2006>

BLACKING, John, 2006. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza. ISBN 978-84-206-8781-0.

BOURDIEU, Pierre, 2010. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: editores siglo veintiuno. ISBN 978-987-629-123-1.

BOURRIAUD, Nicolas, 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. ISBN 978-987-1556-12-0. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=40

BOWEN, James, 2012. *Un gato callejero llamado Bob*. Madrid: La esfera de libros. ISBN 978-84-9970-945-1.

BRAVO, Toni, 2017. Reportatge gràfic i sonor: així se seleccionen els músics del metro. *TMB Notícies* [en línea]. [Consulta: 05/10/17]. Disponible en: <https://noticies.tmb.cat/cultura-oci/reportatge-grafic-sonor-aixi-se-seleccionen-musics-metro>

BUSKING PROJECT, The, 2018. [Consulta: 28/05/18]. Disponible en: <https://busk.co/>

CABALLERO, Alejandro, 2000. *Metodología de la Investigación Científica: Diseños con Hipótesis Explicativas*. Lima: Udegraf S.A. ISBN 9972-9226-1-8.

CALVO, Patricia y Stefan ERIKSSON, 2014. La participación de la sociedad civil en la gestión del bien común: un caso en la ética de los centros de recursos biológicos. *Recerca, Revista de pensament i anàlisi* [en línea], 15, 7-19. [Consulta: 23/11/17]. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/RecercaPensamentAnalisi/article/view/281067/368752>

CANO, Sara, 2018. Multan al músico Borja Catanesi por tocar con un amplificador en plenas Fallas. *Culturplaza* [en línea]. [Consulta: 20/03/18]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/multan-al-musico-borja-catanesi-por-tocar-con-un-amplificador-en-plenas-fallas>

CAPITAL&COUNTIES PROPERTIES PLC, 2018. *CAPCO: Convent Garden* [en línea]. [Consulta: 28/05/18]. Disponible en: <http://www.coventgardenlondonuk.com/performer-enquiry>

CASA AMARILLA, La, 2012. *Comunicado Anulación Busker festival*. Barcelona: La Casa Amarilla. [Consulta: 11/10/17]. Disponible en: https://bloglacasamarilla.files.wordpress.com/2012/05/comunicat-oficial_catala.pdf

CATALUÑA, 2009. Ley 11/2009, de 6 de julio, de regulación administrativa de los espectáculos públicos y las actividades recreativas. *DOG* [en línea], 5419, de 13/07/2009 y *BOE*, 186, de 03/08/2009. [Consulta: 26/03/18]. Disponible: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2009-12856>

CEBERIO, Mónica; GOSÁLVEZ, Patricia; 2017. El ruido llama al ruido. *El País* [en línea]. [Consulta: 12/05/18]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/04/26/actualidad/1493220297_344341.html

CLEMENTE, Joaquim, 2015. La privatización de L'Oceanogràfic: un negocio que solo ve Aguas de Valencia. *El Confidencial* [en línea]. [Consulta: 13/09/17]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/comunidad-valenciana/2015-04-18/la-privatizacion-de-l-oceanografic-un-negocio-que-solo-ve-aguas-de-valencia_762331/

COHEN, Sara, 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. 1º Routledge. ISBN 978-0754632436.

COHEN, Sara; LASHUA, Brett y John SCHOFIELD; 2010. Popular music, mapping, and the characterization of Liverpool. *Popular Music History* [en línea], 65-83. [Consulta: 29/01/18]. Disponible en: https://urbanheritages.files.wordpress.com/2011/11/pmh_article-lashua-cohen-schofield-1.pdf

COMUNIDAD DE MADRID, 2011. Ordenanza sobre protección contra contaminación acústica y térmica. *B.O.C.M.* [en línea], 61, 101-138. [Consulta: 19/11/17]. Disponible en: <http://www.madrid.org/bdccm/normativa/PDF/Ruidos%20y%20vibraciones/Normas%20Tratadas/MaAc25022011.pdf>

COMUNIDAD DE MADRID, 2017a. Ley 17/1997, de 4 de julio, de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas. *Consejería de Presidencia, Justicia y Portavocía del Gobierno y Comunidad de Madrid* [en línea]. [Consulta: 25/03/18]. Disponible en: http://www.madrid.org/wleg_pub/secure/normativas/contenidoNormativa.jsf?opcion=VerHtml&nmnorma=345&cdestado=P#no-back-button

COMUNIDAD DE MADRID, 2017b. Orden 42/2017, de 10 de enero, de la Consejería de Presidencia, Justicia y Portavocía del Gobierno, por la que se establece el régimen relativo a los horarios de los locales de espectáculos públicos y actividades recreativas, así como de otros establecimientos abiertos al público. *Consejería de Presidencia, Justicia y Portavocía del Gobierno, Comunidad de Madrid* [en línea]. [Consulta: 24/03/18]. Disponible en: http://www.madrid.org/wleg_pub/secure/normativas/contenidoNormativa.jsf?opcion=VerHtml&nmnorma=9618&cdestado=P#no-back-button

CONNELL, John; y Chris GIBSON, 2005. *Music and tourism: on the road again*. UK: Channel View Publications. ISBN 9781873150924.

CORTI, Berenice, 2009. *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires Post Cromañon: El debate sobre el vivo de la música independiente*. Actas de la VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR [en línea]. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín. [Consulta: 19/08/17]. Disponible en: https://www.academia.edu/700280/Redefiniciones_Culturales_En_La_Buenos_Aires_Post_Croma%C3%B1on_El_Debate_Sobre_El_Vivo_De_La_M%C3%BAsica_Independiente

CORTI, 2007. *Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo*. Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires: Concurso de ensayos 2007 [en línea]. Observatorio de Industrias Culturales de Buenos Aires. [Consulta 16/08/17]. Disponible en: <https://jazzclub.files.wordpress.com/2007/10/las-redes-del-disco-independiente.pdf>

CRUZ, Nando, 2016a. No es país para músicos. *El Periódico* [en línea]. [Consulta: 28/09/17]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160924/documental-musica-directo-espana-5410899>

CRUZ, Nando, 2016b. Músicos callejeros de Barcelona denuncian acoso del ayuntamiento a su actividad. *El Periódico* [en línea]. [Consulta: 09/03/17]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/musicos-callejeros-denuncian-acoso-que-les-somete-ayuntamiento-barcelona-5325622>

DAVIS, William Bruce; GFELLER, Kate E. y Michael H. THAUT; 2000. *Introducción a la musicoterapia: teoría y práctica*. Barcelona: Boileau. ISBN 978-84-8020-649-5.

DEBORD, Guy, 2005. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. ISBN: 978-848-1914-429.

DE LA CAL, Lucas, 2014. Pedir en la calle tiene un precio. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 15/12/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2014/11/24/54725b7522601d27698b4584.html>

DELGADO, Manuel, 2008. *El animal público*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-0580-2.

DUBUFFET, Jean, 1973. *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Debate. ISBN 84-7444-619-8.

DURÁN, Luis F. y Marta BELVER, 2016. Carmena da 'barra libre' a las actuaciones musicales en el centro de Madrid por Navidad. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 14/10/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/madrid/2016/12/02/5841e3be22601dee488b45db.html>

EFE, 2007. Un virtuoso del violín, ignorado al tocar en el metro de Washington. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/10/comunicacion/1176170531.html>

EFE, 2011. Una joven afronta 7 años y medio de cárcel por molestar a los vecinos con el piano. *ABC Barcelona* [en línea]. [Consulta: 15/05/18]. Disponible en: <http://www.abc.es/20111223/sociedad/abci-piano-multa-vecinos-201112231354.html>

EFE, 2013a. Los músicos callejeros, a examen. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/07/madrid/1381147856.html>

EFE, 2013b. Barcelona, Madrid y Valencia, líderes en competitividad turística en España. *ABC* [en línea]. [Consulta: 11/10/17]. Disponible en: <http://www.abc.es/viajar/20130523/abci-ciudades-espanolas-turismo-201305231146.html>

EFE, 2017. Unos 70 músicos se presentan a las pruebas para poder tocar en el metro de Barcelona. *La Vanguardia* [en línea]. [Consulta: 05/10/17]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170223/42247622987/musicos-metro-barcelona-seleccion.html>

EIT.IT.EUS, 2016. *El excantante de Undrop, el de 'Train', músico callejero en Bilbao.* *Eit.eus*. [en línea]. [Consulta: 17/09/17]. Disponible en: <http://www.eitb.eus/es/pueblos-ciudades/bilbao/detalle/4330836/el-excantante-undrop-train-es-musico-callejero-bilbao/>

EJERIQUE, Raquel, 2015. Los siete derechos fundamentales que limita la 'Ley Mordaza'. *El diario.es* [en línea]. [Consulta: 18/04/18]. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/Ley-Mordaza-vigor-manana_0_403859798.html

EL MUNDO, 2013. Graffiti: como difundir, enseñar y proteger un arte perseguido. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 21/08/2017]. Disponible en: <https://muellefirma.wordpress.com/novedades/graffiti-como-difundirensenar-y-proteger-un-arte-perseguido/>

ELVIA, Bertha e Iván Alejandro SAUCEDO, 2011. Habitar la calle: pasos hacia una ciudadanía a partir de este espacio. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* [en línea], 1, 9, 269-285. [Consulta: 20/07/17]. Disponible en: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/356>

ESPAÑA, 1970. Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *BOE* [en línea], 187, 12525-12546. [Consulta: 20/08/2017]. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf>

ESPAÑA, 1972. ORDEN de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore. *BOE*, 194 [en línea]. [Consulta: 22/04/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1972/08/14/pdfs/A14887-14899.pdf>

ESPAÑA, 1977. Orden de 2 de mayo de 1977 por la que se modifica la Ordenanza Laboral para la actividad de Profesionales de la Música. *BOE*, 124, pp. 11533-11545 [en línea]. [Consulta: 25/04/18]. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-12685

ESPAÑA, 1978. Constitución Española. *BOE*, 311, [en línea]. [Consulta: 26/05/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>

ESPAÑA, 1979. Instrumento de Ratificación del Convenio para la Protección de los Derechos Humanos y de las Libertades Fundamentales hecho en Roma el 4 de Noviembre de 1950 y enmendado por los Protocolos adicionales números 3 y 5, de 6 de Mayo de 1963 y 20 de Enero de 1966, respectivamente. *BOE* [en línea], núm. 243, del 10 de Octubre de 1979. [Consulta: 15/09/2017]. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1979/10/10/pdfs/A23564-23570.pdf>

ESPAÑA, 1986. Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. *BOE* [en línea], núm. 194, de 14 de agosto de 1985. [Consulta: 15/09/2017]. Disponible en:

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-17303>

ESPAÑA, 1988. Ley Orgánica 5/1988, de 9 de junio, sobre modificación de los artículos 431 y 432 y derogación de los artículos 239, 566.5, 567.1 y 3 y 577.1 del Código Penal. *BOE*, 140, de 11 de junio de 1988 [en línea], pp. 18314-18314. [Consulta: 18/04/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1988-14327>

ESPAÑA, 1990. Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. *BOE* [en línea], 238, de 4 de octubre de 1990, 28927-28942 [Consulta: 21/02/2017]. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1990-24172

ESPAÑA, 1995. Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. *BOE*, 281, de 24/11/1995 [en línea]. [Consulta:17/04/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-25444>

ESPAÑA, 1996. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *BOE* [en línea], 97, de 22/04/1996. [Consulta: 28/05/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

ESPAÑA, 2003a. Ley 58/2003, de 17 de diciembre, General Tributaria. *BOE* [en línea] 302, de 18 de diciembre de 2003. [Consulta: 28/05/18]. Disponible en: <https://boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-23186>

