

DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCION E INVESTIGACIÓN

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Tesis Doctoral por Compendio de Artículos



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**EMPRENDIMIENTOS DE LA MÚSICA EN VIVO EN PEQUEÑOS AFOROS:
PROBLEMAS QUE AFRONTA EL MÚSICO Y POSIBLES SOLUCIONES**

Presentada por Crismary Ospina Gallego

Tutora: María Nuria Lloret Romero

Valencia, Marzo del 2023

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universitat Politècnica de Valencia (UPV), por haberme otorgado el contrato predoctoral con el cual pude pagar mis estudios y sostener a mi familia durante el período académico.

A mi tutora, Nuria Lloret, por su ejemplo y el haberme incluido en sus proyectos; además de apoyar integralmente las ideas y emprendimientos que surgieron a lo largo del proceso creativo. Dicho acompañamiento fue un pilar clave para poderlos realizar.

Extiendo otro gesto de gratitud hacia Jorge Sastre y los compañeros del Grupo de Investigación PerformingARTech, por el espacio concedido en el proyecto *Soundcool*; dentro del cual, tomaron en cuenta mis argumentos y propuestas. Por otro lado, les adeudo la enseñanza científica impartida con paciencia y respeto. De esta forma, pude implementar las instrucciones necesarias para optimizar la dinámica investigativa.

Tijl Noe, también transitó conmigo este camino e hizo posible mi estancia doctoral en Budapest, donde logré articularme a su empresa *Applause4.live*, escenario donde pude expandir el contexto de esta investigación. Por su parte, Elena Robles Mateo le ofreció a mi familia toda la hospitalidad y cordialidad indispensables para que el tiempo allí transcurrido fluyera de la mejor forma.

La Universidad de Caldas fue la institución de educación superior que contribuyó desde mi país de procedencia, Colombia, para realizar una estancia doctoral de máximo provecho. Allí, Paula Marcela Castaño me abrió las puertas de su Grupo de Investigación MUSA; Giovanni Betancur Santa dispuso espacios físicos en la Facultad de Música y, en términos generales, múltiples funcionarios del alma máter estuvieron prestos a colaborar en esta causa.

A mi Madre, la más sentida gratitud, por el gesto solidario que tuvo con toda mi familia al trasladarse hacia España, con el único fin de cuidar a mi hijo pequeño. Su compañía optimizó el avance en mis labores académicas y laborales.

En memoria de mi Padre fallecido, enaltezco su silencio, pues prefirió manejar con discreción la gravedad de su enfermedad, para que mi lucidez no fuera entorpecida. María Jesús Ospina, su hermana, veló por darle bienestar en los tiempos difíciles; sacrificios que hicieron continua mi permanencia formativa en el exterior.

Con especial afecto, dejo para el cierre a mis dos grandes amores. Lukas, gracias por cuidar tan delicada e incondicionalmente la familia que construimos. Valoro tu paciencia ante el estrés que manifesté por alcanzar las exigencias de la tesis. Y, por supuesto, la mención más importante de estas letras es para mí fuente de vida, Jacobo, cuya existencia me mantuvo fuerte, saludable y alegre en los momentos de adversidad.

RESUMEN

La presente tesis, que se presenta por compendio de artículos, muestra el ciclo de problemas por los que pasa el músico independiente, que realiza sus *performances* en pequeños aforos y en entornos formales e informales. La investigación encontró que hay un orden específico en los problemas estudiados: se pudo evidenciar que -tras la implementación de algunas normativas, propias de las industrias creativas- estos problemas tienden a seguir una secuencia, comparable a un “efecto dominó”. Por consiguiente, los retos a los que se enfrenta la música en vivo de pequeño aforo pueden ser comprendidos como fases de un ciclo. Cabe resaltar que, aunque las variables de los países o las causas de los problemas sean diferentes, se pudo evidenciar que el proceso cíclico es similar en diferentes lugares del mundo. las fases son las siguientes:

1. Florecimiento: en ausencia de regulación, el mercado de la música en vivo crece, generando prosperidad para músicos y emprendedores.
2. Eventual Regulación de la música en vivo, dadas algunas controversias de convivencia vecinal y la necesidad de prevenir riesgos y desastres –incendios, desplome de estructuras, etc.-; esto lleva a que se eleven los gastos para realizar las manifestaciones artísticas en pequeños locales.
3. División entre las economías formal e informal, dependiendo de si se trabaja acatándose leyes y normativas (o si se consiguen los debidos permisos); esto puede generar una persecución al sector informal, justificada en la prevención de la competencia desleal.
4. Reducción de oportunidades laborales, para empresarios y profesionales de la música, e intensificación de la competencia: como criterios para poder acceder a las pocas plazas de trabajo disponibles, se considera: la popularidad de los músicos en redes sociales, la impecabilidad de sus interpretaciones y el manejo de redes de contactos, organizadas como si fueran una “mafia”
5. Vulnerabilidad física y mental de los músicos, al padecer ellos estrés y ansiedad en un ambiente marcado por la competencia y la precarización laboral.
6. Ejercicio de la multiactividad: los músicos tienen dos o más trabajos precarizados, migran de oficio o de país, en buscando mejores condiciones para la subsistencia.
7. Disminución de la circulación de las músicas autóctonas de cada país; lo cual impacta en la apreciación y en la divulgación de las diversas experiencias musicales, de carácter nacional y popular.
8. Como causa externa se suma el incremento de coste de vida, el cual reduce la circulación del público, hasta obligar a la economía formal a diversificarse, con tal de ser sostenible, y reemplazar la música en vivo por otras actividades como los juegos de azar.
9. Escalamiento de la violencia, como producto de la precarización de la economía, el incremento del costo de vida y la ausencia de una oferta cultural de acceso abierto (ausencia que es aprovechada por el tráfico de estupefacientes y la delincuencia organizada).
10. Intervención gubernamental: la administración persigue actividades relacionadas con dicha delincuencia organizada y pretende evitar su resurgimiento, por medio de programas culturales

con enfoque preventivo. Tales programas pueden fomentar un nuevo florecimiento de la música en calles en locales comerciales y espacios públicos. Este florecimiento cierra, por lo tanto, el ciclo de retos a enfrentar por los músicos independientes.

Además, para poder entender los artículos como elementos de un mismo conjunto, es necesario visualizar su contenido por medio de una estructura semejante al de un árbol. De esta manera, la investigación expone las raíces de los diversos problemas mencionados en los artículos, profundizando en la comprensión de las crisis a resolver; posteriormente, se identifica la evidencia de los problemas con las ramas y, finalmente, los aportes de la tesis serían los frutos, los cuáles pueden contribuir al entendimiento y a la evaluación de los diversos procesos reseñados en los artículos.

Resum

La present tesis, que es presenta per compendi d'artícles, mostra el cicle de problemes pels que passa el músic independent, que realisa els seus concerts en menuts locals i en entorns formals i informals. L'investigació va trobar que hi ha un orde específic en els problemes estudiats: es va poder evidenciar que -despuix de l'implementació d'algunes normatives, pròpies de les indústries creatives- estos problemes tendixen a seguir una seqüència, comparable a un “efecte joc domine”. Per tant, els reptes als que s'enfronta la música en viu de menut aforament poden ser compresos com a fases d'un cicle. cal resaltar que, encara que les variables dels països o les causes dels problemes segueixen diferents, es va poder evidenciar que el procés cíclic és similar en diferents llocs del món. les fases són les següents:

1. Floriment : en absència de regulació, el mercat de la música en viu creix, generant prosperitat per a músics i mampnedors.
2. Eventual Regulació de la música en viu, donades algunes controvèrsia de convivència veïnal i la necessitat de previndre riscos i desastres –incendis, desplome d'estructures, etc.-; açò du a que s'elevi les despeses per a realisar les manifestacions artístiques en menuts locals.
3. Divisió entre les economies formal i informal, deperent de si es treballa acatant-se lleis i normatives (o si es conseguixen els deguts permissos); açò pot generar una persecució al sector informal, justificada en la prevenció de la competència deslleal.
4. Reducció d'oportunitats laborals, per a empresaris i professionals de la música, i intensificació de la competència: com a criteris per a poder accedir a les poques places de treball disponibles, es considera: la popularitat dels músics en rets socials, la perfecció en l'interpretació i el maneig de rets de contactes, organissades com si anaren una “màfia”
5. Vulnerabilitat física i mental dels músics, en patir ells estrés i ansietat en un ambient marcat per la competència i la precarierat laboral.
6. Els músics tenen dos o més treballs precaritzat, canvien d'ofici o de país, en buscant millors condicions per a la subsistència.

7. Disminució de la circulació de les músiques autòctones de cada país; la qual cosa impacta en l'apreciació i en la divulgació de les diverses experiències musicals, de caràcter nacional i popular.

8. Com a causa externa se suma l'increment de cost de vida, el qual reduïx la circulació del públic, fins a obligar a l'economia formal a diversificar-se, per ser sostenible, i reemplaçar la música en viu per altres activitats com els jocs d'encert.

9. Augment de la violència, com a producte de la precarització de l'economia, l'increment del cost de vida i l'absència d'una oferta cultural d'accés obert (absència que és aprofitada pel tràfic d'estupefaents i la delinqüència organitzada).

10. Intervenció governamental: l'administració persegueix activitats relacionades en dita delinqüència organitzada i pretén evitar el seu resorgiment, per mig de programes culturals en enfocament preventiu. Tals programes poden fomentar un nou floriment de la música en carrers en locals comercials i espais públics. Este floriment tanca, per lo tant, el cicle de reptes a enfrontar pels músics independents.

Además, per a poder entendre els articles com a elements d'un mateix conjunt, és necessari visualitzar el seu contingut per mig d'una estructura semblant al d'un arbre. D'esta manera, l'investigació expon les raïls dels diversos problemes mencionats en els articles, profundisant en la comprensió de les crisis a resoldre; posteriorment, s'identifica l'evidència dels problemes en les branques i, finalment, els aportes de la tesis serien els fruits, els quals poden contribuir a l'enteniment i a l'evaluació dels diversos processos resenyats en els articles.

ABSTRACT

This thesis, which is presented as a compendium of articles, shows the cycle of problems faced by the independent musician, performing in small venues and in formal and informal settings. The research found that there is a specific order to the problems studied: it became clear that - following the implementation of some regulations, typical of creative industries - these problems tend to follow a sequence, to be compared to a "domino effect". Therefore, the challenges faced by small live music can be understood as phases of a cycle. It should be noted that although the variables of the countries or the causes of the problems are different, the cyclical process has been found to be similar in different parts of the world:

1. flourishing: in the absence of regulation, the live music market grows, generating prosperity for musicians and entrepreneurs.
2. Eventual regulation of live music, given some controversies of neighbourhood coexistence and the need to prevent risks and catastrophes - fires, collapsing structures, etc. -; which entails higher costs for performing arts events in small venues.
3. Division between the formal and informal economy, depending on whether they work in compliance with laws and regulations (or obtain the appropriate permits); this can lead to the persecution of the informal sector, justified in the prevention of unfair competition.
4. Reduction of employment opportunities for entrepreneurs and music professionals and intensification of competition: The criteria for access to the few jobs available are: the popularity of musicians on social networks, the impeccability of their performances and the management of networks of contacts, organized almost "corruptly" .
5. Physical and mental vulnerability of musicians, who suffer from stress and anxiety in an environment marked by competition and job insecurity.
6. Multi-activity: musicians have two or more precarious jobs, migrate from one profession or from one country to another, in search of better living conditions.
7. Decrease in the circulation of each country's indigenous music, which has repercussions on the appreciation and dissemination of diverse musical experiences of a national and popular nature.
8. As an external cause, in addition to the rise in the cost of living, which reduces the circulation of the public, to the point of forcing the formal economy to diversify in order to be sustainable, and to substitute live music for other activities such as gambling.
9. Escalation of violence, as a product of the precariousness of the economy, the rise in the cost of living and the absence of a freely accessible cultural offer (an absence that is exploited by drug traffickers and organized crime).

10. Government intervention: the administration pursues activities related to organized crime and aims to prevent its resurgence through preventive cultural programmes. These programmes can encourage a new flowering of street music in commercial venues and public spaces. This flourishing thus closes the cycle of challenges faced by independent musicians. Furthermore, in order to understand the articles as elements of a whole, it is necessary to visualize their content through a tree structure. In this way, the research exposes the roots of the various problems mentioned in the articles, deepening the understanding of the crises to be solved; subsequently, the evidences of the problems are identified with the branches and, finally, the contributions of the thesis would be the fruits, which can contribute to the understanding and evaluation of the various processes reviewed in the articles.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
Área Problemática	2
Pregunta de Investigación.....	4
Objetivos.....	4
Objetivo General.....	4
Objetivos Específicos	4
Antecedentes.....	4
Hipótesis	6
Referente conceptual	7
Metodología.....	10
Aspectos Metodológicos Generales de la Presente Investigación	10
Metodología Especifica de los Artículos Compilados	11
CAPITULO PRIMERO: ESCASEZ DE SITIOS PARA MÚSICOS INDEPENDIENTES	13
1.1. Primer Problema: Pocos Lugares o Espacios de Pequeño Aforo en España en donde hacer Conciertos	14
1.1.1. Contexto del Artículo.....	14
1.1.2. Artículo: Música en directo en España, malviviendo entre exceso de normativas -Live music of small locals in Spain, surviving in spite of excess of regulations- (2019)	14
1.1.2.1. Resumen.....	14
1.1.2.2. Resume.....	15
1.1.2.3. Palabras clave.....	15
1.1.2.4. Metodología.	15
1.1.2.5. Ley de Espectáculos Públicos.	16
1.1.2.5.1. Antecedentes.....	16
1.1.2.5.2. Consecuencias para los Músicos.....	18
1.1.2.6. Resultados de la Investigación.....	20
1.1.2.6.1. Las mejores ciudades para realizar conciertos de pequeño formato en hostelería.....	21
1.1.2.6.2. Las ciudades más represivas con la música en vivo de pequeño formato	21
1.1.2.7. Conclusiones.....	22
1.1.2.8. Glosario.....	23

1.1.2.9. <i>Bibliografía</i>	23
1.1.2.9.1. Textos Citados.....	23
1.1.2.9.2. Legislación Citada.	25
1.2. Primera Solución: Soundcool, Esperanza Laboral Performativa para la Neurodiversidad.....	27
1.2.1. Contexto del Artículo.....	28
1.2.2. Artículo: Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out a Research Project (2021).....	28
1.2.2.1. <i>Resumen del artículo en Español</i>	28
1.2.2.2. <i>Introduction</i>	29
1.2.2.3. <i>Opportunities Afforded by the Soundcool System</i>	30
1.2.2.3.1. Education.....	30
1.2.2.3.2. Training for Teachers.	31
1.2.2.3.3. Online Learning.....	31
1.2.2.3.4. Special Needs Education.	32
1.2.2.3.5 Movement.....	32
1.2.2.3.6. Performance Art.....	33
1.2.2.3.7. Neurodegenerative Illnesses.....	34
1.2.2.4. <i>Sustainability of the System</i>	34
1.2.2.5. <i>Conclusions</i>	35
1.2.2.6. <i>Annex</i>	35
1.2.2.6.1 Awards.....	35
1.2.2.6.2. Financing.....	36
1.2.2.7. <i>References</i>	37

CAPÍTULO SEGUNDO: PELIGROS QUE AFRONTA EL MÚSICO CALLEJERO DURANTE EL EJERCICIO DE SU PROFESIÓN..... 41

2.1. Contexto del artículo: Segundo Problema: La Música Callejera en España está en un Limbo Legal; Solución: Identificación de las Necesidades del Músico en el Arte Callejero	42
2.2. Artículo: Do the regulations for street music in Spain lead urban musicians to commit illegal practices? (2023)	42
2.2.1. Resumen en Español.....	42
2.2.2. Abstract: Do the regulations for street music in Spain lead urban musicians to break the law?	43
2.2.3. Keywords	44
2.2.4. Introduction.....	44

2.2.5. Objectives.....	46
2.2.6. Methodology	46
2.2.7. Previous Actions before starting the Study	46
2.2.8. During the study.....	47
2.2.8.1. <i>The Perspective of the Artist.</i>	47
2.2.8.2. <i>Press Search.</i>	47
2.2.8.3. <i>Street Music Laws in Cities.</i>	48
2.2.9. Results	48
2.2.9.1. <i>Ensuring Safety in the Profession.</i>	48
2.2.9.2. <i>Allowing Amplification with Specifications.</i>	51
2.2.9.3. <i>Allowing Freedom of Movement within the City, to seek the best tipping Opportunities</i>	53
2.2.9.4. <i>Allowing Artists to sell their own Products (CDs, etc.)</i>	55
2.2.9.5. <i>Creating Opportunities so that Itinerant Artists can carry out their Work...</i> 59	
2.2.9.6. <i>Allow Percussion Instruments in the Urban Environment</i>	60
2.2.10 Conclusions.....	61
2.2.11. References	62

CAPÍTULO TERCERO: AFECTACIÓN DE LA SALUD MENTAL DE LOS MÚSICOS INDEPENDIENTES 69

3.1. Contexto del Artículo: Tercer Problema; Primer Aspecto: Espíritu de Competencia en la Educación Musical; Solución: Colaboración Tecnológica en el Arte.....	70
3.2. Artículo: Present and past of competition versus sharing economy in the music live industry (2023)	71
3.2.1. Resumen del Artículo	71
3.2.2. Abstract.....	71
3.2.3. Keywords	72
3.2.4. Introduction.....	72
3.2.5. Objectives.....	73
3.2.6. Roots of Authoritarianism	73
3.2.7. Competition as a Motivational Tool to improve Performance	74
3.2.8. Sharing Initiatives.....	76
3.2.8.1. <i>Roots of sharing economy, Primitive forms of Sharing.</i>	76
3.2.8.2. <i>Definition of Sharing Economy.</i>	77
3.2.8.3. <i>Subcategories of Sharing Economy.</i>	78
3.2.8.4. <i>Important Characteristics.</i>	78

3.2.9. Sharing Economy in the Music Industry	79
3.2.9.1. <i>Acoustic</i>	79
3.2.9.2. <i>Artvl</i>	79
3.2.9.3. <i>Audiciones Latinas</i>	80
3.2.9.4. <i>Bandcamp</i>	80
3.2.9.5. <i>Busck.co</i>	81
3.2.9.6. <i>IMSLP</i>	81
3.2.9.7. <i>Fever</i>	82
3.2.9.8. <i>Flat.io</i>	82
3.2.9.9. <i>Patreon</i>	82
3.2.9.10. <i>Resonate</i>	83
3.2.9.11. <i>Reverbnation</i>	83
3.2.9.12. <i>Stagelt.com</i>	84
3.2.9.13. <i>Soundcool</i>	84
3.2.9.14. <i>Tweet for a track</i>	84
3.2.10. Conclusions	84
3.2.11. Bibliography	86
3.3. Contexto del artículo: Tercer Problema; Segundo Aspecto: Elementos estresores en la educación musical: posibles detonantes de enfermedades físicas y mentales	91
3.4. Artículo: Elementos estresores en la educación musical, posibles detonantes de enfermedades físicas y mentales -Stressors in music education as triggers of physical and mental illnesses- (2022)	92
3.4.1. Resumen.....	92
3.4.2. Abstract.....	93
3.4.3. Introducción	93
3.4.4. Metodología	94
3.4.5. Resultados	94
3.4.5.1. <i>Relación entre estrés, ansiedad, depresión y soledad</i>	94
3.4.5.2. <i>Autoritarismo y soledad</i>	94
3.4.5.3. <i>Perfeccionismo</i>	95
3.4.5.4. <i>Rigidez en la técnica</i>	95
3.4.5.5. <i>Espíritu de competencia</i>	96
3.4.6. Conclusiones	97
3.4.7. Referencias.....	97
RESULTADOS.....	99

Árbol y Ciclo de Problemas del Músico Independiente	99
Lista de problemas según su orden de aparición	101
Glosario del gráfico.....	103
Justificación de las premisas del ciclo	105
<i>Premisa 1: La música en vivo en espacios de pequeño aforo o en entornos informales, como la música callejera, representa una importante fuente de trabajo para los músicos independientes; mientras estuvo lejos de la mirada de las leyes y normativas, la música en vivo floreció y generó trabajo, turismo y prosperidad en los locales de pequeño aforo y en las ciudades.</i>	
	105
<i>Premisa 2: El florecimiento libre de la música en vivo, en condiciones informales, puede traer consecuencias negativas para la seguridad de las personas; por esta razón se debe regular, aunque pueden incrementarse los costos de su ejecución formal, siendo inasumibles para los pequeños empresarios.....</i>	
	107
<i>Premisa 3: El Aumento de los costos para hacer música en vivo origina una división entre los lugares formales e informales, causando que los locales y espacios informales, como los espacios públicos, los restaurantes y los bares que permiten esta actividad sin licencia, cierran sus puertas al arte por miedo a ser perseguidos, denunciados y considerados como “competencia desleal”, causando un descenso en el número de trabajos performativos.</i>	
	109
<i>Premisa 4: Incrementa el nivel de competencia, se hace importante ser popular... </i>	
	112
<i>Premisa 5: Los artistas se enferman física y mentalmente debido a la competencia extrema a la que están sometidos y a la incertidumbre económica dada por la precariedad laboral.....</i>	
	116
<i>Premisa 6: Los artistas migran de sector económico o ejercen la multiactividad. ..</i>	
	119
<i>Premisa 7: Hay un momento de tranquilidad, normalidad y silencio, donde baja la competencia, pero también baja el número de bandas, los estudiantes de música y tienden a desaparecer las músicas tradicionales.....</i>	
	121
<i>Premisa 8: En este punto, el sector formal se encuentra en apuros, porque el costo de vida empieza a subir, repercutiendo en la disminución del público; los ingresos bajan, pero los gastos siguen subiendo. Por esta razón, piden ayudas al gobierno, se recortan gastos y se diversifica la oferta de entretenimiento.....</i>	
	123

<i>Premisa 9: Los locales que ofrecen arte mejoran el ambiente del barrio hasta revalorizarlo; sin esta oferta de ocio nocturno cultural, la violencia y problemática vuelve a aparecer.</i>	126
<i>Premisa 10: Se inician movimientos de investigación que comprueban las cifras de descenso en las oportunidades laborales, llamando la atención del gobierno quien ahora ve la importancia de la implementación de programas de prevención de violencia y drogadicción, volcándose en la educación artística, emprendimiento y cultura.</i>	128
<i>Premisa 11: tras la implementación de los programas educativos el arte y la música en vivo vuelven a florecer (regreso a la premisa 1), generando cooperatividad y trabajo en la industria creativa y el ciclo vuelve a empezar.</i>	132
CONCLUSIONES	¡Error! Marcador no definido.
CONCLUSSIONS	134
CONSIDERACIONES FINALES: FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN	137
Próximas Rutas de Investigación	137
Aportes a la materia ofrecidos por la presente investigación	140
Problema 1: Pocas salas pequeñas para conciertos.	140
Problema 2: La inseguridad y los riesgos a los que se enfrentan los músicos callejeros en el ejercicio de su profesión	142
Problema 3: Los músicos independientes muestran altos índices de estrés, ansiedad, ataques de pánico y depresión	143
BIBLIOGRAFÍA	145
Textos Citados	145
Material Audiovisual	161

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imagen 1: Portada de la Revista “Ausart”, correspondiente al número donde fue publicado el artículo de Ospina Gallego (2019)..... 13**
- Imagen 2: Mapa de comunidades autónomas de España que permiten o no música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia. 20**
- Imagen 3: Portada de la compilación, editada por el Sello "Springer", en donde fue publicado el artículo de Nuria Lloret-Romero, Jorge Sastre-Martínez, Crismary Ospina-Gallego y Stefano Scarani (2021) 27**
- Imagen 4: Constancia de recepción del artículo “Do the regulations for street art in Spain lead urban musicians to commit illegal acts?” en la revista "SAUC, Street and Urban Creativity. Scientific Journal" 41**
- Imagen 5: Constatación de la recepción del artículo “Present and past of competition Versus Sharing economy in the music live industry” en la revista “ IJART Journal (International Journal of Arts and Technology) Inderscience.”(2023) 69**
- Imagen 6: Portada de las memorias de la “Conference Proceedings CIVAE 2022: 4th interdisciplinary and virtual conference on arts and education” –donde está consignado el artículo “Stressors in music education as triggers of physical and mental illnesses” de Ospina et Al (2022)-..... 91**
- Imagen 7: Árbol de Problemas 99**
- Imagen 8: Ciclo de Problemas que enfrenta la música en vivo y los músicos independientes que trabajan en locales privados de pequeño aforo 100**

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Comunidades autónomas que permiten realizar música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia.....	21
Table 2: Laws of Street music in Spain	50
Tabla 3: Difference in Earnings with and without amplification in Street Music (relation between income and number of performances)	53
Tabla 4: Difference in Earnings in Street Music Shows, according to schedule, breakfast, lunch and dinner.....	54
Tabla 5: Average Earnings in Street Music per Show.....	58
Tabla 6: Lista de Problemas del músico independiente -ordenados según una sucesión temporal-.....	101
Tabla 7: Símbolos empleados en el ciclo de problemas del músico independiente y su significado.	104
Tabla 8: Palabras asociadas a las premisas/Fases del ciclo.....	104

INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Difference in Earnings with and without amplification in Street Music	52
Gráfico 2: Difference in Earnings in Street Music Shows, according to schedule, breakfast, lunch and dinner.....	54
Gráfico 3: Average Earnings in Street Music per show	56

SIGLAS

Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.....	AEOS
Asociación de Músicos Profesionales de España.....	AMPE
Dirección de Desarrollo Cultural, Alcaldía Ciudadana de Valparaíso, Chile.....	DDCA
Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza.....	FAETEDA
Formación de Personal Investigador.....	FPI
Federación de sociedades musicales de la Comunidad Valenciana.....	FSMCV
Instituto de Diseño para la Fabricación y Producción Automatizada.....	IDF
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.....	INAEM
Instituto de Telecomunicaciones y Aplicaciones Multimedia.....	ITEAM
Mujeres en la Industria de la Música.....	MIN
Sociedad de Artistas, Intérpretes o Ejecutantes de España.....	AIE
Sociedad General de Autores y Editores.....	SGAE
Ciencias, Tecnología, Ingeniería, Artes y Matemáticas	STEAM
Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos.....	OECD
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.	UNESCO
Universidad Politécnica de Valencia.....	UPV

“(…) Hace tiempo que, en Occidente, las idealizadas figuras de artistas y creadores han soportado capas y capas entrelazadas de mitos que agrandaban su presuposición: primero como hombres y, segundo, como individuos capaces de vivir al límite y de lindar con el precipicio de la pobreza. Una pobreza derivada, en muchos casos, de un contexto previo de solvencia material e ilustración, donde el sujeto que amaba crear estaba dispuesto a renunciar a lujos y abandonar propiedades por su pasión intelectual. Porque rara vez ha venido del pobre, que difícilmente podía siquiera aspirar a un tiempo ilustrado, a desear crear.”

-Remedios Zafra, (2017, pág. 15).

“(…) La deseabilidad de los trabajos «amados» forma parte de lo que los hace tan insostenibles: es tanta la gente que compite por tan pocas plazas que los estándares de remuneración pueden reducirse cada vez más, sin que esta rebaja tenga grandes efectos. Siempre va a haber alguien igual de apasionado dispuesto a ocupar el lugar de otro; las tarifas en el trabajo por cuenta propia pueden abarataarse hasta el límite de la subsistencia más básica; sobre todo, en el terreno artístico (…).”

-Anne Helen Petersen, (2021, pág. 120).

INTRODUCCIÓN

Esta tesis, presentada en forma de compendio de artículos, ofrece una mirada amplia para entender las causas y los efectos de los problemas que afrontan los músicos independientes; quienes trabajan en entornos formales e informales. La investigación partió de la experiencia laboral de la autora quien, como profesional en música, arpista clásica y cantante, ha padecido la precariedad en entornos informales y pequeño aforo. Por consiguiente, esta investigación es producto de una serie de vivencias subjetivas en busca de una mayor formalización, reflejada ésta en un lenguaje más objetivo y conceptual.

El estudio relacionado con la música en vivo en ambientes informales se enfoca espacialmente, en la ciudad de Valencia (España), y temporalmente, en el periodo comprendido entre los años 2016 y 2023. La evolución de dicho estudio investigativo reveló que, en diferentes localidades de España, se replicaban fenómenos análogos de precarización de la actividad artística. Esto llevó a que se considerara igualmente las experiencias dadas en las comunidades autónomas, con el propósito de visibilizar la situación del músico informal desde una perspectiva nacional.

Se comprobó que muchas de las diferentes ciudades de las comunidades autónomas de España se han enfrentado a una serie de situaciones parecidas, dentro del marco de la precariedad laboral en la industria de la música en vivo informal y de pequeño aforo. Posteriormente, la autora encontró similitudes entre lo vivido en España y lo que sucede en Colombia, su país de origen. Tal comparación justificó el que se observara los casos de otros países en relación con los músicos independientes. Como podía esperarse, se encontró problemáticas similares y denuncias a la precariedad laboral. Esto confirma que el asunto desarrollado en este escrito posee un alcance internacional. La evidencia de estos casos fue recolectada por medio de la búsqueda y selección de artículos científicos publicados en diferentes naciones, hasta construir una perspectiva lo más global posible. Después, se pudo correlacionar la respuesta institucional y social a la precariedad de los músicos en diferentes lugares del mundo, hasta encontrarse procesos en común.

Se eligió a los países como objeto de estudio de la presente investigación, al ser los más examinados por diferentes investigadores. Por consiguiente, las naciones seleccionadas fueron las siguientes: España, Colombia, Argentina, México, Chile, Canadá, Australia y Egipto. Por otra parte, aunque cada localidad tenga sus peculiaridades culturales, jurídicas y geográficas, las cuales han condicionado el impacto desigual de la globalización y la informalidad en diferentes lugares; se pudo confirmar que la evolución a largo plazo del problema de la

2- Crismary Ospina Gallego

precarización, padecida por músicos independientes, posee una serie de características semejantes.

Dicho lo anterior, se expone, en las siguientes líneas y en términos generales, las consideraciones teóricas y las discusiones prácticas que llevaron a la formulación del proyecto de investigación que estructura el presente texto, sintetizadas en la pregunta de investigación “¿Cómo puede caracterizarse, de manera integral, visual y argumentalmente, una serie de problemas a los que se enfrentan los músicos independientes; quiénes, a su vez, interpretan música en vivo en pequeños aforos?”

Área Problemática

La música en vivo de pequeño aforo representa una importante fuente de trabajo para los músicos independientes en todo el mundo. Según algunos estudios, (Asociación de Músicos Profesionales de España -AMPE-, 2021; Departamento Administrativo Nacional de Estadística de Colombia -DANE -, 2020; Record Union, 2020; Stabler & Mierisch, 2022) dicho mercado ocupa entre el 35% y el 67 % del campo laboral de estos creativos

Por otra parte, el libre florecimiento de la música en vivo de pequeño aforo puede traer consigo consecuencias negativas para la seguridad del público asistente y para la convivencia con los vecinos. Por estas razones, las administraciones gubernamentales y locales necesitan regularla. Al hacerlo, pueden incrementarse los costos implícitos en la ejecución de esta actividad. En consecuencia, se puede generar una división entre los locales formales, los cuáles cumplen con las condiciones estipuladas por los diferentes gobiernos para poder funcionar, y los locales informales, los cuáles no cumplen con estas normativas (Ospina Gallego, 2019).

De lo anterior se deduce que los locales informales pueden ser perseguidos y multados. Debido a la alta inversión que exige el proceso de formalización, estos locales prefieren cerrar sus puertas a las manifestaciones artísticas. De esta forma, se van reduciendo los lugares donde los músicos puedan trabajar. Al mismo tiempo, se incrementa el nivel de competencia para acceder a los pocos espacios que quedan y surgen mafias internas que restringen el acceso a los artistas a los escenarios. Igualmente, la popularidad en redes sociales sobre la calidad de la interpretación se va imponiendo como criterio prioritario, al momento de elegir a un artista para tocar en un local de pequeño aforo. Estas situaciones, por consiguiente, se normalizan, al existir una brecha entre un número excesivo de músicos y pocas oportunidades para tocar, así sea sin ninguna remuneración o pagando por tocar (Saponara Spinetta, 2018).

Bajo estas circunstancias, los artistas se empiezan a enfermar física y mentalmente, debido al aumento desmedido de la competencia, las pocas oportunidades laborales y la

reducción de sus ingresos. Ante este panorama, los músicos deciden realizar otras actividades para poder sobrevivir: migran de país, cambian de fuente de ingreso o buscan asumir, al mismo tiempo, varias responsabilidades remuneradas. Como efecto de este cambio laboral, se va dando una paulatina desaparición de la circulación de las músicas tradicionales, las cuáles se dan a conocer principalmente en estos espacios de pequeño aforo. Según la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura (UNESCO, 2020), dicha desaparición puede causar 1) un descenso en el número de estudiantes de música en los conservatorios, 2) una reducción en la oferta de bandas emergentes y de música independiente nacional y 3) una pérdida irreparable de una buena parte del patrimonio sonoro e inmaterial de la humanidad.

Simultáneamente, el alto costo de la vida, la inflación y el incremento de los impuestos también afectan a los locales formales; los cuáles, al no poder asumir los gastos de manera regular, recortan el arte de sus servicios y ofrecen otras actividades más lucrativas –como apuestas y juegos de azar-. Esto cambia la dinámica de los clientes que asisten al lugar. Las estadísticas indican cómo la violencia es un hecho recurrente en los sitios que antes poseían una destinación cultural. Este ambiente de degradación artística y violencia se da dentro del contexto de una precariedad y de unas condiciones de indigencia generalizadas, donde el vacío que dejan los artistas es ocupado por la delincuencia organizada (Castillo, Fuentes, & Echevarría, 2013) (Homan, 2011) (Moreno Vituri, 2018).