ESPAÑA, 2003b. Ley 37/2003, de 17 de noviembre, del Ruido. *BOE* [en línea], 276. [Consulta: 17/04/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-20976>

ESPAÑA, 2005. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 3144/2005 de 17 de mayo. [Consulta: 18/05/ 18]. Disponible en:

<http://www.poderjudicial.es/search/contenidos.action?action=contentpdf&database=TS&reference=4639510&links=%222700%2F2004%22&optimize=20050707&publicinterface=true>

ESPAÑA, 2006. Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *BOE*, 106, de 4 de mayo de 2006 [en línea]. [Consulta: 21/02/2017]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2006/BOE-A-2006-7899-consolidado.pdf>

ESPAÑA, 2007. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 1327/2007 de 13 de enero. [Consulta:25/05/18]. Disponible en: <http://www.legaltoday.com/informacion-juridica/jurisprudencia/civil/sentencia-del-juzgado-de-lo-mercantil-n-6-de-madrid-del-13-de-enero-de-2010>

ESPAÑA, 2010. Ley 14/2010, de 3 de diciembre, de espectáculos públicos, actividades recreativas y establecimientos públicos. *DOCV* [en línea], 6414, de 10 de diciembre de 2010, y *BOE*, 316, de 29 de diciembre de 2010. [Consulta: 22/03/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-20014-consolidado.pdf>

ESPAÑA, 2013a. Ley 2/1998, de 12 de mayo, Valenciana de la Música. *DOCV*, 3242, de 14 de mayo de 1998; *BOE* [en línea], 137. [Consulta: 10/04/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1998/BOE-A-1998-13361-consolidado.pdf>

ESPAÑA, 2013b. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 2707/2013 de 16 de mayo. [Consulta: 16/05/18]. Disponible en: <http://www.poderjudicial.es/search/contenidos.action?action=contentpdf&database=TS&reference=6737729&links=%22463%2F2013%22&optimize=20130607&publicinterface=true>

ESPAÑA, 2014a. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 3117/2014 de 16 de junio. [Consulta: 15/05/18]. Disponible en: <http://www.poderjudicial.es/search/contenidos.action?action=contentpdf&database=TS&reference=7139405&links=%22566%2F2014%22&optimize=20140805&pu>

blicinterface=true

ESPAÑA, 2014b. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 5230/2014 de 17 de diciembre. [Consulta: 16/05/18]. Disponible en: <http://www.poderjudicial.es/search/contenidos.action?action=contentpdf&databasematch=TS&reference=7242900&links=%22858%2F2014%22&optimize=20150107&publicinterface=true>

ESPAÑA, 2015a. Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana. *BOE*, 77 [en línea]. [Consulta: 17/05/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2015/BOE-A-2015-3442-consolidado.pdf>

ESPAÑA, 2015b. Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores. *BOE* [en línea], 255, de 24/10/2015. [Consulta: 25/05/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2015-11430&p=20151024&tn=1#a55>

ESPAÑA, 2016a. Ley 6/2017, de 24 de octubre, de Reformas Urgentes del Trabajo Autónomo. *BOE* [en línea], 257, Miércoles 25 de octubre de 2017. [Consulta: 26/05/18]. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2017/10/25/pdfs/BOE-A-2017-12207.pdf>

ESPAÑA, 2016b. Real Decreto 636/2016, de 2 de diciembre, por el que se declaran oficiales las cifras de población resultantes de la revisión del Padrón municipal referidas al 1 de enero de 2016. *BOE* [en línea], 304, 88616-88621. [Consulta: 21/02/2017]. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2016-11994

ESPAÑA, 2017. Tribunal Supremo. Sentencia núm. 2401/2017 de 13 de junio. [Consulta: 7/05/18]. Disponible en: <http://www.poderjudicial.es/search/contenidos.action?action=contentpdf&databasematch=TS&reference=8070581&links=%221035%2F2017%22&optimize=20170623&publicinterface=true>

ESTEBAN, Paloma, 2017. ¿Por qué Madrid se salva (al menos por el momento) del turismo salvaje?. *El Confidencial* [en línea]. [Consulta: 11/10/17]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/madrid/2017-08-04/madrid-se-salva-turismo-salvaje-barcelona-mallorca-magaluf-turistificacion_1424931/

EUROPA PRESS, 2012. Los músicos que quieran tocar en el centro tendrán que pedir autorización municipal. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 09/03/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/22/madrid/1350925710.html>

EUROPA PRESS, 2015a. La música baja al suburbano de Valencia con el ciclo 'Músics al metro'. *Ep comunidadvalenciana.es* [en línea]. [Consulta: 04/12/17]. Disponible en: <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-musica-baja-suburbano-valencia-ciclo-musics-metro-20150417154254.html>

EUROPA PRESS, 2015b. Las 44 conductas que se multan en la nueva 'ley mordaza'. Madrid: *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 17/05/18]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2015/07/01/559418d5268e3eb16d8b4582.html>

EUROPA PRESS, 2017. Valencia apuesta por la oferta cultural y de bicicleta para atajar la «masificación» turística. *Las Provincias* [en línea]. [Consulta: 13/09/17]. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/valencia/valencia-apuesta-oferta-20170707130206-nt.html>

EXPANSIÓN, 2017. *Desempleo de España*. Datosmacro.com [en línea]. [Consulta: 18/12/17]. Disponible en: <https://www.datosmacro.com/paro/espana>

FELD, Steven, 2010. Acustemology. *L'épos: Spazi sonori della música*. Palermo: L'EPOS. ISBN 9788883024245. Disponible en: <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/55bb04b4e4b0acc417643251/1438319796937/2010+Acustemologia.pdf>

FERNÁNDEZ, José Fernando y Miren PÉREZ, 2015. Musicoterapia y Arteterapia: puntos de encuentro en el camino terapéutico. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y*

educación artística para la inclusión social [en línea], 10, 165-174. [Consulta: 18/08/17]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/viewFile/51690/47933>

FERRARA, E., 2009. Otra cara de la crisis. La calle Florida, totalmente copada por músicos callejeros. *Perfil.com* [en línea]. [Consulta: 19/12/17]. Disponible en: <http://www.perfil.com>

FERRO, Germán, 2009. Guías de observación y valoración cultural. *Revista Apuntes* [en línea], 22, 1, 34-53. [Consulta: 17/04/17]. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v23n2/v23n2a07.pdf>

FINNEGAN, Ruth, 2002. ¿Por qué estudiar la música?: reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música* [en línea], 6, 1-18. [Consulta: 18/02/17]. Disponible en: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf>

FLORIDA, Richard, 2009. *Las ciudades creativas. Por que donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós. ISBN 9788449322044.

FORTUNA, Carlos, 2009. La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. *Cuadernos de Antropología Social* [en línea], 30, 39-58. [Consulta: 06/02/17]. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2009000200003

FOUCAULT, Michel, 1975. *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 978-841-5555-018.

GALLEGO, Ignacio, 2010. *Podcasting: distribución de contenidos sonoros y nuevas formas de negocio en la empresa radiofónica española*. C. Manuel Ángel Fernández Sande. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 6/04/18].

Disponible en: <http://eprints.ucm.es/11205/1/T32070.pdf>

GARBAYO, Miren, 2010. La música. Su importancia en el currículo escolar. *Revista Arista Digital* [en línea], 3. [Consulta: 19/08/17]. Disponible en: http://www.afapna.es/web/aristadigital/archivos_revista/2010_diciembre_69.pdf

GARCÍA, Carlos E., 2009. Músicos callejeros. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/09/ciudadanovalencia/1244534974.html>

GARCÍA, H., 2013. Valencia se suma a Madrid y Barcelona y regulará a los artistas callejeros. *Levante* [en línea]. [Consulta: 02/12/17]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/valencia/2013/10/09/valencia-suma-madrid-barcelona-regulara/1039902.html>

GARCÍA, Tere, 2017. ¿Qué serían las ciudades sin música?. *El País* [en línea]. [Consulta: 28/09/17]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/04/10/seres_urbanos/1491837807_631526.html

GARCÍA, Belén, 2015. *Grafiti y postgrafiti en la ciudad de Valencia: una perspectiva crítica*. C. Senabre Llabata. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. [Consulta: 15/08/17]. Disponible en: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/45854/Tesis-digital-completa%20Belén%20Garc%C3%ADa%20Pardo3.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

GENERALITAT DE CATALUNYA, 2010. Decreto 112/2010. Reglamento espectáculos públicos y actividades recreativas. *Departament Interior, Relacions Institucionals i Participació. DO. Generalitat de Catalunya* [en línea], 7 septiembre 2010, 5709. [Consulta: 28/04/18]. Disponible en: <https://www.fasyde.es/public/contents/doc/90/DECRETO%20112%202010%20REGLAMENTO%20ESPECTACULOS%20PUBLICOS.pdf>

GIMÉNEZ, Miguel, 2017. "Decides tocar en la calle para intentar salir adelante y al final se convierte en un trabajo". *Eldiariocv.es* [en línea]. [Consulta: 3/12/17]. Disponible en: http://www.eldiario.es/cv/valencia/musica-toma-calle-Valencia_0_644985663.html

GOLDSTEIN, Flor, 2018. *Instantáneas callejeras*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. ISBN 978-987-599-470-6.

GOMES, Cristina y Rodolfo TUIRÁN, 2001. *Procesos sociales, población y familia: alternativas teóricas y empíricas en las investigaciones sobre vida doméstica*. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. ISBN 970-701-150-5.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando, 2004. Arte, ciudadanía y espacio público. *Arte público: memoria y ciudadanía* [en línea], 5. [Consulta: 18/06/17]. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214757>

GÓMEZ RIVERO, M^a del Carmen, 2017. Ilegalidad urbanística: acerca de los límites entre el injusto penal y las infracciones administrativas. *RECPC: revista electrónica de ciencia penal y criminología* [en línea], 19-25. [Consulta: 29/05/18]. Disponible en: <http://criminnet.ugr.es/recpc>

GORELIK, Adrian, 2010. *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. ISBN 9789879173275. Disponible en: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/50364433d4818.pdf>

GUSTEMS, Josep y Caterina CALDERÓN, 2006. No t'emocionis...Escolta! L'us de la música en l'educació emocional. *Temps d'educació* [en línea], 50, 69-85. [Consulta: 17/04/17]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/308111069_El_proces_emocional_d%27es_coltar_i_produir_musica

HABERMAS, Jürgen, 1981. *Historia y crítica de la opinión pública: transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2015-9.

HAMMOND, Frédéric, 1994. *Music and spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under urban VIII*. Yale University Press: Music Library Association. ISBN 978-0300055283.

HARDIN, Garrett, 1968. The Tragedy of the Commons. *Science* [en línea], 162, 1243-1248. [Consulta: 17/02/18]. Disponible en: http://pages.mtu.edu/~asmayer/rural_sustain/governance/Hardin%201968.pdf

IBARRA, Santiago, Julia JONES y Alicia Martínez, 2016. *El espacio público para la música* [en línea]. Ponencia Foro de ciudades musicales de Madrid. [Consulta: 15/09/2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7zm37xra4X8>

IBORRA, Yeral S., 2016. Ser músico callejero en Barcelona: un día el Ayuntamiento te multa y al siguiente te contrata. *Catalunyaplural.cat* [en línea]. [Consulta 24/09/2017]. Disponible en: http://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/callejero-Barcelona-Ayuntamiento-siguiente-contrata_0_551195175.html

JOURARD SIDNEY, Marshall, 1971. *The transparent self*. New York: Van Nostrand. ISBN 978-044-22-419-26.

KAVALER, Lucy, 1977. *Ruido: la nueva amenaza*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos. ISBN mkt0000030553.