En respuesta a esto, los gobiernos deciden invertir en investigación sociológica, programas de prevención de drogadicción e implementación de políticas públicas de carácter cultural. Estas inversiones gubernamentales suelen incluir la formación artística, como medida para el cuidado y la educación enfocadas en las nuevas generaciones. Años después, puede que se dé un aumento del número de estudiantes de arte y de grupos musicales; hasta circular, de nuevo, las músicas tradicionales; rehabilitándose las condiciones de trabajo dignas para los músicos y beneficiando económicamente los locales privados como restaurantes, bares, cafés. Por consiguiente, gracias a la intervención estatal, puede generarse un ciclo socio-económico y cultural que puede, intermitentemente, afectar (por medio de impuestos, permisos o restricciones) o beneficiar (por medio de políticas públicas e inversión social) las condiciones de vida de los músicos independientes.

Pregunta de Investigación

¿Cómo puede caracterizarse, de manera integral, visual y argumentalmente, una serie de problemas a los que se enfrentan los músicos independientes; quiénes, a su vez, interpretan música en vivo en pequeños aforos?

Objetivos

Objetivo General

Caracterizar de manera integral, visual y argumentalmente, una serie de problemas a los que se enfrentan los músicos independientes; quiénes, a su vez, interpretan música en vivo en pequeños aforos

Objetivos Específicos

1. Considerar las posibles causas de la precariedad de los músicos independientes; como la falta de acceso a sitios para la interpretación musical, los riesgos jurídicos y a la integridad personal –surgidos durante el ejercicio de su profesión en espacios públicos- y las posibles afectaciones a la salud mental de los artistas.
2. Identificar las consecuencias de las problemáticas padecidas por los músicos emprendedores y por los sectores económicos y sociales relacionados –en países como España, Argentina, Chile, Canadá, Australia, Egipto y Colombia-.
3. Mostrar cómo las problemáticas de los músicos independientes, en diferentes lugares del mundo, pueden ser entendidas por medio de un modelo cíclico que incorpore elementos sociales, culturales, económicos y gubernamentales de alcance global.
4. Sugerir una serie de aportes relevantes e innovadores, los cuales puedan resolver los problemas encontrados y beneficiar a los músicos independientes de pequeño aforo.

Antecedentes

En los trabajos encontrados sobre precariedad laboral en el ámbito de la cultura, se puede observar que, en su mayoría, son realizados por sociólogos, expertos en mercadeo o abogados. Muy pocos trabajos ofrecen el punto de vista del artista, con las problemáticas y consecuencias que trae esta realidad para la persona creativa. En general, estos trabajos coinciden en dedicar algunos párrafos a las ineficientes políticas culturales para la música de pequeño aforo. Sin embargo, pocos se atreven a ofrecer soluciones (o las ofrecen vaga y someramente), enfocando el desarrollo del artículo o de la investigación en otras cosas: se menciona el problema como introducción; pero la información principal, empleada en el cuerpo de la investigación, no logra ser utilizada para sugerir cambios en las normativas, las condiciones laborales o en beneficio de la salud mental de estos artistas.

También se puede observar que la situación de los músicos independientes se ha convertido en un tema de interés actual. Hace algunos años, había poca información al respecto. Sin embargo, tras la pandemia y dada la imposibilidad de trabajar de estos artistas durante el encierro, el interés por este tópico se intensificó; evidenciando la problemática a ojos de grandes empresas culturales y ayuntamientos locales. Entidades como la Sociedad General de Autores y Editores –SGAE- (Moraga Guerrero, 2022), la UNESCO (2020) y Récord Unión (2020) están invirtiendo en investigación, para conocer mejor el problema y tratar de encontrar una solución. Los músicos, por su parte, han creado entidades como “Musicovid”, una red internacional de investigación que divulga artículos que relacionan el trabajo de los músicos con el impacto global del virus del COVID 19. Estos artículos pueden servir de ayuda para comprender los problemas que enfrenta este colectivo; lo cual se refleja en la realización de eventos, congresos e investigaciones que visibilizan este tema.

La emergencia del COVID 19 desestabilizó las condiciones socio-económicas de la población mundial; pero al parecer, parte de quienes llevaron la peor parte de la pandemia fueron los artistas: su actividad no se normalizó, hasta muchos meses después de haberse suspendido el encierro. Tal situación ha despertado también la curiosidad de las administraciones; la cuáles, paulatinamente, están actualizando sus normativas, Según Ospina y otros (2023), en Granada, Barcelona, Elche, Alicante y otras localidades, se han flexibilizado las normas en favor de los artistas. Empero, no todos los cambios son beneficiosos. Madrid ha pasado de tener 900 plazas de música callejera a 450 tras la pandemia y se han agudizado las limitaciones, surgiendo muchas trabas para los artistas al momento de ocupar el espacio público. Por lo tanto, la “postpandemia” parece ser un momento interesante e importante, para releer y discutir los resultados de estas investigaciones. Igualmente, dado el malestar de muchos músicos, se han conformado asociaciones para la movilización colectiva y la presión mediática. Incluso hay ciudades de España que ya están tomando medidas para cambiar la situación; aunque no todas las ciudades saben cómo hacerlo, para generar un cambio a favor de los artistas (Ospina Gallego et al, 2023).

Por otra parte, es curioso observar cómo los trabajos investigativos sobre precariedad laboral en la música, sin importar su localización, comparten similares problemáticas y procesos. De estos trabajos, se puede aprender para no repetir los mismos errores o, al menos, para intentar labrar un camino diferente. Esto se evidencia en la exposición de los casos de Argentina, Canadá, Australia, Egipto y Chile, lo cual se muestra en las siguientes páginas. Además, como se ha sugerido anteriormente, la música en vivo de pequeño aforo en cada país depende de la evolución legislativa al respecto. Por otra parte, las mejoras en las garantías

económicas y laborales para los artistas se han dado como consecuencia de largas luchas; las cuáles han estado respaldadas por un inmenso trabajo intelectual en investigación. En consecuencia, la flexibilidad y la apertura de las administraciones, ante la unión en el gremio, se han dado gracias a la concreción paulatina de soluciones esperanzadoras. De lo anterior se puede entender que este es un problema de magnitudes internacionales; dado cómo el mercado de la música en vivo de pequeño aforo tiene un comportamiento relativamente similar en todos los países donde hay datos al respecto.

Hipótesis

Tras un repaso de la situación de la música en vivo informal y de los músicos independientes, se pudieron sacar las siguientes premisas, las cuales se encuentran incorporadas en el ciclo graficado.¹

Premisa 1: La música en vivo en espacios de pequeño aforo o en entornos informales, como la música callejera y en restaurantes que no tienen licencia de espectáculos, representa una importante fuente de trabajo para los músicos independientes. Mientras no hubo una regulación estricta al respecto, esta actividad artística floreció hasta generar trabajo y prosperidad en los locales de pequeño aforo, en actividades relacionadas con el turismo y con la economía de algunas ciudades.

Premisa 2: El florecimiento libre de la música en vivo en condiciones informales puede aumentar algunos riesgos para la seguridad de las personas (relacionados con el orden público, la contaminación sonora, la prevención de incendios u otras emergencias). Por consiguiente, eventos como los conciertos deben ser regulados. Esto implica un aumento en los costos para hacer música en vivo. En consecuencia, se da una distinción entre los lugares formales y los informales. Esto causa que los locales y los espacios informales destinados a la música, como restaurantes y bares que ofrecen esta actividad sin licencia, cierren sus puertas al arte por temor de ser perseguidos, denunciados y considerados como “competencia desleal”. Por consiguiente, se da un descenso en el trabajo performativo.

Premisa 3: Incrementa el nivel de competencia para poder acceder a un escenario; asimismo, se hace importante para el artista ser popular e interpretar música de manera óptima; al mismo tiempo, se crean mafias y corrupción alrededor de las contrataciones, obligando a algunos artistas a pagar por tocar.

¹ Véase la Imagen 8: Ciclo de Problemas que enfrenta la música en vivo y los músicos independientes que trabajan en locales privados de pequeño aforo, en el capítulo de “resultados”.

Premisa 4: Los artistas se enferman física y mentalmente debido a la competencia extrema a la que están sometidos desde entornos educativos y a la incertidumbre económica – originada en la precariedad laboral-.

Premisa 5: Los artistas migran de sector económico o ejercen la multiactividad.

Premisa 6: Eventualmente, baja la competencia y, simultáneamente, el número de bandas y estudiantes de música, llevando a la gradual desaparición de músicas tradicionales.

Premisa 7: Debido a los altos costos, los locales formales deben recortar presupuesto, expulsando al arte de sus servicios y diversificando sus actividades lucrativas (hasta incorporar juegos de azar en su oferta).

Premisa 8: La violencia generalizada y el crimen organizado pueden ocupar el vacío que dejan las actividades culturales.

Premisa 12: Los gobiernos financian proyectos de investigación alrededor de la implementación de políticas públicas de orden cultural. En ese sentido, la educación artística es considerada como una medida de prevención y cuidado enfocada en las nuevas generaciones.

Premisa 13: Tras la implementación de los programas educativos, el arte y la música en vivo vuelven a florecer, en forma de industrias creativas; el ciclo vuelve a empezar.

Referente conceptual

Los siguientes conceptos han sido compilados en orden alfabético, de manera semejante a un vocabulario, con el fin de enunciar la estructura lingüística que puede revelar el impacto de la presente investigación y su fundamento teórico con vocación práctica. Tales conceptos, cuyo uso es recurrente tanto en los artículos compilados como en la estructura del presente trabajo, son presentados a continuación.

Arte callejero: Según la tesis Martínez Gil (2019, pág. 14) “El arte en la calle comprende el arte libre de disfrute para todos en un espacio común. Profundizando en el ejecutante del arte en la calle, su presencia no tiene una definición exacta. Artista, músico, pintor, estatua viviente...de forma internacional”.

Arte Performativo: La Real Academia Española (2014) considera que el performance es “la actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”. Una definición más completa es la siguiente:

“*Performance* es una palabra de origen Inglés que significa actuación, realización, representación, interpretación, hecho, logro o rendimiento, *performance art* o acción artística es una forma de expresión artística que implica una puesta en escena y que

puede incluir varias disciplinas como la música, danza, fotografía, pintura, escultura, grabado, literatura, teatro.” (Significados-Diccionario Web, 2023)

Busker o músico callejero: Silva e Sousa (2017, 297) concluye que “no existe la figura del músico de calle”. Afirmó que lo más acertado es hablar de la figura del músico que, en determinados momentos, se encuentra en el espacio urbano con sus actuaciones musicales. Es importante destacar que, para muchos de los músicos que trabajan en las calles de la ciudad, el espacio público es, a día de hoy, un lugar más donde ejercer su oficio; o sea: es un espacio entre otros, como salas de concierto, festivales, escuelas de música, etc., que también puede ser considerado para la realización de espectáculos musicales. Por lo tanto, existe una interacción constante entre esos lugares “formales” e “informales”.

Economía Creativa: El término “economía creativa” fue estudiado por Buitrago y Duque (2013), asociándolo a la expresión “economía naranja”. Dichas economías incluyen industrias protegidas por el derecho de autor. Asimismo, las manifestaciones del arte performativo se enmarcan dentro de la economía creativa; la cual, según John Howkins (2013) consiste en “convertir ideas en dinero”. Asimismo, se incluye un amplio rango de actividades creativas, vinculadas a la innovación tecnológica y la creación de contenido. Igualmente, la economía creativa se refiere a las actividades que se gestan alrededor de expresiones artísticas gráficas, sonoras, audiovisuales, escriturales o dramáticas.

Locales de restauración: Según el Boletín Oficial del Gobierno de Canarias (2010)

“(…) los locales de restauración son establecimientos abiertos al público. Su actividad económica consiste en ofrecer, habitualmente y mediante precio, servicio de comidas y bebidas para su consumo en el mismo local; también se considerarán como parte de los establecimientos de restauración las áreas anexas a los mismos, tales como terrazas, jardines y similares. Con independencia del nombre o marca con el que se comercialicen, se clasifican estos locales en los siguientes grupos: restaurantes; bares-cafeterías. Los servicios de restauración que se ofrezcan en discotecas, terrazas de verano, salas de fiesta, locales destinados a juegos recreativos, de azar, pubs, etc., se incluirán en cualquiera de los grupos anteriores”.

Manager: Representante musical quien guía la carrera musical del artista. Esta persona suele tener conocimientos financieros y legales, además de conexiones y capital social, para ayudar al artista a conseguir más conciertos y entrevistas en medios de comunicación.

Músicos independientes: Para efectos de esta investigación, los músicos independientes son los músicos que no tienen un contrato con una entidad, sino que trabajan de manera autónoma; realizando su labor musical de concertistas y manejando su actividad como si fuera

un solo emprendimiento. Ellos se encargan, personalmente, de promocionarse, cuidar su producto y poder conseguir cualquier licencia exigida. En otras palabras: son artistas que buscan actuaciones musicales por sí mismos, contando o no con la ayuda de un agente o manager que los impulse.

Pequeño aforo: Por “pequeño aforo”, se considera los locales que tienen capacidad de albergar 150 personas o menos. Se determinó este número, teniendo en cuenta dos factores: 1) la asociación Access (2017, pág. 5) la cual está compuesta por 110 salas de conciertos en España, realizó un estudio señalando que las salas de conciertos en España en promedio tienen 323 butacas. Por esta razón los locales que interesan en este estudio deben tener menor capacidad. 2) se encontró que Barcelona consideró locales de pequeño aforo a establecimientos de 150 personas o menos en su ordenanza municipal de cultura viva, la cual permite realizar conciertos en locales de “pequeño aforo” sin licencia de música en directo (Ayuntamiento de Barcelona, 2019)

Performance: Según San Cristóbal Opazo (2018, Pág. 4) Cualquier tentativa de establecer una definición unívoca y universal de performance revela rápidamente la imposibilidad de hacerlo, teniendo en cuenta las diferentes acepciones de este término. La Real Academia Española “considera que performance es la actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”. Una definición más amplia puede ser la siguiente: “*Performance* es una palabra de origen inglés que significa actuación, realización, representación, interpretación, hecho, logro o rendimiento, *performance art* o acción artística es una forma de expresión artística que implica una puesta en escena y que puede incluir varias disciplinas como la música, la poesía, el vídeo o el teatro” (Significados – Diccionario Web, 2023)

Sector Informal: Gran parte de las manifestaciones artísticas performativas funcionan dentro de un marco de trabajo informal (DANE 2020 cuadro 8; Matos Navarro 2014). Estas actividades se realizan en locales –como restaurantes, bares o cafeterías, pequeños hoteles que no tienen licencia de espectáculos, etc- como una forma de atraer al público, fidelizar clientes o adquirir distinción frente a la competencia. Al mismo tiempo, existen los artistas que interpretan y ofrecen conciertos en espacios públicos como artistas callejeros que no tienen licencia o que, teniéndola, no pueden cumplir las normas a cabalidad; también se da el caso de músicos que tocan en eventos privados, sin que paguen impuestos o gastos de seguridad social. Estos artistas buscan una fuente de ingresos, ante la incapacidad del sector formal de emplear a toda la población de artistas (Ochoa & Ordóñez, 2004).

Cabe aclarar que el sector informal es impulsado por pequeños empresarios, quienes emplean a los artistas para atraer a público; artistas que, normalmente, son nuevos en el mercado, trabajan con márgenes de ganancia bajos y, aunque quisieran, no pueden formalizar su situación por los gastos que esto conlleva.

Underground: Se refiere a escena alternativa, “subterránea” a las cadenas o espacios oficiales o masivos. Según Martínez (2020), la cultura *underground* tiene sus inicios en 1950, con la integración de la cultura negra y la blanca por medio del jazz, en lugares nocturnos de convivencia. En tales lugares, participaban jóvenes inmigrantes, rebeldes, pobres y marginados, tratando de encontrar su sitio en la sociedad por medio de expresiones artísticas como el jazz, el rock and roll y el reggae.

Metodología

Aspectos Metodológicos Generales de la Presente Investigación

Esta tesis se realizó, principalmente, por medio de un diseño explicativo, al buscarse una relación de causa y efecto: no sólo se describe los problemas que enfrenta el músico independiente e informal, en la industria creativa y performativa de pequeño aforo; también se intenta determinar las causas de estos problemas. Por otra parte, para poder entender globalmente este trabajo, es necesario visualizarlo como un árbol. Se utilizó el método “árbol de problemas”, para graficar, de manera resumida, el contenido de la tesis: se expone la raíz del problema; posteriormente, se identifica las manifestaciones del problema, semejantes a las ramas, y, finalmente, se dan los aportes en forma de “frutos”, los cuáles pueden contribuir a la evolución y al conocimiento de la investigación.²

Por otra parte, se empleó una metodología de carácter mixto; el cuál articulara concepciones de carácter abstracto, dentro del orden deductivo y teórico, con evidencia concreta, según una perspectiva inductiva y práctica, en relación con hechos y testimonios recolectados para la elaboración de los artículos compilados. En consecuencia, se consideró, como fuente primaria de la información, la interacción con organizaciones conformadas por músicos profesionales, quienes han diversificado su oferta laboral y se han expresado por medio de entrevistas, declaraciones a la prensa o informes sobre las actividades innovadoras que están liderando en la economía colaborativa. Como fuente secundaria, se compiló una serie de documentos legales y académicos (normativas, decisiones, artículos de reflexión e investigación, etc.), los cuáles tuvieran una relevancia para entender el fenómeno de la

² La visualización creada, integrando tanto la estructura del árbol como el contenido de los artículos compilados en esta investigación, se puede ver en la Imagen 7, en la sección de “Resultados”.

precarización laboral de los músicos independientes en diversos lugares del mundo (como España, Colombia, Chile, Argentina, Canadá, México y Egipto) y cómo aquellos están respondiendo a este fenómeno.

Asimismo, gracias al enfoque mixto, se pudo relacionar las fuentes primarias y secundarias y así llegar a las conclusiones de este trabajo. Tras identificar los problemas, sus causas y sus efectos, se intentó llegar a una serie de observaciones generales. En primer lugar, se estudió y se clasificó la información compilada por las fuentes; en segundo lugar, se hizo una indagación comparativa entre los diversos hechos y testimonios recopilados, en relación con la precariedad laboral de la música en vivo en los países escogidos para este trabajo; en tercer lugar, se formularon características en común, las cuáles fueran denominados conceptualmente en forma de premisas y, en cuarto y último lugar, se extrajeron las conclusiones, según el número y el contenido de los objetivos específicos de la presente investigación.

Metodología Específica de los Artículos Compilados

Una vez expuesta, en términos generales, la metodología implícita en este texto; se pasa a considerar las bases metodológicas de la compilación de artículos³. Dicha compilación procura ver los problemas del músico independiente y en estado de precariedad desde una perspectiva holística, de la manera más plena posible. Inicialmente, las problemáticas se estudiaron de manera aislada, una a una en cada uno de los artículos; después, se pasó a una interpretación que conecta lo local y lo nacional con lo global. Esta conexión se manifiesta en la formación de un patrón que facilite entender la situación. El marco de la compilación llevó a la necesidad de ofrecer un punto de vista más abarcador, en donde se evidencie problemas, hechos y soluciones en común, los cuáles pudieran encontrarse en los cuatro textos.

En este punto, también cabe mencionar que los artículos compilados, publicados en revistas o libros entre el 2019 y el 2023, han pasado por una revisión exhaustiva por pares académicos, todos ellos expertos en temas como industrias creativas, políticas públicas y salud mental, quienes ofrecieron su punto de vista y sugirieron correcciones. Asimismo, debe reconocerse aquí la colaboración prestada por los coautores mencionados en cada artículo,

³ Es importante aclarar que, aunque este proceso de investigación se llevó a cabo de la manera descrita en esta sección, las publicaciones que integran la presente tesis no muestran una información de manera homogénea. Vale recordar que cada revista tiene su línea editorial y sus propios intereses en la materia. Por lo tanto, ha sido necesario, en función de las diversas convocatorias –relacionadas con los requisitos y la publicación de cada revista–, enfocar la información a determinados objetivos marcados por las editoriales. La publicación que más se acerca a esta descripción metodológica es la de música callejera que compone el capítulo segundo. Por otra parte, cabe aclarar que algunos artículos ahondan en la problemática; mientras que otros en la solución. Sin embargo, hay artículos que articulan las dificultades y los aportes en un mismo documento.

quienes contribuyeron con sus recomendaciones, para que la investigadora pudiera analizar la información y elaborar los escritos de una manera más eficiente.

Como ya se ha dicho previamente, la presente tesis surge de un compendio de diversas publicaciones: cada una de ellas se elaboró, en términos generales, de la siguiente manera. En primer lugar, se acotó la investigación, espacialmente, dentro del territorio de España. Se intentó incluir en el informe la mayoría de comunidades autónomas, lo cual no fue posible en todos los casos. En segundo lugar, se apuntaló la temática a investigar, enfocándose en problemas relacionados con el emprendimiento de la música en vivo en pequeño aforo. En tercer lugar, se escogieron los emprendimientos a estudiar en la presente investigación. Estos emprendimientos fueron los siguientes:

1. Emprendimiento en música en vivo en restauración
2. Emprendimiento musical en plataformas colaborativas
3. Emprendimientos en música callejera.

Por otra parte, la investigación constó de cinco fases; las cuales se debieron repetir tres veces para analizar los emprendimientos, objeto del presente trabajo:

1. Búsqueda de información del emprendimiento (presente en normativas, leyes, artículos, revistas, entrevistas, testimonios, prensa nacional).
2. Experiencia personal, desde un punto de vista crítico del emprendimiento: la autora documenta lo sucedido en el ejercicio de trabajar como artista-emprendedor
3. Comparación de los hallazgos personales con otros testimonios de artistas (o con opiniones encontradas en los libros, artículos y revistas)
4. Formulación de las posibles soluciones.
5. Publicación de los hallazgos.

**CAPITULO PRIMERO: ESCASEZ DE SITIOS PARA MÚSICOS
INDEPENDIENTES**

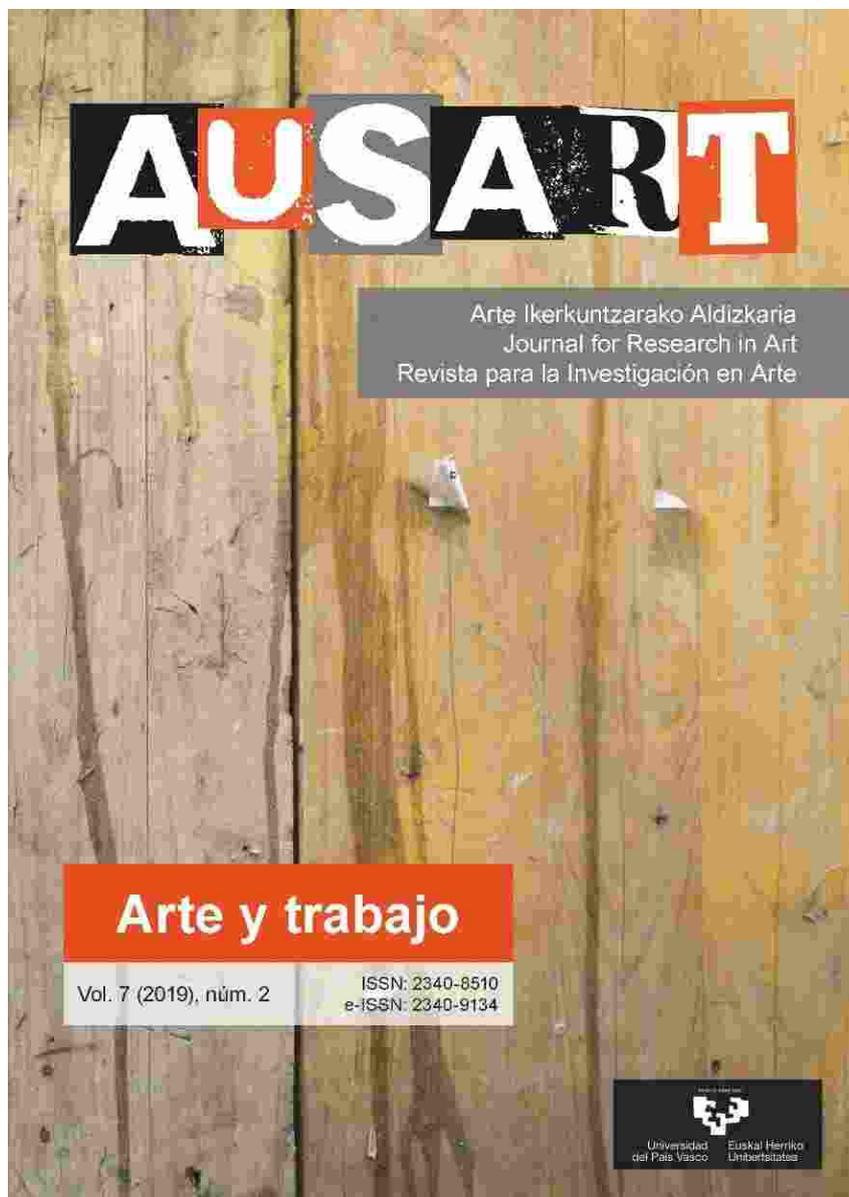


Imagen 1: Portada de la Revista “Ausart”, correspondiente al número donde fue publicado el artículo de Ospina Gallego (2019)

1.1. Primer Problema: Pocos Lugares o Espacios de Pequeño Aforo en España en donde hacer Conciertos

1.1.1. Contexto del Artículo

Esta publicación⁴ ⁵ fue la primera en ser divulgada en una revista científica, tras obtenerse la beca FPI- UPV-2018. Dicha beca está destinada para formación del personal investigador en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). El contrato de investigación fue otorgado con el fin de crear conocimiento, acerca de los problemas que enfrentan los músicos en el ejercicio de su profesión en España. El contrato incluía igualmente una serie de estipulaciones sobre la realización de labores investigativas, con el instituto de diseño para la fabricación y producción automatizada (IDF), así como la posibilidad de colaborar con fines formativos docentes.

1.1.2. Artículo: Música en directo en España, malviviendo entre exceso de normativas -Live music of small locals in Spain, surviving in spite of excess of regulations- (2019)

1.1.2.1. Resumen.

Realizar música en vivo en locales pequeños es la realidad de los músicos independientes, es un escalón más que hay que recorrer en la profesión musical, además de ser el sustento de muchos artistas, ofrece un incremento de ingresos a los locales culturales que lo permiten realizar; Una simbiosis perfecta que requiere poca inversión por parte del establecimiento, poca logística por parte del artista y el público lo valora y disfruta muchísimo. En este artículo, se analizan el exceso de normativas, que hacen que ejercer la música independiente en España, sea una labor poco rentable, sacrificada y lleve al sector de la música en vivo a la precariedad laboral.

Las leyes que regulan la música en vivo, están diseñadas para medianos y grandes eventos, olvidándose durante décadas de los locales de pequeño aforo que lo ofrecen, los cuales quedaron fuera del marco legal; Esta situación ha llevado a los locales culturales y artistas a

⁴ Ospina, Gallego, Crismary (2019). Música en directo en España: malviviendo entre exceso de normativas, AusArt 7(2) : 91-102 (2019), URI <http://hdl.handle.net/10810/45727>

⁵ La revista "Ausart", en donde fue publicado el texto de Ospina Gallego (2019) es una revista indexada en CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas) en la categoría C como dice el campo 10 de la CENAI, con un ICDS de 7.3. Ausart también está indexada también en Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB) Esta revista tenía un ranking Q3 en el año 2019. Está indexada en Dialnet en donde la categoría "arte" está clasificada como C3. En Latindex cuenta, con el sello 2.0 y 31 características cumplidas; en ESCI, con un Journal Citation Indicaor (JCI) de 0,06 para el 2020.

arriesgarse a pagar grandes sumas en multas, o tener repercusiones legales para poder ofrecer cultura a sus clientes.

1.1.2.2. Resume.

Performing live music in small venues is the reality of independent musicians, it is another step that must be taken in the musical profession, in addition to being the livelihood of many artists, it offers an increase in income to the cultural establishment allows performing; A perfect symbiosis that requires little investment from the hostelry, also little logistics from the artist and the public values it and enjoys it very much.

In this article the laws that make the exercise of independent music in Spain an unprofitable and sacrificed task are analyzed. Leading the live music sector to job insecurity. The laws that regulate live music are designed for medium and large events, forgetting for decades of small capacity concerts, which stayed outside the legal framework, that has led cultural venues and artists to risk paying large sums in fines or have legal repercussions to offer culture to their clients.

1.1.2.3. Palabras clave.

Música en vivo, pequeño aforo, local cultural, política musical, precariedad laboral.

Live music, small concerts, Cultural venues, Musical politics, Job insecurity

1.1.2.4. Metodología.

El objetivo de la investigación, consiste en encontrar las principales causales de la precariedad laboral en los conciertos de música en directo no masiva. Inicialmente se pensó que la parte económica era la causal más importante, así que se analizaron variables que afectaran directamente los ingresos de los músicos en estas presentaciones, como: Oferta y demanda, consumo cultural de España, el IVA, la paulatina desinversión pública en cultura y Ley de espectáculos públicos

No todos los factores antes mencionados tuvieron un impacto en el objeto de estudio. Los 3 primeros son variables que cada vez favorecen menos a la música, pero según las investigaciones y datos obtenidos, los conciertos de pequeño aforo no se vieron modificados significativamente por ellos; Por esta razón los descartamos.

El factor más significativo fue el de la ley de espectáculos públicos, ya que si la ley se modifica se afecta directamente la sobrevivencia de esta actividad en una comunidad autónoma completa, afectando el gremio musical y los locales culturales de toda una región.

Por esta razón se estudió más a fondo la ley de espectáculos públicos en España.

1. Se averiguaron los antecedentes de las leyes.

2. Se estudiaron las leyes de espectáculos públicos de las 19 comunidades autónomas.
3. Se buscaron movimientos de protesta en contra de esta ley en prensa local.
4. Se contrastaron las consecuencias para los músicos con situaciones similares en otros países.

Cada comunidad autónoma tiene sus propias leyes y parámetros para legalizar la música en vivo en locales de pequeño aforo, así que no se pudo hacer un formato general de preguntas para todas las regiones, por esta razón se recogió la mayor cantidad de información posible sobre el tema de cada comunidad. Posteriormente se trató de unificar conceptos para generar gráficos y sacar conclusiones con los datos recaudados.

La información más completa que se recaudo fue la siguiente:

1. Requisitos para obtener la licencia.
2. ¿Se puede tocar en locales de pequeño aforo sin licencia?
3. ¿Permite ingreso de menores de edad a estos eventos?
4. ¿Los afectados hicieron huelga para modificar la norma? ¿fueron escuchados?

1.1.2.5. Ley de Espectáculos Públicos.

Los conciertos de pequeño aforo se rigen por la ley de espectáculos públicos, o en algunos casos la ley del turismo de cada comunidad autónoma. La normativa es diferente para cada localidad de España, cualquier modificación en ella respecto a la música en vivo afecta directamente los conciertos de pequeño aforo (Ministerio del Interior- Gobierno de España, S.F.).

1.1.2.5.1. Antecedentes.

El reglamento de Espectáculos Públicos aprobado en el año 1935, trató de homogeneizar las disposiciones que se encontraban en un conjunto dispar de normas. Este contemplaba el bar-cantante y el café-cantante como bares donde se podía realizar música en vivo de pequeño formato. Se precisaba la autorización del director general de seguridad en Madrid o alcaldes en las localidades y se concedía o denegaba dependiendo de que el lugar cumpliera con normas de moral, decoro o tranquilidad pública; Estaban prohibidas las canciones obscenas, bailes lascivos y cualquier otro acto contrario a la moral. También el espectáculo no podrá terminar después de las 12 de la noche. (Policía de espectáculos capítulo VI artículo 58,60)

Los festivales de música aparecen en los años 50, eran básicamente una competencia de cantantes y tuvieron mucho éxito, 20 años más tarde empezaron los festivales de música al aire libre; En 1975 después de la muerte de franco empezó la era de los grandes festivales (Delgado A. , 2019).

Pronto el contexto social del que era objeto la normativa empezó a cambiar, creando una serie de necesidades y exigencias que en algunas ocasiones eran contradictorias. El incremento del sector ocio y tiempo libre para satisfacer las demandas de la población y como generador de empleo e inversiones, tiene que conciliarse con otros derechos e intereses de la ciudadanía como son: La seguridad de los espectáculos, la protección de la infancia, del medio ambiente y el descanso de los vecinos (Establecimientos, espectáculos y actividades recreativas: Competencias municipales y, 2010).

Para el año 1982 se empiezan a realizar actualizaciones de esta ley en las comunidades autónomas, interesadas en regular y organizar los medianos y grandes y eventos públicos, empezando con aforos de 250 personas en adelante. Dejando en un limbo jurídico a los pequeños locales culturales; aunque la actualización de 1982 no es muy estricta en términos de seguridad, las actualizaciones más modernas si lo son (REAL DECRETO 2816/1982).

Para realizar un concierto de entre 250 y 1500 personas se deben tener en cuenta ciertos aspectos logísticos para preservar la seguridad y comodidad de los asistentes. Estructuras como: Control de acceso, control de flujos, salida de emergencia, escenario, camerinos, guardarropa, personal de seguridad, suficientes baños, ventilación, personal de emergencias, seguro de accidentes, insonorización del lugar (Peñalvert Bonet, 2014).

Para corroborar que estas condiciones se cumplan a la hora de ofrecer los conciertos, se utiliza la licencia de espectáculos, que tiene como por objeto: comprobar que la construcción o la reforma y las instalaciones se ajustan íntegramente a las previsiones del proyecto, previamente aprobado por el Ayuntamiento.