KRUEGER RICHARD, A., 1991. *El grupo de discusión: guía práctica para la investigación aplicada*. Madrid: Pirámide. ISBN 84-368-0589-05.

LEVANTE-EMV, 2017. Multan a un músico valenciano que toca en la calle. *Levante EMV* [en línea]. [Consulta: 25/06/17]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/valencia/2017/06/23/multan-musico-valenciano-toca-calle/1584224.html>

LIDÓN, Inma, 2015. La 'ruina en diferido' valenciana. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 13/09/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/12/18/567410d1ca474150668b4646.html>

LÓPEZ, Helena, 2012. Las estatuas de la Rambla se organizan contra el traslado. *El Periódico* [en línea]. [Consulta: 16/12/17]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/barcelona/20120218/las-estatuas-de-la-rambla-se-organizan-contra-el-traslado-1425893>

LÓPEZ, Victor, 2011. La ordenanza contra el ruido apunta al 'botellón' y a las molestias nocturnas. *El País* [en línea]. [Consulta: 28/11/17]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/01/06/madrid/1294316658_850215.html

LUDEÑA, Manuel Tomás, 2017. Ganarse la vida como músico, ¿misión imposible?. *Nuestrasbandasdemusica.com* [en línea]. [Consulta: 18/12/17]. Disponible en: <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/colaboraciones/8131-ganarse-la-vida-como-musico-mision-imposible.html>

MACCHIARELLA, Ignazio, 2015. Suoni osteggiati note sulla busking music. *Medea: rivista internazionale di studi interculturali* [en línea], 1, 1. [Consulta: 02/03/18] Disponible en: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1852>

MARIEZKURRENA ITURMENDI, David, 2008. La historia oral como método de investigación histórica. *Gerónimo de Uztariz* [en línea], 23-24, 227-233. [Consulta: 15/08/17]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264024>

MARIÑO, Mirentxu, 2013. Potato Omelette Band: "Nos presentamos al casting para reivindicar la música en la calle". *20 minutos* [en línea]. [Consulta: 12/10/17]. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/2001183/0/casting/musicos-callejeros/potato-omelette-band/#xtor=AD-15&xts=467263>

MÁRQUEZ, Israel V., 2011. Música y experiencia: de las sociedades primitivas a las redes sociales. *AIBR: revista de antropología iberoamericana* [en línea], 6, 2, 193-

214. [Consulta: 17-04-17]. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/pdf/623/62322211004.pdf>

MARSET, Juan Carlos, 2006. La UNESCO concede a Sevilla la declaración de "Ciudad de la Música". *ABC* [en línea]. [Consulta: 18/08/17]. Disponible en:
http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-04-04-2006/sevilla/Sevilla/la-unesco-concede-a-sevilla-la-declaracion-de-ciudad-de-la-musica_1421012994444.html

MARTÍN, Guillermo, 2014. De la autogestión al modelo de negocio 360º: la producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires. *Revista de Ciencias Sociales Aposta* [en línea], 60. [Consulta: 26/08/2017]. Disponible en:
<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/gmartin1.pdf>

MARTINEZ, Alicia, 2014. *Análisis de gestión de los músicos callejeros*. V. Giménez Chornet, J. Luis Pinotti (directores). Trabajo fin de Master, Universidad Politécnica de Valencia. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/52566>

MARTÍNEZ, Berriel, 2011. El género de la música en la cultura global. *TRANS: Revista Transcultural de Música* [en línea], 15, 2-17. [Consulta: 18/01/18]. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82222646024>

MCDONALD, Raymond, KREUTZ, Gunter y Laura MITCHELL, 2012. *Music, health, and wellbeing*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-019-968-6827.

MCNAMARA, Luke; y Julia QUILTER, 2015. Long may the buskers carry on busking: street music and the law in Melbourne and Sydney. *Melbourne University Law Review* [en línea], 39, 539-591. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en:
https://law.unimelb.edu.au/data/assets/pdf_file/0005/1774553/05-Quilter-and-McNamara.pdf

MENCHÉN BELLÓN, Francisco, 2009. La ciudad creativa en tiempo de crisis. *Encuentros multidisciplinares* [en línea], 31, Enero-Abril. [Consulta: 18/08/17]. Disponible en:
<http://www.encuentros->

multidisciplinares.org/Revistan%C2%BA31/Francisco_Mench%C3%A9n_Bell%C3%B3n.pdf

MÉNDEZ, Antonio, 2016. Política del ruido. En los límites de la comunicación musical. *Methaodos revista de ciencias sociales* [en línea], 4, 1, 21-35. [Consulta: 18-04-18]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101>

MESA EDITORIAL MERCA2.0, 2015. ¿Cuál es la edad que predomina en las principales redes sociales?. *Merca 2.0* [en línea]. [Consulta: 18/12/17]. Disponible en: <https://www.merca20.com/cual-es-la-edad-que-predomina-en-las-principales-redes-sociales/>

METROPOLITAN TRANSPORTATION AUTHORITY, 2018. *MTA.info: Arts for Transit and Urban Design*. [Consulta: 28/05/18]. Disponible en: <http://web.mta.info/mta/aft/muny/>

METROVALENCIA, 2008. Moverse con Metrovalencia-Normas. *Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana* [en línea]. [Consulta: 08/12/17]. Disponible en: http://www.metrovalencia.es/wordpress/?page_id=23

MIRA, Nieves, 2013. Así es la legislación de los músicos callejeros en otras ciudades. *ABC* [en línea]. [Consulta 29/09/17]. Disponible en: http://www.abc.es/local-madrid/20130823/abci-legislacion-musica-calle-201308211011_1.html

MONTESINOS GONZALÉZ, Antonio, 2002. *La ciudad del tercer milenio*. Manuel LLuna. Espacio público, sociabilidad colectiva y mestizaje cultural. ISBN 84-95122-08-1.

MORRIS, Meaghan, 1988. At Henry Parkes motel. *Cultural Studies* [en línea], 2, 1-47. [Consulta: 12/08/17]. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Meaghan_Morris/publication/233326209_At_Henry_Parkes_motel/links/5743d65c08ae9ace841b40b4/At-Henry-Parkes-motel.pdf

MUSICARTE URBANO, 2014. *Estatutos Fundacionales y reglamento Interno de Musicarte Urbano*. Musicarte Urbano [en línea]. [Consulta: 04/04/18]. Disponible en: <http://musicarteurbano.wixsite.com/music/quienes-somos>

NEVE, Eduardo, 2008. *Geografía experiencial a la escucha*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalata México. Disponible en: http://dcsh.izt.uam.mx/licenciaturas/geografia_humana/wp-content/uploads/2014/11/Tesina-Eduardo-Neve-2008.pdf

NOELLE, Elisabeth, 1970. *Encuestas en la sociedad de masas*. Madrid: Alianza. ISBN 9788420612348.

NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo, 1946. *La ocupación de Betanzos y su tierra por los franceses en 1809 : 163 días de suplicio en La Voz del Pueblo*. A Coruña: Ayuntamiento de Betanzos. ISBN 978-84-935022-3-2.

OBIOL, Emilio M, 1997. Turismo y Ciudad: el caso de Valencia. Instituto de *Estudios Turísticos* [en línea], 134, 3-21. [Consulta: 17/04/18]. Disponible en: <http://estadisticas.tourspain.es/img-iet/Revistas/RET-134-1997-pag3-21-79327.pdf>

ONU, 1948. Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París, el 10 de diciembre de 1948. Organización de las Naciones Unidas [en línea]. [Consulta: 23/07/17]. Disponible en: [http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/217\(III\)](http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/217(III))

OVELLEIRO, Jorge, 2017. La Unión Sindical de Músicos carga contra las condiciones del festival Fasse. *Último zero* [en línea]. [Consulta: 26/04/18]. Disponible en: <http://ultimocero.com/noticias/movimientos-sociales/2017/07/21/los-union-sindical-de-musicos-carga-contra-las-condiciones-del-festival-fasse/>

PÉREZ, Beatriz, 2016a. Barcelona aumentará el número de espacios y licencias para la música callejera. *El Periódico* [en línea]. [Consulta: 8/10/17]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/barcelona/20161102/barcelona-aumentara-espacios->

[licencias-tocar-musica-calle-5604294](#)

PÉREZ, Beatriz, 2016b. La normativa musical municipal: Calle, bodas, banquetes y bautizos. *El Periodico* [en línea]. [Consulta: 09/03/17]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/dura-vida-musico-callejero-5604336>

PÉREZ, Antonio, 2010. Turismo cultural urbano ante el fenómeno de los 'city breaks'. *Ecodiario.es* [en línea]. [Consulta: 1/12/17]. Disponible en: <http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/2057927/04/10/Turismo-cultural-urbano-ante-el-fenomeno-de-los-city-breaks.html>

PICÚN, Olga, 2013. ¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o...músico?. *Quaderns-e de l'ICA* [en línea], 18, 2, 81-95. [Consulta: 19/04/18]. Disponible en: <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-239>

PLAYING FOR CHANGE, 2018. [Consulta: 06/04/18]. Disponible en: <https://playingforchange.com/>

POCH, Serafina, 1999. *Compendio de Musicoterapia, vol. I*. Barcelona: Herder. ISBN 978 84 254 207 33.

PUYOL, Javier, 2017. El derecho a 'desconectarse' y al descanso está reconocido en la Constitución Española. *Confilegal* [en línea]. [Consulta: 15/05/18]. Disponible en: <https://confilegal.com/20170104-el-derecho-a-desconectarse-y-al-descanso-esta-reconocido-en-la-constitucion-espanola/>

RADIO BANDA, 2018. La Ley de la Música Valenciana cumple 20 años y la FSMCV pide su actualización urgente. *Radio Banda* [en línea]. [Consulta: 11/04/18]. Disponible en: <http://www.radiobanda.com/la-ley-de-la-musica-valenciana-cumple-20-anos-y-la-fsmcv-pide-su-actualizacion-urgente/>

ROBERTS, Les, 2014. Marketing muscscapes, or, the political economy of contagious magic. *Tourist Studies* [en línea], 14, 1. [Consulta: 26/01/18]. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Les_Roberts/publication/270721238_Marketing_muscscapes_or_the_political_economy_of_contagious_magic/links/58de53c0458515add90667de/Marketing-muscscapes-or-the-political-economy-of-contagious-magic.pdf

ROJAS MESA, Yuniét, 2006. De la gestión de información a la gestión del conocimiento. *Acimed* [en línea], 14, 1. [Consulta: 17/03/17]. Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_1_06/aci02106.htm

FERNÁNDEZ PRADOS, Juan S.; ROJAS TEJADA, Antonio J. y Cristino PÉREZ MELENDEZ; 1998. *Investigar mediante encuestas: fundamentos teóricos y aspectos prácticos*. Madrid: Síntesis psicología. ISBN 84-7738-598-X.

R.M., 2018. Los músicos callejeros de Londres podrán recibir donativos con tarjeta de crédito. *El País* [en línea]. [Consulta: 03/06/18]. Disponible en: https://elpais.com/economia/2018/05/29/actualidad/1527611966_908628.html

RUINI, Cesarino, 2014. Il dramma liturgico dello sponsus: una pedagogía musicale medievale. *Musica Docta: Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica* [en línea], 4, 1-12. [Consulta: 19/02/17]. Disponible en: <https://musicadocta.unibo.it/article/download/4602/4087>

SÁNCHEZ, Daniel, 2015. La LOMCE desafina: Música deja de ser obligatoria y pierde horas de clase. *El diario.es* [en línea]. [Consulta: 19/08/17] Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/profesores-Musica-LOMCE-obligatoria-pierde_0_366063549.html

SAN JUAN, Daniel, 2015. Carmena se carga los exámenes a músicos callejeros de Botella. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/madrid/2015/09/04/55e98f66e2704e0d038b457c.html>

SANTANA, Luis, 2009. *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930): una historia sociocultural*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde". ISBN 9789685789523.