Las regulaciones les exigen a locales de 75 a 150 personas de aforo las mismas condiciones que una sala de conciertos de 250 asistentes, como es actualmente el caso de País Vasco, Navarra, Galicia, La Rioja, Asturias.

La inversión requerida para obtener esta licencia, varía dependiendo de las exigencias de cada comunidad autónoma, así como el estado del local. Pueda que las obras sean tan costosas que no sea rentable el negocio, o bien, no sea posible llevarlo a cabo (Colectivo Solo Cámaras Frigoríficas, 2018).

A pesar de los locales culturales de pequeño aforo no se les ha otorgado licencia, el público sigue interesado en este tipo de eventos, Los hosteleros y músicos empiezan a ofrecer estos eventos fuera del marco legal, siendo conscientes de las consecuencias legales y las multas que esto acarrea (Redacción el Día de Valladolid, 2019).

Después del incidente del Arena de Madrid, donde en un concierto de música electrónica se superó el aforo permitido, causando la muerte a 5 jóvenes por avalancha. Madrid, Aragón y

otras comunidades autónomas empezaron a regular con mayor severidad la ley de espectáculos públicos y actividades recreativas, empezaron a exigir mayores medidas de seguridad a los locales que ofrecen música en vivo (Mateo & Barroso, 2018)

Los hosteleros al no poder cumplir con estos requisitos, cierran la posibilidad de hacer pequeños conciertos en sus locales. No sin antes, realizar huelgas con colectivos de artistas, vecinos, locales culturales y hacerse sentir acerca de la injusta persecución que los oprime (Lamadrid, 2017).

Las huelgas consiguen mejorar las condiciones en algunas comunidades autónomas, las cuales regulan sabiamente, para que los pequeños hosteleros que realizan actividades culturales periódicamente puedan seguirlo haciendo sin restricciones legales, respetando la seguridad de los asistentes y el descanso de los vecinos, como es el caso de Andalucía, Cantabria, Castilla León, Cataluña, La Rioja, Valencia (Cruz, 2016)

Otras comunidades establecen permisos que se deben solicitar entre 20 y 15 días hábiles previos, adjuntando un conjunto de requisitos que varían desde croquis del lugar, seguro de responsabilidad civil, hasta fianza para daños públicos que ocasione el evento. Infortunadamente, otorgan el permiso entre 2 y 5 días antes del evento, lo cual es tarde para realizar la publicidad del espectáculo y confirmar a los artistas; Además para cumplir los requisitos, en algunas comunidades se debe incurrir en gastos adicionales importantes para obtenerlo, sin contar que los locales que realizan estas actividades suelen hacerlo al menos una vez por semana. Esta situación la sufre Castilla la Mancha, Extremadura, Islas Baleares, Navarra, País Vasco.

Otras comunidades autónomas prohibieron este tipo de actividades culturales sin la debida licencia estas son: Aragón, Asturias, Ceuta y Melilla, Galicia, Islas Canarias, Madrid y Murcia (González, 2018).

1.1.2.5.2. Consecuencias para los Músicos.

Las consecuencias se contrastaron con una situación similar en argentina, donde tras el incendio en el establecimiento Republica de Cromañón, durante un concierto de Rock murieron 194 personas y 725 más resultaron heridas (Vera Rojas, 2014).

En el estudio de Berenice Corti (2010), se expone que durante el evento se triplico el aforo permitido y no había medidas de seguridad eficaces, ocasionando la tragedia. Con el acontecimiento, se decidió cambiar la normativa, exigiendo medidas de seguridad más estrictas para los locales.

Las consecuencias para Argentina fueron similares las de España en el panorama de la música en vivo de pequeño aforo, ya que la legislación, empezó a exigir unas regulaciones que solo pueden ser asumidas por locales que tengan a la mano la inversión necesaria para modificar su estructura a las nuevas exigencias de la norma.

Los lugares donde se permite música en vivo después de la tragedia son un número mucho más reducido, aumentando el nivel de su convocatoria. Para poder tocar allí se requiere una gran trayectoria y gran curriculum, de esta manera un músico independiente, debe competir contra muchas otras bandas o proyectos consolidados para tocar en los pocos lugares que tienen licencia. Se aumenta la oferta de música en vivo, pero no hay demanda de lugares donde tocar; En estos casos los hosteleros prefieren contratar a bandas reconocidas, porque estas les aseguran una cantidad de público mayor, situación que se evidencia en el estudio cartografías musicales de Madrid, donde muestra que de 55 lugares que solían hacer música en vivo están activos solo 25 (Pedro, 2017).

Al haber mucha oferta de músicos y poca demanda de lugares donde tocar, es inminente la caída de precios, también se inicia una guerra por tocar en lugares. Los grupos independientes empiezan a conseguir manager y prensa lo cual aumenta sus probabilidades de acceder a estos conciertos, pero ahora pagan menos y encima hay que dividir el dinero a más partes y para poner más presión aún, la responsabilidad de llevar público recae en el grupo (Andrews, 2016).

Las salas medianas de entre 250 y 500 espectadores suelen cobrar entrada con boletería, los artistas deben pagar alquiler del escenario y pagar el personal de luz y sonido; otra forma tocar en salas es asegurando una mínima cantidad de tickets para confirmar el evento, para ello el grupo debe comprar por adelantado los tickets exigidos y luego regalarlos, por lo cual el evento ya no sale rentable para los músicos, pero en cualquiera de los casos, el grupo se reconforta teniendo circulación (Viana & Villuendas, 2019).

Se generó una limitación de la práctica circulación de la música independiente, esto provocó un reacomodamiento en mercado, tendientes a la concentración donde se afianzaron los productores masivos de la industria discográfica, solo producto rentable y seguro se convirtieron en los únicos habilitados para difundir su obra arriba de un escenario (Corti 2010).

1.1.2.6. Resultados de la Investigación.

La siguiente información surge de un estudio realizado por la redactora del artículo, se analizaron las leyes de espectáculos públicos de las 19 comunidades autónomas, verificando datos de las regulaciones específicas que afectan directamente música en vivo de pequeño formato y se encontró la siguiente información.

A continuación, se muestra un mapa de las comunidades autónomas de España que permiten o no música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia.

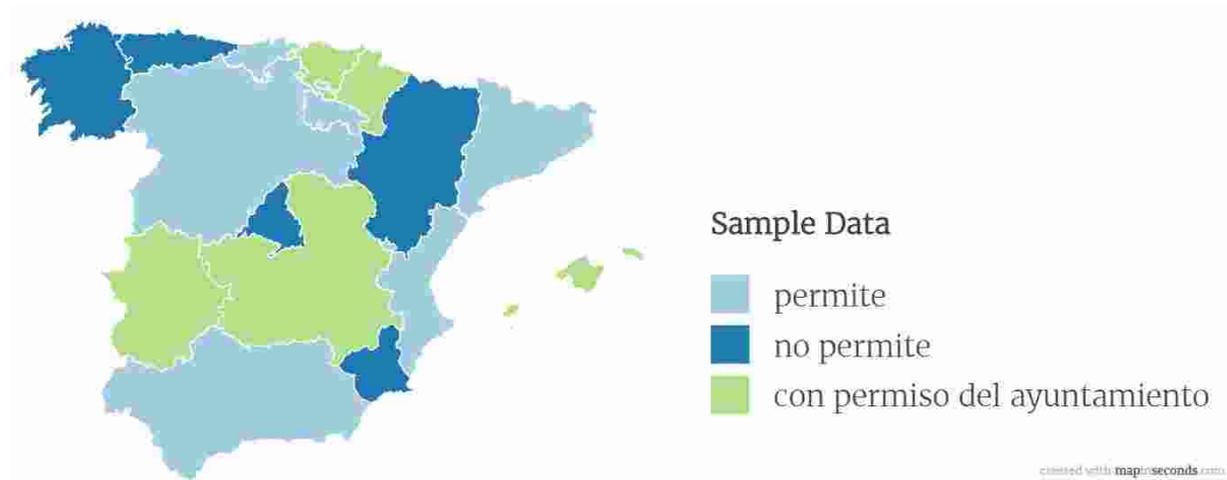


Imagen 2: Mapa de comunidades autónomas de España que permiten o no música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia.

Comunidades autónomas que permiten realizar música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia			
	Permite música en vivo	No permite música en vivo	Necesita pedir permiso para cada evento
	-	Aragón	-
	-	Asturias	-
	Andalucía	Ceuta	-
	Cantabria	Melilla	Castilla la Mancha
	Castilla León	Galicia	Extremadura
	Cataluña	Islas Canarias	*Islas Baleares*
	La Rioja	Madrid	Navarra
	Valencia	Murcia	País Vasco
Total	6	8	5

Tabla 1: Comunidades autónomas que permiten realizar música en vivo en locales de pequeño aforo sin licencia.

1.1.2.6.1. Las mejores ciudades para realizar conciertos de pequeño formato en hostelería.

Andalucía: Esta legislación fue que fue redactada por hosteleros, vecinos y músicos, los cuales pudieron llegar a acuerdos respetando las necesidades de cada uno. En esta ciudad no se registró huelga por parte de colectivos, ya que los implicados fueron escuchados a tiempo.

Cataluña: Parte del éxito de esta legislación, fue un estudio que realizó el ayuntamiento acerca de la música en vivo en la ciudad, en la cual, se identificó que la música en directo de pequeño aforo se realizaba con más frecuencia y en mayor cantidad que los conciertos en salas medianas, por la facilidad de la logística. También se identificó que el factor de amplificación era un factor determinante a la hora de la necesidad de insonorización de un local, ya que si el concierto se realiza en formato acústico no rompe el descanso de los vecinos y no es necesario incurrir en el gasto de insonorizar el local; En esta ciudad tampoco hay notas de prensa que evidencien huelgas por parte de músicos u hosteleros.

Valencia: se consiguió mejorar la legislación porque se formó un colectivo de bares culturales, quienes realizaron recolección de firmas, así como plantones con artistas en el ayuntamiento, se involucraron a algunos políticos y personas que pudieran comunicar el mensaje dentro de los círculos que tienen el poder para cambiar la norma, y sus peticiones fueron escuchadas.

1.1.2.6.2. Las ciudades más represivas con la música en vivo de pequeño formato

País Vasco: Limita a 12 las actuaciones a realizar en el año para los locales que no tengan licencia debiendo solicitar permiso previo, no pueden realizarse más de 2 eventos en el mismo mes. La ley contempla que los locales para realizar actuaciones en directo necesitan camerinos individuales de mujeres y de hombres, así como salidas de emergencia, guardarropa, y una persona encargada de la vigilancia, lo cual es inviable de modificar por cuestión de inversión y espacios para un local pequeño; Los colectivos se han manifestado, pero no han sido escuchados.

Madrid: En la capital española los músicos y hosteleros han protestado ante esta legislación, pero sus peticiones han sido ignoradas. Solían existir 55 lugares de música en directo, pero actualmente solo quedan 25.

Murcia: En Murcia a los colectivos les parece injusto que en la calle y en los bares puedan poner música reproducida, pero música en directo esta sancionada, aunque ocupe los mismos decibeles. Inclusive hay bares que tienen insonorización, pero su licencia es de bar y no se les permite contratar siquiera ni un mago; En el 2018 han sancionado 10 bares y 20 más han recibido una carta de advertencia por esta causa.

1.1.2.7. Conclusiones.

La música en directo está intentando sobrevivir a pesar del exceso de regulaciones que imponen. Lo positivo de la situación es que el sector musical y hostelero está uniéndose y pronunciándose, haciendo huelgas y protestando contra la persecución al trabajo honesto; Es importante seguir realizando manifestaciones, para que como en Cataluña y Andalucía, se consiga un complemento entre la ley y el descanso de los vecinos y se logre eliminar obstáculos a actividades económicas creativas, que merecen un hueco en el mercado.

La ley de espectáculos trae exigencias imposibles de cumplir para pequeños locales que quieran adquirir la licencia de espectáculos. En varias comunidades autónomas es una ley hecha a espaldas del sector implicado, aumentando la precariedad laboral; Se ha obligado a los locales culturales a cerrar las puertas al arte perdiendo oportunidades de trabajo para artistas y reduciendo ingresos a los hosteleros, o a realizar las actuaciones al margen de la ley, arriesgándose a pagar grandes sumas de dinero en caso de ser inspeccionados.

La reducción de locales para actuar ha llevado a los músicos a irregularidad en sus obligaciones legales, los ha obligado a la polivalencia, a dar clases, trabajar de medio tiempo en otra industria, o a exiliarse para poder vivir de su profesión, lo cual empobrece el desarrollo musical de las regiones.

Las Subida del 8% al 21% en el año 2012 al impuesto IVA cultural tuvo efectos nefatos para el sector musical, ya que los productores debieron subir los precios de los eventos para poder seguir en circulación, lo cual repercutió en que el público paulatinamente bajo la asistencia a los eventos culturales de mediano aforo.

Este hecho favoreció a los conciertos no masivos, ya que, al aumentar los precios de las entradas a conciertos de aforo mediano, el público paulatinamente dejó de asistir a eventos culturales, volcando sus actividades culturales a unas más económicas. Los conciertos de pequeño aforo muchos de ellos no cobran boletería porque los grupos que actúan ahí son independientes en fases iniciales de su carrera musical y en caso de que se pague boletería será a un precio simbólico.

La desinversión pública en cultura no afecta a este tipo de actividad porque no se beneficia por este tipo de ayudas, se lucra con los pagos de los dueños del local cultural o la venta de entradas.

11 comunidades autónomas permiten la entrada de menores de edad acompañados de sus padres o tutores, algunas comunidades admiten mayores de 16 años solos con algunas restricciones, es un avance importante ya que abre la posibilidad de que las familias puedan asistir a los conciertos, y los adolescentes pueden realizar actividades de ocio saludable.

1.1.2.8. Glosario

Música en vivo no masiva: Interpretación de música por un solista o agrupación, donde el público no supera las 150 personas.

Locales culturales: Espacio donde se lleva a cabo una programación estable, vinculada a la música en directo, artes escénicas o manifestaciones de arte y cultura popular.

Licencia para espectáculos públicos Tiene como por objeto, comprobar que la construcción o la reforma y las instalaciones, se ajustan íntegramente a las previsiones del proyecto previamente aprobado por el Ayuntamiento.

Pequeño aforo: Capacidad de un local comercial, 150 personas máximo.

Música independiente: Música que llega al público solo con los medios del artista, sin una discográfica que lo apoye. En este artículo se hace referencia a proyectos musicales en sus etapas iniciales.

1.1.2.9. Bibliografía.

1.1.2.9.1. Textos Citados.

Andrews Alex. 2016. “guía básica para programar conciertos: Dirigirse a una sala”. CDBABY (web) junio 22. <https://musicodiy.com/guia-basica-para-programar-conciertos-dirigirse-a-una-sala/>

Corti, Berenice. 2010 “Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón el debate sobre el vivo de la música independiente”, Tesis de Maestría en educación y cultura. Facultad de ciencias sociales UBA.

Cruz, Nando. 2016. “Todos los bares de Barcelona podrán ofrecer música en directo”. El periódico. 14 de marzo. Sección Barcelona.

Delgado, Andrea. “Ya llegan los festivales de música: y con ellos toda su historia”. Menzig. Mayo de 2019. <https://www.menzig.es/a/festivales-historia-mas-importantes/> (consultado el 19 de agosto del 2019)

- Gobierno de España. “Legislación básica de comunidades autónomas”. Ministerio del interior.
<http://www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/espectaculos/espectaculos/legislacion-basica-de-comunidades-autonomas>
(Consultada el 20 de agosto de 2019)
- Gonzales, José Alberto. 2018. “El ayuntamiento pone coto a los bares que organizan conciertos sin tener autorización”. La verdad 13 de noviembre. Sección Cartagena.
- Lamadrid, Paloma. 2017. “Sin música en directo por un limbo legal”. El comercio 17 de abril .Sección Guijón.
- Mateo, Juan José., Barroso, F. Javier. 2018. “El PSOE reclama que el Gobierno regule por ley la seguridad en macro fiestas y festivales de música”. El país 3 de noviembre. Sección Madrid.
- Ministerio del Interior. “real decreto 2816/1982, de 27 de agosto, por el que se aprueba el reglamento general de policía de espectáculos públicos y actividades recreativas” Gobierno de España <https://www.boe.es/eli/es/rd/1982/08/27/2816> Capítulo III artículo 38, 45. (Consultado 1 de agosto del 2019)
- M.R.I 2019. “La Policía denuncia a 4 bares por tener música en directo sin licencia”. El día de Valladolid 1 de marzo, sección vivir.
- Peñalvert, Bonet Juan.2014. “Guía de buenas prácticas para macro espectáculos”. Gobierno de Islas Baleares e Instituto Balear de Seguridad pública ISBP.
- Policía de espectáculos, “Orden de 3 de mayo de 1935 por el que se aprueba el reglamento de espectáculos públicos”. Gobierno de España. (Consultado el 15 de septiembre del 2019) Capítulo VI artículo 58 y 60
- Seguridad pública. “Establecimientos, espectáculos y actividades recreativas. Competencias municipales y actuación policial”. 2010 <https://www.seguridadpublica.es/2010/10/establecimientos-espectaculos-y-actividades-recreativas-competencias-municipales-y-actuacion-policial/>
- Solo cámaras frigoríficas, precios atención y personalización. “Música en vivo en bares y restaurantes ¿vale la pena?” <https://www.solocamarasfrigorificas.com/blog-articulos/19-consejos/34-musica-en-vivo-en-bares-y-restaurantes> (consultado 23/09 del 2019).
- Vera, Rojas Yumber. 2014. “El concierto más trágico del mundo”. Noticias el país. 20 de diciembre. Sección internacional
- Viana, Israel Villuendas, Javier. 2019. “Músicos contra salas: la batalla “imposible” por vivir de los conciertos”. ABC 23 de enero. Sección cultural

1.1.2.9.2. Legislación Citada.

Legislación Orden de 3 de mayo de 1935 por el que se aprueba el Reglamento de Espectáculos Públicos (Gaceta del 5 de mayo de 1935, corregida por otra Gaceta de 8 de mayo).

Real Decreto 2816/1982, de 27 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas (BOE núm. 267, de 6 de noviembre).

1.2. Primera Solución: Soundcool, Esperanza Laboral Performativa para la Neurodiversidad

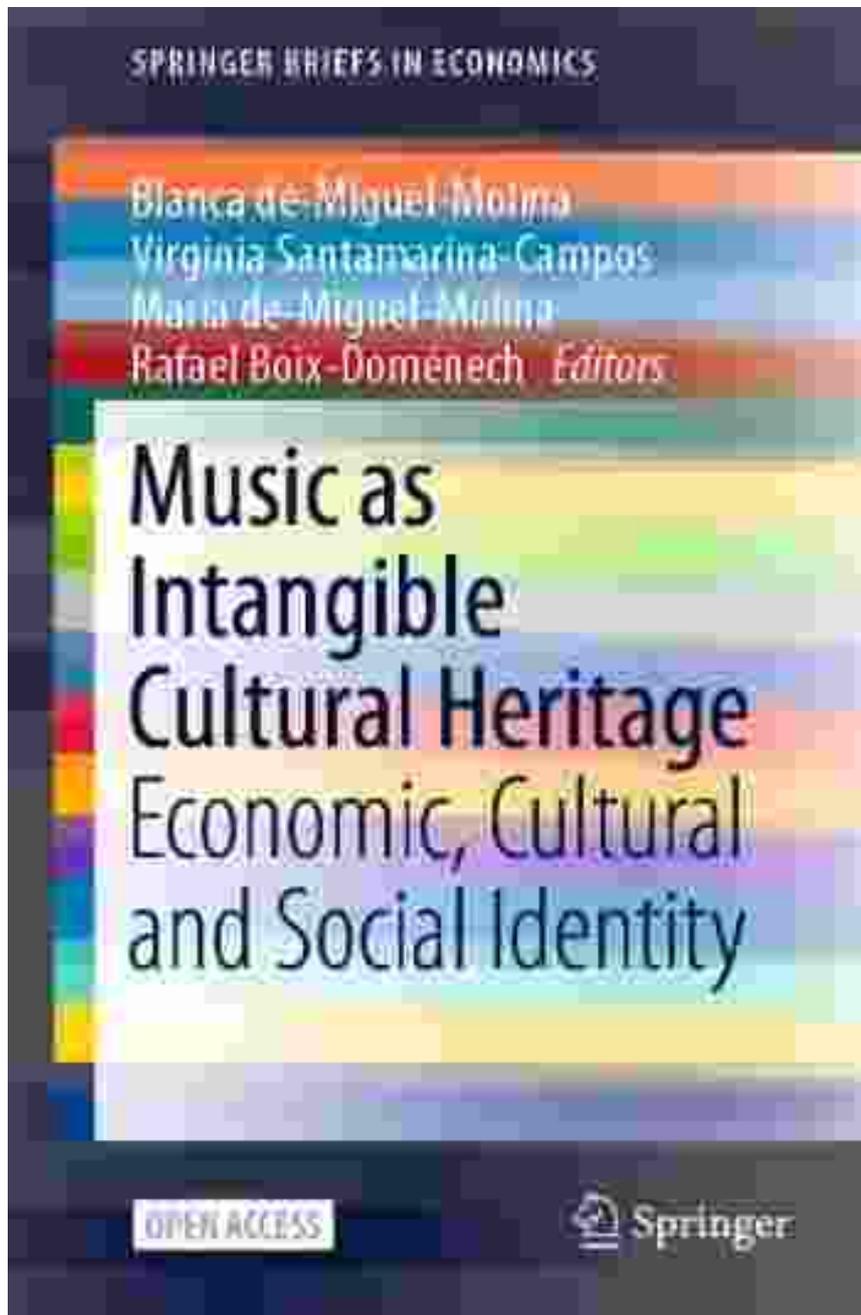


Imagen 3: Portada de la compilación, editada por el Sello "Springer", en donde fue publicado el artículo de Nuria Lloret-Romero, Jorge Sastre-Martínez, Crismary Ospina-Gallego y Stefano Scarani (2021)

1.2.1. Contexto del Artículo.

La realización del artículo *Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out of a Research Project*, publicado en la compilación *Music as Intangible Cultural Heritage Economic: Cultural and Social Identity* y como parte de la colección *Springer Briefs in Economics* (Lloret-Romero, Sastre-Martínez, Ospina-Gallego, & Scarani, 2021)⁶, incluyó tanto un trabajo de conocimiento profundo, alrededor de la tecnología *Soundcool*, como la realización de un modelo de negocio para la empresa homónima -comprendido para el año 2019-2020-. Este trabajo incluyó análisis de competencia, análisis financiero, análisis DAFO, análisis CANVAS, entre otros; los cuales no se comparten por ser información sensible de la tecnología. Con la información recopilada, la doctoranda aplicó a la convocatoria “Everis Global 2018”; una convocatoria a la cual se presentaron más de 1000 empresas de todo el mundo. Su propuesta de negocio fue elegida entre los 60 semifinalistas.

Con el modelo de negocio mejorado, ganó una plaza para el equipo *Soundcool* en “Las Naves”, Valencia. El equipo hizo parte de un programa público de incubación de empresas llamado *Collab*, el cual tuvo una duración de nueve meses en la cohorte 2020-2021. Este proceso fue auspiciado por la Generalitat Valenciana, valorado en 15.000 Euros.

El trabajo reseñado anteriormente sirvió como material para la elaboración del artículo. Sin embargo, la financiación y el desarrollo tecnológico de la aplicación *Soundcool* fueron gestionados por Nuria Lloret y Jorge Sastre. Por consiguiente, sus nombres fueron considerados como prioritarios, para la autoría del artículo en cuestión.

1.2.2. Artículo: *Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out a Research Project (2021)*

1.2.2.1. Resumen del artículo en Español.

Este artículo muestra a *Soundcool* como una herramienta tecnológica que fomenta la creatividad y la colaboración en diferentes ámbitos como la educación, el arte, la diversidad social y la salud. *Soundcool* es una tecnología que permite la realización de proyectos audiovisuales colaborativos, por medio de móviles y *tablets*. Esta aplicación es ideal para fomentar la creatividad, el trabajo en equipo y, simultáneamente, la autonomía colectiva: es una herramienta idónea para realizar proyectos que involucran Ciencias, Tecnología, Ingeniería,

⁶ Nuria Lloret-Romero, Jorge Sastre-Martínez, Crismary Ospina-Gallego, and Stefano Scarani, (2021). *Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out of a Research Project*. In: de-Miguel-Molina, B., Santamarina-Campos, V., de-Miguel-Molina, M., Boix-Doménech, R. (eds) *Music as Intangible Cultural Heritage. SpringerBriefs in Economics*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-76882-9_4 A noviembre del 2021 este libro ha tenido 19.000 accesos, 2 citaciones, y 15 Almetric; un año más tarde, el capítulo ha contado con 1515 accesos.

Artes y Matemáticas (STEAM, por su sigla en inglés). Cabe igualmente mencionar que una de las características de esta tecnología es la inmersión activa de todos los participantes en el proyecto; además de celebrar la noción de que el error es parte de todo proceso pedagógico.

Soundcool es usado popularmente, para enriquecer los *performances* artísticos; de esta manera, se puede dar un toque tecnológico, de efectos de imagen o sonido, a conciertos, puestas en escena y obras teatrales. También permite la integración de artistas principiantes en conciertos de academias o conservatorios. Asimismo, *Soundcool* está adaptado para que pacientes con diversidad neuronal lo puedan usar. Inicialmente, se adaptó una *Kinect* o un sensor de movimiento, con el cual se podía controlar el sistema. Se buscó una opción sencilla, para que personas con limitaciones visuales totales o parciales pudieran usarlo. Para ello, se incorporó el uso de realidad virtual y realidad aumentada, las cuales permiten controlar el sistema no solo por medio de móviles y *tablets*; también por medio del movimiento, hasta expandir el espectro de utilización de esta tecnología.

Soundcool está siendo analizado por expertos en neurodiversidad, con el fin de realizar *arte-terapia* en pacientes con déficit de atención, síndrome de Alzheimer, de Parkinson, entre otras patologías. Estos proyectos buscan estimular el cerebro de los pacientes, para mantener sus funciones motoras durante más tiempo. Se espera que su desarrollo abra posibilidades laborales para muchos artistas, con el propósito de que sus destrezas puedan contribuir en la estimulación cognitiva de pacientes que padecen enfermedades neurodegenerativas.

1.2.2.2. Introduction.

The world has changed and with it, jobs, tools and transportation. In 2007, 76% of schools in the USA had to ban mobile phones (Obringer & Coffey, 2007). Unfortunately, in 2019, there was still no official protocol to deal with the situation, sending contradictory messages to students (Dennen & Rutledge, 2019). Mobile phones need to be part of education, as they are a part of life. Schools have to harness the potential of technology in the classroom to address the digital divide (Scarani, Muñoz, Serquera, Sastre, & Dannenberg, 2020) and give students the skills they need in today's connected world (OECD, 2015).

Moreover, the current pandemic has had an enormous impact on global education, with more than 1.3 billion learners being unable to go to school (Hagan, 2020). In order to ensure the continuity of learning, educational institutions have embarked on setting up technological platforms to deliver online learning programmes to students. These include the *Soundcool* system.

Soundcool is a free system for musical, sound and visual collaborative creation through mobile phones, tablets and other interfaces. It consists of a set of modules such as virtual instruments, players (audio and video), live audio (microphone) and video (camera), audio and video effects, and mixers that work on Mac and PC computers. *Soundcool* modules are opened from the app and can be interconnected with each other. For example, a sound source, such as a virtual instrument and a microphone, can be connected to a delay effect, which is applied in real-time to that source. The main advantage of *Soundcool* is that these modules can be controlled via users' mobile phones or tablets, enabling collaborative creation, with both educational and professional applications.

The app was designed to create audiovisual content between two or more people, although there have been times where 100 people have intervened in a particular artistic project. This means that all users can give their ideas at the same time to create audiovisual content under the supervision of a main computer operator who mixes the elements. The system is intuitive and very easy to use; for example, when children use it, they do not need instructions about controls, they just learn by constructing the project.

1.2.2.3. Opportunities Afforded by the Soundcool System.

Soundcool has applications in fields like education, special needs education, music performances, artistic performances, dance and therapy for people with special needs and for patients with neurodegenerative diseases. It started out as a tool to complement music performances, but music teachers quickly saw the potential of the app for musical education. It has had successful results in this area, with at least 40 schools working with the tool and 6,000 monthly downloads. Thanks to the implementation of audiovisual content, *Soundcool* can now also be used in other subjects such as science, maths and languages, and it could also be interesting for other arts.

Soundcool is suitable for users with special needs, and the app is available for functional diversity schools. For example, the HoloLens glasses opened the door to dance schools, ballet companies and their performances. Research is currently underway on the possibilities of using the system for people with neurodegenerative illnesses, like Alzheimer's and Parkinson's.

1.2.2.3.1. Education.

The educational part of *Soundcool* was developed by a team of doctors in pedagogy, UPV members, professionals in the performing arts and technology experts. Children and young people like the system very much because it speaks the technological language of their generation and they intuitively understand it without the need for instructions. As all the

students participate in the project, they feel part of it, are motivated, kept busy and concentrated, which holds class discipline together.

The value of the system is that it enables children to explore different abilities, embracing multiple intelligence (Gardner, 1993) and giving them the opportunity to learn from their strong points. The key to *Soundcool* is that what kids construct through information comes through creativity and not from learning content off by heart.

In addition, the system uses resources that are available to many individuals in many educational centers, such as PC and Mac computers, microphones, webcams and speakers. The mobile phones and tablets used were selected because they are widely available among students and their families, eliminating the need for schools to acquire them. Fields of action

1.2.2.3.2. Training for Teachers.

Conversely to students, teachers need to be well informed about the system's possibilities to make the most of the tool. *Soundcool* has free online training in the shape of two MOOCs (Massive Open Online Courses): "Musical creation with *Soundcool*: Introduction" and "*Soundcool* 2: Video modules and creative proposals", available on edX, the international online course platform. Moreover, these course videos are also on the project's YouTube channel. These courses are endorsed by UPV certificates and they benefit teachers in terms of new educational technologies and methodologies, which also improves their resume.

1.2.2.3.3. Online Learning.

Soundcool also facilitates collaborative creation with the app for distance education (Sastre, Lloret, Scarani, Dannenberg, & Jara, 2020). Some artistic experiences took place during lockdown with users being able to participate in artistic projects from home. These included:

1. Collaborative project in the 21st Century International Festival.
2. Seoul International Computer Music Festival, during which a collaborative piece was played with online participants from around the world.
3. Presentation of collaborative creation with *Soundcool* for online education (Sastre et al., 2020), in the Korean Electro-Acoustic Music Society's Annual Conference.
4. Online course to train teachers on musical and audiovisual collaborative creation projects in times of social distancing with *Soundcool*.

1.2.2.3.4. Special Needs Education.

Soundcool was also adapted by the special needs educational team working with the performing arts and technology so it can be used for students with functional diversity. All the *Soundcool* tools are adapted to people who are blind, deaf, autistic or have other intellectual disabilities. It also gained funding to develop two projects related to this type of education which are described in the financial section.

After the experience of working with this community, it is important to highlight that this technology has improved aspects related to the users' psychomotor skills, their cognitive stimulation, improvements in social relations and well-being, increased self-esteem and the enhancement of each user's own abilities in the musical project (Briceño, Hernández, Kelber, & Wolf, 2014).

This technology could benefit countries where there are inclusion programmes, which means that children with special needs are in the same classroom as students without them, embracing diversity. Unfortunately, teachers are not trained in functional diversity. Out of 194 countries analyzed, there are only six (three of which are Latin American) which have inclusive education laws, catering for all students. They are Chile, Colombia, Italy, Luxembourg, Paraguay and Portugal (Llorente, 2020).

1.2.2.3.5 Movement.

Soundcool goes beyond the finger-eye movement functions used by the majority of apps. The research group introduced improvements in the app which involve using it with body movements instead of controls on the telephone. This encourages users to move around and explore other virtual experiences (Flavián, Ibañes, & Orús, 2018). This part of the app started with Kinect, but after production of the device was halted, it continued its transformation to augmented reality and has recently evolved to virtual reality (Neira, 1993), i.e., an immersive multi-sensory experience (Gigante, 1993).

The Kinect is a camera-based sensor, primarily used to directly control computer games through body movement. The Kinect tracks limb and body position without the need for handheld controllers or force platforms. The use of a depth sensor also enables the Kinect to capture three-dimensional movement patterns (Galna et al., 2015). The Kinect was used to adapt *Soundcool* to functional diversity students, specifically blind students, enabling them to use the app (Herrero et al., 2018). More adaptations were made, such as accessories and other tools, so that other special needs users could access *Soundcool*. Unfortunately, production of the Kinect stopped (Willson, 2017) and another alternative had to be found.

The alternative found was the HoloLens, which is an untethered mixed reality device

that delivers an immersive experience. Users can see the reality and space around them through the HoloLens glasses, but also can see and touch a hologram of the Soundcool controllers in the same space, enabling them to move around, dance, create and have fun with the app. The only problem of the HoloLens is the price tag of \$3,500 per unit (Microsoft, 2020) which makes it unfeasible for commercial purposes.

Given the price of the HoloLens glasses, a cheaper option was found in virtual reality. Users do not see the space around them, they only see what the glasses show them, but this modification reduces the budget to e200 for the virtual reality device. In spite of the mixed reality and virtual reality, these developments have not replaced the functions of Kinect in terms of usability for blind people. Nevertheless, it has opened the door to other areas such as games, dance, ballet and degenerative illnesses.

1.2.2.3.6. Performance Art

The app started as a technological complement for professional musicians, but the research group has continued to create different activities to extend the content and options available on the system. It has also released artistic works to give visibility to the app and open the doors to participation in music festivals, and artistic and technology shows, where artistic collectives come together and network.