SEA, 2018. Sociedad Española de Acústica. Inicio > La Sociedad > Objetivos . [en línea]. [Consulta: 14/05/18] .Disponible en: <http://www.sea-acustica.es/index.php?id=23>

SENNETT, Richard, 2001. *En el límite: la vida en el capitalismo global : la calle y la oficina: dos fuentes de identidad*. A. Giddens y W. Hutton. Barcelona: Tusquets. ISBN 84 8310 737 6.

SENNETT, Richard, 1999. *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-0590-1.

SERRANO, Alex, 2017. Despedidas de solteros y charangas copan el centro de Valencia. *Las Provincias* [en línea]. [Consulta:06/12/17]. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/despuestas-solteros-charangas-20170716212549-nt.html>

SILVA E. SOUSA, Flavio Henrique, 2015. Música callejera en Madrid: una mirada hacia la calle. *RAOP: revista antropológica de orientación pública* [en línea]. [Consulta: 07/02/18]. Disponible en: <https://www.raop.net/etnografias-audiovisuales/una-mirada-hacia-la-calle.html>

SIMPSON, Paul, 2011. Street performance and the city: public space, sociality, and intervening in the everyday. *Space and Culture* [en línea], 14, 4, 415-430. [Consulta: 25/02/18]. Disponible en: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1034.6042&rep=rep1&type=pdf>

S.L. MADRID, 2017. Así fue la tragedia en Madrid Arena. *ABC* [en línea]. [Consulta: 22/08/17]. Disponible en: <http://www.abc.es/espana/madrid/abci-tragedia-madrid->

[arena-201609271349_noticia.html](#)

SMINK, Verónica, 2014. Diez años de Cromañón, el concierto de música más trágico de la historia argentina. *BBC Mundo* [en línea]. [Consulta: 22/08/17]. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/12/141230_argentina_cromagnon_aniversario_vs

SOARES CARNEIRO, Cynthia, 2016. Colonización y revolución por el derecho de integración sudamericano. *Direito & Praxis* [en línea], 7, 15, 18-52. [Consulta: 14/06/17]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/3509/350947688002/>

STAHL, Matt, 2011. From Seven Years to 360 Degrees: Primitive Accumulation Recording Contracts, and the Means of Making a Musical Living. *TripleC: communication, capitalism & critique* [en línea], 9, 2, 668-688. [Consulta: 09/02/17]. Disponible en: <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/265>

STORR, Anthony, 2007. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós. ISBN 978-8449321191.

SURVEY MONKEY, 2018. [Consulta: 29/05/18]. Disponible en: <https://es.surveymonkey.com/>

TANENBAUM, S., 1995. *Underground Harmonies: Music and politics in the Subways of New York*. Ithaca NY: Cornell University Press. ISBN 978-0801482229.

TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús, 2009. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Jorge Hermsilla Pla. Valencia: Universitat de València. Geografía y arte, 2, 77-91. ISBN 978-84-370-7666-9.

TOLEDO, Cristóbal, 2014. Valencia, las calles bajo control absoluto. *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 3/12/17]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/02/19/53046336ca47410b118b456c.html>

TORRES, María Alejandra, 2011. Los músicos callejeros de Madrid "protestan" tocando. *El País* [en línea]. [Consulta: 17/02/17]. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/02/11/actualidad/1297378811_850215.html

TRINIDAD, Amparo, 2013. El talento musical está en las calles de nuestra ciudad. *Valencia News* [en línea]. [Consulta: 3/12/17]. Disponible en: <http://valencianews.es/tendencias/el-talento-musical-esta-en-las-calles-de-nuestra-ciudad/>

UE, 2002. Directiva 2002/49/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 25 de junio de 2002 sobre evaluación y gestión del ruido ambiental. Diario Oficial de las Comunidades Europeas. 18.7.2002. Disponible en: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32002L0049&from=EN>

UNESCO, 2010. *Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*. Francia: de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. ISBN 978-92-3-304077-9. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001878/187828s.pdf>

VALENCIA PLAZA, 2015. Valencia reenfoca su estrategia a la creación de nuevos productos turísticos. *Valencia Plaza* [en línea]. [Consulta: 13/09/17]. Disponible en: <http://valenciaplaza.com/noticia105>

VALERO, Pedro, 2013. La dura convivencia con un músico en cada finca. *Levante EMV* [en línea]. [Consulta: 01/03/17]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2013/11/29/dura-convivencia-musico/1055861.html>

VILAR-BOU, José Miguel, 2013. *Diario de un músico callejero*. Sevilla: Espuela de Plata. ISBN 9788415177753.

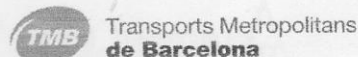
VIÑAS, Eugenio, 2017. El músico valenciano Borja Catanesi, multado por tocar en la calle en su ciudad tras pasar un año haciéndolo por Europa. *Culturplaza* [en línea].

[Consulta: 06/12/17]. Disponible en: <http://valenciaplaza.com/el-musico-valenciano-borja-catanesi-multado-por-tocar-en-la-calle-en-su-ciudad-tras-pasar-un-ano-haciendolo-por-europa>

WOLTERS KLUWER, 2018. Escándalo público: concepto. *Wolters Kluwer* [en línea].
[Consulta: 18/05/18]. Disponible en: http://guiasjuridicas.wolterskluwer.es/Content/Documento.aspx?params=H4sIAAAAAAEAMtMSbF1jTAAAUMjMwMDtbLUouLM_DxbIwMDCwNzAwuQQGZapUt-ckhlQaptWmJOcSoAWfaJXjUAAAA=WKE

YIN, Robert K., 2003. Case study research: design and methods. Applied Social Research Methods Series, 5. Beverly Hills: Sage Publications. ISBN 0-7619-2552-8.

11. ANEXOS



L'objectiu de les parts és fomentar la cultura, i concretament la música, a la xarxa de Metro de la ciutat de Barcelona, fent-ho de forma regulada i presentant una oferta musical de qualitat.

És per això que formalitzen el present conveni que es regirà pels següents

PACTES

Primer. – Objecte i finalitat

L'objecte del present conveni és coordinar les accions entre la Fundació i Metro i AMUC-BCN, amb la finalitat de formalitzar la relació entre les parts ens en el programa Músics al Metro.

La Fundació i Metro cedeixen gratuïtament a AMUC-BCN uns espais a les dependències de Metro, anomenats "Punts de Músics" i que estan degudament senyalitzats per a que els seus músics associats interpretin obres musicals.

Els espais que es cedeixen seran els que La Fundació i Metro determinin en cada moment.

Tercer.- Obligacions de l'AMUC-BCN

1. Participar en totes les activitats de difusió sobre aquest tema que es portin a terme des de La Fundació i Metro.
2. En cap cas fer promoció ni emetre material informatiu sobre l'activitat sense prèvia autorització i supervisió de La Fundació i Metro.
3. Regular la gestió econòmica interna de l'associació, a la qual La Fundació i Metro en seran totalment aliens.
4. Les instal·lacions de Metro on actuïn els músics tindran la consideració d'espai cultural i d'espai per al negoci, sense perjudici de les aportacions econòmiques voluntàries que puguin fer els usuaris.
5. Acreditar els músics que actuïn al Metro amb el corresponent carnet.
6. Els músics han d'exhibir el carnet quan els sigui requerit per part del personal de Metro o de seguretat.
7. Informar puntualment a La Fundació i Metro de qualsevol canvi en el format dels carnets i de les noves modalitats, així com de l'ocupació dels punts de músics.
8. Garantir i supervisar en tot moment la qualitat de l'obra dels músics a través de les gestions que l'associació cregui corresponents.
9. Respectar la reglamentació del Metro de Barcelona, seguint les instruccions del personal de les estacions quan els sigui requerit, com és el cas de les situacions d'emergència o d'afluència massiva de passatge.
10. Acceptar els canvis d'ubicació dels punts de música que La Fundació i Metro creguin oportuns.
11. Informar els músics que actuïn al Metro de la condició d'abonar sempre el seu bitllet-assegurança per accedir a les instal·lacions de Metro.
12. Supervisar i garantir que el nombre d'actuants per punt sigui un màxim de 3 artistes.
13. Supervisar i garantir que les actuacions tinguin una durada màxima de 2 hores, havent de canviar de punt transcorregut aquest temps. *4 hores*
14. Supervisar i garantir que el repertori dels músics sigui variat per no crear molèsties als treballadors de l'estació.
15. Controlar i garantir que els músics que actuïn a les dependències de Metro obtinguin de les entitats de gestió que correspongui, i prèviament a la seva actuació, l'oportuna llicència o autorització per interpretar o executar públicament obres musicals.

*Seguir
els indicis*



Quart.- Obligacions de la Fundació i Metro

1. Encarregar-se de la producció i manteniment dels punts de músics.
2. Permetre l'ús de radiocassetts per acompanyar solistes o l'ús de petits amplificadors per a instruments acústics que no superin els 20w de potència i que tinguin alimentació a piles.
3. Mantenir l'exclusivitat dels músics socis d'AMUC-BCN per tocar al metro de forma temporal durant la vigència d'aquest conveni.
4. Controlar les acreditacions dels músics per evitar l'intrusisme de músics no acreditats.
5. Respectar els músics durant les seves actuacions.
6. Donar suport als Músics en els projectes comuns.
7. Informar els mitjans de comunicació sobre les diferents accions dels Músics al Metro que es portin a terme.
8. Organitzar les proves d'idoneïtat i assumir-ne les despeses.
9. Assumir les despeses de les campanyes promocionals d'aquesta activitat.
10. Assumir les despeses de les infraestructures i del material promocional dels diferents projectes que AMUC-BCN porti a terme en el Metro.
11. Assumir les despeses de les infraestructures i del material promocional del Festival Músics al Metro.

Cinquè.- Durada

Aquest Conveni tindrà una durada d'un any i entrarà en vigor a la data de la seva signatura.

Un cop complerta la data del conveni, aquest es veurà automàticament renovat si cap de les dues parts s'hi oposa.

Sisè.- Causes d'extinció

Són causes d'extinció del present conveni:

- a) La notificació d'alguna de les parts sobre la vigència d'aquest acord.
- b) El comú acord entre les parts.
- c) L'incompliment greu i reiterat de qualsevol de les parts d'alguna de les estipulacions essencials del conveni.
- d) Qualsevol altra que contempli la normativa vigent d'aplicació.

Setè.- Jurisdicció

Per a la resolució de qualsevol controvèrsia derivada de la interpretació o execució d'aquest Conveni, les parts renuncien al seu propi fur, es sotmeten expressament a la jurisdicció i competència dels Jutjats i Tribunals de la Ciutat de Barcelona.

Qualsevol conflicte de l'aplicació del conveni per qualsevol de les parts es als Tribunals i Jutjats de la ciutat de Barcelona.

I, en prova de conformitat, les parts signen el present document per triplicat i a un únic efecte, al lloc i data indicats a l'encapçalament.

Per l'Associació de Músics
al Carrer de Barcelona

Per Ferrocarril Metropolità de
Barcelona, S.A.

REGLAMENTO INTERNO DE A.M.U.C.BCN.

1- Acerca de la asociación.

-La asociación llevará por nombre Asociació de Músics al Carrer Bcn. (llamada en adelante por su abreviatura AMUCBCN).

-AMUCBCN se constituye con los siguientes objetivos: organizar, unificar, promocionar músicos y establecer relaciones artísticas entre ellos; gestionar espacios públicos de música en vivo; firmar convenios; obtener logros gremiales; intentar un crecimiento colectivo de los socios defendiendo nuestros derechos y respetando nuestras obligaciones.

-La asociación tendrá los siguientes elementos para su funcionamiento:

Libro de actas.

Libros de cuentas.

Pizarra de comunicación al socio.

Fichero de datos de los socios.

2- Miembros.

Podrán ser miembros de AMUCBCN todas las personas físicas que cumplan con los siguientes requisitos:

-Acreditarse como músico aprobando el examen de idoneidad.

-Cumplir con la cuota anual y con las otras obligaciones de los socios.

-El examen: se hará una prueba de idoneidad en la cual un jurado imparcial seleccionará quienes tienen las mínimas capacidades artísticas para pertenecer a AMUCBCN a manera de colegiatura. Se establecerá una fecha y lugar para el examen en la cual los aspirantes deberán presentarse con un listado de canciones cuya duración aproximada sea de 2 horas, y el jurado decidirá cuales interpretará. Luego el jurado decidirá si ha aprobado o no el examen.

-Cuota: se establece una cuota anual de 36 euros la cual se puede modificar con la aprobación de AMUCBCN.

3- Dirección.

La estructura de la Comisión Directiva de AMUCBCN será la siguiente:

-Presidente.

-Secretario.

-Vocales.

-Tesorero.

La C.D. se reserva el derecho de crear otros cargos que considere necesarios para su funcionamiento.

La elección se realizará por votación directa de los socios en una asamblea, convocada con anterioridad exclusivamente para ello. En esta se presentarán las diferentes propuestas electorales y los socios elegirán mediante un voto secreto una de ellas, resultando ganadora la que más votos obtenga.

Se establece una duración para los cargos de la C.D. de 3 (tres) años. Luego deberá convocarse a elecciones nuevamente, pudiendo reelegirse a los anteriores directivos. Si por alguna razón los miembros de la C.D. renunciaran a su cargo o se ausentara sin motivo alguno, los socios se auto convocarán en una asamblea en la que deben nombrar un presidente temporario que llamará a elecciones en los 2 meses siguientes.

La responsabilidad de los miembros de la C.D. se limita a la asociación y no con responsabilidad civil. Así mismo AMUCBCN no se hará responsable por lo que hagan sus socios fuera del ámbito de la asociación.

4- Derechos.

Los socios tendrán derecho a participar en todas las actividades ordinarias y extraordinarias de AMUCBCN; participar con voz y voto en todas las asambleas y

reuniones de AMUCBCN; elegir los miembros de su Comisión Directiva; obtener información de AMUCBCN.

5- Obligaciones.

Respetar todos los objetivos y las decisiones de AMUCBCN, defendiéndolos y no anteponiendo los personales; asistir a las asambleas e informarse de las actividades de la asociación; respetar la normativa para apuntarse a tocar en el metro; intentar mejorar y adaptarse al funcionamiento de AMUCBCN.

6- Normativa para apuntarse a tocar en el metro.

Todos los socios podrán apuntarse a tocar en el metro asistiendo personalmente o enviando a otra persona no socia en respetando las siguientes normas:

- Se pueden elegir 14 turnos por semana de 2 horas cada uno.
- No se puede elegir más de 2 turnos por semana en un mismo punto y tampoco podrán ser seguidos uno del otro.
- Tocar en alguno de los puntos señalizados como "Punto de Música" y no en otro lugar.
- No superar la amplificación máxima permitida de 20 vatios RMS.
- Respetar los horarios establecidos y nunca tocar fuera de ellos.
- Variar el repertorio. No está permitido hacer en el repertorio proselitismo religioso o político, ni mensajes discriminatorios.
- No está permitido tocar con percusión.

7- Sanciones.

Todos los socios pueden ser sancionados cuando no respeten sus deberes o cuando sus acciones sean perjudiciales para AMUCBCN.

La sanción dependerá de la falta del socio, pudiendo expulsarlo si fuera necesario*.

*Mirar anexo de faltas y sanciones.

FALTAS y SANCIONES

Tipos de faltas, sanciones y procedimiento para aplicarlas (aprobado por mayoría en asamblea general del 16 de Diciembre de 2011)
Actualizado el 22/06/2016.

a) Faltas leves

Apuntarse a propósito de manera irregular o más veces de las permitidas.

Poner el amplificador demasiado fuerte de manera continuada y sistemática.

Fumar o beber a escondidas dentro del metro.

Tocar antes del horario establecido.

Tocar en vagones.

Sanción leve

1. Aviso personal sin sanción. (En caso de apuntada mas veces de las permitidas en un lugar, se borrará, sin previo aviso, todas las reservas del puesto que haya sido abusado).

2. En caso de reincidencia: aviso en asamblea delante de los socios activos más sanción básica de **dos semanas** (lo que corresponde a una reunión quincenal sin poder reservar puesto).

3. Segunda reincidencia: sanción de **un mes** sin participar en el sorteo (Lo que corresponde a dos sorteos sin apuntarse).

Nota: Reincidir más de dos veces en una misma falta leve se tenderá a tratar directamente como grave.

b) Faltas graves

Violencia verbal hacia otro socio.

Fumar o beber de manera reiterada de cara al público ya sea en el metro o en el lugar de reuniones.

Inducir a otro músico a que se apunte de manera irregular (demasiadas veces, con un número falso, etc)

Mantener actitudes agresivas, o antisociales en el lugar de reuniones.o en sus alrededores.

Practicar un Repertorio excesivamente limitado o permanecer sin rotar en la misma estación con queja de usuario y/o TMB.

Sanción grave

1. Aviso sin sanción pero en la asamblea delante del grupo.
2. Reincidencia: sanción directa de **1 mes**.
3. Segunda reincidencia: sanción de **3 meses**

Nota: Reincidir más de dos veces en una misma falta grave se tenderá a tratar directamente como muy grave.

c) Faltas muy graves

Podríamos dividir esta parte en dos sub-categorías:

C.1 muy grave con sanción.

C.2 muy grave motivo de expulsión directa.

C.1

Violencia física leve en la asamblea o el metro.

Violencia verbal reincidente racista, xenófoba o clasista o cualquier otro tipo de discriminación por cultura, nacionalidad, estatus económico, sexo, raza, o religión.

Violencia verbal o discriminación reincidente de género u homofóbica.

Orinar o defecar en las instalaciones del metro (esto, que parece tan loco es precisamente una de las cosas que han ocurrido y han motivado la expulsión directa de un compañero por indicaciones de TMB).

Tocar en lugares en proceso de concesión que aún no han sido concedidos como punto de música en el metro.

C.2

Enfrentamiento físico grave en el metro o en la asamblea.

Apropiación indebida de pertenencia de otro compañero en el metro o la asamblea.

Vulnerar de manera grave el convenio con TMB con denuncia de la entidad.

Consumir alcohol o drogas o actuar de manera inadecuada bajo el efecto de dichas sustancias tanto en el metro como en lugar de reuniones.

Sanción muy grave

C. 1

1. **3 meses** de sanción y aviso delante del grupo.
2. En caso de reincidencia **6 meses** de sanción o expulsión a criterio de AMUC, con votación de socios activos.

Nota: Cuando se reciban denuncias múltiples de compañeros motivadas en diferentes momentos, se tratará directamente como doble reincidencia. (Ejemplo: acaparar un punto de música poco concurrido y no dejar tocar allí a otros músicos aunque hayan reservado el horario en dicho lugar)

C. 2

Expulsión directa.

La expulsión es indudablemente la más delicada de todas las sanciones y se deberá poner en conocimiento del colectivo antes de ejecutarla para garantizar total transparencia.

La expulsión eliminará el derecho de volver a hacer el examen en un plazo de 1 a 3 años dependiendo de la gravedad de la falta.

En casos extremos AMUC se reserva el derecho a la expulsión indefinida.

Nota: Cuando se reciban denuncias múltiples sobre un mismo tema,, se tratará directamente como doble reincidencia.

(Ejemplo: denuncias múltiples por acaparar un punto de música poco concurrido y no dejar tocar allí a otros músicos aunque hayan reservado el horario en dicho lugar)

Consideraciones finales:

Todo conflicto directo con TMB en el que la empresa se pusiera en contacto con AMUC-BCN para exigir responsabilidades se tenderá a tratar como caso grave o muy grave y será puesto de inmediato en el orden del día de la asamblea presencial.

Se recomienda que los temas especialmente delicados sean tratados en una asamblea específica previa a la reunión general, para evitar tomar decisiones precipitadas bajo la presión del sorteo. Ello permitirá organizar mejor el debate, ahorrar tiempo y discusiones innecesarias para centrarse en las que sí lo son y en la consecuente toma de decisiones que en todo caso se producirá siempre en la reunión general.

Este reglamento está abierto a modificaciones futuras a propuesta de las y los socios de AMUC. Las propuestas de modificación serán aprobadas por

mayoría en asamblea general.

Nota: Casi todos los comportamientos que hemos catalogado como faltas así como las sanciones correspondientes están basados en la experiencia colectiva de nuestra asociación.

Como podréis comprobar, excepto en la categoría de "muy graves", siempre hay un aviso sin sanción. Esto es porque pensamos que es justo darnos una oportunidad de rectificación sin sancionar, partiendo de la premisa de que todos tenemos derecho a equivocarnos y aprender de nuestros errores siempre que no reincidamos en ellos.

Cabe insistir en que este conjunto de normas está pensado para crecer con nosotras e ir adaptándose de manera flexible a las nuevas situaciones con que nos enfrentemos en el futuro. Previamente a su primera edición ya fue elaborado, corregido y aumentado durante varios meses por las y los socios de AMUC que desearon participar en este proceso y está abierto a toda modificación o mejora que entre todas y todos consideremos oportuna.

Muchas gracias a todas y todos por participar en la elaboración del proyecto y haber apoyado esta iniciativa desde el principio.

Comisión de Fomento y Gestión de la Participación, AMUC.

GUÍON TRANSCRITO DEL GRUPO DE DISCUSIÓN

Intervenciones por colores

Iván Manuela Belén Miguel

1. ¿Qué opinas de la calidad y la profesionalidad de la música callejera?

No hay nadie que no le guste la música, es un lenguaje universal que despierta emociones. La música en la calle es de calidad, siempre y cuando diferenciamos los tipos de colectivos. Hay gente que usa la música en la calle como una herramienta para sobrevivir: los que saben sobrevivir tienen herramientas para ello como estudios o una experiencia de años de tocar y practicar, otros quizá no saben sobrevivir de mejor manera por falta de herramientas o una actitud más informal.

El grafiti es un arte que estaba dándose mas a conocer que la música callejera por eso mi productora se centro en el proyecto calle assisi, donde encontramos perfiles muy variados pero de calidad bastante elevada, desde ciertas situaciones precarias a gente con mucho camino recorrido. Considero que he visto mucha calidad, que a veces la gente lo reconoce, lo valora A nivel de programas de administración, a nivel personal lo valoran, pero a nivel colectivo desde el formalismo y la oficialidad no creo se este valorando lo suficiente. En Valencia esta ahora empezando a tener en cuenta a través de los nuevos gobiernos y el trabajo de la asociación.

La profesionalidad depende desde donde, tener papeles o títulos, a lo mejor no todos lo tienen, pero dedicarte en cuerpo y alma a algo que te gusta ya debería convertirte en profesional. Lo ven como un trabajo y no solo como una forma de pasar el tiempo, se lo toman muy en serio preparando sus repertorios y escogiendo su actitud cara al público.

Yo creo que en Valencia es un fenómeno bastante nuevo, yo vi por primera vez a músicos clásicos tocar en Suiza y en Austria cuando salí al extranjero a los treintaintantos. Pero yo creo que a la larga para sobrevivir hay que tener calidad. Hay músicos que directamente no tocan nada o repiten bucles de repertorio que dan la sensación de ser miembros de mafias o colectivos que acaban adueñándose de una zona.