The most significant production is the multimedia opera *La Mare dels Peixos* (The Mother of Fishes), a free adaptation of a story by Enric Valor, with music by Jorge Sastre and Roger Dannenberg. *Soundcool* is ideal for music schools because it can be played by an orchestra of young musicians and singers, with the help of less than 10 professional musicians, which makes the performance affordable and interesting. The *Soundcool* part can be played by new students because they do not need to read music or play an instrument. The set is very simple and choreographies can be created by a group of children. This idea enabled a large number of students to participate in the musical show which was performed at the Palau de les Arts in Valencia (Spain) twice, in Mexico City with the Monterrey Institute of Technology and in Pittsburgh (USA) in 2020 (Sastre et al. 2020; Scarani, et al., 2020).

In the professional field, *Soundcool* has been used in festivals such as the Sonar Electronic Music Festival in Barcelona (Spain) and the Kikk Festival in Namur (Belgium). Other works have been presented, such as *Floating in the Deep Blue* for percussion and *Soundcool live electronics and narrator*.

An event that gave *Soundcool* a lot of visibility among artists was *El Guerrer de la Vallorta*, a circus showpiece that had an enormous band of musicians and electronic effects which was created with the app using over 100 devices. This event brought 4,130 music

students together from 193 musical societies who, besides taking part in the show, were introduced to the *Soundcool* system.

1.2.2.3.7. Neurodegenerative Illnesses.

Soundcool's new project seeks to work with people with neurodegenerative diseases and the team has already won funding for two projects to study the benefits of the system for this group⁷ The first project consists of alternative therapies based on new audiovisual technologies for neurodegenerative diseases in times of social distancing due to COVID-19. Its aim is to promote preparatory actions to support the exploration and formulation of future research projects, looking for innovative scientific and technical memory through the UPV's Fisabio and Polysabio programmes. The other project centres on new music and audiovisual technologies to treat neurodegenerative diseases. This project has received a grant to consolidate AICO research groups

1.2.2.4. Sustainability of the System.

Up until now, *Soundcool* has been a non-profit project. It has been forged in the UPV, thanks to the willingness and generosity of the teachers and students that have worked on the initiative. *Soundcool's* most valuable asset is its highly qualified team, the majority of whom are teachers from the UPV and other universities that are part of the performing arts and technology research group. Most of the teachers are doctors in their field and contribute to the system in different ways. Some use the tool to improve the quality of their lessons, others write papers, others give ideas and time, leading to product innovations, some organize conferences that give visibility to the app, some bring contacts that can offer advice, and some let the group know about public tenders⁸.

For university lecturers, participating in this kind of projects brings a range of benefits including helping in the development of society, building credibility and prestige within the scientific community and society, and the chance to obtain funding for researchers. In addition, the UPV benefits by increasing its scores in world rankings, opting at possible subsidies for its research institutes, providing evidence of the productivity of the institution and future economic benefits (Lameda, Suárez, Uzcátegui, & Zambrano, 2015).

The UPV has scholarships for students that work in the research group or link their studies to benefit the group. These are available for graduate, Master and doctoral programmes. In graduate programmes, students carry out small projects and help in daily tasks; in the Masters' programmes, they perform small projects, and the PhD students normally go the extra

⁷ See Annex

⁸ See Annex

mile to improve the system or use it in a different way (Ospina Gallego, Música en directo en España: malviviendo entre exceso de normativas, 2019).

Other sources to pay for the team come from public tender awards to spend on research projects⁹ The Spanish Youth Job Scheme helps young people to access the job market, the Spanish Ministry of Employment pays some young people to help research and business, and these kinds of projects enable *Soundcool* to pay developers (Spanish Ministry of Employment, 2020).

There are all kinds of public tender awards available.¹⁰ Some consist of money to spend on the project, some offer opportunities to test the product, others help with visibility and advice from experts on the matter, but most of them provide tools to continue developing related projects and new ways to explore the tool.

1.2.2.5. Conclusions

This paper details the entire process followed to create the *Soundcool* app. It explains opportunities in different markets and economic fields such as education, music performances, artistic performances, dance and therapy for special needs people and patients with neurodegenerative diseases.

Soundcool has been a non-profit project since the beginning, but now has a tight budget and lack of staff. If the app is to continue in the future, it needs to incorporate a business model supported by clients, so it can offer more, improved content in the platform in the long term.

The system is trying to be sustainable by developing a business plan with the help of experts in the UPV. It has recently entered the Co-lab las Naves initiative, which is an incubator programme that aims to help the system reach the next level and hopefully start to sell the product in the midterm. *Soundcool* has carried out market research, market analysis and financial analysis in the field of education, which is the most developed part of the app, and the results are very promising.

1.2.2.6. Annex.

1.2.2.6.1 Awards.

NEM Art Prize 2017, for European creative industries from the New European Media association.

SIMO Education Award 2016, Technology for Teaching Hall, for the best experience in programming and robotics.

⁹ See Annex

¹⁰ See Annex

UPV Social Council Award in the category of University Social Responsibility for its work with ICTs and functional diversity.

The Orange Foundation Award for Accessibility and Personal Autonomy for the Best Final Project “Analysis, Design and Development of Virtual Reality Applications for the Rehabilitation of Children with Mobility Issues”. Dr. Jorge Sastre, the project’s Director, received the Bankia Award for Musical Talent in the Valencian Region as Best Researcher.

Bankia prize in the Best Musical Education Project category: “ExperimentArts: music, creativity and collaborative learning”.

The system has been presented in numerous international publications, festi-Valls, conferences and courses, as shown on the official website <http://soundcool.org>.

1.2.2.6.2. Financing.

The Daniel & Nina Carasso Foundation. The objective of the project is the development of the visual part of Soundcool®, the implementation of apps for mobile devices to make it a free tool, the promotion of the use of the application in primary, secondary and music schools, and the development of its use for functional diversity.

CulturArts, 2016, 2017, 2018. Grants for performances related to Soundcool®: the opera La Mare dels Peixos (Spain) and The Mother of Fishes (Mexico), the theatrical version of the opera, HoloSound and other events. European Project KA1 Erasmus

Collaborative Creation and Creativity through Music” 2017–1-ES01-KA101-036693, European Commission, 2018–2019. The objective of this project was to train music teachers to harness technology to design musical learning spaces where students become the creators of their own musical productions through the use of smartphones without the need for previous professional musical training.

European Project Erasmus KA201 Technology at the service of learning and creativity: weaving European networks through collaborative music creation 2015–1-ES01-KA201-016139, European Commission, 2015–2017. This project was directed by Elizabeth Carrascosa and involved the strategic association of three centres in Spain and four centres in different European countries. During the 2015–2017 school years, these centres worked on creating different interdisciplinary activities via collaborative musical creation and video-creation using Soundcool®. The project included student exchange, the recording of a DVD and the publication of methodological guides for the tool.

European Project Erasmus KA105 Music & Technology 2017–2- IT03-KA105-011802, European Commission 2017. The project involved different training activities with Soundcool® and other applications in eight countries. They included a concert which offered a sample of electronic music made with Soundcool® and a small concert offered by the Banda Contesse of Messina which also incorporated effects using Soundcool®.

Telefónica UPV Chair, 2017. This co-financed the development of a technological demonstrator for the Soundcool® OSC App for mobile devices, collaborating in the acquisition of Android and iOS mobile devices and other expenses.

Valencian Regional Government, 2015–2016. Soundcool: New Technologies for Music Education and Sound Creation AICO/2015/120. This project dealt with the development of the audio part of Soundcool® and the preliminary work focused on people with functional diversity.

Spanish Ministry of Education, Culture and Sports, 2013. New Technologies and Interfaces for Education and Production in Electronic Music PRX12/00557, Salvador de Madariaga Scholarship for research visits of senior professors and researchers in foreign centres, specifically for Jorge Sastre with Roger Dannenberg's Computer Music Group in the Computer Science Department at Carnegie Mellon University (Pittsburgh, USA).

Nuevas Tecnologías Audiovisuales e Interfaces para la Educación en Música y Creación Sonora, PAID-05–12-SP20120470. This project developed the basic modules for the first developments of Soundcool®.

1.2.2.7. References

- Briceño, M., Hernández, C., Kelber, K., & Wolf, D. (2014). Musical creation and music therapy in users with intellectual disabilities. INTED Congress. Valencia.
- Dennen, V., & Rutledge, S. (2019, July). Social media use in high school settings: Rules, outcomes, and educational opportunities. SMSociety 19, Proceedings of the 10th International Conference on Social Media and Society, 205–213.
- Flavián, C., Ibañez, S., & Orús, C. (2018, July). The impact of virtual, augmented and mixed reality technologies on the customer experience. Journal of Business Research, 100, 547–560.
- Galna, B., Barry, G., Jackson, D., Mhripiri, P., Olivier, L., & Rochester, B. (2015). Accuracy of the Microsoft Kinect sensor for measuring movement in people with Parkinson's disease. Gait & Posture, 39(4), 1062–1068.
- Gardner, H. (1993). Multiple intelligences: New horizons in theory and practice. Basic Books.

- Gigante, M. A. (1993). Virtual reality: Definitions, history and applications. *Virtual Real*, 3–14. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-227748-1.50009-3>.
- Hagan, C. (2020, April 29). 1.3 billion learners are still affected by school or university closures, as educational institutions start reopening around the world. UNESCO.
- Herrero, C., Sastre, J., & Briceño, M. (2018). Technological platform Soundcool® and functional diversity: a proposal for inclusive learning and the promotion of creativity. 12th International Technology, Education and Development Conference. <https://doi.org/10.21125/inted.2018.0753>.
- Lameda, C., Suárez, L., Uzcátegui, R., & Zambrano, C. (2015). Importance of publishing scientific articles from individual, organizational and societal perspectives. *Redip*, 5(4), 914–927.
- Llorente, A. (2020, June 23). Inclusive education: Which are the 5 countries in the world that have laws promoting it (and two are in Latin America). BBC News, Section Mundo.
- Microsoft. (2020). The ultimate mixed reality device. <https://www.microsoft.com/en-us/p/holoLens-2/91pnzzznzwp/?activetab=pivot%3aoverviewtab>.
- Neira, C. (1993). Virtual reality overview. SIGGRAPH 93 Course Notes 21st International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques, Orange County Convention Center, Orlando, FL.
- Obringer, S. J., & Coffey, K. (2007). Cell phones in American high schools: A national survey. *Journal of Technology Studies*, 33(1), 41–47.
- OECD. (2015). *Students and learning: Making the connection, PISA*. OECD Publishing.
- Ospina, C. (2019). Live music in Spain: Surviving between excess of regulations. *AusArt.*, 7(2), 91–102. <https://doi.org/10.1387/ausart.21142>
- Pedro, J. (2017). Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 22, 169–185.
- Sastre, J., Lloret, N., Scarani, S., Dannenberg, B., & Jara, J. (2020). Collaborative creation with Soundcool for socially distanced. Conference KEAMSAC2020, Seoul, Korea.
- Scarani, S., Muñoz, A., Serquera, J., Sastre, J., & Dannenberg, R. (2020). Software for interactive and collaborative creation in the classroom and beyond: An overview of the Soundcool software. *Computer Music Journal*, 43(4), 12–24.
- Spanish Ministry of Employment. (2020). Garantía Juvenil. Government of Spain. <https://www.sepe.es/HomeSepe/Personas/encontrar-trabajo/Garantia-Juvenil.html>.

Willson, M. (2017). Exclusive: Microsoft has stopped manufacturing the Kinect. Fast Company. <https://www.fastcompany.com/90147868/exclusive-microsoft-has-stopped-manufacturing-the-Kinect>.

CAPÍTULO SEGUNDO: PELIGROS QUE AFRONTA EL MÚSICO CALLEJERO DURANTE EL EJERCICIO DE SU PROFESIÓN



Imagen 4: Constancia de recepción del artículo "Do the regulations for street art in Spain lead urban musicians to commit illegal acts?" en la revista "SAUC, Street and Urban Creativity. Scientific Journal"

Crismary Ospina Gallego, Universidad Politécnica de Valencia, Manizales, Colombia
Do regulations for street art in Spain lead street musicians to commit illegal practices? (remote)



2.1. Contexto del artículo: Segundo Problema: La Música Callejera en España está en un Limbo Legal; Solución: Identificación de las Necesidades del Músico en el Arte Callejero

Antes de ingresar en el doctorado, la autora de esta tesis trabajaba como artista callejera por los pueblos de Valencia. Las injusticias que padeció y de las que fue testigo, durante el ejercicio de esta labor, generaron las inquietudes que llevaron al desarrollo de este proyecto¹¹; también le dieron un conocimiento previo y una experiencia valiosa, sobre la materia a estudiar.

Para la realización del artículo, objeto del presente capítulo, se realizó una investigación que tuvo tres fases: la primera constó de 75 muestras (eventos) de música callejera en vivo, en las cuales la autora cantó e interpretó el arpa; estas interpretaciones también fueron la oportunidad para recoger y registrar información de manera vivencial. La segunda etapa consistió en una rigurosa búsqueda en la prensa, recolectándose las opiniones de artistas callejeros acerca de las normativas vigentes y cómo eran afectados por éstas. Por último, la tercera fase se enfocó en el análisis de la información, disponible en las páginas oficiales en internet de los ayuntamientos, sobre cómo se ha regulado la música callejera. Cumplidas estas etapas, se formularon los resultados de investigación y se dio lugar a la redacción y edición integral del documento.

La Doctora Nuria Lloret Romero realizó la tutoría completa del trabajo, el Doctor Héctor Yovanny Betancur Santa orientó el análisis normativo y del material de la prensa y la Magíster Ángela Díaz Cadena realizó los gráficos, así como la traducción y corrección de estilo del documento.

2.2. Artículo: Do the regulations for street music in Spain lead urban musicians to commit illegal practices? (2023)

2.2.1. Resumen en Español

Este estudio se centra en los músicos callejeros que cantan o tocan instrumentos musicales en un entorno callejero, a cambio de donaciones o propinas. Actualmente, la mayoría de sus necesidades no están cubiertas por las leyes relativas a los músicos callejeros en España. Varias ciudades no tienen regulada esta profesión; en contraste, en las localidades donde esto sí sucede, se prohíbe la amplificación, la venta de música propia (en formatos de Disco Compacto –CD-

¹¹Crismary Ospina Gallego (UPV, Código Postal: 46022, Valencia, España), María Nuria Lloret Romero (UPV, CP: 46022, Valencia, España), Héctor Yovanny Betancur Santa (Universidad de Caldas, CP: 17002, Manizales, Colombia), Angela Díaz Cadena (Universidad de Guayaquil, CP: 090602, Guayaquil, Ecuador), (2023). *Do the regulations for street art in Spain lead urban musicians to commit illegal acts?* SAUC, Street Art and Urban Creativity, Scientific Journal. El siguiente artículo está aceptado para su publicación en la siguiente revista científica (Véase Ilustración 4). Correos electrónicos de los respectivos autores: criogal@doctor.upv.es nlloret@upvnet.upv.es hector.betancur@ucaldas.edu.co angela.diazca@ug.edu.ec

grabaciones magnetofónicas -*cassettes*-, etc.), y se limita la libre circulación y la utilización de los instrumentos. En consecuencia, los músicos suelen incumplir este tipo de prohibiciones, para poder trabajar. Ante esta realidad, muchos artistas se ven un vacío legal o limbo, sin defensa frente a las autoridades.

Este estudio está conformado por tres partes: la primera es la concreción de un ejercicio de observación vivencial desde la perspectiva del músico callejero, quien busca conocer las necesidades básicas de otros colegas del gremio; en la segunda parte, se analiza cómo se comporta la normativa española, en función de las necesidades que tienen estos artistas; finalmente, en la tercera parte, se contrasta el testimonio de los músicos callejeros, el cual fue el material con el que se elaboró la primera parte, con las opiniones de otros artistas y colectivos, encontradas en medios de comunicación.

Según este estudio, para ejercer la profesión de músico urbano, es necesario que se cumplan seis condiciones fundamentales, a saber: 1) seguridad garantizada para ejercer la profesión; 2) empleo de la amplificación sonora, según los estándares legales y de convivencia; 3) libertad de movimiento dentro de la ciudad, para encontrar el sitio económicamente más beneficioso; 4) autorización para vender sus propios productos –discos, *cassettes*, etc.-; 5) oportunidades para que los músicos callejeros y ambulantes, provenientes de otras ciudades y países, puedan ejercer también esta profesión con seguridad y 6) permiso para tocar, al menos, con algunos instrumentos de percusión.

2.2.2. Abstract: Do the regulations for street music in Spain lead urban musicians to break the law?

This study focuses on street musicians who sing or play musical instruments in a public space for donations/tips. Currently most of their needs are not covered in the laws relating to of street musicians in Spain, several cities do not have this profession regulated and in the localities that do, they prohibit amplification, the sale of their own music (CDs etc.), limit free movement and the instruments that they can use. These are rules that musicians must break in order to work, leaving the buskers who perform in a legal gap or limbo, without defense against the authorities.

This study addresses 3 parts: the first is an observational exercise from the perspective of the street musician which seeks to find out the basic needs of workers in their busking experience; the second area analyzes how the Spanish regulations behave based on the needs that these performers have; and the third element contrasts the personal view of the researcher with the opinions of other street musicians and groups found in the media.

2.2.3. Keywords

Street music, illegal activities, job insecurity, tips, laws, sound amplification.

2.2.4. Introduction

This article tries to address the following issues. In Spain, street music is regulated by city halls and every city and town has its laws regarding this topic. Nevertheless, in the opinion of the authors, municipalities are writing unjust laws for street musicians. The organization that ensures that the regulations are respected is the police, therefore the musicians have to disobey the laws in order to work efficiently, the communication between the artists and police is poor, and the wellbeing of the musicians depends on their good will.

As there is not sufficient information about music artists, the city halls have focused on regulating street music as a noise to be silenced. However this activity has existed since time immemorial making very important contributions to the community like the following: “Street music generates an urban revitalization that brings economic and environmental benefits” (IDB, 2020, pp. 18-9); “It has been proven that it can increase well-being, create community cohesion and social capital while having a positive economic impact” (Hartley & Roger, 2013); “Street music converts the experience of everyday life into moments of sociality and co-existence” (Simpson, 2011, p. 415); “Live music interpreted outdoors contributes to an urban landscape, capable of transforming the perception of urban environments generating benefits for the local economy; “It generates urban marketing that can attract more people to specific sites” (Oakes & Warnaby, 2011; Neve, 2012, p. 98); “A wide range of performance work options are generated” (Rosas, 2018, p. 38).

The musician makes the investment, records the product, is ‘in essence’ the product, but also manages, promotes and sells it. It can be very hard work and an extremely lonely occupation, where the musician does not feel like an entrepreneur or have the knowledge to run a business, but there is no other choice. It is a survival strategy. Rowan found (2010, p. 123) in his interviews artist entrepreneurs that one of the most visible conflicts in the sector is the identity issue. “When someone is a musician, the activity they perform seems to serve as a model of identity. With the introduction of the concept of entrepreneurship, it is no longer clear to the workers whether they identify themselves as entrepreneurs or not”.

In order for musicians to gain an income some have an account connected to a QR code to be able to receive payments by card, a service offered free of charge by the busk.co website, but those that do; are in the minority. In the majority of cases the street musicians receive mostly coins during their work. Unfortunately, these days due to COVID-19 restrictions, to pay bills and other expenses with coins is both time consuming and often not permitted.

But how to make this income legal? To be a self-employed person in Spain it is necessary to pay an autonomous/self-employment tax that covers social security expenses and gives the worker the right to an unemployment payment in case of need. The amount payable is variable depending on many factors: Ranging from 80 euros the first year to 275 euros for the minimum interprofessional income, and the taxes increase with the income. Besides which, it is necessary to pay quarterly VAT of 10% and Income Tax of 19% and to make a yearly tax return. The procedure to complete the documentation is not easy, the information is confusing, and it comes with a lot of personal responsibility, because in case of a mistake or presenting the documentation late; there are fines imposed by the Inland Revenue (Ministerio de hacienda y función pública, 2022). The average legal expense per month is around 500 euros. According to Moraga Guerrero (2022, p. 3) “88% of professional musicians had a gross annual income equal to or less than 14,000 Euros, of which 69% of females earned equal to or less than 7,000 Euros”. This makes it unfeasible to pay the amount of required taxes to be legal.

According to AMPE (2021) “Professional musicians registered as self-employed were in a minority at the time of the declaration of the state of alarm of COVID -19 (14.38%). It seems that only those who have a very high level of income could afford to be registered as self-employed throughout the year, the AMPE survey also reveals that “not even two out of ten musicians have been able to take advantage of the extraordinary unemployment benefit for artists. Four out of ten musicians are not entitled to any kind of help. Three out of four musicians have suffered a decrease in activity of more than 90% compared to the same period in 2019, one out of three had no concerts booked or contracted for the final quarter of 2020 and three out of four, had none booked or contracted for the first half of 2021”. This situation caused a massive migration of artists to other sectors of the economy, taking jobs away from less qualified people in other economic areas, which was also an international concern for organizations like UNESCO (2020, p. 8).

According to Moraga Guerrero (2022, p. 3) ”Musicians have a higher level of education than the general population in both sexes and in all age groups”. Local authorities know this, and to obtain street licenses in Spain in six cities, it is necessary to have certified studies in the field that they perform in. Therefore, professional musicians suffer day by day from the lack of performance space and their artistic development.

2.2.5. Objectives

1. Finding out what are the main needs and limitations of street musicians to optimise their profession in Spain.
2. Assessing whether the regulations in Spain related to street musicians takes into account the needs of performers.
3. Perceiving what the groups of street musicians and other urban performers think about the current laws on the topic in their cities and if they share the problems and concerns with the researcher.

2.2.6. Methodology

Crismary Ospina, who is Colombian harpist, singer and researcher, went to Valencia to study abroad. She built this project after experiencing for herself the problems performing as a street musician and her intention is to critically analyse the legal procedures she faced to perform, as well as the income she received over the period of the study.

The study that takes place in Valencia, Spain is split into three parts, In the first part the leader of the project makes 75 street music performances, analyzing the labour conditions she faced and the income she received. In the second part there are comments by street musicians and urban music associations about related regulations found in the press. The articles analysed match with the study date, but for lack of up-to-date information and for the need of historical answers, comments from the press from some years ago have been incorporated. Finally, in the third part the current regulations on urban music in twenty-two cities of Spain are studied.

2.2.7. Previous Actions before starting the Study

Crismary Ospina, applied for the license over an eight-month period and despite including in her résumé being a professional musician and studying for a Doctorate in Art, she never obtained a reply. This study should have been completed with the correct authorization as a street musician in Valencia, Spain. It should be clarified that the artist, in the years prior to this study, obtained permission and subsequently over a period of time, sought to follow the rules established by the Valencia city hall, however, due to the restrictions, this resulted in low profitability. From this experience came the idea of undertaking a study to understand the problems.

To be a street musician it is necessary to break at least five laws of the city of Valencia. These are: The use of amplification; playing in non-designated areas; selling their own music in cd or other formats; playing with percussion instruments; as well as playing in the siesta time when is prohibited. However, for greater security Crismary decided not to sell her own music or play accompanied by percussion, therefore, limiting her breaking of the law to three and in

so doing attempting to avoid increased problems for herself.

2.2.8. During the study

2.2.8.1. The Perspective of the Artist.

The methodology of Colas & Buendia (1992) was applied. An exercise of intentional observation was proposed, in which it was clear that people would be observed in terraces of restaurants located in a variety of towns in Valencia. These were interrupted by a street musician who spontaneously came to play for them. The artist had previously decided on specific data to record and quantitative data of tips received. These were analyzed, so that verifiable and objective information could be obtained.

The study, which lasted nine months: had three thousand three hundred and seventy-two spectators; collected data on seventy-five performances; between October 2020 and July 2021 during COVID - 19 lockdown and took advantage of the de-escalation that allowed the use of the terraces of the restaurants. The people who listened to the performance didn't know they were being analyzed. Direct observation was used (Anguera, 1986), whilst spectators listened to the performance the artist during lunch and dinner times. This study took place in the middle of the COVID - 19 pandemic when additional restrictions were placed on street musicians: limiting the number of people playing; using masks whenever possible; disinfecting materials; avoiding crowds; stating on a sign both the importance of wearing a mask whilst maintaining a safe distance and that passing round a hat for tips was prohibited.

For systematic observation, the criteria to be observed were previously established, which were defined after the impartial observation of at least ten performances by the artist and the previous experience of three years performing street music. The variables were: date, time, restaurant, tips received, number of spectators and if the performance was amplified or not. The study contemplated more variables, but in this document only these were used (Delgado, 1994).

During every performance a voice recording of the data for the study was made. Subsequently the information was organized for digital processing in the Access database, a program that is part of the Microsoft suite. To generate graphics the data was introduced on an Excel dynamic table, which generated a variety of graphs which were changed to improve the visibility, this continued until the appropriate image was found with enough clarity to obtain results.

2.2.8.2. Press Search.

The second part of the study consisted of searching in Google for complaints registered in the press from groups of street musicians to the city halls, as well as interviews with these artists in this regard. These articles were organized by cities and the links were ordered in an

Excel table. The search used the keywords: street music, abuse, prohibited, fines to musicians, artist collectives, artist associations complain and regulations.

2.2.8.3. Street Music Laws in Cities.

Subsequently, an internet search was carried out in the seventeen official pages of the cities mayors' offices which allowed us to find out the regulations related to street musicians in various cities and to study their differences. The table below shows what the differences are in the licensing of music buskers in each city. In the autonomous communities of Ceuta, Melilla, Navarra, Malaga, La Rioja and Andalucía, no law governing street music was found.

2.2.9. Results

In this part, the laws that the artist had to break to perform at the seventy-five-street music shows in the city of Valencia were analyzed, as well as the reasons why contrasting it with the regulations in other cities and with Spanish press opinions.

2.2.9.1. Ensuring Safety in the Profession.

It is necessary for the street musicians to have legal support, in order that they don't receive a fine, or have their instruments confiscated and are protected from violent actions. The information for street licenses are not easy to find or eventually attain, have long waiting times, prohibit the basic needs of the musician and subsequently artists must break the law to play, leaving artists vulnerable, even if they get a permit. In his survey related to street musicians Montaser (2020,44) found that all buskers have a problem with the attitude of police and how they treat them. The Valencian Borja Catanesi, voted as the global best street musician, comments: "The rules to develop street music have become very rigorous and the result has been that in this profession there are few artists in Spain. Other countries, such as Holland, Italy or Germany are more flexible and considerate towards this activity that, in my opinion, makes a significant contribution to the cultural and social life of the cities" (Europa Press, 2020).

✓ Yes

✗ No

! Not found

State	City	License renewal	Amplification	Location free	Music sale	Travelers license	Percussion
Aragón	Zaragoza	Annual	✓	✗	✓	✗	✗
Asturias	Gijon	3 months	✗	✗	✗	✓	✓
Balearic Island	Mallorca	6 months	✓	✗	✓	✗	✗
Basque Country	Bilbao	No need license	✓	✓	!	✓	!
Basque Country	Donostia	No need license	✓	✓	!	✓	✗
Canary Island	La Laguna	6 months	✓	✓	!	!	✓
Cantabria	Santander	!	✗	!	!	✓	!
Castile and Leon	Salamanca	21 days	✓	✗	✓	✓	!
Castilla de la Mancha	Toledo	3 months	!	✗	!	✗	!

Catalonia	Barcelona city	Annual	✓	✗	✗	✓	✗
Community of Madrid	Madrid	6 months	✗	✓	!	✗	✓
Extremadura	Badajoz	No need license	✓	✓	✓	✓	!
Galicia	Santiago	3 months	✗	✗	✗	✗	!
Region of Murcia	Málaga	Annual	!	✗	!	!	!
Valencian Community	Valencia	3 months	✗	✓	✗	✗	✗
Valencian Community	Alicante	1 month	✗	✗	✗	✗	✓
Valencian Community	Benidorm	6 months	!	✗	!	✗	!

Table 2: Laws of Street music in Spain

Source: Self-made by the authors

It is currently not safe to play music in Spain on the street, according to the artistic freedom report Freemuse (2020). In 2019, seventy-one artists were put in prison around the world, 46% were imprisoned for playing music, fourteen of these occurred in Spain. The 54% were imprisoned for other forms of art. In some cities there has been a large reduction in approving licenses for musicians causing illegal performances and repeat offenders. Madrid used to have nine hundred licenses for performing street artist and in 2020 this was reduced to four hundred and fifty (Mos, 2020). According to Gonzales (2021) “Palma City Hall has granted official licenses to seventy one people, the figure is low compared to the more than 300 artists that it is calculated used to perform on the Palmesan public place”. De Quiroga (2022) commented that the police gave out two hundred and eighty fines in six months and have arrested two hundred and thirty four street musicians who were without authorization.

Of twenty four cities analysed, it was found that in fourteen of them it was necessary to have an official permit to play in the street. In three cities they have relaxed the regulations and no license is needed, in five cities it is necessary to pay to occupy a site, in seven cities there is no clear information about obtaining licenses. Only eight cities have clear information on the procedure to obtain the license, whilst in nine locations the information is mixed with other legal procedures related to commercial activities in the street, in documentation of over fifty pages. These conditions make it difficult for artists to obtain the permission they require.

The time for obtaining the license is variable. In five cities you can obtain a music license once per year on a specific date, in four cities it is every six months, in another four cities it is every three months, whilst the waiting time for the response is more than one additional month. Only in four cities the authorization for street music is achieved in less than a month. In seven cities there is no information, another five locations ask for an audition to approve the performance. In Badajoz, the musicians warned that there was no way to achieve that authorization and the city admitted that they were studying how to grant it (Romero, 2021).

2.2.9.2. Allowing Amplification with Specifications.

Amplification is a very important tool for the urban musician, it is essential in the performances. “It can be said that the music that emanates from a violin in the street is comparable to the noise emitted by the exhaust pipes of municipal buses, thus drowning out the sound of the violin in acoustic format”, according to (Silva E Souza, 2017, p. 82). This also results in a cancelling of the profits that the artist could receive if they were heard. The economic income generated by the activity is fundamental for the subsistence of urban

performers. The municipal laws establish that street musicians cannot play or sing with amplifiers, but in some press interviews Bas (2020) commented that “musician buskers accept none compliance, because it is essential for their activity”.

The associations of music buskers are constantly protesting, asking city halls to update the laws in most of the cities. The majority of artists do not feel listened to. One of the busking music leaders behind the protests in Madrid said, "If they take away our amplifiers, they take away everything. Because with the noise in the street, in Sol, in Gran Vía, in Callao... you simply can't hear the music, because it all sounds much louder. Even a motorcycle makes more noise” (Magariños, 2022).

In Table 1. we can see that of twenty four cities analysed in the study, amplification is not allowed in six locations, in eight cities it is allowed with specifications of place, decibels and power of the amplifier and in the rest of cities no clear information is given.

Only eight performances were made without amplification in this study, since the artist soon noticed that it was not worthwhile to play without it. This impacted on the amount of tips received, which were not even enough to cover basic transport costs and the inability of the public to hear the performance at its best.

Eight samples with amplification have been chosen to generate the following graph in order to show the difference.

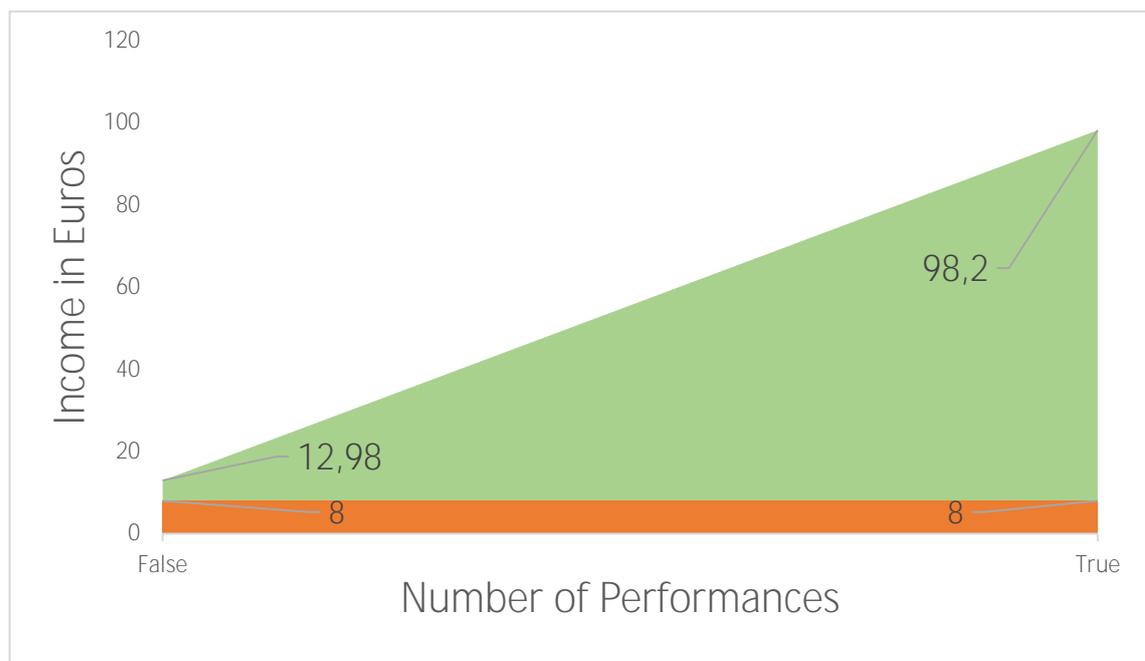


Gráfico 1: Difference in Earnings with and without amplification in Street Music

Source: Self-made by the authors

Amplification	Income	Performances
Without amplification	12,98	8
With amplification	98,2	8

Tabla 3: Difference in Earnings with and without amplification in Street Music (relation between income and number of performances)

The world changes constantly and with it the music, according to Lloret et al, (2021, p. 4) music needs to adapt to technology in order to exist. From the work of Robles et al, (2022,32) “Since the 1980s with collaborative and remote artistic practices, developments have facilitated the evolution of musical instruments to electric instruments”. Those first steps in technology allowed amplification which and can be easily connected to consoles for recording: sound amplification for bigger audiences and transposing sheet music through midi instruments; allowing remote working and therefore saving time, money and effort for the musicians and producers. Nowadays, exist instruments that only emit sound through an amplification system like: electric guitars, electric bass, electric drums, keyboards. They are a great tool that allows a variety of sounds and possibilities and takes away this option for those artists that play instruments that require amplification. This seems very unfair.