En Gandia, donde vivo había un violinista rumano, que se si lo sería porque tocaba bastante mal al principio y ahora toca muy bien, aunque tengo dudas si pertenece a alguna mafia. Una alumna de clase la vi tocando en Don Juan de Austria ella tiene calidad y me sorprendió verla, y por una compañera me enteré que le gustaba estar por gusto y no tanto necesidad.

Por no ponernos puristas todo aquel que vive de la música ya debería ser considerado profesional tenga estudios o no, toquen en un conservatorio o vivan poniendo la gorra. Conozco un caso de una compañera que acabó la carrera hace 4 años y que me la encontré tocando en la calle, y que tiene constancia que le gusta tocar en la calle, que no lo hace por precariedad.

Lo de que todo el mundo puede captar la calidad, no lo tengo tan claro, debido a casos como el de Joshua Bell que estaba tocando lo que a los dos días costaba mucho más dinero en el teatro próxima a la estación de metro donde lo hacía gratuitamente.

Eso es lo que pasa también en el arte de graffiti. Julieta exponiendo en el Carmen tenían varias intervenciones y la policía local les incautaba la pintura...en España es todo muy raro, es decir, no saben a quien estas quitando la pintura, que firma están tapando, te han regalado una pieza y no la valoras... La calle conlleva esas sorpresas.

Respecto a la profesionalidad, todo lo que se envuelve en la calle tiene los mismos parámetros y los mismos límites, y la tradición oral que hace mucho en la defensa o ataque entre unos y otros. El profesional que se dedica a la rotulación

remunerada ya es considerado profesional en el arte del grafiti. En el mundo de la calle normalmente el que cobra es el que esta valorado como profesional pero aquellos que no ven sus trabajos remunerados a veces trabajan igual de bien y con los mismos conocimientos y habilidades que estos, cosa que han comentado también Iván y Manuela. Por lo tanto creo que todas las sinergias que se desarrollan en el marco del asfalto, el contacto con el transeúnte, ese feed-back, somos tantos cultos como tantos ignorantes...unos reconocerán una cosa y otros otra. Pero me parece que el deambular es el mismo cuando se trata de arte callejero.

En principio, hablar de generalidades siempre es muy complicado. Desde mi punto de vista es un valor que la música y la imagen llenen la calle. Ahora bien, no todo lo que suena en la calle tiene calidad, la calle hoy en día es una oportunidad para visualizar a gente joven, también a gente que necesita medios de subsistencia...va muy ligado a que la música guste al turista. En Valencia habrá de todo, en terrazas hay gente que toca con más o menos virtuosismo y elige un pequeño repertorio de atractivo para el turista pero no creo que necesariamente tenga más calidad que lo que se hace dentro de otros espacios. No hay filtro en la calle, tengo mis dudas de que a nivel general todo en la calle tenga calidad.

Es curioso cuando pones a artistas reconocidos y no les hacen caso como comentaba Manuela. Yo también he visto a músicos tocar cerca de Don Juan de Austria y creo decir que se da en la calle un clasismo, a lo mejor no presto tanta atención a unos músicos que a otros. Cuanta gente es aficionada a música de opera pero después en la calle se para porque no puede permitirse pagar entradas a operas o auditorios, tiene sus contrapuntos.

Hay dos partes una que gusta y otra de limosna: el músico es una persona que te ha amenizado un momento pero al que también le estas dando limosna, una ayuda simbólica. Gente que esta en situación de pobreza y usa la música para ganarse la vida y que usa la calle porque es el escenario donde son aceptados.

Un punto que ha tocado Miguel es el repertorio, a fin de cuentas al final se toca lo que reconoce el público. Yo recuerdo o que tocan Josua Bell en el

experimento y era reconocible, música clásica.

Por supuesto creo que la música clásica en la calle llama mas la gente en la calle porque se convierte en algo accesible ante los altos precios en los que nos movemos hoy en día para pagar cultura, y también porque sacarlos de espacios cerrados a espacios abiertos hace que brille mucho, la acústica no es la misma. Para la gente no está tan visto ver instrumentos clásicos tocados en la calle, aunque cada vez es mas habitual (afirman todos): Todo depende también del espacio donde se desarrolla esa actividad, el estilo musical tiene que ver mucho donde el espacio que se realiza, y depende también de los gustos del publico en incluso la edad del músico. Si estás llega a una terraza por su experiencia tocando ya sabe lo que ha de hacer para ganarse a la gente, tienen muy buen ojo y saben lo que tienen que hacer y decir. Su objetivo a fin y al cabo es conseguir una entrada económica, hay músicos que la calle la usan como medio expresión, es el gran escenario donde el filtro esta en la gente. Si la gente no le gusta lo que haces vas a durar muy poco.

2. ¿Consideráis que la calle es un sitio pertinente para escuchar música?
¿Nadie duda en ir a un auditorio o teatro?

A mi me gusta para que vamos a escuchar los coches habiendo musica. La gente escucha música en unos cascos en el metro y la calle, es decir, lo que ocurre en la calle lo escuchamos muchos y en directo.

Aunque haya mucho ruido en la calle si los quieres escuchar los escuchas, te pueden llegar a aislar del resto de sonidos contaminantes como los coches.

También habría que hablar de desacralizar las salas de conciertos, cambiar de espacios. (Afirma con todos)

La calle es donde se pierden los estereotipos y los clasismos, creo que es un espacio común que compartimos todos. Pasa mucha gente por la misma calle, diferentes niveles económicos culturales sociales, edades...tiene un romanticismo al aire libre, una energía distinta.

De todas formas yo creo que las posibilidades económicas de la gente han limitado su presencia en los espacios pagados y cerrados pero hay otras alternativas al aire libre que desconocen.

3. ¿Puede ser la música callejera una línea de negocio viable? ¿Los músicos necesitan una cobertura legal, que no están dispuestos a aceptar?

Yo creo que evidentemente sino se habría acabado, hay gente que vive muy bien de la calle. A mi me indigna un poco porque se lo que se suelen sacar, es mucho dinero y no pasan por las legalidades que pasamos otros profesionales del sector. Pero depende muchas veces si hay una mafia detrás que se aprovecha de la situación, lo sospecho.

Yo creo que para que sea una línea de negocio precisa que haya una valoración del público que lo escucha, y que esa valoración se traduzca en que eso es dinero. Si eso se produce, digamos que socialmente hay una sensibilidad hacia esa música que esta sonando gratuitamente, que muchas veces aquello que nos tocan sin pagar lo tomamos sin más.

Lo que ganan los músicos es un dinero declarado? La diferencia con el arte en la calle, es que el arte en la calle no pone la gorra para cobrar. Yo no creo que sea una línea de negocio viable, no es real si sigue siendo como esta. Otra cosa es que exista una normativa o control a la que los músicos se acojan, no se que IVA tendrían que pagar y no se como se podría gestionar que lo que la gente da fuera una especie de exponsorización o de algo que se pueda poner en realidad encima de la mesa, pero tal como esta ahora, como ha comentado Manuela en negro, línea de negocio viable como para poder exportarla difícil. En otros sitios también cuando se gestionen donde pueden tocar lo mismo te dicen lo que tienes que pagar, y entonces el dinero que ganes lo puedes asociar a que lo han patrocinado los ciudadanos. Por eso no veo la línea de negocio viable.

La otra posibilidad también es regular, en el pasado se regulaba hasta la mendicidad (cuadro del patizambo con la licencia en la mano). El problema es que

mata una de las principales características de la música callejera hoy por hoy es que, aunque es verdad que esta sometida a los gustos de la gente y eso condiciona mucho, puedes tocar o que quieras cuando quieras y donde quieras.

Mientras que es verdad que con el dinero negro con una regulación afloraría quizá habría menos mafias con las instituciones podría ser peor. La gracia ahora mismo es que si tu quieres tocar lo que quieres eres tu el que decide. Regularizarlo implicaría tener que pagar a la SGAE y con ese pago no podría sobrevivir ninguno.

Y menos tocando sin tocar temas propios.

Quedaría todo mas cogido por que claro ese poder publico tiene que salvar una música que le guste al consistorio, por ejemplo, para que te dejen tocar. Entramos en otro tema, intentando regularlo por un lado lo matamos por el otro. La dignificación no implica seleccionar solo los lugares sino los artistas, si en tal sitio toca un músico con mas éxito lleva mejor repercusión al ayuntamiento. Entramos en un tema complicado.

Es el maravillosos tema de dignificar a la gente que esta en la calle, como? legalmente aplicando las normas puede suceder eso...?

Hay músicos realmente que lo ven como una linea de negocio a nivel personal. Pero no conozco a ninguno que tenga solvencia suficiente para vivir solo de eso, todos los que conocemos de la asociación en Valencia tienen segundos trabajos dando clases u otras profesiones. Ninguno vive solo de la calle, porque si eso fuese posible la calle estaría llena de artistas. Entonces como linea de negocio es una ayuda, un complemento que ellos tienen y les viene bien. El tema del dinero negro, el dinero negro que pueden mover las gorras de los músicos, es un tanto por cien muy pequeño comparado con lo que se mueve en España, es uno de los mayores problemas. No me preocupa realmente que ese dinero no tenga su impuesto y no este justificado, se supone que es un donativo, que la gente aprecia y es un donativo que realmente no es mucha cantidad la que se mueve a nivel nacional.

Justamente si estuvieran controlados, si tuvieran que pagar o pagar por estar en la calle no seria rentable.

Claro, nosotros cuando presentamos nuestras propuestas para el cambio de ordenanza , porque la ordenanza que actualmente regula la calle es una ordenanza anterior creada por el gobierno del PP, nosotros estando el PP en el ayuntamiento de Valencia, hicimos unas propuestas y debatimos en asamblea de pagar como un canon, un impuesto para que eso se re invertirse en mejorar la vía pública, porque estamos haciendo uso de un espacio, de unos metros cuadrados, pero que pertenecen también al ciudadano que paga sus impuestos para poder disfrutar de ese trozo por lo que la idea se desecho, pero si se lanzo sobre la mesa, pero se desecho porque el balance no salia positivo, porque también están los meses de invierno...

¿Realmente la policía puede llegar y decir aquí no podéis tocar? Porque yo vi una escena una vez en la calle donde esta el metro que parecía que había unos chicos jóvenes que iban a tocar que se acerco la policía y yo entendí que les dijeron que no podían tocar.

Si el no poder tocar en un sitio es por, según la ordenanza que regula la actividad en la calle es por varios motivos, por ejemplo uno de ellos es que no pues estar a menos de 50 metros del siguiente músico o que no puedes pasar la gorra de forma activa en la calle, si que en las terrazas que pertenecen a hosteleros si tu tienes un pacto apalabrado con el te permite tocar. Otro motivo puede ser el tema de la amplificación, ahora están prohibidos, aunque siempre ha habido amplificadores y se ha jugado al gato y al ratón con la policía con eso. La nueva ordenanza recoge que si se va a poder usar amplificadores siempre controlado con el tema de contaminación acústica, pero sin amplificadores, en una terraza, ya de por si se pasan los decibelios permitidos...Que te puedan quitar de sitio es por unos condicionantes, por ejemplo el tiempo, de 15 a 17 no puedes tocar si lo haces te quitan el instrumento, y lo que conlleva una multa, quitar el instrumento en muchos casos, y cuando un músico se queda sin instrumento no tener medio por el que obtener el dinero necesario para liquidar la multa, se complica mucha la cosa.