According to the levels of sound intensity, investigated in the publication Health & Safety (2008, p. 84), instruments such as the saxophone, trumpet, trombone and others do not need amplification when played alone, however, it is often necessary that they have an accompanying musical background or track and this has to be amplified.

2.2.9.3. Allowing Freedom of Movement within the City, to seek the best tipping Opportunities

According to Templeton, et al. (2015), “People in the city are constantly on the move”. Musicians must move around the city looking for crowds to capture better tipping options, and also to ensure a comfortable site to play in.

Lunchtime in the terraces is the second most lucrative time, after breakfast, it is necessary to play in at least five restaurants a day to gain sufficient tips. Sadly, lunchtime is a time that is prohibited in fifteen cities in Spain, because it coincides with the siesta, however in the following graph we can see that the public is economically grateful for these performances, which shows that they enjoy them . According to Martínez Gil (2020,16), “ 76% interviewed think that they like the street with musicians playing”.

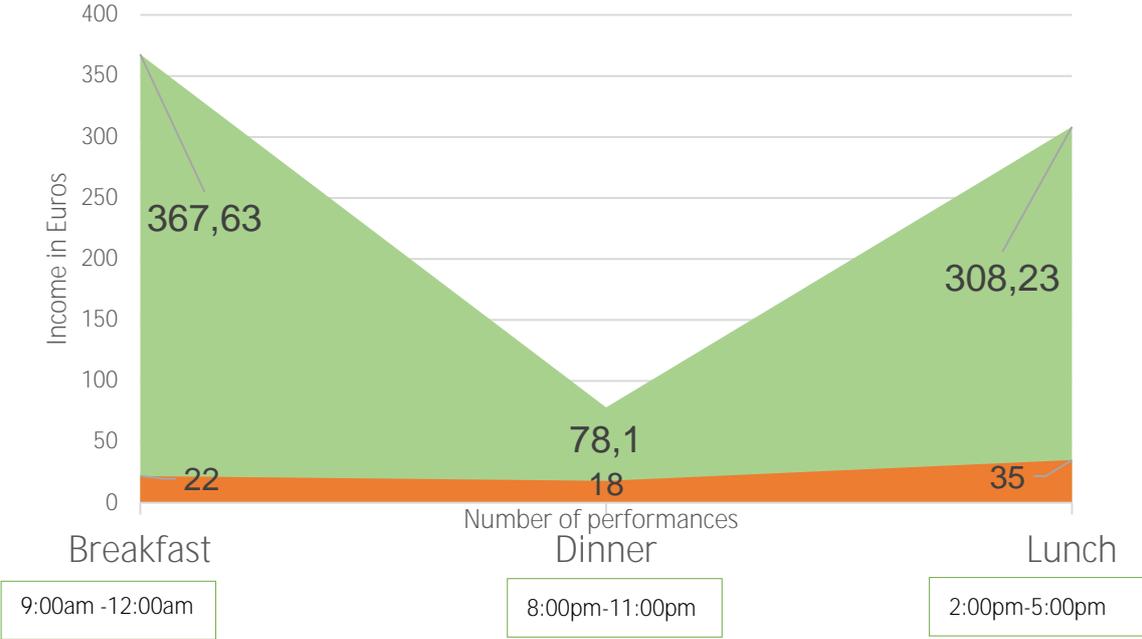


Gráfico 2: Difference in Earnings in Street Music Shows, according to schedule, breakfast, lunch and dinner.

Source: Self-made by the authors

Mealtime	Income in Euros	Number of performances
Breakfast 9-12 am	367,63	22
Lunch 14:00-17:00 pm	308,23	35
Dinner 20:00-23:00	78,1	18

Tabla 4: Difference in Earnings in Street Music Shows, according to schedule, breakfast, lunch and dinner.

It is very important for street musicians to move freely in small towns and different streets in the city, in fact looking for crowds, local festivals or even for better weather. Sadly, in interviews with Esquinas, (2018) “musicians lament that music buskers need to conform to the limits marked by the law”. In eleven cities the artists must respect the site they are allocated, and change it when and where administration dictates. The sites may sometimes produce negative feedback, as explained by a local:

“Damn Argentine again! It is unbearable! I can't take it anymore! This week she hasn't spared the torture session any afternoon. Can't you forget the corner of my street for one

day? Always playing the same thing, and in the same order, with the guitar amplifier at maximum volume” (Bas, 2020).

It is in the administration's interest to place artists where they will be less disruptive, to avoid complaints from the neighbourhood. In this area few people pass by and the performers obtain less benefits. However, according to Picun (2013) “the music busking allows for development of culture in the neighbourhood”. Also, music can be used to attract tourists to specific places, so that passers-by spend more time in front of the shop windows, can live up meals or dinners on the terraces and may have other benefits to the businesses in the area.

In press interviews the musicians have shown discomfort with the allocation of the site, calling the places given as “unworthy places to play, that had no positive aspect because no one passes or are inhospitable”, (Alonso, 2021). When looking for better earnings and a comfortable site to play in, musicians put themselves in other places, not in the given spots. In fact, 89% of street musicians interviewed in Martinez Gil work (2019,144) said that they choose their own site to play in.

The city hall of Consello de Santiago (2021) “recommend occupying the space assigned for the activity without modifying the location”. It seems that many musicians ignore totally the allocation of sites. Some of the concerns in the interviews of Luaña’s work was that (2017) “The musicians don’t even bother to check the spot given”. A musician says in his interview: “I always come to this same place, what I do is check that no one else is playing, but another place does not interest me, almost none of us respect the place, what we never do is bother each other”.

Depending on the seasons, one has to play with shade or bright sunlight, trying to avoid damp or very sunny places, in order to ensure their personal health. An example: "The places assigned to him are damp and uncomfortable and he who is seventy-two years old and with his increased health demands, does not finds these sites viable. “I was assigned the Plaza March 8, and no one passes through there" (Luaña, 2017).

2.2.9.4. Allowing Artists to sell their own Products (CDs, etc.)

“Street music is considered by the administration as a form of expression and therefore the musicians do not have access to decent working conditions” (Porrás 2017,110). Tipping is unpredictable, when a street musician goes to work, they do not know how much they will earn or if they will be able to work that day. In the study, 12% of the performances were abandoned due to rain, due to the presence of police or because the nearby premises denied the artist permission. “Playing a whole day without incidents can be a lottery”, (Villas, 2019). That is why the sale of their products, CDs, USBs, etc. Is important to compensate for this disadvantage

and improve their profits, many performers have no other work option.

According to Montaser (2020,45) “57% of buskers earn their living expenses from street performance, 29% of buskers do not always earning enough money, 14% of street performers do not gain enough money to live on”. According to Martínez Gil (2019,170) “Only 10% of street musicians are self-employed, and 92% of artists engage in parallel activities like concerts in pubs, auditoriums, classes and workshops”. The work of Jiménez & Ruiz del Olmo (2019,10) evidence that “professional musicians earn only 10% of their salary in performing activities and for this reason 32 % acknowledge having obtained a different degree subsequently or parallel to the music degree”. A street performer commented, “You can eat and pay for something like rent, however, since December I had to combine this job with a position in a factory” in Illera’s interviews (2021).

This study found that the average profit is 10.18 euros per session, which ranges from thirty to sixty minutes, however, more than 50% of the samples did not reach the average profit as we see in the Table 4. Given the unpredictability of the performances and the scarcity of income, artists need to sell their products to compensate economically for the financial instability, otherwise the activity remains unprofitable.

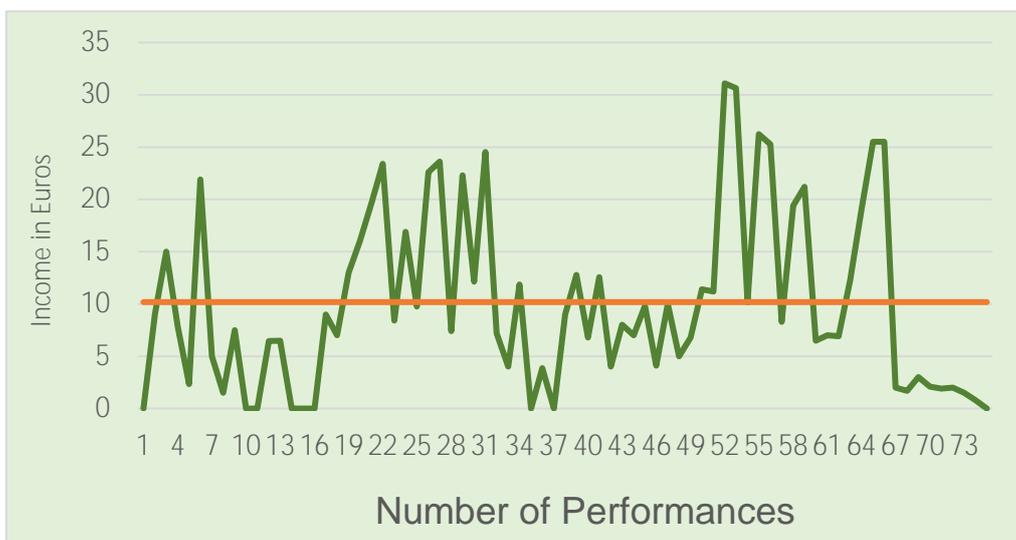


Gráfico 3: Average Earnings in Street Music per show

Source: Self-made by the authors

Number of performances	Income	Income Average
1	0	10,18
2	9,04	10,18
3	15	10,18
4	7,8	10,18
5	2,33	10,18
6	21,9	10,18
7	5	10,18
8	1,5	10,18
9	7,5	10,18
10	0	10,18
11	0	10,18
12	6,45	10,18
13	6,5	10,18
14	0	10,18
15	0	10,18
16	0	10,18
17	9	10,18
18	7	10,18
19	13	10,18
20	16	10,18

21	19,66	10,18
22	23,4	10,18
23	8,41	10,18
24	16,9	10,18
25	9,76	10,18
26	22,6	10,18
27	23,6	10,18
28	7,4	10,18
29	22,29	10,18
30	12,12	10,18
31	24,54	10,18
32	7,2	10,18
33	4	10,18
34	11,85	10,18
35	0	10,18
36	3,85	10,18
37	0	10,18
38	9	10,18
39	12,77	10,18
40	6,78	10,18
41	12,57	10,18
42	4	10,18
43	8	10,18

44	7	10,18
45	9,8	10,18
46	4,1	10,18
47	10	10,18
48	5	10,18
49	6,8	10,18
50	11,4	10,18
51	11,19	10,18
52	31,1	10,18
53	30,63	10,18
54	10,15	10,18
55	26,23	10,18
56	25,26	10,18
57	8,3	10,18
58	19,4	10,18
59	21,2	10,18
60	6,5	10,18
61	7	10,18
62	6,9	10,18
63	12,3	10,18
64	19	10,18
65	25,5	10,18
66	25,5	10,18

67	2	10,18
68	1,68	10,18
69	3	10,18
70	2,1	10,18
71	1,9	10,18
72	2	10,18
73	1,5	10,18
74	0,8	10,18
75	0	10,18

Tabla 5: Average Earnings in Street Music per Show

Source: Self-made by the authors

Stabler & Mierish (2022, p. 3) found in his work that “Passers-by identify who plays with quality and who does not, and reward accordingly”. However, the musicians' time on stage is limited by the administration, who limit playing time. Musicians have to rehearse for many concentrated hours and with repetitive movements before going out to play, according to Ospina et al. (2022, p. 244) “Overdoing it can have important physical and emotional implications”. This influences the amount of time they can work, unlike other jobs where the worker can work eight hours straight.

2.2.9.5. Creating Opportunities so that Itinerant Artists can carry out their Work.

“The law currently requires establishments to be acoustically prepared to have live music, this has reduced the places where musicians can work, causing an over saturation of artists wanting to play in the few regulated establishments, increasing the level of competition and therefore, difficulty of access to a small capacity concert” (Ospina 2019, p. 96). For this reason, artists go from one city to another looking for opportunities to play depending on events, festivals, patron saint's festivities, tourist movement and better working conditions. The only way to pay for performing at these events is to play for many hours in the street, prior to the trip and during the time away. For this reason, it is necessary that there is a special format of permission for travelling artists, so that they are also protected in exercising this work.

Morales & Moreno (2019 p.21) completed a survey in Madrid Plaza Mayor, where they found that 60% of street performers were foreigners and many of the potential respondents were unable to complete the survey because they did not know how to speak Spanish.

Other testimonies in the media, show the histories of street musicians who have migrated from their cities both in Spain and other countries looking for better opportunities, in places with greater benefits for them. Here some examples:

Borja Catanesi, awarded as the best street musician in the world. has a collection of fines for playing in the street. He says, “If a musician who does what I do, I travel and stay in a place for a week, and come back to my home in Valencia, meaning that they are absent during the dates when they can apply for permission, they lose the opportunity to play. It is sad to have to leave your city. It means having to play elsewhere” (Garzán, 2019)

According to Pages interviews (2018) “Many actors, dancers or musicians are nomads and move from one city to another depending on the season”. This is the case of John, who arrived ten years ago in Spain and has since travelled around the country in search of new job opportunities. He survives on the money he makes, playing classical pieces on the street (NCYL, 2017).

According to Floren Barbosu in Zaragoza, “I do not have a permanent residence in Zaragoza, I periodically return to my land, I understand the sanctions, but I do not have many options to avoid them”. (Mantecon, 2018) “Manuel arrived in Portugal from Venezuela, but after a while he decided to go to a smaller town where he could play, and so he landed in Salamanca”. (Illera, 2021)

2.2.9.6. Allow Percussion Instruments in the Urban Environment

Percussion is a highly sought-after instrument in the exercise of street music in Spain, but in relation to the amount of decibels, it is forbidden to use percussion instruments in five cities in Spain, only four cities allow it, in other cities there is no clear information.

The study Health & Safety (2008, 84) analysed the noise levels of symphony instruments in their solo version with their respective decibels (dB), the unit that measures the intensity of sound. Percussion instruments range between 64 and 94dB. But there are even louder instruments than the percussion, such as: the saxophone, with 75-110 dB, the transverse flute 98-114dB, the piccolo 102-118dB, trombone 90-106dB, trumpet 88-108dB and even sopranos reach 105-110dB. These instruments are louder than percussion, but are permitted.

It is true that a complete drum set reaches a greater number of decibels, but there is a low probability of making street music with it, because it is so bulky. However, we must take into account that there are many percussion instruments, including the piano and the harp which are sometimes considered in the symphonic orchestra as part of the percussion. Castanets, the flamenco cajon, the hang, the still pan or membrane percussion instruments such as small drums whose acoustic properties have not been widely studied, are all considered percussion instruments. However, they do not have as much sound intensity as a large drum and their presence in the urban environment would be as comfortable as any other instrument. These are very popular instruments for street, because they are easy to play and carry, but also emit a good level of volume.

Music is composed of melody, harmony and rhythm whilst, percussion instruments dictate the rhythm. To exclude these instruments is to prohibit the rhythm of the music in the urban performance, to cut out a fundamental piece of the artistic exercise.

2.2.10 Conclusions

1. This study concluded that the main needs of the street musician for the optimal exercise of his/her profession in Spain are as follows:

- Occupational safety
- Ability to use amplification
- Freedom of movement within the city
- Possibility to sell their own products
- Having a permit for itinerant artists
- Allowing percussion instruments

2. The main limitations of the musician for the optimal exercise of his/her profession in Spain are the following:

- Little flexibility on the part of the administration to update regulations and meet the needs of the groups /musicians.
- Lack of information or confusing lengthy documentation. Only eight cities have an information booklet in which they clarify the rules which must be followed.
- Prohibition of the basic needs of the musician such as: amplification, freedom of movement through the city and percussion instruments.
- Excessive permit acquisition times of several months or even up to a year. Only in four cities authorization is obtained in less than a month.
- Lack of access for the special permit for itinerant street musicians.

3. Most of the Spanish regulations that control street musicians do not take into account the needs of the performers. Out of twenty four cities studied: six cities prohibit the use of the amplifier; in twelve cities the squares where artists must be located are raffled; five localities prohibit the sale of music; seven cities have regulations for itinerant artists and in five of the cities, they prohibit percussion instruments.

4. Collectives of street musicians and music buskers, share the difficulties encountered in this article and endure, as shown in their interviews and protests, the needs found by researchers in this work.

5. Street musicians who mostly are professionals, are struggling in a very precarious labour market, which is further aggravated by multiactivity and poor regulations which are not adequate and make it more difficult for them to perform their work effectively.

2.2.11. References

AEMET, Agencia Estatal de Meteorología., 2010. Summary guide to the climate in Spain 1981-2010. [online]:

https://www.aemet.es/es/conocerlas/recursos_en_linea/publicaciones_y_estudios/publicaciones/detalles/guia_resumida_2010

Alonso, C., 2021. Donostia City Council vetoes street artists in the Old Part, Noticias Gipuzkoa, Gipuzkoa Section, May 21. [online]: <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/gipuzkoa/2021>

AMPE., 2021. Encuesta Ampe músicos profesionales y Crisis Covid-19, AMPEmúsicos.com.

Anguera, T., 1986. Qualitative research, Educate, 10. 23-50.

Bas, J., 2020. The Street music, El correo, Sección Culturas, 4 de Julio, consultado en marzo 2022. [online]: <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/musicos-callejeros-20200725164400-nt.html>.

Barcelona City Council., 2006. General regulations of Barcelona, out of district ciutatvella. [online]: http://www.bcn.cat/centrecivicsantagusti/pdf/normativa_bcn.pdf

IDB, Inter-American Development Bank., 2020. The cultural and creative industries in urban revitalization, page 13. The information was encountered in the following official internet page [online]: <http://dx.doi.org/10.18235/0001994>

City Council of Alicante., 2022. Informative Circular for applications regarding the occupation of public space for the realization of musical activities. The document was encountered online on the following link: https://www.alicante.es/sites/default/files/documentos/201911/circular-actmusicales_0.pdf

City Council of Bilbao., 2010. Ordinance of public space, BOB nº186 of 27-9, Article Title II, chapter III. <https://www.bilbao.eus/Normativaespaciopublico>

City Council of Cordoba., 2021. Bases regulating artistic expression 2021-2024. Decree No.:

2021/9937. [online]:<https://www.cordoba.es/destacados-via-publica/decreto-n-2021-10483-convocatoria-y-criterios-de-adjudicacion-mercado-de-artesania-2021-2024>

City Council of Gijón., 2021. Festivities, Permits protocol, street art. The information was encountered <https://www.gijon.es/sites/default/files/inline-files/Protocolo%20permisos%20Arte%20en%20la%20calle%2021.pdf>

City Council of Meruelo., 2020. Government of Cantabria, Final approval of the Ordinance regulating Coexistence. BOC núm 28, CVE-2020-1060, subsection two, article 119. The information was encountered [online]: <https://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=347548>

City Council of Toledo., 2018. Draft ordinance of street art. Online: https://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/07/borrador_ordenanza-para-arte-en-la-calle.pdf

Colas, M., & Buendia, I., 1992. Educacional research. Cádiz: Alfar.

Consello de Santiago., 2021. Application for temporary artistic activities in public spaces promoted by private individuals.[online]: http://www.santiagodecompostela.gal/e_santiago/tramites

Delgado., 1994. Analysis of the coach's teaching behaviors. Notes of the Master in High Sports Performance. Olympic Center for Higher Studies: Spanish Olympic Committee.

De Quiroga, C., 2022. Illegal Street musicians and repeat offenders in the center of Madrid: 280 fines in six months, ABC Spain, Madrid, 08/28/08. On line: <https://www.abc.es/espana/madrid/musicos-callejeros-ilegales-reincidentes-centro-madrid-multas-20220823201546-nt.html>

Esquinas, J., 2018. The invisible music of the street, Information, Section Elche January 25, [online]: <https://www.informacion.es/elche/2018/01/25/musica-invisible-calle-5819064.html>

Europa Press., 2020. Un artista valenciano, nombrado mejor músico callejero en el Roma International Buskers Festival. Comunidad Valenciana 25/09. The information was encountered [online]: <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-artista-valenciano-nombrado-mejor-musico-callejero-roma-international-buskers->

[festival-20200925132146.html](#)

EXCMO, Town Council of San Cristobal de la Laguna., 2020. Authorization for musical performances in the public thoroughfare, Decree number 9026/2020, Identification P3802300H, [online]:

<https://www.aytolalaguna.es/CDN/files/ayuntamiento/.galleries/DOCUMENTOS-Anuncios-Municipales/PUBLICACION-MUSICOS-EN-LA-VIA-PUBLICA.pdf>.

Donostia San Sebastián City Council., 2022. La información fue encontrada el día 16 de febrero [online]:

<https://www.donostia.eus/info/udalinfo/Tramites.nsf/vTramites/B7C547847186AC17C1258241002B897C?OpenDocument&idioma=cas&des=Empresas&id=D580485>

Freemuse., 2020. The state of artistic freedom around the world. [online]: <https://freemuse.org/media/yk2paxxb/saf-report-2022.pdf>

Garzán, C., 2019. Valencia's street musicians want solutions (and not fines), Culturplaza, May 23, [online]: <https://valenciaplaza.com/los-musicos-callejeros-de-valencia-quieren-soluciones-y-no-multas>

Gonzales, M., 2021. Cort grants artist card to 71 people to perform in the streets, Ultima hora, News section, January 31 [online]: <https://www.ultimahora.es/noticias/palma/2021/01/31/1234455/cort-concede-carnet-artista-personas-para-actuar-calles.html>

Hartley & Roger., 2013. Managing High Street change through silliness. the Journal of Urban Regeneration and Renewal, Volume 6, Issue 2., January 1.

Health and Safety Executive., 2008. Sound advice Control of noise at work in music and entertainment, England ISBN 978 0 7176 6307 1 [online]: <https://www.hse.gov.uk/pubns/priced/hsg260.pdf>

Illera, F., 2021. playing on the street every day is hard, but it's something that hooks you in., El norte de Castilla, Section news Salamanca, July 19, The information was encountered [online]: <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/tocar-calle-duro-20210719111832-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Jiménez, M., Ruiz del Olmo. F., 2019. The incorporation of conservatory graduates into the labour market. A case study of guitar graduates from the Royal Conservatory of Music of Granada, Spain. Revista AV Notas, N°8 ISSN: 2529-8577. The Information was

- encountered in a scientific official page [online]:
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502008000200014
- Luaña, S., 2017. Street musicians breach municipal regulations on spaces, *La voz de Galicia*, Section Santiago city April 8. The information was encountered online on January 6/2022 [online]:
https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/santiago/2017/04/08/musicos-callejeros-incumplen-normativa-municipal-espacios/0003_201704S8C1992.htm
- Lloret, N., Sastre, J., Ospina.C., Scarani.S., 2021. Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out of a Research Project, Music as Intangible Cultural Heritage Economic, Cultural and Social Identity, *SPRINGER BRIEFS IN ECONOMICS*, ISBN 978-3-030-76881-2, 41- 49.
- Madrid City Council., 2022. Request for authorization for musical performances in the public space of the Centro District. The information was encountered online on the day 17 of march [online]: <https://sede.madrid.es/portal/site/tramites/menuitem>.
- Magariños, E., 2022. The 'loudspeaker riot' of street musicians in the center of Madrid, *La Razon*, Madrid viva, 11/01 En línea
<https://www.larazon.es/madrid/20220122/7vbtdeuwkrevdceqide6jzusra.html>
- Mantecon, F., 2018. City council issued 13 fines to street musicians in 2017, June 10, *El periódico*, section Aragón [online]:
<https://www.elperiodicodearagon.com/aragon/2018/06/10/ayuntamiento-puso-13-multas-musicos-46773408.html>
- Martínez Gil, A., 2020. The busker as seen by the citizenry: attitudes towards street music in Spain. on the waterfront. *Public Art.Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, 62(5), 3-28. <https://doi.org/10.1344/waterfront2020.62.6.7>
- Ministerio de hacienda y función pública., 2022. BOE-A-2022-4296.The information was encountered [online]: <https://www.boe.es/eli/es/o/2022/03/16/hfp207>
- Montaser, M., 2020. Busking: analysis of its regulation and business models in Europe, Master thesis University Polytechnic of Valencia, Riunet.
- Morales, S. Moreno, A., 2017. Análisis socioeconómico de los artistas callejeros de la plaza mayor, I.E.S. Juan Gris, & Consejería de Educación Juventud y Deporte de Madrid,

- Issuu.com [online]:
<https://issuu.com/iesjuangris/docs/analisis-socioeconomico-de-los>
- Mos, Lucia., 2020. Madrid recorta las autorizaciones a los músicos callejeros del centro. Madrid Secreto, 30 de enero, online en: <https://madridsecreto.co/madrid-recortara-las-autorizaciones-a-los-musicos-callejeros-del-centro/>
- NCYL., 2017. Street music to soothe stress and nourish the soul, El español, Section Región, December 24, [online]: https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/20171224/musica-callejera-osegar-estres-alimentar-alma/271973287_0.html
- Neve, E., 2012. The city that makes music and the music that makes city: towards the promise of the art-city. URBS. Journal of Urban Studies and Social Sciences, 2(2), 93- 102 [online]: <http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/neve>.
- Oakes, S., Warnaby, G., 2011. Conceptualizing the management and consumption of live music in urban space. Marketing Theory, 11(4), 405-418. <https://doi.org/10.1177/1470593111418798>
- Oakley, K., O'Connor, J., (2014). e Routledge companion to the cultura
- Ospina, C., 2019. Malviviendo entre exceso de normativas, Ausart. 7(2): 91-102, ISSN 2340-8510 [online] <https://addi.ehu.es/handle/10810/45727>
- Ospina, C., Gonzales, C., Lloret.N., Cadena, A., 2022. Stressors in music education, possible triggers of physical and mental illness, Conference Proceedings CIVAE 2022 MusicoGuia, ISBN: 978-84-124511-5-3, pages 242-245.
- Pages, R., 2018. El arte callejero choca con la burocracia en Benidorm, Información, Marina Baixa 11 de junio, en línea, <https://www.informacion.es/benidorm/2018/06/11/arte-callejero-choca-burocracia-benidorm-5752847.html>
- Palma City Hall., 2019. Other provisions and administrative acts 4341 Citizen Participation. Decree of instruction for the realization of artistic activities on public roads. BOIB, No. 64, May 11, Fascicle 101 - Sec. III. - P. 20025 D.L.: PM 469-1983 - ISSN: 2254-1233 Section III. On line: https://participacio.palma.cat/portal/PALMA/participacio/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_125780_2.pdf

- Porras, J., 2017. Informality, crisis of the world of work and new organizations: Analysis of the hegemonic model of work in Barcelona, PhD Thesis of: University of Barcelona. The information is [online]: <https://www.academia.edu/Informalidad-crisis-del-mundo-del-trabajo>
- Robles. E., Ospina. C., Herrero., 2022. Women in early tele-collaborative arts in the United States of America, Interaction AIPO Digital Journal, 3(1), 31-39 - 27 Jun. 2022.
- Romero, R., 2021. Street musicians will not need authorization in Badajoz, Hoy, Section Badajoz 22 September, the information was encountered [online]: <https://www.hoy.es/badajoz/musicos-callejeros-necesitaran-autorización>.
- Rosas. L., 2018. The street as a stage for the construction of city narratives of street musicians in Bogota Line of research: Music and narratives. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. [online]: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15128/RosasCamargoLedyCaterine2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rowan, J., 2010. Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural. Madrid: Tracantes de Sueños.
- Stabler, S., Mierisch, K., 2022. The street music business: consumer responses to buskers performing on the street and on online video platforms, Springer, Marketing Letters. 33:325–350 [on line]: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11002-021-09566-8.pdf>
- Silva E Sousa., 2017. Street music in Madrid between art and noise, Doctoral thesis, Universidad Autónoma de Madrid.
- Simpson, P., 2011. Street Performance and the City. Space and Culture, 14(4), 415-430. Encountered [on line]: <https://doi.org/10.1177/1206331211412270>
- Templeton, A., Drury, J., & Philippides, A., 2015. From Mindless Masses to Small Groups: Conceptualizing Collective Behavior in Crowd Modeling. Review of General Psychology, 19(3), 215-229. <https://doi.org/10.1037/gpr0000032>
- UNESCO., 2020. La cultura en crisis, Guía de políticas para un sector creativo resiliente, ISBN:978-92-3-300140-4 Unesdoc Biblioteca digital. The information was encountered in the following link [On line]: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374633>

68- Crismary Ospina Gallego

Villas, P., 2019. What obstacles do street musicians face in the Canary Islands? Alegando Magazine [online]: Cultura y Arte Canario June 18.

Zaragoza City Council., 2021. authorizations for musical and artistic performances in the public streets of the City of Zaragoza, File: 0076871 Online: <http://www.zaragoza.es/contenidos/normativa/decreto-musicos-22.pdf>

CAPÍTULO TERCERO: AFECTACIÓN DE LA SALUD MENTAL DE LOS MÚSICOS INDEPENDIENTES

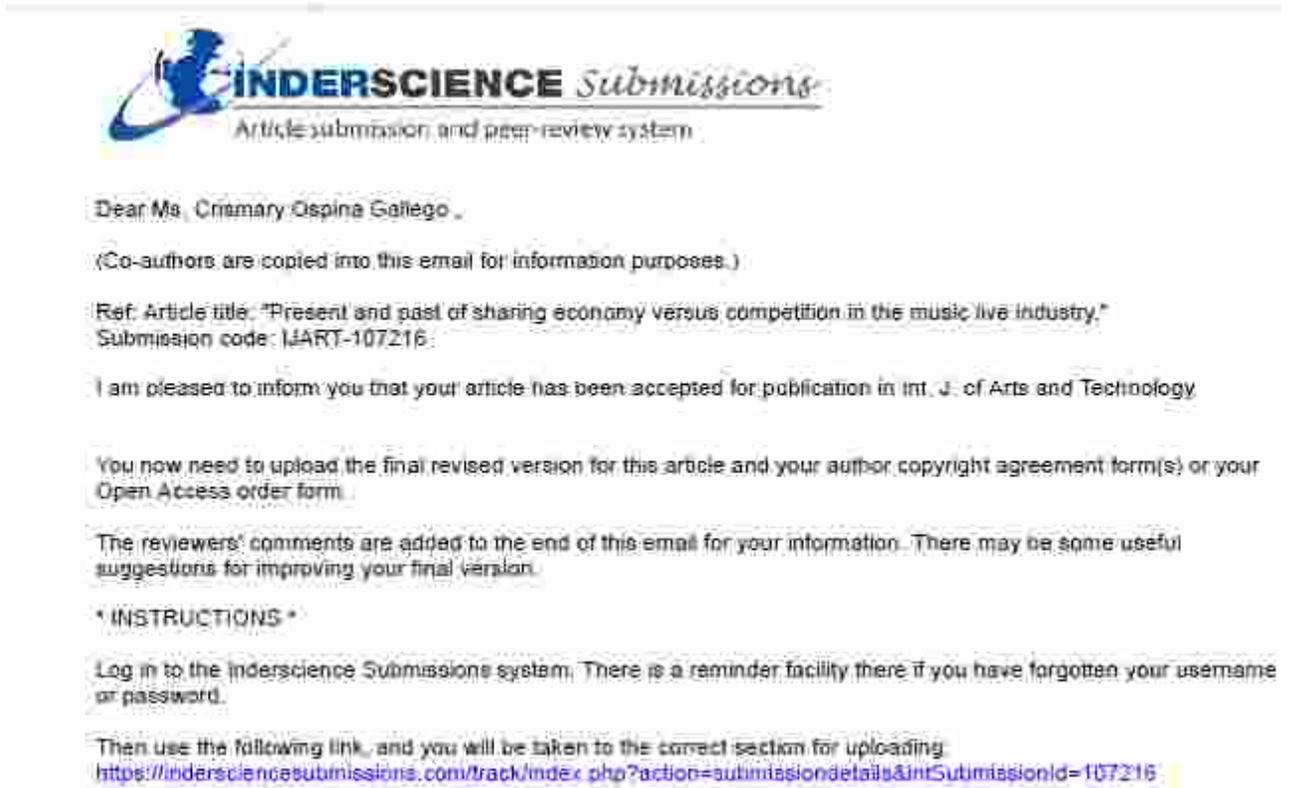


Imagen 5: Constatación de la recepción del artículo "Present and past of competition Versus Sharing economy in the music live industry" en la revista "IJART Journal (International Journal of Arts and Technology) Inderscience." (2023)

3.1. Contexto del Artículo: Tercer Problema; Primer Aspecto: Espíritu de Competencia en la Educación Musical; Solución: Colaboración Tecnológica en el Arte

Este artículo ¹² ¹³se realizó tras una colaboración internacional entre la Universidad de Guayaquil, la Universidad de Caldas y la UPV, gracias a una beca de movilidad internacional para la Formación de Personal Investigador (FPI) –concedida por la ya mencionada UPV-. Con este tipo de becas, se financian las estancias doctorales de personas con contrato predoctoral. Esto le permitió a la autora realizar una estancia de tres meses en la Universidad de Caldas, para generar los contactos necesarios en la realización de dicha colaboración.