Regular y normalizar es necesario, muchos músicos lo ven muy necesario porque les beneficia que haya unas normas para todos porque sino vamos a la anarquía absoluta y tienes que trabajar mucho por el bien común de tus compañeros para que la cosa salga bien...no todo el mundo piensa lo mismo, sobretodo las mafias. En Valencia también hay una mafia de rumanos con los que contactamos al principio la asociación y nunca han querido unirse, llevan su sistema. Además se juntan en una puerta del mercado central a repartirse el dinero y muchos de nuestros músicos han tenido problemas con ellos, en plan aquí no te pongas (Manuela aporta que en Gandia ha desaparecido todo el mundo que no es de ellos)

Negocio viable sería si la calle le permitiera pagar un autónomo y el justificar esos gastos de alguna forma pero es que tampoco está regulado.(problemas del autónomo, pagar a un gestor, estar en regla con todo....) Habría que regularles para poder ellos, aunque fuera de forma alternativa, establecer unas horas de trabajo por ejemplo de 10 a 15. Si consideramos que están en la calle, dentro del mercado del arte, en mi disciplina, probablemente si sea interesante estar en la calle. Tenemos una crisis brutal dentro de lo que son los canales del arte, galerías de arte y demás..., están buscando a gente. El arte urbano está sobrevalorado, la mayoría están totalmente desproporcionados...en fin, a mi me gusta mucho desde el punto de vista sociológico, porque la gente tiene calidad de vida con el arte urbano, la gente mayor sale de sus casas y vuelve con otro humor. Hay muchas disciplinas dentro del arte urbano. Los artistas están bombardeando la calle para que los galeritas les miren, porque un artista urbano va a producir una obra muy barata y se está poniendo de moda de tal forma que los están llevando de la calle al lienzo u otros soportes clásicos para vender la obra. Porque ha habido una gran crisis en el arte, pero esto siempre ha ocurrido, volvemos otra vez a lo del negocio viable, pues no lo sé, porque son ciclos, la calle tiene estas cosas...Yo particularmente no veo bien esto masificar el arte por crisis.

4. En resumen, ¿viable o no viable?

No viable, dedicarte de por vida imposible... necesitas seguridad y regularidad en tus ingresos.

Yo creo que ocurre como lo hemos comentado antes en la generalización, estamos hablando de todos los países del mundo, es complicado...Creo que puede ser viable para algunas personas si están en el sitio, momento adecuado... eso tiene mucho que ver con la sensibilización del público al que estas de alguna manera vendiendo tu producto. El caso de la cantante operística de Covent Garden que vi hace unos años, la chica al margen de ella gorra, la gente le compraba discos, le aplaudía, eso se nota cuando esta teniendo éxito y es un buen producto, ahí ves que es viable. Podría ser viable con una regularización positiva y unas posibilidades determinadas, buena calidad... si se entiende que la música en la calle es otro servicio más interesante desde el punto de vista turístico cultural puede ir adelante perfectamente. Creo que en España, y en concreto, en Valencia no es viable porque la sensibilidad del público no llega igual que en Londres (afirmaciones conjuntas).

Todavía estamos aprendiendo bastante y tenemos que contagiarnos de las ideas de otras ciudades europeas que regulan esto, estamos todavía en pañales.

Hay muchos más músicos por metro cuadrado que en España. Es cierto que hay cosas que juegan en contra como los conciertos en donde solo van a ver a un grupo los de su propio colectivo, y luego como hay tantos conciertos y oferta no puedes ir de tantos que hay (creo que pretendía decir que el exceso de oferta ensombrece a algunos músicos frente a otros)

Pongámonos en que estas terrazas enormes deciden pactar o contratar a alguien que va a tocar allí, saben que hay momentos culminantes donde hay una actuación, el ayuntamiento en teoría en esos casos pone facilidades a las terrazas al dejar las decisiones en el dueño del espacio con una coherencia moral al resto de espacios. Es un pequeño salto cualitativo que podría convertirlo en viable en determinados sitios.

Hay hosteleros que apalabran con los músicos permitiendo les tocar en las terrazas e incluso dándoles una pequeña cantidad de caja y el resto a gorra porque saben son personas que saben estar, les gusta el estilo musical entre sus clientes, y estando estos músicos ahí no van otros a tocar, entonces como que también se val

guardan de cualquier problema que puedan tener.

Por ejemplo porque nosotros cuando salimos fuera paramos y vemos a una banda tocar en la calle y aquí se nos mete dentro esa cosa de que nos está pidiendo dinero, eso es lo que le pasa al común de los mortales, dentro de la ciudad, y con eso tienen que luchar los artistas. Aquí se sigue manteniendo mucho el pensamiento de que están pidiendo más que cultura, a lo mejor porque nos falta mucha cultura. Mentalizados de que la calle siempre trae problemas.

España ha sido un país en el que la mendicidad ha sido muy importante.
(Afirmaciones)

5. ¿Consideráis que tocar en la calle es sinónimo de mendicidad? ¿Se ha ido institucionalizando a lo largo de la historia?

Yo opino que no, pero creo que la mayor parte de la gente lo ve como una forma de mendicidad, que además si la persona toca bien le puedes dar más o menos dinero, porque encima vale no necesariamente porque yo piense que es mendicidad, creo que puede ser mucho más e incluso no ser mendicidad.

Pero sigue siendo un lustre porque fuera nos quedamos maravillados y aquí lo vemos como...

(Pequeña conversación de Manuela muy coloquial de los comportamientos en España a la hora de tratar la calle: tirar pipas, vaciar contenedores o quemar los, beber en la calle...) En la calle que se había conseguido cierto nivel, pues nos faltan los nuevos ciudadanos europeos.

Yo lo veo como ellos sigue estando la imagen de la mendicidad muy arraigada al músico callejero pero que es una misión que al menos desde Musicarte Urbano tenemos clara y hacemos por cambiarla con todos los eventos en los que participamos. Estamos teniendo muchísima visibilidad en diversos medios de comunicación, redes sociales, conciertos... halla donde vamos nuestra acción es la

mismas. Hemos hecho murales en los conciertos, con el micro en la mano diciendo quienes somos, lo que somos y que perseguimos, para ir cambiando esa imagen que tenemos. El hecho de que tengas que tirar dinero en un sitio ese gesto es mal visto.

6. Pregunta que arrojo para sacar de esta cuestión mas *feedback*, ¿por qué pensáis que España esta tan retrasada en ese sentido, quiero decir, comparado con Europa, que es lo que está fallando?

Pues yo creo que tiene que ver mucho lo que ha dicho Miguel de la gran tradición de mendicidad que ha habido en este país. Yo creo que entre ponerla mano, contar una historia, mas o menos verídica, que des pena y alguien te deje dinero...

La educación falla.

No todo, ni mucho menos, pero lo importante son las bases. En el caso de mis alumnos es la familia principalmente la que educa este tipo de cosas más que el colegio, aunque el colegio ahora toma esa función que a veces la familia no puede abarcar. Los niños tienen mucha mas empatía y los jóvenes, aunque los clasificamos a veces como muy groseros, si que llegan a conectar mas con los músicos que el resto de gente y sobretodo son mas emocionales y viscerales que los adultos, nosotros hemos perdido algo muy importante que ellos todavía si que conservan y contra mas pequeños mas latente es esto.

Nosotros en los eventos hemos visto que los que mejor reaccionan son los niños. El sistema educativo también que la quieran quitar todo eso... (Intervenciones de todos). Todo aquello relacionado con creatividad se tiene que potenciar a tope, y se esta haciendo todo lo contrario, y en las futuras generaciones es un problema.

Afecta a la creatividad, no saben que están haciendo...

Si que saben lo que están haciendo, están creando una población de consumidores dóciles, que no tengan ideas propias, que no piensen, que no lean, ni

escuchen música.

Es así, leí el preámbulo de la ley orgánica vigente aun y lo dice claramente. Lo importante es el modelo de la educación para la economía. Lo que pasa es que yo muchas dudas de que para la economía de verdad en un mundo en el que vivimos sea ese. Realmente tengo muchas dudas, de que quitando la música, la filosofía...se consiga. Y de hecho hay estudios que confirman que si se incorporan elementos de tipo digamos humanístico incluso en las carreras científicas, la persona sale con una formación mejor. No por quitarlo y tener más horas de asignaturas científicas va a ser mejor, al revés, se ha de introducir otra vez este tipo de materias.

Yo, claro no es mi campo la educación en infantil y juvenil, pero lo que si observo es que los contenidos son muy pocos, cuando estudian muy pocos contenidos no saben nada, yo si que cuando he dado alguna asignatura teórica pos si que me encuentro que no saben, gente de 22 años, y son alumnos destacados que después no saben de cultura general. Un día hablando de la música alemana en la reforma luterana, no sabían lo que era.

También por que han quitado muchas horas de historia. Lo que yo no entiendo tampoco es que no obliguen a alguien que entra en bellas artes en hacer anatomía. Luego pasa lo que pasa. Tú cuando haces una ilustración tienes que dominar muy bien una mano o cualquier parte del cuerpo...es terrible. Una pincelada tiene que darte una flexión, eso lo sabes cuando has dado anatomía. Eso se hace practicando, uno no puede hacer esquematismo sin observar durante mucho tiempo.

Claro es que en las bellas artes pasa igual que en la música, que se ha ido creando un lenguaje nuevo que tienen que estudiar, por un lado han de estudiar los antiguos porque son las bases del lenguaje musical, pero luego a la vez se supone que se ha de introducir nuevos conceptos. Eso pasa con los músicos guitarristas que vienen al conservatorio y que van aprendido por su cuenta los conceptos que se aprenden más rápido en la formación.

Es fundamental educar en emociones y creatividades de pequeños, no solo enseñarles a leer y escribir de tan pequeños, sino enseñarles este tipo de cosas que se queden bien en el ADN de la persona para cuando crece. El problema ya no es solo la educación y los contenidos, es un problema tan amplio que abarca tantas cosas. Mientras el capital sea quien gobierne, porque no es el político el que gobierna sino la multinacional, el que sea el que mueva el sistema esto no va a ir hacia delante, tiene que volver el humanismo y las emociones, todo eso debe poder potenciarlo mucho, para que las nuevas generaciones sepan y puedan leer partituras, pintar bien...todo eso desde pequeño educarlos con la emoción. Un móvil no emociona, no te enseña a emocionarte, que tus padres no estén en casa todo el día porque trabajan, no te ayuda tampoco a eso, que te quiten asignaturas como música o latín o filosofía, no ayuda. No es un problema de cole sino de modelo.

Yo soy muy pesimista con el modelo de ahora, la única preocupación es inglés, valenciano y castellano, cuando es un modelo que jamás va a triunfar en los colegios públicos, está copiado de los colegios alemanes, en los cuales tienen un alumnado con unos padres y docentes muy bien formados. No hay docentes capacitados para impartirlo aquí en España.

(Intervienen todos alegando la importancia que se le está dando al inglés sin la capacitación necesaria para ello ni una dedicación de horas concretas)

7. ¿Se puede considerar que la música callejera produce contaminación acústica?

Algunos sí, pero yo solo denunciaría al que toca mal... (Risas)

Hay una regulación de unas horas, unos decibelios, se prohibían también altavoces, es decir, era por una serie de razones. Yo creo que comparado con las fallas, si las fallas no se ha prohibido esta semana de locura por problema de contaminación acústica no creo que sea necesario (intervienen todos polémica fallas). Yo creo que tiene que haber una regulación razonable evidentemente no te puedes poner a tocar a las 4 de la mañana, ni colocarte en un lugar de la nada.

Seguramente habría que acotar unas zonas para tocar música en unas horas determinadas...