¹² Crismary Ospina Gallego (UPV), Maria Nuria Lloret Romero (UPV), Valeria Herrero Ruiz (Universidad de Guayaquil, Ecuador), (2023) *Present and past of competition Versus Sharing economy in the music live industry*, IJART Journal (International Journal of Arts and Technology) Inderscience. Correos electrónicos respectivos: criosgal@doctor.upv.es, nlloret@upvnet.upv.es , valeriaherrero9@hotmail.com. El siguiente artículo está aceptado para su publicación en la editorial Inderscience, la cual tiene los derechos de edición y copia del siguiente documento.

¹³ Notas biográficas de los autores, reproducidas en la revista IJART: Crismary Ospina Gallego is a Colombian harpist and researcher; has a PhD in Arts Production and Investigation. His research topic supported by a predoctoral contract in Universitat Politecnica of Valence is entrepreneurship in independent music of small venues; is member of the investigation group PerformingARTech, registered at Design for Fabrication Institute on UPV, where she performs as project redactor asking grants for European and national budgets; worked as street performer and harpist of The World Orchestra for Peace and Symphonic orchestra of Caldas; also has served as musical teacher in different artistic schools in Fundación Batuta Caldas and Unión Musical de Torrent.

Maria Nuria Lloret Romero has a PhD from the Polytechnic University of Valencia. She was the Director of the Department of Communication Studies DCADHA and was the Director of the International Congress CALSI and the research group CALSI. Currently, she is the Director of the Master Official CALSI (Content and Legal Issues in the Information Society), Director Official Master of Music and Doctorate of Music Coordinator and member of the steering committee of the IDF Research Institute for Design and Manufacture. In the associative field, she is the President of AECTA and member of the board of ISKO Spanish Chapter. Internationally, she is a founding partner of The Line Between Company and she has been Visiting Professor at the University of New York in the King Juan Carlos I Center.

Valeria Herrero Ruiz is a researcher in the scientific, technological and artistic fields and graphic designer, work she does simultaneously. She combines her work with her doctoral project in which she investigates the usefulness and applicability of new technologies in the health field, more specifically in neurological pathologies. For the realisation of her project, she received funding from the Takeda Pharmaceutical Multinational, obtained through a competitive call to improve care for people with ADHD. She works with patients with ADHD in the Valencian Community. She implements games and exercises based on therapeutic and rehabilitative techniques established by professionals, designed in an expanded reality environment.

3.2. Artículo: Present and past of competition versus sharing economy in the music live industry (2023)

3.2.1. Resumen del Artículo

Dos importantes encuestas hechas en la industria de la música (Récord Union, 2019; Musgrave, 2020) descubrieron que el 73% de los músicos independientes sufren síntomas de estrés, ansiedad, depresión y soledad. En el caso de los músicos cuya edad ronda los 25 años, estas cifras crecen hasta el 80%.

Los responsables de esta investigación relacionaron cuatro de los ocho motivos del estudio con los sentimientos que se pueden generar durante un concurso musical o con las sensaciones que padecen los alumnos, cuando realizan un examen académico de interpretación. Esto despertó la curiosidad de los investigadores, dadas las actitudes tradicionales de los profesores al momento de enseñar el empleo de un instrumento musical. Estas actitudes suelen relacionarse con el estrés, el cual es el primer desencadenante de los trastornos de ansiedad y depresión.

Se evaluaron los efectos secundarios de las actitudes docentes en la enseñanza del instrumento, como el perfeccionismo, el autoritarismo, el espíritu de competencia y la exigencia de una técnica rígida. En consecuencia, se encontró que estos comportamientos, por parte de los docentes, generan un estrés prolongado en los alumnos. Dicho estrés puede ser la condición para un posterior desarrollo de trastornos de ansiedad, depresión, soledad y otras enfermedades físicas como la distonía focal.

3.2.2. Abstract

73% of independent musicians have experienced ‘stress, anxiety and/or depression’ in relation to their work (Record Union, 2020). The authors of this study related 4 of 8 main reasons given in the survey to feelings that could be detonated during a musical competition. This study tries to look into studies related to some information that points to a relation between the competitive spirit in music teaching and the high rates of anxiety, stress, and depression; also, it tries to find how deep it is in history and where are the roots of authoritarianism in the music history, and how those type of pedagogy had affected the exercise of sharing between colleagues. In the final part, it studies the concept of

collaboration in society and art through history until the present day, showing collaborative and sharing initiatives that through technology help to connect musicians making easier their profession.

3.2.3. Keywords

Sharing economy; music industry; collaborative actions; competition spirit; stress anxiety; depression; authoritarianism; root cause analysis.

3.2.4. Introduction

The high rates of stress, anxiety and depression in music industry is alarming. The percentage is even worst in younger musicians where the number rises to 80% (Record Union, 2020). Other surveys show comparable results (Gross & Musgrave, 2020) . Eight were the reasons given for the musicians including fear of failure, pressure to succeed, being evaluated by others, and loneliness; the authors of this study related those four reasons to feelings that could be detonated during a musical competition.

According to Mate (2012) the mental illness is related to early trauma. The music academies instruct students starting from three to ten years old, so possibly the way of teaching music can be affecting and causing stress, anxiety, and loneliness sensation on professionals. Some music teachers and directors try to push the quality of performance on competition politics based on an authoritarian way of teaching, thinking that they improve the performance of students and future professionals, but these methodologies of teaching are causing important secondary effects on the mental health of the artists.

As an example, to find inspiration to break the chain of individualism authoritarianism and loneliness in the industry is necessary to find inspiration in collaborative initiatives in the past and in sharing economy in the music industry.

3.2.5. Objectives

1. To find a connection between the stress, anxiety, and depression suffered by independent musicians and the competition-based form of teaching in music schools.
2. To find a root or a reason to explain why the authoritarianism in music is so deeply establishing itself in the industry.
3. Answer the question, could the competition spirit in music affect the possibility to share between colleagues or participate in sharing initiatives?
4. What can the music industry learn from the collaborative and sharing initiatives of the past.
5. What collaborative initiatives can use the musicians online to break the chain of loneliness and individuality shown in the 73% report.

3.2.6. Roots of Authoritarianism

The first steps to becoming a professional musician start at conservatories, where the competition as a motivational tool to improve performance has led the industry for centuries. Also, the concept of the musical director as a stereotyped dictatorial form of teaching has its echoes and consequences in the industry. In the investigation, it was found that in past times, the conquest of territories and the expansion of the Catholic religion got it with authority discipline, and normality. These evangelized not only with the Bible but also with music: the priest leads and sings at mass and the faithful respond by singing (Acosta, 1982). Just as the Catholic Church used cultural structures to evangelize and control, in addition to the well-known repression, teaching was also used (Rappor, 2004).

The pre-programmed change between Indigenous without clothes to civilized citizens of a town was conducted, in a significant percentage, through teaching and not through coercion (Acosta, 1982). The colonialist's power implicit in the use of music as a normative and evangelizing mechanism has its echoes today in the centralist power of the conductor from the power it exercises and the impossibility of interacting with this power on the part of those who work in the orchestra, as police officer to citizen (Rojas, 2015).

Despite the compelling evidence to the contrary, many teachers still believe that fear – fear of failure, fear of an unwanted call home, fear of the teacher, fear of ridicule, or fear of an unpleasant consequence – is a prime motivator for students to do high-quality work; The intentional creation of fear classroom remains one of the most widely used strategies for manage student’s behavior and encouraging academic achievement (Sullo, 2009). This way the ‘fear’ has normalized in the industry.

3.2.7. Competition as a Motivational Tool to improve Performance

Supporters of competition emphasize increased student motivation, self-esteem, performance achievement, music quality, group spirit, and music educator accountability resulting from competition (Johnson G. , 2010). Critics of competition counter that many educators overemphasize the ‘winning at all costs’ mentality, spend too much rehearsal time on contest music, neglect the comprehensive music curriculum, and rely on subjective assessment of student achievement (Rohrer, 2002) emphasize uncontrollable factors, such as natural ability, luck, and difficulty (Weiner, 1979).

The effects of competition on both psychological and physiological health have been founded to be negative (Rosenau, 2003). Here are some of them: low self-esteem (Rubinstein, 1977), stress and anxiety and heart rates to dangerous levels (Fenici et al., 1999), academic stress that reduces the effectiveness of the immune system (Jemmott et al., 1983), higher levels of testosterone and aggression (Mazur et al., 1992; Rocha and Rogers, 1976) mutually exclusive achievement goals promote aggression, anger, fear, and even hatred. The success of one requires another’s failure (Kohn, 1992) Stifle creativity in educational environments (Amabile, 1982). Although music teaches the value of teamwork, being together in one pulse, partnership, the subconscious message is different. Conservatories teach to perform perfectly and compete with partners to push up the musical level of students.

The music scene is full of competition, high-level musicians are educated to be the best, most jobs and opportunities in music are won by competition, which avoids corruption and hiring by friendship. The sad thing is that this has been made within the profession building an atmosphere of competition that makes the energy of the groups very dense and

toxic (Hepsen & Usta, 2021) . It is expected of the musicians to do their job perfectly, which generates stress, anxiety, and power abuse in order to get it; a situation that in an extended period of time results in mental illness and stage fright (Ospina et al., 2022), for which musicians' resort to solutions such as alcohol drugs or self-medication of pharmacists to counteract the effects of such stress (Cernuda, 2018).

Music has an important level of toxic ambient of work, where is often found power abuse, mistreatment of musicians, a humiliation to get the highest level of interpretation possible (Cernuda, 2018).

The pressure to succeed and loneliness are also common explanations to why independent music makers have anxiety, depression, and panic attacks in Ospina (2019). The challenges and obstacles faced by those groups are disintegrations, lack of knowledge, and lack of communication, irregularity, temporality and intentionality (Martinell, 1999) this source can seem old but fit perfectly in those times.

'Competition' destroys, and 'sharing' builds. It is necessary to start building new concepts and methodologies that lead us to integrate, and not to separate ourselves. To reach the goal you must let others help you (Perez, 2014). The new concepts can consist of embracing, sharing, collaborating, and cooperating. It is necessary to evolve the old costumes of teaching music to improve the wellbeing of the artist, to heal from inside the industry, and start to think in collaborative ways to help music life survive those challenging times.

Some of the benefits of sharing or integrating a comprehensive environment for music education are Flourish creativity (Hamann et al., 1990), increase music achievement and performance (Whitener, 1983), define success as the achievement of personal goals, mastery of challenging tasks, and collaboration with others (Schmidt et al., 2006), cooperation promotes higher achievement than the competition (Johnson et al., 1981), higher productivity and also 'significantly higher intergroup cooperation' (Workie, 1974, pág. 228). It is a determinant of cohesiveness attempted to positively influence others (Grossack, 1954).

3.2.8. Sharing Initiatives

3.2.8.1. Roots of sharing economy, Primitive forms of Sharing.

In this part of the investigation, we investigate the background of the sharing instinct of prehistoric humans and Indigenous, to know some background about how sharing was done in the past. “Sharing economy is not the modern invention, hotels are”. Indeed, prior to the 1950s, staying with friends or friends of friends was a common way to travel. Airbnb is an old idea, being replicated and made relevant again through peer-to-peer networks and modern technologies (Bootsman and Rogers, 2010).

400.000 years ago, the men of Burgos-Spain were already coordinated to hunt in groups, hunted, and processed, “cooperative efforts, to kill multiple individuals of an animal as large as the bison implies that the hunters may have shared meat among the participants, insinuating once again a level of social complexity that had not been previously demonstrated during such a remote period of time” (Rodriguez et al., 2017).

It can be seen in the solidarity economy in the oldest communities of Mexican Indigenous that are still alive and keep these traditions. For example, in the Purepechas, they have several forms of barter, exchange, and reciprocity which are historically practiced, and still performed nowadays because of their dynamism and their social and political implications beyond their economic importance.

They know three different forms of barter:

1. the barter with merchants for commercial purposes
2. if an object-by-object exchange is made
3. goods are received and in exchange a debt to be paid in the future. The community also recognises three types of services on the barter
4. interchange of objects
5. voluntary work in the community
6. willing of third people involved.

There are many diverse types of barter where material elements are involved but, mainly:

1. work
2. willing
3. recognition
4. social prestige.

In the case of the religious ceremonies, besides building altars and taking part during the procession, the most successful people in the community share the products of their job. For example, a baker after having good benefits on the sales of bread, gives to assistants of the ceremony bread as interchange and redistribution of wealth that he could accumulate thanks to the community. It means public recognition for the baker and his family, very transcendent. In this way the baker can continue with prosperity, his social and economic activities (Quetzal et al., 2016).

3.2.8.2. Definition of Sharing Economy.

The term sharing economy is not still defined (Frenken & Schor, 2017).

1. Consumers grant each other temporary access to under-utilised physical assets ('idle capacity'), for money (Frenken & Schor, 2017).
2. The sharing economy is a movement that allows collaboration and exchange of services or goods in trade for a previously agreed compensation. It has been facilitated by the internet, gaining strength thanks to the crisis (Cañigüeral, 2014).
 - There is a strong historical and global connection between the emergence of peer-to-peer platforms and a widespread feeling that the new technology-enabled practice allows for empowering people (Benkler, 2006).

Humans are used to sharing between friends and family. What is new is the possibility that the internet platform allows us to share between unknown people, thanks to the reviews and previous transactions. Being able to generate trust among strangers changes the rules of the game in society (Cañigüeral, 2014).

Sharing economy can give use to things that would be without purpose other ways, saved until damage, or in the rubbish. The environmental impact of the sharing economy is

tremendous, also in some cases; it means that people sharing can obtain an economic benefit for it, which gives a break to many families struggling with low incomes, or unemployed. The sharing economy has unknown medium- and long-term consequences, for example, Airbnb augmented the price of rent all over the world, or Uber was demanded unfair competition and was forced to close in some countries. There are few regulations to this type of economy. It is uncertain what will happen when governments start to regulate them.

3.2.8.3. Subcategories of Sharing Economy.

There are three categories of consumption systems and four characteristics of a successful business in the sharing economy according to Bootsman and Rogers (2010). Together, these systems and characteristics are reinventing not just what we consume but how we consume.

1. **Product service:** It is about a service that enables multiple products owned by a company to share. In other words, someone else owns a good and the client rents it. It can be a car, a house, a tool, a book. This avoids expenses of maintenance, and maximises his use, giving economic benefit to the owner.
2. **Redistribution markets:** They are about social networks that enable used or used goods to be redistributed from where they are not needed to somewhere or someone where they can have use again.
3. **Collaborative lifestyles:** It is about people with similar interests banding together to share and exchange fewer tangible assets such as time, space, skills, and money, what we call collaborative lifestyles.

3.2.8.4. Important Characteristics.

There are four characteristics for a successful business in the sharing economy.

1. **Social proof:** a business needs to have enough material for people to choose.
2. **Power of Idling:** There must be something unused for one, but valuable for others that can be shared.
3. **Belief in commons:** Resources that belong to all, one phone is useless, but if it is connected to the network with thousands of phones, it has more value.

4. **Trust in strangers:** It is especially important that the business has ratings and comments, to public validation of the trust of a person.

3.2.9. Sharing Economy in the Music Industry

3.2.9.1. Acoustic.

This is a web and an app. They have complex services for companies and musicians. It has more than 2500 musicians available, more than one thousand opportunities for musicians, and more than one hundred companies on board.

They have split the page into companies and musicians. On the musician option, they divided music, concerts, and career. On music, they offer the artist to upload the music to all platforms, get on Spotify playlist, and a push to appear on covers of magazines. On career, they have an app to fix invoices, bills. They have partners with some places to make live music, increasing the opportunity of musicians to play concerts; On career, they have an accelerator program where they teach selected musicians how to push their music to the next level with experts on the matter. They also have private extra options like finding a space for them on tv, podcasts.

For Companies they have four services: concerts, playlists, branded concerts, and a music library to use on whatever material they need like publicity.

Before COVID 19 this business started with something similar to the ticketing process, promotion through radio programs, and social networks, and it helped musicians to get small concerts in secret places; they also offered secret concerts on terraces, private gardens, apartments, and wherever the client wanted, but they quickly evolve to adapt the coronavirus situation and offer better solutions to artists.

3.2.9.2. Artvl.

It is a page that connects hosts and artists with the objective of exchanging accommodation for creativity. The idea came to artist Luanna Lee when she lost her job while traveling in Africa. The page has space for art, design, artistic performance, video making, and clear filters (others). The host puts on the page an announcement saying that he is interested in an artist painting a place or singing and the artist can contact the host. This web obtains income by donations and for providing artists for festivals.

80- Crismary Ospina Gallego

3.2.9.3. Audiciones Latinas.

Stella Aguirre, founder, and CEO of the Audiciones Latinas platform explains that by relying on technology she has connected artists who require employment with those directors, producers, or cultural managers that need those services.

It is a software as a service software built from the point of view of casting maker the artist makes his profile and the agent looking for one can filter artists, talk to them through chat, access to phone numbers and as it is very normal during COVID and also in this type of business there is more artist than castings and opportunities.

Since its unofficial pre-launch in 2018, the platform has managed to generate a community of 40.000 registered users among talent and recruiters and 250 artists are registered every day (Magazine, 2019).

They have a freemium option with limited video and photos. They charge 2 USD per additional picture and 6 USD per video extra on the artist profile; On reluctant, it is free two casting per month. If the reluctant pay 14 USD he can contact per chat several artists, access to all number phones, and access other video options like downloading and quick editing videos. By twenty dollars per month the host can be called back, and the company makes the castings and concierge services for the host.

It is necessary for artists and for recruiters to make a profile to be or investigate the platform, they also sell 3 hours pass to chat with musicians for four dollars.

3.2.9.4. Bandcamp.

It was born before the music streaming boom. Ethan Diamond founded Bandcamp in 2008. It is a place where musicians can interact with fans and sell their music. During COVID 19 they announced it would waive its usual 15% fee for one day, to support artists affected by the shutdown of live music. On 20th March, fans bought 800,000 records on Bandcamp in 24 hours, totaling \$4.3m of music and merchandise, and it got even better the following Fridays (Ravens, 2020)

Bandcamp is nice for reproducing music because whenever a client pays or not, they can listen or download any complete song from his catalogue, but if the client wants to

support the artist, they can buy a digital album which gives 85% to the artist, 15% for commission for Bandcamp. They also have a button that says name your price, so that way you can pay from the original price suggested by the artist.

Bandcamp normally takes 15 % of revenues for his administration fees, but during COVID they made an exclusive offer to give all revenues to artists and not keep their percentage during Fridays. This initiative improved the sale of his products during COVID19.

3.2.9.5. *Busck.co.*

It is an app that seeks street musicians and has a platform to improve opportunities to be searched and found by people who want a concert, or fans; the artist hangs his songs, pictures, and videos. The page has also a map of street musicians in the world, fans can find a street artist by the searcher and tip him; on the free option, the artist can upload up to three albums, receive cashless tips and hire opportunities to download tools. On his professional paid options per five €per month or fifty €yearly, they have the option to increase their visibility, to upload up to five albums, and contact more than three hundred festivals all over the world.

This web is also looking to partner with some cities to improve the quality of laws for street performances, and to have the buskers guide that will provide in the future information about busking in different cities.

3.2.9.6. *IMSLP.*

The International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library started in 2006 and in 2021 the page has been visited by sixty-eight million users who can exchange musical sheets through the site. Users can submit their own compositions or listen to other people's compositions; download Mozart free sheet music; this makes IMSLP an ever-growing musical community of music lovers and for music lovers. This page is used by educational sectors broadly. They ask for simple donations or monthly donations on every download. If the user wants to download for free, he must wait a number of seconds to do it, but to listen to the artist versions, it is necessary to pay a membership.

3.2.9.7. *Fever.*

This app is not exactly for musicians, but it is quite simple to create an event like a concert and post it on the app so people around the city know about it and buy the tickets. The app is a hybrid between a social network and a ticketing portal that takes advantage of the user's information (and their interactions within it) to recommend the plans that best suit them. In addition, a system based on artificial intelligence that learns from the trends of its online inhabitants can determine their characteristics with the aim of increasing the probability of success for organizers and other promoters with whom they work.

With twenty-five million unique users per month, one of every two people in London has this app on his mobile phone which allows consulting the portals dedicated to offering leisure plans.

3.2.9.8. *Flat.io.*

It is a collaborative score editor. Its business model is Freemium –premium, it has some free applications and to unlock more advanced options, you must pay 4€/ month, 49€ / year or 149 €for a definitive purchase.

In the free option, you can generate and save up to 15 scores, share them for someone else to edit. It writes scores while playing a MIDI keyboard.

The advanced options include editing for printing, mixers, unlimited scores.

The collaborative possibilities of musical writing are also used by education; they charge 2€per user per year and work with more than five thousand schools.

3.2.9.9. *Patreon*

It is a web page of micro sensing for artistic works. It is a way to get paid for creating the things that artists are already doing. It helps creators to build direct relationships with the most engaged fans to offer them benefits like exclusive content, community, or insight into the creative process in exchange for a monthly subscription.

Patreon can provide meaningful income for artists and a rewarding experience for patrons.

Patrons can support the work of their favorite artist and they have many different forms of payment. The important thing is that whenever you want to pay, the support must be monthly, and you can patronize the artist for one dollar per month until whenever they want. Digital guide (2015) Patreon was used per 100.000 artists in 2019; They charge 5%, 8% y 12 % depending on the service the creator needs.

3.2.9.10. Resonate.

It is a music streaming service with socialist politics. Musicians who have their music there can share part of the company. A co-operative is a company that allows everyone involved being a co-owner; everyone gets to share in decisions and profits, the system is democratic, Members can trade their profits for more streams and downloads and/or withdraw as cash. The revenue is shared this way 45% are for musicians, 35% are for listeners, and 20% for workers. It is a halfway idea; it only has 10.000 people involved but it is a very promising business.

“I find this business marvelous; I really hope his cooperation philosophy can be extended in time, and not only to engage people at the initial state of the business, but they also pay well to musicians, solving the actual problem of the artist on streaming platforms, which is that they have little revenue for the reproduction of their work. There is extraordinarily little to do against the monopoly. For example, Spotify pays whoever holds the rights to a song anywhere from 0,0006to 0, 0084 per play. The rights “Holder” can then split these earning between the record label, producers, artist, and songwriters, which means splitting pennies between many parties” Ehrat Livni (2018).

3.2.9.11. Reverbnation.

It helps artists gain traction in the music industry. An artist who wants to subscribe can insert their songs, logos, and album covers to reach fans. There are also paid packages for bands and solo artists who want to use the website for more opportunities. The most famous button on this platform is: "discover"; people can reach an artist without looking for it specifically, fans do reviews, they have audience identification, help with a commercial purpose, metrics, and graphics that help the artist to improve depending on the public preferences, and also connect with labels and contacts that can take the artist to the next level.

3.2.9.12. Stagelt.com.

It is an online venue where the artist performs live, interactive, monetized shows for their fans directly from a laptop, offering fans unique experiences that are never archived. Fans can ask questions and send money and artists decide when to play, what to play and how much they want to charge. Fans then can buy virtual tickets to the show using a virtual currency called “Notes” (1 note = 10 cents of USD). Fans can chat with artists and other like-minded fans and tip performers throughout the show.

3.2.9.13. Soundcool.

It is a system for collaborative creation that allows making interactive performances with the public through musical and audio-visual content. It has applications in art performance, music, education, inclusion, and audio-visual therapy for elderly. The system consists of a set of modules such as players, virtual instruments, effects, mixers, which can be interconnected and allow the reproduction and modification of sound or image in real-time. These modules are opened in the computer and can be controlled by mobiles and tablets via Wi-Fi, by MIDI instruments, or by the movements of the body with the Kinect sensor, or virtual reality tools and augmented reality glasses. In this way, it is easy to be able to collaboratively create musical, sound, and audio-visual works in real-time. It is for free, but it is necessary to learn how to use it. There are free courses on the internet and at the University Polytechnic of Valencia, there are official courses about it. Lloret, N. et al (2021).

3.2.9.14. Tweet for a track

Artists upload the song to the platform and share it through Twitter. If someone wants to download it, he must write his email address to retweet the song and receive it on his email, and this way more people can see the tweet. It is an especially useful tool for musicians in the initial stages of their artistic promotion Zárata. L. (2020).

3.2.10. Conclusions

According to the studies analyzed, was found that the competitive spirit in the music has secondary effects on the psychological and physiological health of the artist causing high rates of anxiety, stress that affect the immune system causing illness, and higher levels of

testosterone and aggression, those secondary effects agree with the studies of mental health of Union record and Westminster University showing the competitive spirit on music teaching as a possible deeper cause for the alarming numbers; Is important to encourage musicians to use a comprehensive method of study that according to experts increases the performative results in a healthier way.

The possible root for the authoritarian musical director as the profile of power and fear in front of the orchestra is not random behavior. It comes from an old-fashioned and violent style of teaching that was intended to change people's thinking, culture, and customs, to introduce new power, like religion, language, or political inclination. Those trends had been inherited from generation to generation by standardizing and had promoted a toxic working environment, causing illness and individualism among musicians.

Even musicians who get used to teamwork, to be together in one pulse, are not entirely used to sharing. The spirit of competition is encouraged on academia to improve students' musical results, unfortunately on long term appear on counter-empathetic behaviors, reducing the possibility to share between the colleagues.

What the music industry can learn from collaborative initiatives from the past is

1. That artists can support each other by helping each other by creating together and consuming cleverly on platforms that help creators that really care about the artist, respect the right of work, and encourage fair winnings for the authors.
2. Sharing is effective and interesting if it is done between interdisciplinary areas, mixing knowledge to solve problems. This article invites live music of small venue to share with other sectors also affected by COVID 19 regulations to seek more and different possibilities of work and help between them.

The collaborative initiatives that musicians can use online to break the chain of loneliness and individuality shown in the 73% report are exposed in the chapter before the conclusions.

3.2.11. Bibliography

- Acosta, L. (1982) 'Music and decolonization Pre-Columbian music. A cultural debate after 1492', *Havana Editorial Arte y Literatura Martínez-Miura. E.* (2004).
- Amabile, T.M. (1982) 'Children's artistic creativity: detrimental effects of competition in a field setting', *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 8, No. 3, pp.573–578.
- Benkler, Y. (2006) *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, Vol. 26, No. 2, Yale University Press, New Haven and London, <https://doi.org/10.1177/1084713807301373>.
- Bootsman, R. and Rogers, R. (2010) *What is Mine is Yours, The Rise of Collaborative Consumption*, Harper Business, England, ISBN: 9780061963544.
- Cañigueral, A. (2014) *Living Better with Less, Discover the Advantages of the New Collaborative Economy*, Editorial Connect, Spain.
- Cernuda, A. (2018) 'Stage anxiety in high-performance professional musicians. A problem of addiction and public health', *Bibliopsiquis King Juan Carlos University Conference*, Spain.
- Digital Guide (2015) *Artists and Patreon: The Road to Economic Independence?* [online] [https://www.ionos.es/digitalguide/online-marketing/vender-en-internet/patreon](https://www.ionos.es/digitalguide/online-marketing/vender-en-internet/patreon/#:~:text=100%20000%20artistas%20ya%20utilizan%20Patreon) /#:~:text=100%20000%20artistas%20ya%20utilizan%20Patreon (accessed 15 April 2019).
- Fenici, R., Ruggieri, M.P., Brisinda, D. and Fenici, P. (1999) 'Cardiovascular adaptation during action pistol shooting', *Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*, Vol. 39, No. 3, pp.259–66.
- Frenken, K. and Schor, J. (2017) 'Putting the sharing economy into perspective', *Environmental Innovation and Societal Transitions*, Vol. 23, No. 1, pp.3–10, ISSN 2210-4224, <https://doi.org/10.1016/j.eist.2017.01.003>.
- Grossack, M.M. (1954) 'Some effects of cooperation and competition upon small group behaviour', *Journal of Abnormal Social Psychology*, Vol. 49, No. 3, pp.341–348.

- Hamann, D.L., Mills, C., Bell, J., Daugherty, E. and Koozer, R. (1990) 'Classroom environment as related to contest ratings among high school performing ensembles', *Journal of Research in Music Education*, Vol. 38, No. 3, pp.215–224.
- Harris, P. (2020) 'Play fair the community-owned music network', *Resonate Blog* [online] <https://resonate.is/about/> (accessed 23 May 2019).
- Hepsen, O. and Usta, B. (2021) 'Conservatory students' music performance anxiety and educational expectations: a qualitative study', *Asian Journal of Education and Training*, Vol. 7, No. 4, pp.250–259 [online] <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1321985.pdf>.
- Iway Magazine (2019) *Audiciones Latinas the Platform that Revolutionizes the Way to Get Work for the Artist*, Iway Magazine Lifestyle, Technology, Beauty, Travel, and Fashion Magazine, section notices [online] <https://www.iwaymagazine.com/blogs/noticias/audiciones-latinas-la-plataforma-que-revoluciona-la-forma-de-conseguir-trabajo-para-el-artista-profesional> (accessed 15 February 2019).
- Jemmott, J., Borysenko, M., Chapman, R., Borysenko, J., McClelland, D., Meyer, D. and Benson, H. (1983) 'Academic stress, power motivation, and decrease in secretion rate of salivary secretory immunoglobulina', *The Lancet*, Vol. 321, No. 8339, pp.1400–1402, ISSN 0140-6736, [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(83\)92354-1](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(83)92354-1); <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0140673683923541>.
- Johnson, D.W., Maruyama, G., Johnson, R., Nelson, D. and Skon, L. (1981) 'Effects of cooperative, competitive, and individualistic goal structures on achievement: a meta-analysis', *Psychological Bulletin*, Vol. 89, No. 1, pp.47–62, <https://doi.org/10.1037/0033-2909.89.1.47>.
- Johnson, G. (2010) 'The relationship between competition and the curricular practices of Indiana choral music educators: survey research', paper submitted to the graduate school in *Partial Fulfilment of the Requirements for the degree Master of Music Ball State University*, Muncie, Indiana.

88- Crismary Ospina Gallego

Kohn, A. (1992) *No Contest: The Case Against Competition*, Houghton Mifflin, New York.

Kugler, J., Reintjes, F., Tewes, V. and Schedlowski, M. (1996) 'Competition stress in Soccer coaches increases salivary Immunoglobulin A and salivary cortisol concentrations', *The Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*, Vol. 36, pp.117–120.

Livni, E. (2018) 'Mariah Carey's record-breaking day shows how little musicians make from Spotify', *QUARTZ Magazine* [online] <https://qz.com/1507361/mariah-careys-record-breaking-day-shows-how-little-musicians-make-from-spotify/#:~:text=Spotify%20pays%20whoever%20holds%20the,splitting%20pennies%20between%20many%20parties> (accessed 25 May 2019).

Lloret, N. et al. (2021) *Soundcool: A Business Model, for Cultural Industries Born Out of a Research Project, Music as Intangible Cultural Heritage Economic, Cultural and Social Identity*, pp.41–49, Springer Briefs in Economics.

Martinell, A. (1999) 'Cultural agents facing the new challenges of Cultural Management. Organization of Iberia-American States', *Ibero-American Journal of Education*, May–August, Vol. 1, No. 20, pp.201–216, ISSN-e 1681-5653, ISSN 1022-6508.

Mate, G. (2012) 'Addiction: childhood trauma, stress and the biology of addiction', *Healthcare Perspectives*, Vol. 1, No. 1, <https://doi.org/10.14200/jrm.2012.1.1005>.

Mazur, A., Booth, A. and Dabbs Jr., J.M. (1992) 'Testosterone and chess competition', *Social Psychology Quarterly*, Vol. 55, No. 1, pp.70–77.

Musgrave, G. and Gross, S.A. (2020) *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, University of Westminster Press, [online] <http://file:///C:/Users/acris/Downloads/can-music-make-you-sick.pdf>, DOI: <https://doi.org/10.16997/book43>.

Ospina, C. (2019) 'Music lives in Spain: surviving in spite of an excess of norms', *AusArt Journal for Research in Art.*, Vol. 7, No. 2, pp.91–102, DOI: 10.1387/ausart.21142.

Ospina, C., López, C., Lloret, M., Angela Díaz, A. (2022) 'Stressors in music education, possible triggers of physical and mental illnesses', *Civae 2022, 4th Interdisciplinary*

- and Virtual Conference on Arts in Education*, Musico, Guia, pp.242–245, ISBN: 978-84-124511-5-3, e- ISSN: 2445-3641.
- Perez, S. (2014) ‘Music as a tool for developing intercultural competence in the classroom’, *Educational Profiles*, Vol. 36, No. 145, pp.175–187, ISSN 0185-2698, [https://doi.org/10.1016/S0185-2698\(14\)70644-0](https://doi.org/10.1016/S0185-2698(14)70644-0).
- Quetzal, J., Prado, A. and Cortez, M. (2016) ‘Barter, exchange, and reciprocity: solidarity economy in the Purepecha communities of Michoacán’, *Magazine of Ethnobiologia*, Agosto, Vol. 14, No. 2, pp.79–89.
- Rappor, D. (2004) ‘Ritual music and christianization in the Toraja Highlands, Sulawesi’, *Society for Ethnomusicology and University of Illinois Press Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 3, pp.378–404, 27pp.
- Ravens, C. (2020) ‘Good vibrations: how Bandcamp became the heroes of streaming’, *Newspaper the Guardian*, Section Culture [online] <https://www.theguardian.com/music/2020/jun/25/bandcamp-music-streaming-ethan-diamond-online-royalties> (accessed 15 June 2020).
- Record Union (2020) *73% of Independent, Music Makers Suffer from Symptoms of Mental Illness* [online] <http://Record-Union-The-73-Percent-Report.pdf> (accessed 5 August 2020).
- Rocha, R. and Rogers, R.W. (1976) ‘Ares and Babbitt in the classroom: effects of competition and reward on children’s aggression’, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 33, No. 5, pp.588–593, <https://doi.org/10.1037/0022-3514.33.5.588>.
- Rocha, R.F. and Rogers, R.W. (1974) ‘Ares and Babbitt in the classroom: effects of competition and reward on children’s aggression’, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 33, No. 5, pp.588–593.
- Rodriguez, A., Saladie, P., et al. (2017) ‘Human predatory behavior and the social implications of communal hunting based on evidence from TD10. 2 bison bone bed at Gran Dolina Atapuerca, Spain’, *Revista de la evolución humana*, Vol. 105, pp.89–122, Editorial prensa académica.