Hay una normativa de contaminación acústica que regula la actividad de la música callejera, en un apartado en concreto. Cuando nosotros tuvimos que hacer propuesta sobre esto, nos fuimos directamente a esta ley y vimos lo que se nos decía. De 65 decibelios no se puede pasar pero es que eso se pasa, yo estoy haciendo ahora un proyecto de investigación de contaminación acústica en mi centro con un sonómetro para el tema de desarrollo sostenible y a la salida del recreo para ir al patio salen 90 decibelios que eso es una barbaridad. Valencia es una ciudad muy ruidosa y no solo en Marzo, sino siempre además que no tenemos nada de cuidado en ese sentido, incluso las propias construcciones no están hechas para aislarlo. Es un problema que tenemos serio, entiendo que en la normativa hay unos horarios que es de 10 a 14 y de 17 a 21. Entonces...a las 10 de la mañana ningún músico sale a tocar porque ellos necesitan llenar la gorra y a primera hora de la mañana la gente no está ni en las terrazas, depende de la época del año porque hablamos de 12 meses, y luego de 15 a 17 se respeta la hora de la siesta, que yo la agradezco mucho pero que recomiendan solo 20 minutos, no 2 horas. Es verdad que en España los horarios de comida y cena no son los horarios ingleses en plan las 20 de la noche ni de 12:30 a 13, sino que comemos a las 14:30, 14, 15...a veces acabamos a las 17:30 de sobremesa y las cenas a partir de las 22...en algunos restaurantes a las 23, quiero decir, que al músico callejero le afecta mucho que de 15 a 17 no pueda tocar. Entiendo que en España la siesta es algo cultural y que se tiene que respetar. Por eso nosotros en la nueva propuesta pedimos al menos que se alargue la parte de mediodía, no hasta las 14 sino hasta las 15, que al menos se pueda estar y por la noche hasta las 22, y cuando son días festivos o meses de verano, sobretodo por el turismo alargar más. También hay que entender que lejos de ciertas zonas, lejos de hospitales, lejos de bibliotecas...ahí no podemos, no se puede y entendemos que en esas zonas los horarios todavía están más restringidos porque molestamos, pero hay calles en Valencia donde no vive gente a diario que son oficinas y/o edificios del ayuntamiento que ahí se podría ampliar el horario. Respecto a la amplificación, hay instrumentos que sin amplificación no se oyen sobretodo por el ruido ambiental que hay, incluso la propia voz del músico, las

cuerdas vocales se castigan mucho con el frío y el día tras día. Sin esa amplificación esa gente no podría tocar ni cantar en la calle. Hay instrumentos que no requieren de amplificación y suenan muy fuerte por ejemplo los de metal. La percusión tampoco estaba, ni unas maracas se podían gastar. Ahora la nueva propuesta que hemos hecho al ayuntamiento es que se pueda utilizar la percusión, pero pequeña percusión: maracas, cajón flamenco y pequeñas baterías adaptadas para que no sean muy estridentes a la hora de tocar. Pero bueno que contaminación acústica, mientras se respete al vecino en los horarios de descanso...

Realmente la música callejera acompaña la noche porque hasta las 21 se puede tocar (lo que propone el ayuntamiento Ivan comenta que proponen más tiempo) y acompaña la cena...yo por lo menos llevo esa idea...MOMENTO que intervienen todos afirmando la actividad nocturna que acompaña a Valencia.

La peatonalización del centro puebla las calles y conlleva algunos factores que generan problemas como el desplazamiento de gente mayor, esas cosas tienen consecuencia.

Yo creo que las quejas de vecinos, aunque por la música callejera cuando se quejan de música es porque tienen un local con la música muy alta hasta las tantas de la mañana. Pero eso no es música callejera, es el señor del local que no lo tiene adaptado.

O los casales falleros con los karaokes y las verbenas, ahí muchas veces no tienen autorización y hacen lo que quieren)

El sonido de las terrazas molesta mucho más a veces.

La ley de contaminación acústica en fallas se perdona, está escrito y entre semana no se aplica ni lo de beber en la calle, ni el permiso para poder tocar...esa semana vale todo absolutamente.

Aunque lo hayan declarado patrimonio de la humanidad, si tú envías unas cuantas fotos de esto basta para que te lo retiren.

Se reedirige el tema mencionando el tema del estudio de los músicos en las casas.

Tenemos muy pocas aulas de estudio en los conservatorios, yo he sido dagnificada por que tenía que estudiar. Cuando estudiaba en casa de mis padres, me acuerdo que una vez dejaron una nota debajo de la puerta porque allí había una consulta de un medico y mi abuelo intervino amenazándolo que lo denunciaría por una obra irregular que había realizado. Yo me siento muy cortada a la hora de estudiar porque si procuro que sea a partir de las 5, no pasar de las 8 por no molestar y en verano incluso cierro la ventana un pasando calor.

Yo tengo un vecino que toca mal porque esta aprendiendo, lleva un año y es un instrumento de metal, y claro las paredes de la finca son como son ...pero a mi en cambio no me molesta por opción personal. Es que esta aprendiendo algo que es muy bonito y ojala yo pudiera. Por ejemplo, todo es cuestión de un proceso, de empatizar y conectar con la persona que esta tocando por que sabes que luego van a escucharlo otras personas que luego les va ayudar a algo. Es pensar no en ti, no ser egoísta y pensar mas allá, eso es educacional emocional. Cuando eso lo integras desde pequeño o lo aceptas, ya o te duele tanto que se equivoque y toque, que se equivoque y toque....La contaminación en si es un problema de tolerancia de los vecinos.

Hay que tener en cuenta que hay gente que se levanta a las 7 de la mañana para irse a trabajar y si tienes una terraza o un señor tocando y el que tiene que dormir es horrible. Pero no es por los músicos callejeros solo.

Habría que ver cuantas de esas denuncias son realmente por música callejera, yo creo que comparativamente existen diferencias.

Yo creo que más que numero, ver la diversidad, es decir, si siempre es la

misma mujer que llama u otros vecinos intervienen en esa denuncia.

Yo creo que habría que habilitarse zonas en la que los músicos pudieran ensayar.

(Se hablan de las alternativas: tipo sordinas, espacios a campo abierto)

De todos modos, para romper una lanza de todo a favor o todo en contra, de que lo de fuera es mejor, en Austria es horrible. Los estudiantes están martirizados con la ley de contaminación acústica.

8. ¿Creéis que los músicos de la calle deben perdurar o desaparecer?

Yo creo que tiene que perdurar desde los juglares que ha estado...se le echaría de menos aunque pensáramos que es beneficencia o que cuando la quitases la gente se daría cuenta. Todas las calles tienen ruido y por tanto la música lo mejora, no se añade a él.

Yo creo que si y mas en Valencia, la calle sin música perdería mucho. Desde que yo estoy de coordinador en la Biblioteca y se hacen exposiciones, estas tienen música de fondo, además ellos lo controlan mucho para que no haya música problemática con las funciones del resto de la biblioteca. Además en una exposición es muy visual, y luego piensas "¿que oigo? ¿El ruido del aire acondicionado?" el elemento de la música es muy importante. Además se complementa perfectamente con una Valencia que cada vez es mas turística y que se supone va a ir por el camino de senderismo cultural. La musica tiene que estar ahí, además yo creo que es una musica de calidad y una musica.

Claro, tú coge una película y quitale la música.

Hay que enseñar a la gente a dignificarlos, a enseñarlos que no están pidiendo sino que tu estas en tu derecho dar si quieres, pero que la música es cultura, y que además aquí es como la capital de la música. Como es posible que

tanta gente que esta en bandas (tengo un montón de familiares músicos mucha gente aprendiendo instrumentos) y no se valore. Por eso es tan contradictorio y por eso en esto sigamos viendo un intruso.

Además no lo ves como algo especial, porque como hay tanta gente que toca es como que se ha vuelto corriente. (Se interviene con las situaciones que acontecen entre las opiniones de ella gente de calle o músicos académicos que tienen una impresión de la asociación de calle)

Con todos los festivales de calle que hay ahora, los músicos no participan. No os interesa.

Yo creo que no es negativo, pero todo suma

En el fondo no es algo espontáneo porque te llaman para que toques te "contratan" de alguna forma pero acaba conteniendo un mensaje didáctico. El que no tengan dinero para pagar las actuaciones o las acciones del festival, es todo muy relativo porque si que pagan pero a los que aportan un nombre al cartel.

Pero claro, no es lo mismo que venga a tocar el grupo de Los Planetas a que venga un grupo que no conoce nadie al final es todo mercado, la ley de oferta y demanda.

Eso del mercado también es cosa del político que quiere un favor...

En el caso de la música hay un problema en España, y es que se apropió de ello el estado, aquí un agente que quiera sobrevivir como agente independiente no tiene nada que hacer porque todo pasaba al final por la Dipu u otras instituciones, es la manera de promocionar a quien tú quieras. EN En el mundo del cine ocurre lo mismo, quiero decir, que a mí me parece muy mal, tú puedes tener tu opinión política pero se nota que los actores manifiestan abiertamente sus opiniones políticas pero creo que no le importa nadie porque al fin y al cabo estás favoreciendo trabajar con unos o con otros.

Eso también es la importancia que vayas a darle, dentro de lo que es la ciencia política.

El problema de la gestión cultural, por un lado desde el punto de vista teórico todo el mundo está de acuerdo en que el licismo cultural no es lo adecuado, en que la participación ciudadana tendría que ser básica a la hora de moverse, es cierto que de alguna forma hace falta apoyo público y yo creo que a veces tanto apoyo público excesivo no es bueno, pero que ocurre, que luego viene la realidad, de pronto el político en cuestión busca salir en la prensa. El tema de ella cultura así de base, creo que es lo que cuesta más, de boquilla todos lo dicen, pero a la hora de la verdad es muy difícil que un político no tenga la tentación de fotografiarse con ese alguien, y esa fotografía mueves millones de euros para organizar 80 festivales. Y luego está también el que está en el poder y quiere apoyar a los suyos y eso es muy peligroso.

Pero luego también están todos estos festivales: INTRAMURS, Muv,.....como era vuestra experiencia.

Tú ahí presentas un proyecto y si te lo aceptan perfecto, pero allí no pagan, lo que ganas es a gorra y merchandising y luego ganamos tocar en una de las plazas más conflictivas para tocar en Valencia, de las que era muy difícil porque la policía constantemente tiraba a los músicos de allí. Nos sirvió mucho para romper el hielo con la sociedad para darnos a conocer y saber lo que hacíamos.

Las galerías tocan por ejemplo al arte urbano al graffiti no. Lo intentaron en Nueva York, llamándolo postgrafitty y no funciona, el graffiti, la letra ha de estar en la calle, el trazo ha de ser largo o corto dependiendo pero eso en un lienzo no se puede hacer. SE hizo hace tiempo en Valencia un Hollor face en el que se invita a artistas callejeros del mismo nivel del que lo organiza y se realiza una intervención, se hizo en Patraix en un solar que se ha expropiado y el ayuntamiento lo está dejando deteriorarse cuando tiene un sello de un arquitecto extranjero muy valorado en el exterior. A los músicos creo que les pasa algo parecido.

Nosotros teníamos a un músico jovencito llamando Borja Catanesi, que ya no está, que tenía muchos problemas con la policía, sufría que le tiraran de los sitios lo multaran...pues fue seleccionado en un concurso para una banda a nivel mundial para una marca de Toyota y formaron una banda de 5-6 músicos y él fue el guitarrista y se fue a Nueva Zelanda de gira. Actualmente está yendo de viaje por Europa, tocando en diferentes ciudades, y resulta chocante que aquí lo maltrataran.

Es que luego esta la gente que como no le haya costado la entrada 300€ no aprecia la calidad de lo que ve.

Se divaga de ciertos temas relacionados con sus experiencias ya repetidas anteriormente y se concluye la mesa.