90- Crismary Ospina Gallego

Rohrer, T.P. (2002) 'The debate on competition in music in the twentieth century', *Update: Applications of Research in Music Education*, Vol. 21, No. 1.

Rojas, M. (2015) *The Colonizing and Masculine Figure of the Conductor in Costa Rica*, Sociology-alas.org [online] <http://sociologia-alas.org/acta/2015/.docx> (accessed 5 December 2021).

Rosenau, P.V. (2003) *The Competition Paradigm: America's Romance with Conflict, Contest, and Commerce*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., New York.

Rubinstein, R.P. (1977) 'Changes in self-esteem and anxiety in competitive and non-competitive camps', *The Journal of Social Psychology*, Vol. 102, No. 1, pp.55–57.

Sasuke, R. (2017) *The Difference between Competing vs. Sharing* [online] <https://www.robertsasuke.com/competir-vs-compartir/> (accessed 27 June 2020).

Schmidt, C.P., Zdzinski, S.F. and Ballard, D.L. (2006) 'Motivation orientations, academic achievement, and career goals of undergraduate music education majors', *Journal of Research in Music Education*, Vol. 54, No. 2, pp.138–153.

Sullo, B. (2009) *The Motivated Student, Unlocking the Enthusiasm for Learning*, Editorial Projects in Education Research, USA.

Weiner, B. (1979) 'A theory of motivation for some classroom experiences', *Journal of Educational Psychology*, Vol. 71, No. 1, pp.3–25, <https://doi.org/10.1037/0022-0663.71.1.3>.

Whitener, W.T. (1983) 'Comparison of two approaches to teaching beginning band', *Journal of Research in Music Education*, Vol. 31, No. 1, pp.5–13.

Workie, A. (1974) 'The relative productivity of cooperation and competition', *The Journal of Social Psychology*, Vol. 92, No. 2, pp.225–230.

Zárate, L. (2020) 'Tweet for a Track the best platform for your music? What do you think?', *Monitor Latino blog* [online]

3.3. Contexto del artículo: Tercer Problema; Segundo Aspecto: Elementos estresores en la educación musical: posibles detonantes de enfermedades físicas y mentales



Imagen 6: Portada de las memorias de la “Conference Proceedings CIVAE 2022: 4th interdisciplinary and virtual conference on arts and education” –donde está consignado el

artículo “Stressors in music education as triggers of physical and mental illnesses” de Ospina et Al (2022)-.

Al igual que el artículo anterior, este texto¹⁴ se realizó tras una colaboración internacional entre la Universidad de Guayaquil, la Universidad de Caldas y la UPV, gracias a una beca de movilidad internacional para la Formación de Personal Investigador (FPI) – concedida por la ya mencionada UPV-. Con este tipo de becas, se financian las estancias doctorales de personas con contrato predoctoral. Esto le permitió a la autora realizar una estancia de tres meses en la Universidad de Caldas, para generar los contactos necesarios en la realización de dicha colaboración.

3.4. Artículo: Elementos estresores en la educación musical, posibles detonantes de enfermedades físicas y mentales -Stressors in music education as triggers of physical and mental illnesses- (2022)

3.4.1. Resumen

Dos importantes encuestas hechas en la industria de la música (Récord Union, 2019; Musgrave, 2020) descubrieron que el 73% de los músicos independientes sufren síntomas de estrés, ansiedad, depresión y soledad. En el caso de los músicos cuya edad ronda los 25 años, estas cifras crecen hasta el 80%.

Los responsables de esta investigación relacionaron cuatro de los ocho motivos del estudio con los sentimientos que se pueden generar durante un concurso musical o con las sensaciones que padecen los alumnos, cuando realizan un examen académico de interpretación. Esto despertó la curiosidad de los investigadores, dadas las actitudes tradicionales de los profesores al momento de enseñar el empleo de un instrumento musical. Estas actitudes suelen relacionarse con el estrés, el cual es el primer desencadenante de los trastornos de ansiedad y depresión.

Se evaluaron los efectos secundarios de las actitudes docentes en la enseñanza del instrumento, como el perfeccionismo, el autoritarismo, el espíritu de competencia y la exigencia de una técnica rígida. En consecuencia, se encontró que estos comportamientos,

¹⁴ Crismary Ospina Gallego (UPV) , Carlos Eduardo López Giraldo (Universidad de Caldas, Colombia) , María Nuria Lloret Romero (UPV) , Angela Díaz Cadena (Universidad de Guayaquil, Ecuador), (2022) *Elementos estresores en la educación musical, posibles detonantes de enfermedades físicas y mentales*, CivaE 2022, 4th Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education, MusicoGuia ,ISBN: 978-84-124511-5-3, e-ISSN: 2445-3641

por parte de los docentes, generan un estrés prolongado en los alumnos. Dicho estrés puede ser la condición para un posterior desarrollo de trastornos de ansiedad, depresión, soledad y otras enfermedades físicas como la distonía focal.

Palabras Clave: Salud mental, Educación musical, Competencia, Estrés, Ansiedad.

3.4.2. Abstract

From two important surveys one conducted by the Record Union label (2020), and another conducted by (Musgrave, 2020), it was obtained as a result that 73% of independent musicians suffer symptoms of stress, anxiety, depression, and loneliness. In the case of musicians up to 25 years of age, these figures increase to 80%.

Those responsible for this research related 4 of the 8 motives of the study to the feelings that can be generated during a musical competition, or students taking an interpretive academic exam, which generated curiosity about the traditional attitudes of teachers when approaching the teaching of the instrument, which are possibly related to stress, which is the first trigger of anxiety and depression disorders.

The secondary effects of teaching attitudes in the teaching of the instrument such as perfectionism, authoritarianism, competitive spirit, and the demand for a rigid technique were evaluated, it was found that these teaching positions generate prolonged stress in students which can result in the development of anxiety disorders, depression, loneliness and other physical illnesses such as focal dystonia.

Keywords: mental health, music education, competition, stress, anxiety.

3.4.3. Introducción

El objetivo de este estudio consiste en encontrar una relación entre las técnicas tradicionales de enseñanza del instrumento con los altos niveles de estrés en los músicos.

1. Algunas hipótesis en las que los autores se basaron fueron las siguientes:
2. ¿Puede el estrés prolongado causar ansiedad y depresión en los músicos?
3. ¿Puede el autoritarismo generar soledad en músicos resultando en depresión?
4. ¿Cuáles son los efectos secundarios de una técnica rígida?
5. ¿Cuáles son los efectos secundarios del espíritu perfeccionista en la música?
6. ¿Cuáles son los efectos secundarios del espíritu de competencia en la música?

3.4.4. Metodología

Se buscan los puntos de conexión entre el estrés ansiedad y la depresión, queriéndose conocer cuáles son los efectos secundarios de las siguientes metodologías de enseñanza: técnica rígida, perfeccionismo, autoritarismo y espíritu de competencia. La información se indagó en artículos científicos, páginas de colectivos de expertos en el tema y en entrevistas acerca del tema, publicadas en diferentes medios impresos y en la red.

Asimismo, se eligieron las prácticas metodológicas más tradicionales para la enseñanza de instrumento, las siguientes son las siguientes: rigidez en la técnica, autoritarismo, perfeccionismo y espíritu de competencia. A partir de estas cuatro actitudes tradicionales, transmitidas de generación en generación durante el ejercicio profesoral, se analizan, en estudios, artículos, entrevistas y en páginas de colectivos de profesionales, los efectos secundarios de estas prácticas educativas; con el propósito de relacionar estas metodologías al estrés generalizado que experimentan los músicos jóvenes.

3.4.5. Resultados

3.4.5.1. Relación entre estrés, ansiedad, depresión y soledad.

El estudio arrojó que elevados niveles de estrés durante mucho tiempo pueden causar ansiedad y depresión; El colectivo de doctores de Mayo-Clinic ha asociado el estrés como uno de los principales riesgos para sufrir ansiedad. Asimismo, científicos de la Universidad de Washington explican cómo un grado severo de estrés afecta a la liberación del neurotransmisor dopamina en el núcleo accumbens, una región del cerebro relacionada con la recompensa y el placer (Julia C et al, 2012). Por consiguiente, al reducirse el nivel de dopamina en el cerebro se produce la depresión. Por otra parte, Doménech (2019) determina que la probabilidad de que una persona que vive en situación de soledad desarrolle una depresión es cinco veces mayor que una que no tiene este tipo de sentimiento. Asimismo, concluye que las redes sociales, la soledad, el trastorno de ansiedad generalizada y el trastorno de depresión mayor están interrelacionados.

3.4.5.2. Autoritarismo y soledad.

Se define el autoritarismo como el sometimiento absoluto a la autoridad ejercida por el profesor; también llamado “abuso de poder”, “violencia psicológica” o “asimetría de poder hacia el alumno” (Oxford, 2022)

Los estudiantes ven esta figura de poder del director o profesor de instrumento con ojos de cuidado, respeto, protección, integración psicológica o espiritual. En realidad, hay una asimetría de poder como una condición de vulnerabilidad de una persona ante otra. Mientras mayor es la asimetría de poder, mayor es la posibilidad de alteración, y, asimismo, mayor es la responsabilidad de quien actúa (Murillo, 2020).

El colectivo de psicólogos SOMOS de Madrid ha relacionado el maltrato psicológico al abandono de las actividades que se disfrutaban. Asimismo, las consecuencias de este maltrato se manifiestan en conductas como el aislamiento social, el abandono de amistades, el alejamiento del círculo social y familiar, la desvalorización y la culpabilidad. Se asocia así los métodos autoritarios a la soledad y al incremento por cinco veces en resultar en una posible y futura depresión

3.4.5.3. Perfeccionismo.

Uno de los investigadores que intervinieron en este estudio sufre de distonía. Según su experiencia y conocimiento del tema, ser psico-rígido con el estudio de su instrumento, así como exigirse a sí mismo una perfección en la interpretación, llevó a su sistema nervioso a un alto nivel de estrés. Al enfrentarse con el instrumento, se bloquea inconscientemente y sus dedos no responden como él esperaba. En consecuencia, fue diagnosticado con la enfermedad de distonía focal.

La distonía focal o “calambre del músico” afecta a uno de cada doscientos músicos (Nutt JG, et al, 1988); suele ser una afección sensorio-motora indolora que dificulta la coordinación de las manos, los dedos y los músculos oro-faciales. La distonía focal comienza en las últimas etapas de la educación musical, normalmente durante los últimos años académicos o durante el ejercicio profesional a tiempo completo. Esta enfermedad está asociada con factores de estrés, coincidiendo con períodos de práctica intensiva, y estrés profesional (por ejemplo, conciertos o exámenes). Los pacientes suelen notar movimientos incontrolados, dificultad de movimiento o tensión en la parte del cuerpo más ejercitada (Schuele S, Lederman RJ 2004).

3.4.5.4. Rigidez en la técnica.

La forma de abordar el aprendizaje del alumno facilita la aparición de dolores en la interpretación, dadas la psico rigidez de la pedagogía, la carencia de herramientas preventivas ante los dolores y la desatención ante la individualidad de cada estudiante (Llobert, 2010).

Cada persona tiene una postura que le da más rendimiento desde su individualidad. Sin embargo, algunos profesores entienden que existe una única postura funcional: según este punto de vista, los alumnos que no adopten esa posición no pueden trabajar eficientemente como instrumentistas o no han estudiado lo suficiente. Cuando los estudiantes intentan forzar una posición determinada, aparecen las molestias, el dolor y, en casos más graves, la distonía (Rosset Llobet, 2011). Aunque los profesores hayan podido verse afectados también de esta manera, la problemática se sigue transmitiendo de generación en generación. Actualmente, se intenta solucionar este asunto, educando a los profesores en técnicas corporales, como la técnica "Alexander"; aunque se ha dado poca integración en dichas técnicas con el uso del instrumento.

3.4.5.5. Espíritu de competencia.

Los partidarios de la competencia como método pedagógico se enfocan en el aumento de la motivación de los estudiantes, la autoestima, el rendimiento, la calidad musical, el espíritu de grupo y la responsabilidad del educador musical como resultado de la competencia (Johnson & Priyanga, 2013). En contraste, los críticos de la competencia en espacios musicales opinan que muchos profesores ponen demasiada atención en la mentalidad de "ganar a toda costa": estos profesores destinan mucho tiempo a las obras de concurso, descuidando el plan de estudios integral y se basan en la evaluación subjetiva del rendimiento de los estudiantes (Rohrer, 2002), hasta poner énfasis en factores incontrolables -como la capacidad natural, la suerte y la dificultad (Weiner, 1979)-.

Se ha encontrado riesgos en la competencia musical en el aula, los cuales afectan la salud psicológica y fisiológica y son en mayoritariamente negativos (Rosenau, 2003). Algunos de estos riesgos son los siguientes: baja autoestima (Rubinstein, 1977), estrés, ansiedad y ritmos cardíacos hasta niveles peligrosos (Fenici et al, 1999), estrés académico que reduce la eficacia del sistema inmunitario (Jemmott et al, 1983), mayores niveles de testosterona y agresión (Mazur et al., 1992; Rocha & Rogers, 1976), objetivos de logro mutuamente excluyentes promueven la agresión, la ira, el miedo e, incluso, el odio –en otras palabras: el éxito de uno requiere el fracaso de otro (Kohn, 1992)- y sofocamiento de la creatividad en los entornos educativos (Amabile.1982).

3.4.6. Conclusiones

1. Se encontró relación directa entre el estrés prolongado y el trastorno de ansiedad.
2. Se encontró relación directa entre el estrés prolongado y la depresión.
3. Se encontró que la soledad puede ser causada por una relación de poder autoritaria; causando aislamiento y resultando en soledad, incrementándose por cinco las posibilidades de contraer depresión.
4. Se encontró que el perfeccionismo genera un nivel de estrés en el cerebro tan alto que puede llegar subconscientemente a bloquear la experiencia con el instrumento, somatizándose enfermedades como la distonía focal.
5. Se encontró una relación entre el espíritu de competencia y el estrés, causando baja autoestima, ritmos cardíacos a niveles peligrosos, reducción de la eficacia del sistema inmunitario, una mayor testosterona y mayores índices de agresividad.
6. Se encontró una relación entre la rigidez en la técnica, el dolor y el estrés.
7. Los factores estudiados en el estudio se pueden considerar estresores de los intérpretes.

3.4.7. Referencias

- Domènech, J. Mundó, J. Haro, J.H. Rubio, M. (2019). Ansiedad, depresión, soledad y red social en las personas mayores: Asociaciones longitudinales de la agencia de estudio longitudinal irlandesa (TILDA), *Journal of affective disorders*, Elsevier 246 Páginas, 82-88 Encontrado
https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=72GDmu4AAAAJ&citation_for_view=72GDmu4AAAAJ:ufrVoPGSRksC
- Fenici, R. Ruggieri, M. Brisinda, D. & Fenici, P. (1999). Adaptación cardiovascular durante el tiro con pistola de acción. *Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*, 39, 259-66.
- Llobeta, R. Candiab, V. Fa`bregas Molasa, S. D. Rosine´s, D. Cubellsa, I. Pascual-L. (2009) El reto de diagnosticar la distonía focal de la mano en los músicos *European Journal of Neurology*. 16: 864–86.
- Jemmott, M. JohnB. Borysenko. Chapman B. Borysenko, J. McClelland. Meyer.D. Benson, H. (1983). Estrés académico, motivación de poder y disminución de la tasa de secreción de inmunoglobulina a secretoria salival, *The Lancet*, Volumen 321, Issue

8339, 1983, Pages 1400-1402, ISSN 0140-6736, [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(83\)92354-1](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(83)92354-1).

Kohn, A. (1992): Los argumentos contra la competencia. New York: Houghton, Mifflin.

Lemos, J. Wanat, J. Smith. Reyes, A. Hollon, E. Bockstaele, V. Chavkin, C. Phillips, E. El estrés severo hace que la CRT del núcleo accumbens pase de ser apetitiva a aversiva. Nature. Doi:10.1038/nature11436

Mayo clinic, Trastornos de ansiedad, encontrado: <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/anxiety/symptoms-causes/syc-20350961>.

Musgrave, G. and Gross, S.A., 2020. "Can Music Make You Sick? Medir el precio de la ambición musical. University of Westminster Press. DOI: <https://doi.org/10.16997/book43> founded on internet on this link: file:///C:/Users/acris/Downloads/can-music-make-you-sick.pdf.

Record union. (2020). El 73% de los creadores de música independientes padecen síntomas de enfermedad mental [online] <https://the73percent.com/>

Rocha, R. & Rogers, R. W. (1976). Ares y Babbitt en el aula: Efectos de la competencia y la recompensa en la agresividad de los niños. *Journal of Personality and Social Psychology*, 33(5), 588–593. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.33.5.588>

Rohrer, T. P. (2002). El debate sobre la competencia en la música en el siglo XX. Update: *Applications of Research in Music Education*, 21(1).

Rosenau, P. V. (2003). El paradigma de la competencia: El romance de Estados Unidos con el conflicto, la competencia y el comercio. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Rosset Llobet, J. El cuerpo del músico: manual de mantenimiento para un máximo rendimiento editorial. Paidotribo Badalona ISBN 9788499100333

Rubinstein, R. P. (1977). Cambios en la autoestima y la ansiedad en campamentos competitivos y campamentos no competitivos. *The Journal of Social Psychology*, 102, 55-57.

Weiner, B. (1979). Una teoría de la motivación para algunas experiencias en el aula. *Journal of Educational Psychology*, 71(1), 3–25. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.71.1.3>

RESULTADOS

Árbol y Ciclo de Problemas del Músico Independiente

Una vez estuvieron publicados los artículos, se sintetizó toda la información contenida en ellos, con el propósito de formar un mismo discurso. Se eligió recurrir a una serie de representaciones visuales, con el propósito de que el lector pudiera comprender el contenido y la relevancia de la investigación de manera inmediata. Para ello, se escogieron dos modelos visuales: el árbol y el ciclo de problemas del Músico Independiente. El árbol de problemas es una técnica para la identificación y diferenciación de las causas y consecuencias de un problema crítico (UNAD, s.f.). Por medio del árbol de problemas, se evidencian las raíces, las cuáles contienen las posibles causas de los problemas; el tronco revela el conjunto de problemas abordados y las ramas representan las consecuencias. Finalmente, los frutos simbolizan las soluciones sugeridas en la tesis. En las siguientes imágenes, se muestra una síntesis de las conclusiones de esta tesis –ofreciéndose, más adelante, una interpretación del ciclo de problemas padecidos por el músico independiente, a partir de los colores y símbolos que fueron utilizados para su elaboración-.



Imagen 7: Árbol de Problemas

Fuente: Elaboración Propia

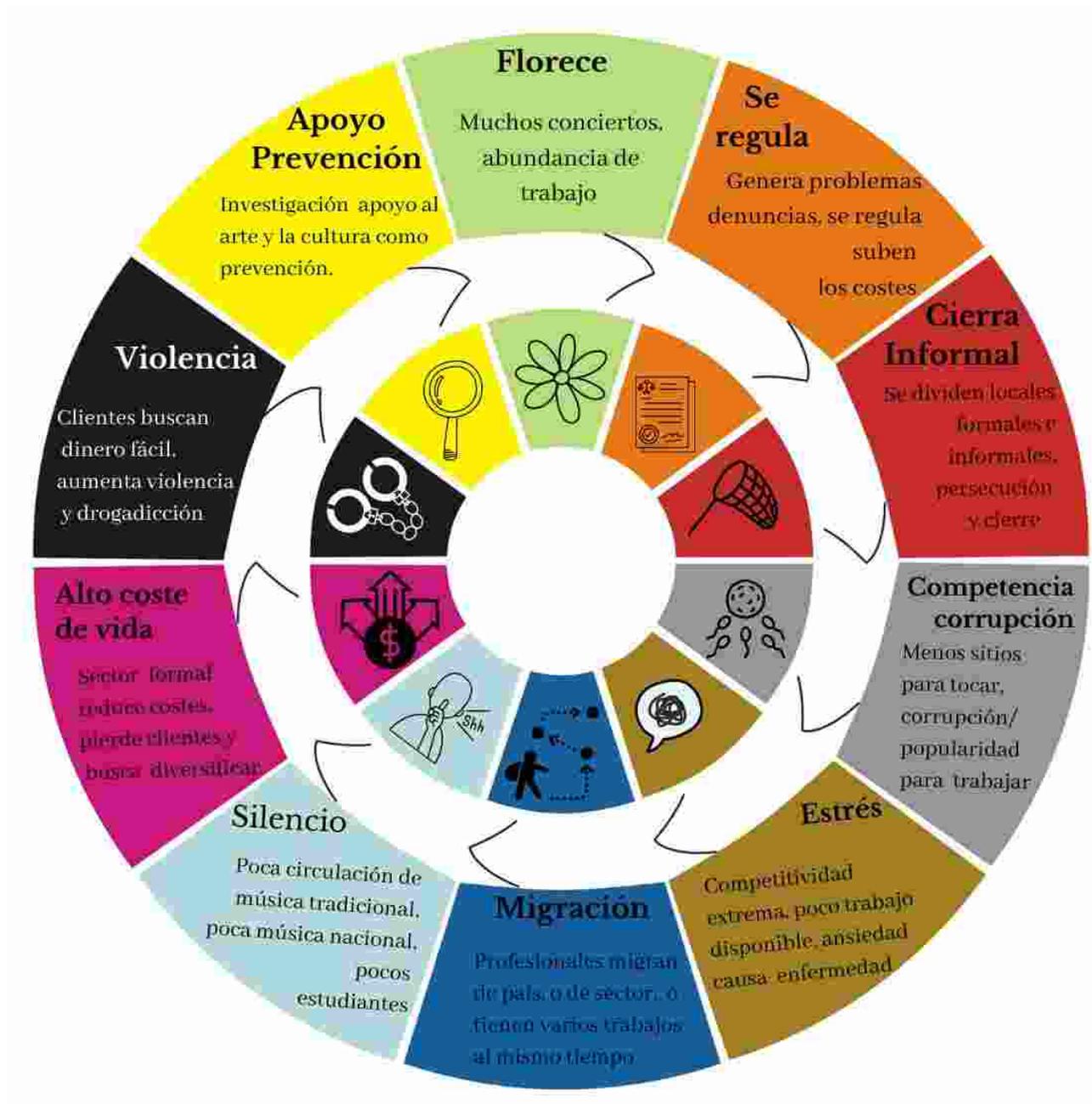


Imagen 8: Ciclo de Problemas que enfrenta la música en vivo y los músicos independientes que trabajan en locales privados de pequeño aforo

Fuente: Elaboración propia

Lista de problemas según su orden de aparición

Considerando la imagen del ciclo, reproducido en páginas anteriores, la siguiente tabla es una representación gráfica del conjunto de problemas a los que se enfrenta el músico independiente, los cuáles pueden surgir sucesivamente a lo largo de un periodo determinado de tiempo; según cómo sea la interacción del músico en cuestión con la comunidad para la que toca, la conducta de las autoridades que regulan el espacio público, la afectación a la salud mental de los artistas y las consecuencias sociales que pueden eventualmente darse – como fenómenos que suceden en un ambiente que prescinde de las artes y de la cultura como medios para la convivencia-. Como se puede apreciar, estos problemas fueron clasificados por colores, cuya explicación se detalla en las siguientes líneas.

Tabla 6: Lista de Problemas del músico independiente - ordenados según una sucesión temporal-.

Lista de problemas	
1	Florece la música en entornos informales
2	Abundancia y trabajo para varios sectores
3	Problemas de convivencia
4	Denuncias vecinales
5	Regulación administrativa
6	Incrementan costos a locales legales
7	División de lugares legales e ilegales
8	Sector legal denuncia al ilegal
9	Persecución a ilegales
10	Ilegales cierran
11	Disminución de plazas de trabajo
12	Aumenta competencia por tocar
13	Reducción de ingresos para el artista
14	Deterioro de condiciones laborales
15	Redes Excluyentes (Mafias)
16	Contratos por amistad
17	Contratos por popularidad
18	Aumento del estrés

Fuente
Elaboración
Propia.

19	Aumento enfermedades mentales y físicas
20	Multiactividad
21	Artistas migran de sector o de país
22	Reducción de la competencia
23	Escasa o nula música tradicional y nacional
24	Alto costo de vida
25	Sector formal no es rentable
26	Sector formal busca diversificar
27	Falta de cultura, aumenta violencia
28	Investigación y formulación de Políticas Públicas
29	Apoyo y ayuda gubernamental al arte

Al observar que hay 27 problemas a abordar, estos fueron clasificados en diez premisas o fases respaldadas por la información obtenida en etapas anteriores de la investigación. A cada fase se le otorgó un color, escogido para cada tipo de problema y según lo prescrito por algunos expertos en psicología del color, buscándose una relación simbólica con los sentimientos que pueden manifestarse en cada etapa. Tales colores y las razones de su elección son las siguientes:

El verde se escogió al simbolizar la esperanza y el crecimiento de las plantas.

El naranja ha sido empleado para identificar la regulación de la economía creativa en Colombia (Buitrago y Duque, 2013).

El rojo fue escogido por el libro “el monstruo de colores” (Llenas, 2012), quien asocia los sentimientos con un color; a la ira le fue otorgado el color rojo.

El gris es un color que carece de luz y, según Heller (2004), es uno de los colores menos apreciados por las personas en general. Fue elegido para indicar cómo, en cierto momento, las problemáticas generan confusión e incertidumbre entre los músicos.

El marrón: Es el color menos apreciado según Heller (2004), escogido por Molina (2022) para referirse al estrés.

El azul oscuro: El color del mar profundo ha sido asociado a la migración; dado que muchos viajan por el mar, arriesgando sus vidas mientras buscan un mejor futuro.

El azul claro: El color del cielo de invierno y asociado al silencio, semejante al que se puede apreciar cuando cae la nieve (Rodríguez, 2020).

El rosado: En 1937, la diseñadora italiana Elsa Schiapperelli utilizó el color rosado en un tono vibrante, tono que fue denominado como “shocking pink”; como un presentimiento del conflicto global que, dos años después, desembocaría en la segunda guerra mundial (Silva, 2022)

El Negro: Color atribuido consuetudinariamente a la noche, la oscuridad y a los momentos más críticos de un proceso o de una experiencia vital. En el presente trabajo, el negro es el color del momento de mayor gravedad durante el ciclo de problemas a los que se enfrentan los músicos independientes.

El amarillo: Es el color de la lucidez intelectual según Ciara Molina (2022).

Glosario del gráfico

Por otra parte, para una mejor comprensión del gráfico que ilustra el ciclo de problemas de los músicos independientes, se consideró una serie de significantes que también están presentes en los cuatro artículos compilados para esta investigación. Asimismo, se integró al ciclo en mención algunos símbolos, para resaltar las implicaciones de cada una de sus premisas/fases. A continuación, se explica tanto el contenido de los significantes como el sentido de los símbolos empleados.

Sector formal: Lugares que ofrecen música en vivo con la licencia de espectáculos, pagando los impuestos respectivos y realizando la documentación y remodelación necesaria para conseguirlo. Este sector formal también incluye músicos callejeros que tienen licencia y cumplen a cabalidad con las normativas para la interpretación de música al aire libre.

Sector informal: Locales con ánimo de lucro, como restaurantes, cafeterías o pequeños hoteles, donde se realizan esporádicamente eventos de música en vivo o culturales, para los cuales no se cuenta con licencia. También se incluye en esta categoría los músicos callejeros que no tienen permiso de ejercer en el entorno urbano o que, teniendo el debido permiso, no pueden seguir las normas a cabalidad.

Profesionales: Los profesionales del sector son los músicos independientes que hacen performances en el sector formal e informal.

Empresarios del sector: dueños de las empresas con ánimo de lucro formales o informales como restaurantes, bares, cafeterías, pequeños hoteles, etc.

Clientes: Son los usuarios del servicio que se ofrece; para el presente caso, serían el público asistente a los eventos; tanto en la calle como en los locales privados.

En la siguiente tabla, se muestra los símbolos escogidos en el ciclo y su significado.

Título	Símbolo
Florece	Flor
Se Regula	Hoja con ley y sellos
Cierre informal	Red para atrapar mariposas
Competencia/Corrupción	Espermatozoides entrando al ovulo
Estrés / enfermedades	Pensamientos confundidos
Migración	Persona con morral que viaja
Silencio	Cara con dedo invitando a hacer silencio
Alto costo de vida	Dinero con flechas hacia arriba
Violencia/ Drogas	Esposas
Investigación/Prevención	Atención

Fuente:
Elaboración propia

Tabla 7: Símbolos empleados en el ciclo de problemas del músico independiente y su significado.

Las palabras que se seleccionaron para el texto de aclaración del gráfico fueron las siguientes:

Texto del gráfico
Florece: Prosperidad, Abundancia de demanda y oferta
Se regula: denuncias y altos costes generados por las leyes
Cierre informal: persecución y cierre del sector informal.
Competencia/corrupción: pocas oportunidades donde trabajar.
Estrés/Enfermedades: patologización de la precariedad.
Migración: en términos geográficos o laborales (cambio de domicilio u oficio).
Silencio: poca música tradicional y nacional, pocos estudiantes.
Alto costo de vida: reducción gastos, pocos clientes, diversificación:
Violencia/Drogas: crimen organizado en vez de arte y cultura.
Investigación/Prevención: políticas públicas para la rehabilitación social.

Fuente:
elaboración propia

Tabla 8: Palabras asociadas a las premisas/Fases del ciclo.

Justificación de las premisas del ciclo

En esta sección, se justifica cada premisa, se explica cómo se originó el gráfico cíclico y se analiza cada fase, según su orden de aparición -como está descrito en la figura-. Esta justificación recupera algunas observaciones y reflexiones -aportadas en los cuatro artículos compilados para esta tesis y presentadas, en un principio, de manera separada- como una manera de consolidar una serie de temas en común desde un interés investigativo. Igualmente, se mencionan los casos de algunos países (Colombia, España, Chile, Argentina, México, Australia, Egipto) escogidos para entender la globalidad de la precariedad en la que viven los músicos independientes –tal como se explicó en la introducción del presente texto- En otras palabras, esta sección articula algunos datos evidenciados en los cuatro textos compilados en esta investigación con datos aportados por experiencias dadas en diferentes partes del mundo, hasta presentar un modelo útil para entender la precariedad en la que viven actualmente los músicos independientes.



Premisa 1: La música en vivo en espacios de pequeño aforo o en entornos informales, como la música callejera, representa una importante fuente de trabajo para los músicos independientes; mientras estuvo lejos de la mirada de las leyes y normativas, la música en vivo floreció y generó trabajo, turismo y prosperidad en los locales de pequeño aforo y en las ciudades.

Australia: El caso de la ciudad de Victoria resulta emblemático. En ella, la música *underground* floreció, después de una etapa, cuando ésta se encontraba fuera del interés de las autoridades. La música en vivo representaba el 67 % del trabajo de los artistas (Homman 2011)

Canadá El caso de Canadá es retratado por Spanu (2023), quién, al inicio de su estudio, menciona la situación en la ciudad de Montreal; refiriéndose a un momento de auge de la música en vivo y artes en el 2010, antes de implementarse las regulaciones a este sector.

Chile: En Chile también se observa un periodo de florecimiento. Según Peters & Peralta, (2022, pág. 66), “(...) la labor de músico se caracterizaba por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas, sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social”.

España: Martos y otros (2014) estudian el flamenco desde una perspectiva económica, analizando los espectáculos, el público asistente y su impacto en el turismo, dado en la ciudad de Sevilla. Entre sus hallazgos, se confirma que la gran mayoría de espectáculos flamencos, ofrecidos mayoritariamente por entidades privadas con ánimo de lucro, se dan en establecimientos de hoteles, bares o tablaos flamencos. La oferta en estos locales es aproximadamente del 94% del total de los espectáculos flamencos de la ciudad.

En su trabajo Ojea (2020) reporta que “(...) el 64% de los conciertos se desarrollan en instalaciones temporales o dedicadas a otros fines. El resto, exceptuando un pequeño porcentaje, queda repartido entre teatros, cines, auditorios, etc.”

Colombia: Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística, (DANE, 2020, cuadro 8), el 35.8% de las manifestaciones artísticas que se llevan a cabo en Colombia se realizan en espacios de pequeño aforo; el 26.6% de dichas manifestaciones se dieron en bares restaurantes, cafés o similares y un 9,2% fueron realizadas en casas de la cultura que suelen ser espacios de pequeño aforo, también del sector formal. Al parecer, los colombianos prefieren este tipo de actividades a la hora de escoger espacios de ocio y recreación, por sus precios bajos y cercanía a sus hogares.

Argentina Durante la segunda mitad del S. XX, el folclore y el rock en Argentina se popularizaron entre las masas urbanas. Entre las décadas de 1960 y 1970, surgieron bandas y artistas, como Sui Generis o Pescado Rabioso, que sentaron bases para una verdadera revolución musical. No sólo cambiaron el arte en la Argentina; también fueron referentes y modelos de cambio para las juventudes latinoamericanas. La forma de vestirse y peinarse y las expresiones con mensajes sociales, poéticos o políticos, se transformaron en un código común del rock argentino, el cual influenció a millones de jóvenes. Además, el rock argentino fue pionero en cantar en castellano para el resto de Iberoamérica (Vituri 2022).



Premisa 2: El florecimiento libre de la música en vivo, en condiciones informales, puede traer consecuencias negativas para la seguridad de las personas; por esta razón se debe regular, aunque pueden incrementarse los costos de su ejecución formal, siendo inasumibles para los pequeños empresarios.

Argentina: A finales del S. XX, Argentina vivía el auge de la escena *underground*; sin embargo, al carecer de una regulación adecuada, los conciertos se salían de control. El punto de quiebre se dio con el incendio que cobró la vida de 194 personas, durante un concierto en el bar “República Cromañón” -un local que carecía de las condiciones de seguridad necesarias y, además, duplicó su aforo la noche del desastre- (Berenice Cortí, 2010) Según los testimonios recogidos en el documental “Sonidos Subterráneos” (Crets, 2021), dedicado a la tragedia de Cromañón:

“(…) las normativas reaccionaron para la protección de las personas, exigiendo mayor seguridad en la infraestructura de los locales, los locales no pudieron asumir tales cambios estructurales cerrando sus puertas al arte.”

España: se ha registrado en la nación ibérica varios accidentes relativos a la música en vivo; mayoritariamente en eventos masivos que han ocasionado la muerte de varias personas. Estas han sido causadas por estampidas o avalanchas de las multitudes, en los grandes conciertos, o por el desplome de las estructuras del escenario o de las torres de iluminación. Incluso se ha registrado incendios durante conciertos o festivales de música (Redacción La Vanguardia, 2022) (Concejo, 2012) Buscando prevenir estos desastres, las administraciones han regulado la organización y la logística de los espectáculos.

Se han redactado dos Leyes en España, relativas a este tema: la “Ley del Ruido” y la “Ley de Espectáculos Públicos”. Estas leyes están pensadas para grandes conciertos y/o grandes festivales con aforos de 350 o más personas. Es comprensible, por lo tanto, que, para realizar estos conciertos, los promotores deban cumplir requisitos como contar con permisos para actuar, seguros por daños, pagos adicionales de impuestos y una

infraestructura que garantice la seguridad de los asistentes. De esta forma, el público puede gozar de unas condiciones mínimas de comodidad y seguridad; habría pasillos y camerinos especiales para los artistas, un número adecuado de baños y espacios que puedan soportar el movimiento de los asistentes, salidas de emergencia, vigilancia contra incendios y aislamiento acústico. Sin embargo, estos requisitos son casi imposibles de cumplir para un local de hostelería con un aforo inferior a 150 personas. En primer lugar, muchos de ellos no son necesarios para este contexto; en segundo lugar, son demasiado costosos de asumir para un local pequeño y, en tercer lugar, requieren de una importante cantidad de papeleo y documentación; provocando que el sector de la hostelería cierre las puertas a la música en directo, por falta de permisos y un alto riesgo de ser multados.

Por otra parte, muchos artistas deciden salir a la calle, para sobrevivir por medio de sus interpretaciones; exponiéndose a arduas condiciones urbanísticas y normativas. En palabras de Martínez Gil (2020): “A partir del siglo XIX en España, la industrialización y los sucesivos actos legislativos para controlar el aumento de las masas y ruido trajeron la desaparición gradual del músico callejero hasta nuestros tiempos, quien se vio forzado a acatar una serie de órdenes de regulación que poco a poco fueron eclipsando su actividad”.

La regulación de la música callejera es un tema complejo, porque involucra a vecinos, espacio público, locales comerciales y artistas. Es necesario conciliar las cuatro partes, para que no haya disputas. Cada localidad en España tiene unas condiciones diferentes, para establecer sus propias normas. Sin embargo, aunque los músicos en cada ciudad estudiada tienen una representación sindical, hasta darse conciliaciones y conversaciones con la administración, ellos se quejan de no ser escuchados: las condiciones siguen sin ser muy favorables para el artista y prevalece el silencio.

Australia: Por su parte Homan (2011) muestra el caso de la ciudad de Victoria. En ella, la música *underground* floreció, después de una etapa cuando ésta se encontraba fuera del interés de las autoridades. Tal florecimiento motivó el diseño de políticas culturales que estaban pensadas para grandes eventos. Esto implicó que los pequeños locales culturales fueran objeto de una imposición normativa y policiva, la cual exigía cambios complejos en la estructura de los inmuebles -para la prevención de incendios, exceso de ruidos y alteraciones del orden público, contratación de personas extras solo para seguridad en caso de disturbios, situación que llevo a los empresarios a recortar el arte de sus servicios.

Egipto: Según Khedr, (2021, págs. 76-7):

“(…) los actores y operadores de la escena artística independiente han estado luchando, desde el 2016; debido a los constantes cambios legales que complicaron el estatus legal de muchas iniciativas y espacios artísticos. El Estado no financia ni apoya la escena artística independiente, lo cual contribuye a que los artistas y organizaciones independientes tengan dificultades para sobrevivir y prosperar. Además, el sector privado rara vez invierte en la escena artística independiente, porque persigue la maximización de los beneficios”.



Premisa 3: *El Aumento de los costos para hacer música en vivo origina una división entre los lugares formales e informales, causando que los locales y espacios informales, como los espacios públicos, los restaurantes y los bares que permiten esta actividad sin licencia, cierren sus puertas al arte por miedo a ser perseguidos, denunciados y considerados como “competencia desleal”, causando un descenso en el número de trabajos performativos.*

España: Las leyes de espectáculos tienen requisitos imposibles de cumplir para los pequeños locales que quieren hacer música en directo en sus establecimientos. Los locales culturales se han visto obligados a cerrar sus puertas al arte, perdiendo oportunidades de trabajo para los artistas y reduciendo los ingresos que podrían recibir los hosteleros. Como alternativa, se puede actuar al margen de la ley, arriesgándose a pagar grandes cantidades de dinero en caso de ser inspeccionados (Ospina Gallego, 2019).

Los artistas y creativos son personas que, por lo general, poseen un gran potencial. Sin embargo, todavía cuentan con pocos sitios donde mostrar su talento. Los lugares que les dan la oportunidad de tocar son lugares como restaurantes, hoteles, bares o cafés, interesados en realizar un acuerdo colaborativo. A un bajo coste, se puede vincular a un artista talentoso, capaz de ofrecer un *show* interesante para animar, fidelizar o entretener a la clientela. De esta

forma, el artista puede tocar y lucrarse por medio de un pago directo, por parte del establecimiento comercial, o por medio de la venta de entradas y registros sonoros. Para la obtención de la licencia para la realización de espectáculos en España, un establecimiento implica una serie de costos que pueden llevar a una remodelación, total o parcial, del local- (Ospina Gallego, 2019).

Según Moreno Vituri (2018), la dificultad de obtener la licencia mencionada impide la entrada de nuevos competidores: hay quienes han podido invertir en reformar la infraestructura de las pocas salas de pequeño aforo, con el fin de obtener la licencia de música en vivo. En consecuencia, los inversionistas se pueden dar el lujo de decir, dentro de su plan de mercadeo, que su competencia es nula. Por este motivo, David Andrés Martín (2012) denuncia tanto el cierre de gran cantidad de bares de escena *underground* como la práctica criminalización de la música en vivo; generándose un monopolio de los sitios que tienen licencia y avasallando a quienes no la tienen.

Sin embargo, estos recintos en España son cada vez menos: muchos operan al margen de la ley; por esta razón, no hay mucha información oficial sobre ellos y tampoco se puede hacer mucha publicidad de estos eventos, siendo estos referidos como parte de la escena *underground*. Aunque la situación tras la pandemia ha empeorado, como se mencionó en anteriores secciones del presente texto, todavía no hay cifras oficiales de cierres de establecimientos que ofrezcan información satisfactoria sobre la escena *underground*.

Este testimonio cuenta con nostalgia como solía ser la escena de música en vivo en España, antes de que entrara en vigor la Ley del Ruido y Espectáculos.

“Los que hemos vivido este momento, acudimos a algunos de estos locales, donde cada fin de semana programaban conciertos con una afluencia de público bastante notable. Los jueves acostumbraban a celebrar *Jamm Sessions* abiertas a que cualquiera pudiera subir al escenario y tocar. Queda el recuerdo de que el local solía llenarse cada noche del jueves. Además, cabe añadir que el precio de la entrada era muy accesible, para toda clase de público” (Martínez Ojea, 2010, pág. 44)

En el caso de Madrid, los lugares para tocar se han reducido un 32%, según Josep Pedro (2017, pág. 184); quien cartografió los bares musicales en Madrid: se contabilizó 147 lugares, 99 activos y 48 inactivos. Esta cifra evidencia la reducción de opciones laborales performativas, para la música en vivo de pequeño aforo en Madrid. Pedro.

Por otra parte, tocar en la calle es una opción de trabajo para los músicos y una fuente estable de ingresos regulares. Sin embargo, generalmente no es explorada por la mayoría de los artistas, ya que existen muchos riesgos al hacerlo y es difícil adquirir un permiso. Los artistas que se atreven a realizar esta actividad son perseguidos por las autoridades, porque deben infringir las normas para poder ejercer su profesión. La mayoría de las autoridades se han empeñado en prohibir prácticas que son esenciales, para la realización de una actuación en el entorno urbano. Entre estas prácticas están: la amplificación, la libre circulación, el uso de percusión y tocar en horas punta en restaurantes. Por otra parte, el tiempo de espera para obtener el permiso está comprendido entre un mes y un año, por lo que es muy difícil obtenerlo. También se imponen multas a los que no cumplen las normas. Por estas razones, la música en la calle es inviable en muchas ciudades de España. Por su parte, los músicos profesionales no se atreven a practicarla, porque pueden ser multados y sus instrumentos, confiscados.

Al impedirse que los músicos profesionales puedan tocar cómodamente en sus calles, la ciudad pierde importantes beneficios. Los estudios demuestran que la mayoría de la gente disfruta de la música en la calle: ella tiene el potencial de favorecer el turismo, al aumentar el tiempo que la gente permanece en un restaurante o mirando los escaparates de las tiendas cercanas. Inclusive, la música puede influenciar en el mejoramiento del ambiente y de la convivencia en barrios conflictivos. Además, una periodicidad estable en *performances* callejeros puede generar que haya aforo completo, en un día con poca rotación de clientes en un establecimiento –sea un bar o un restaurante-. No obstante, todavía hay poca flexibilidad por parte de la administración, para actualizar la normativa y satisfacer las necesidades de los músicos callejeros.

Al mismo tiempo, parece que los beneficios que esta profesión aporta a las empresas, al turismo, a la ciudad y a la cultura no están claros para la administración y demás implicados. También se cree que no están claras las condiciones técnicas y laborales mínimas que deben tener estos artistas, para realizar su trabajo; por lo que las administraciones, a la hora de redactar las normas, no las tienen en cuenta a los artistas y prohíben prácticas que son imprescindibles para la interpretación musical –como lo son la amplificación, el uso de instrumentos de percusión, la libre circulación por la ciudad, la interpretación en horas punta en restaurantes y la venta de sus propios trabajos fonográficos-. Estos asuntos son

fundamentales y, con su prohibición, los artistas que quieran actuar sólo tienen la opción de incumplir la ley, arriesgando su seguridad en el intento.

México: La historia de España se repite en México, estudiado por Spanu (2023): “(...) la legislación obsoleta ocasiona una competencia desleal de bares clandestinos; mientras que otros profesionales prefieren volver a la clandestinidad, con eventos en ubicaciones secretas o sin autorización. Para los primeros, limitar los eventos musicales genera una pérdida de ingresos que amenaza su economía, mientras que el retorno a la clandestinidad de los segundos implica todo tipo de riesgos, una fragmentación de los públicos y una competencia desleal para los lugares autorizados.”

Argentina: Tras el trágico accidente del bar Cromañon que cobro la vida de mas de un centenar de personas en un incendio en un concierto que duplicaba su aforo, las normativas reaccionaron para la protección de las personas, exigiendo mayor seguridad en la infraestructura de los locales. Esto fue económicamente inasumible por los hosteleros, reduciendo los lugares de trabajo para los músicos. A causa de esto, nacieron nuevas formas de actuación. Se multiplicaron las presentaciones acústicas y reducidas al aire libre. Por un lado, se ampliaba el espectro de posibilidades laborales para los músicos; pero, por otro lado, precarizaba el trabajo de los artistas, porque ya no se les pagaba y tenían que llevar su equipo y sonido propios (Corti, 2010).



Premisa 4: Incrementa el nivel de competencia, se hace importante ser popular.

Argentina: “Luego, tocar en salas era cada vez más exigente y se fueron generando mafias alrededor del tema” (Crets, 2021). Una de las consecuencias del monopolio de las salas de música en vivo formales es el aumento de la competencia por las pocas oportunidades para tocar. Ya no es suficiente con ser un músico virtuoso; ahora, además, es

necesario que este sea bastante conocido y que tenga muchos seguidores en redes sociales. Se asume el supuesto de que, cuantos más seguidores en sus redes tenga el artista, más asistencia atraerá al evento. Paralelamente, se desarrolla una serie de prácticas turbias y excluyentes, alrededor de la posibilidad de subir a los escenarios. Esto obliga a los músicos para que contraten los servicios de un *manager*, -o sea: una persona que gestiona los conciertos de varios artistas y esté conectado con dueños de bares, salas y organizadores de eventos: es en estos ambientes donde circulan y son visibilizados los artistas con los que el *manager* trabaja- (Corti, 2010).

España: Algunos expertos en la industria de la música, citados por Martínez Ojea (2010), explican la dinámica de la música en vivo. Estos también apuntan al cierre de bares, afirmando que los jóvenes van a lo seguro, porque estos últimos pueden estar dispuestos a pagar una entrada; pero por alguien que conozcan y les guste. Por otra parte, en el caso de las salas, estas exigen que el artista sea reconocido para organizar un espectáculo, como garantía de que el local tendrá público suficiente y el evento sea rentable. Sin embargo, la dinámica de la escena *underground* resulta la más adecuada al momento de descubrir nuevos artistas. Esta dinámica consiste en asistir a un bar con música en vivo, un servicio extra bastante atractivo: el público está dispuesto a pagar una entrada asequible o un incremento en los precios de consumo, a cambio de escuchar a músicos independientes en estos espacios, sin importar que sean desconocidos.

De otro lado, el nivel de competencia en España por los trabajos performativos es muy alto, por lo cual la impecabilidad y perfección en la interpretación juega un papel muy importante, para lo cual los músicos se forman, estudian para tener mejores oportunidades de trabajo. Según Moraga Guerrero (2022, pág. 20), los intérpretes suelen ser creativos altamente competentes y calificados. De 895 músicos encuestados, el 65% tiene estudios correspondientes al primer y segundo ciclo de educación superior y doctorado. La labor musical requiere de una disciplina rigurosa de prácticas: se requiere años para dominar un instrumento o un proceso creativo, hasta alcanzar la confianza adecuada y así poder ofrecer al público una experiencia de carácter artístico. Sin embargo, el mercado laboral no ofrece las plazas suficientes de trabajo para todas y todos en el sector performativo.

Por otra parte, a pesar de los esfuerzos concretados en una investigación como la de Moraga Guerrero (2022), todavía no es posible calcular, con precisión, el número de músicos

contratados o autónomos. Por esta razón, en este estudio se ha intentado demostrar una cifra aproximada de los trabajos estables, relacionados con los estudiantes música. Se parte de los datos aportados por asociaciones de orquestas sinfónicas y bandas en España, en relación con el posible número de sus integrantes. Los hallazgos arrojan la siguiente información: 35 orquestas sinfónicas (AEOS, 2018), 27 bandas profesionales (Amproband, 2022) y 400 formaciones artísticas para fiestas (Cadena Ser, 2020). Las orquestas y bandas profesionales tienen aproximadamente 50 integrantes; mientras que las formaciones artísticas para fiestas no llegan a 20 personas en escena. Al multiplicar cada número de agrupaciones por sus posibles integrantes, el resultado señala 11.100 los puestos de trabajo performativos estables en España.

La educación musical tiene muchos niveles y abarca desde el nivel infantil hasta agrupaciones de adultos mayores en total hay 295.115 estudiantes de música. Según el Anuario de estadísticas culturales (Ministerio de Cultura y del deporte - Gobierno de España, 2021-2022), en el 2021 se graduaron 3.283 profesionales con formación universitaria musical. Esta cifra crece con un promedio de 200 personas por año. Por su parte, 2505 músicos están registrados en la base de datos del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), mientras que la SGAE y la Sociedad de Artistas, Intérpretes o Ejecutantes de España (AIE) cuentan con 8417 socios (Moraga Guerrero, 2022). Finalmente, existen 11.100 puestos de trabajo por los cuales 295.115 estudiantes de música en el 2021 están eventualmente compitiendo (Ministerio de Educación y Formación Profesional de España, 2021-2022). Por todas estas circunstancias, resulta complejo calcular con precisión el número de músicos emprendedores e intérpretes independientes en el país.

Otro punto de diferenciación entre los músicos es pertenecer al sector formal y pagar impuestos, esto repercute positivamente en sus posibilidades de contratación. Según Moraga (2022), más de la mitad de los músicos están al día con sus obligaciones fiscales y pagan impuestos; incluso cuando muchos de ellos ganan aproximadamente la mitad del salario mínimo interprofesional y más de la mitad recibe solamente el 25% de su salario por su actividad artística:

“El 56 %, lleva a cabo su actividad artística como trabajador autónomo. El 61 % de los que ejercen como trabajadores autónomos estaban dados de alta a efectos fiscales, y de ellos un 82 % estaba de alta en la Seguridad Social. De aquellos que estaban de

alta simultáneamente a efectos fiscales y en Seguridad Social el 53 % llevaba más de cinco años en esa situación (...) En 2021 el 88 % de los encuestados obtuvo unos ingresos brutos anuales iguales o inferiores a 14.000 euros, siendo muy relevante el porcentaje de aquellos que recibe menos de 7.000 euros, Para el 51 % de los encuestados los ingresos derivados de la actividad artística supuso únicamente un 25 % o menos de sus ingresos totales. Solo para un 28 % de ellos la actividad artística significó más del 76 % de sus ingresos totales y de estos, un porcentaje mayoritario, el 73 % , tuvo unos ingresos brutos anuales iguales o inferiores al SMI anual” (Moraga Guerrero, 2022, pág. 3 y Ss.)

En España la competencia es tal que los artistas pagan por tocar. En ámbitos de aforos mayores a 150 personas, existe un monopolio de las salas que ofrecen música en vivo formalmente y las que no. Entre las consecuencias del monopolio de las salas que ofrecen música en vivo formalmente, la más peligrosa es la posibilidad de especular con los precios. Bajo tal circunstancia, el organizador puede pagarle al músico lo que quiera por su actuación: si un músico no acepta las condiciones propuestas, siempre habrá algún artista que toque por menos dinero. Esto provoca un descenso de los precios de los servicios musicales. También se da el caso de jóvenes o aficionados que tocarían sin remuneración -o que, incluso, pagarían por tocar-¹⁵.

En las universidades de España sucede algo semejante: generalmente, los estudiantes deben pagar para aprovechar los auditorios de los campus. Esto se da incluso en las facultades de Artes. Estas circunstancias impiden el uso de las salas para conciertos y ensayos, acrecentándose así la precariedad de la comunidad estudiantil. Además, aunque varias universidades contribuyen con ayudas para hacer usufructo del auditorio (UPV, 2023), el apoyo económico se entrega tras una rigurosa competencia entre los candidatos. Habitualmente, las ayudas no alcanzan para cubrir el coste de la sala. Por lo tanto, el artista, aun habiendo recibido un respaldo económico y si todavía quiere tocar en una sala, debe

¹⁵ El tema de pagar por tocar -o tocar sin remuneración- no está ampliamente estudiado en la comunidad científica. Sin embargo, aunque no haya cifras sobre este fenómeno, es asumido como una preocupación internacional. Por ejemplo: en Argentina, existe un marco legal que evita que los músicos paguen por tocar, beneficiándolos simultáneamente con una accesibilidad a los medios de comunicación y con la posibilidad de tocar en salas (Saponara Spinetta, 2018). Por su parte, en España, se debe pagar el alquiler de una sala de conciertos -la cual, normalmente, tiene un aforo superior al de 150-. Dicho alquiler incluye los servicios de técnicos en luces y sonido, quienes cobran; a pesar de que no se les requiera para un espectáculo en formato acústico.

pagar de su bolsillo los costos asociados a los equipos y asistencia técnica (Ospina Gallego, 2019).

Canadá: Tras la concentración de la vida cultural en el sector *Quartier des spectacles* y el aumento de la dificultad para conseguir licencias de música en vivo, organizar un concierto en el barrio *Quartier des spectacles*. Según Spanu, (2023), cuesta mucho más que en otras partes. Esto requiere más inversión privada y mayor certeza sobre cómo el público podrá llenar cada evento con artistas ya reconocidos. Se exige más apoyo público, para los eventos menos comerciales y dedicados a poblaciones marginadas y/o minoritarias.



Premisa 5: Los artistas se enferman física y mentalmente debido a la competencia extrema a la que están sometidos y a la incertidumbre económica dada por la precariedad laboral.

Esta premisa fue estudiada más a fondo en el artículo “Competition Vs Cooperation in music industry”, reproducido en el capítulo tercero, en donde se puede encontrar información más detallada sobre este tema, con datos, cifras y una bibliografía completa. A continuación, se retoma algunos aportes de dicho artículo, en relación con esta premisa y el ciclo estudiado.

En el centro de las condiciones de precariedad laboral de la industria de la música en vivo, se encuentra el artista real, quien vive y se enfrenta a toda esta situación a partir de lo que sucede en su mente. En este punto, se puede hablar sobre síndrome de *burnout* o cronificación del estrés en la profesión. En los músicos independientes, esta cronificación alcanza niveles muy altos. Se encontró que los músicos padecen un estrés mucho más intenso que el experimentado en profesiones en las cuales se arriesga la vida propia o la de otros – como ocurre con los bomberos, los militares o los médicos-. A partir del 2016, este problema ha adquirido importancia en la literatura académica española (Zarza Alzugaray, Casanova, & Orejudo Hernández, 2016). Posteriormente, dos encuestas implementadas por Record Union (2020) y Gross & Musgrave (2020) empezaron a evidenciar, por medio de la

divulgación masivas de sus resultados, las posibles razones a esta situación y así poder encontrar una solución.

Por otra parte, las actitudes y tendencias pasivo-agresivas en la educación musical se han heredado de generación en generación, por medio de la estandarización. Se ha fomentado un ambiente de trabajo tóxico, causante de enfermedades mentales entre los músicos. Incluso ellos, que están acostumbrados a trabajar en equipo, a estar juntos por medio de un mismo pulso, no logran convivir más allá de lo formalmente estricto. El espíritu de competencia que se cultiva en el mundo académico, para mejorar los resultados musicales de los alumnos, desgraciadamente genera, a la larga, poca empatía; reduciéndose la posibilidad de fortalecer lazos humanos –no meramente profesionales- entre los colegas.

Esto puede desarticular el carácter del intérprete en relación con su sensibilidad: se le juzga por cometer errores, siendo dicho juicio parte fundamental del proceso pedagógico. En contraste, procesos musicales tan distintos como el jazz, la improvisación y la popularización de músicas autóctonas funcionan como movimientos liberadores. Sin embargo, dichos movimientos aún hoy representan una minoría en los conservatorios, enfrentándose a una gran precariedad laboral en el ámbito profesional (Shifres & Gonnet, 2015).

En el capítulo tercero, se desarrolla una hipótesis que puede justificar los altos niveles de estrés en los músicos. Es posible que este tipo de estrés se haya originado en una educación musical, caracterizada por actitudes inapropiadas de trato personal hacia los estudiantes y en relación con una concepción ortodoxa de lo que es “lo musical”. Estas actitudes pueden haberse transmitido por medio de un modelo colonial, manejado especialmente, desde el S. XVI, por la perspectiva educativa de los jesuitas –quienes integraban cuestiones artísticas y religiosas en procesos evangelizadores, durante la conquista de los territorios hoy comprendidos como Latinoamérica-. Según Shifres & Gonnet, (2015, pág. 55) “la educación musical formó parte del proceso evangelizador (...) el proceso estuvo basado en la noción de unidad (religiosa, lingüística, política, etc.) que, por definición, implica la supresión de la identidad del Otro”.

El modelo jesuita también sustituyó todo vestigio musical preexistente, incluyendo instrumentos y expresiones musicales de carácter autóctono. Del mismo modo, fueron impuestos los saberes teóricos y prácticos relacionados con los colonizadores (como la

lectura musical y las partituras, provenientes del medioevo europeo, o la difusión y ejecución a través de organismos musicales jerárquicos, en donde los más educados tocan y otros escuchan). Más adelante, con la creación de los conservatorios y el fenómeno del protestantismo, la música fue abandonando el carácter grupal, convirtiéndose en un proceso basado en la valoración de los desempeños individuales: la música fue percibida, prioritariamente, por medio del texto donde están las partituras y el músico, en un lector de dicho texto que busca la perfección de la interpretación (Shifres & Gonnet, 2015).

Se pudo identificar que, como práctica implementada durante la conquista de América Latina, era necesario no solo el uso de la agresión física; también el empleo de la violencia simbólica, como aceptación autoritaria de una cultura externa, por parte de una población autóctona y para la prevención de nuevas insurrecciones. Para ello, era necesario modificar la forma de vestir de los habitantes, la lengua, la religión y la inclinación de la gente a vivir arraigadas en sus territorios de origen. La educación musical fue parte de este proceso colonizador, la cuál no se hizo de manera respetuosa: se basó en la noción de unidad que suprime la identidad del otro, se sustituyeron las expresiones sonoras de las diversas culturas, imponiéndose la música occidental como la única sonoridad aceptada y exigiéndose la alfabetización y la lectura de la partitura, como requisito fundamental para la ejecución de la música. Para el éxito de todas estas prácticas, los maestros fueron colocados en un pedestal.

Hoy en día, se puede encontrar un alto nivel de actitudes negativas de profesores y directores de música -quienes pueden cometer agresiones verbales en público, hasta lastimar deliberadamente a sus alumnos o trabajadores de la música- al no cumplirse, de manera satisfactoria, un ideal de perfeccionamiento estético. Se normalizan estos comportamientos con excusas como la sana competencia, el afianzamiento del nivel performativo de los artistas, un mejor posicionamiento en un concurso o, incluso, para acrecentar la imagen de autoridad de directores entre los intérpretes.

La educación musical comienza a partir de los siete años, incluso antes: los músicos se entrenan a lo largo de todas sus vidas para la interpretación. Sin embargo, cuando salen de la escuela musical, se dedican a otras cosas, a la pedagogía o a los diversos oficios relacionados con la multiactividad, debido a la falta de oportunidades laborales en el sector de la interpretación. A pesar de esta realidad, los estudiantes siguen sin ser preparados para ello por medio de sus currículos de conservatorio. Cuando tienen que enfrentarse a la vida

laboral, se encuentran desilusionados. Esto contribuye a aumentar los problemas de salud mental en el gremio.



Premisa 6: Los artistas migran de sector económico, de país o ejercen la multiactividad.

Para dominar un instrumento musical, los artistas necesitan muchos años de dedicación. Se suele iniciar en edades entre los 7 a 12 años; algunos, inclusive, son introducidos al mundo de la música a una edad más temprana. Su estudio continúa hasta abarcar toda una vida. Desafortunadamente, como antes se ha referido, las opciones laborales performativas son pocas o muy competitivas. Estos artistas terminan asumiendo otro tipo de trabajos más rentables. Según Moraga Guerrero (2022, pág. 20 y Ss), “El 62 % de los músicos independientes tiene dos o más empleos, incluido el de la música, siendo mucho mayor el porcentaje en el caso de las mujeres (72 %) que en el de los hombres (58 %). El 42 % tiene otras fuentes de ingresos ajenas a la música” Por su parte, Jiménez Pérez & Ruiz del Olmo (2019, pág. 100) afirman que:

(...) la gran mayoría de los profesionales formados en el conservatorio, se desempeña profesionalmente de una forma u otra en ámbitos relacionados con la docencia (92%), el porcentaje de ingresos mensuales que obtienen los encuestados a partir de sus conocimientos adquiridos en el conservatorio directamente sobre la interpretación o la composición, la gran mayoría declara que obtiene menos de un 10%. Razón por la cual, el 32 % de estos encuestados reconocieron haber obtenido otra titulación diferente posterior o paralela a la de música”

Un intérprete puede trabajar dentro de la industria musical, realizando diferentes actividades; aunque también puede trabajar en otro sector económico. Esto, en principio, se ve bien; si no fuera porque el Estado y el artista no están preparados para la multiactividad, lo cual complica los trámites de pago de impuestos y aumenta los costes de seguridad social. A un trabajo en solitario, se suman la contratación, los horarios de gestión y de estudio del instrumento. Esto es indicio de lo que Tokumitsu (2014) define como “romanticismo”,

refiriéndose a “amar” lo que uno hace por encima de las dificultades. Esta premisa juega más en contra que a favor del músico mismo, ya que oculta la precariedad laboral. De esta forma, el músico puede restarle importancia a la inversión en tiempo, dinero estudio y materiales para sacar su proyecto musical adelante. En ese sentido, al músico puede no importarle tocar gratis o a muy bajo costo, con tal de tener la oportunidad hacerlo y sentirse realizado.

Tokumitsu (2014) sostiene que “amar lo que uno hace encuentra un campo fértil en la producción cultural y musical en particular; donde la relación salarial se invisibiliza o bien se rechaza, tras la opción “flexible” de autoempleo. Al mismo tiempo, se desplaza, a un segundo plano, el carácter laboral de la actividad, lo cual parece humanizar aquel mismo proceso tercerizador”. Oakley & O'Connor (2015) señalan esta situación como consecuencia del llamado *Culturepreneurship* o “emprendedorismo” cultural, el cual se sustenta en la fuerte carga simbólica del trabajo artístico-creativo; aun cuando se realiza en condiciones de inestabilidad, precariedad y mal pago. Esto representa, para quien lo hace, una oportunidad de libre expresión; incluso con un dejo de romanticismo, en relación con el lugar imaginario del artista que lo compensa.

Machillot (2018) ha analizado este fenómeno por medio de conceptos como polivalencia, pluriactividad o poli- actividad. A grandes rasgos, la multiactividad es una estrategia compleja para sobrevivir en un mundo en constante transformación; por medio del ejercicio de varias labores dentro y fuera del gremio -o de los emprendimientos a los que, inicialmente, se está asociado-. A su vez, para Guadarrama Olivera, (2014, pág. 10) la multiactividad, “es un sector del mercado de trabajo en el que las personas constantemente se mueven de un empleo a otro, acumulando empleos de corta duración, a veces con uno que sobresale como principal, haciendo “arreglos” verbales o escritos con diferentes empleadores, en modalidades distintas como subordinados o por cuenta propia”

La multiactividad de los músicos también es una preocupación para la UNESCO (2020): según el dictamen del ente de derecho internacional, las personas que se dedicaban al sector musical han emigrado hacia otros sectores, buscando estabilidad, mejores condiciones laborales y seguridad, dejando opciones laborales a otras personas menos capacitadas.



Premisa 7: Hay un momento de tranquilidad, normalidad y silencio, donde baja la competencia, pero también baja el número de bandas, los estudiantes de música y tienden a desaparecer las músicas tradicionales.

La UNESCO se ha preocupado por las músicas tradicionales que hacen parte del patrimonio inmaterial de la humanidad: ella ha impulsado la redacción y divulgación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, la cual es el instrumento jurídico internacional que trata de dar respuesta a las posibles amenazas que recaen sobre este patrimonio; amenazas derivadas de la globalización y de las concomitantes transformaciones sociales que continuamente padece la población mundial (Gobierno de España, 2016) Dentro de sus proyectos de preservación, se encuentra la Colección de “Música Tradicional del Mundo” (UNESCO, 2003), la cual incluye más de un centenar de grabaciones pioneras de la música tradicional del mundo, publicadas entre 1961 y 2003 bajo el auspicio de diferentes sellos discográficos.

Según Valdivia (2019), tras el proceso de internacionalización y conquista de territorios pertenecientes al sur global, es necesario concebir el presente junto con el pasado. Esta idea resulta evidente, si se tiene en cuenta cómo los países absorben elementos culturales que han sido creados en un contexto distinto al que los recibe y mantiene. Este es un proceso de apropiación de lo que no se ha creado en el presente. En tanto es pervivencia de lo previo, la tradición es también una imposición de lo ancestral. No obstante, esta tradición folclórica es aniquilada por la cultura de masas o por elitización en la alta cultura. En cualquier caso, el folclor podría considerarse en peligro de banalización y extinción.

Argentina: Durante la última dictadura militar en este país, la música tradicional fue censurada. Como el rock en un principio no se presentaba como una forma de protesta para el Estado, para los militares fue más fácil perseguir artistas como Horacio Guarani o Mercedes Sosa, intérpretes de músicas tradicionales. Según Vitola (2022), “(...) para la junta militar, escuchar estas canciones, las cuáles formaban parte del movimiento del nuevo

cancionero del folclore, alentaba a la juventud a la desobediencia, hasta incorporar los valores de una revolución”. De otro lado, Corti (2010) relata que hubo una época de silencio, tras el incendio del bar Cromañon y dadas las dificultades, materiales y normativas, que enfrentó posteriormente la música en vivo para existir en los espacios *underground*: pocos grupos, poca música y poco rock argentino. Bajo esas circunstancias, fue entonces cuando algunos colectivos creativos se agruparon, investigaron, publicaron y llamaron la atención al respecto, para cambiar tales condiciones (Corti, 2010).

En España: Cada vez resulta menos atractivo para los jóvenes estudiar música. Esto se está notando en la admisión de alumnos en el conservatorio, que muestra una deserción de entre el 60% y el 80%. Estas cifras son muy significativas, en comparación con años anteriores. Al parecer, la posibilidad de que se dé una explosión de músicos, artistas y creativos, durante los próximos años, se va agotando: con cada año que pasa, hay menos estudiantes profesionales de música. Esto supone un riesgo para la divulgación de la música popular tradicional, la cual florece en entornos de pequeño aforo.

En otro orden de ideas, se debe, asimismo, considerar algunos de los efectos de la pandemia en la actividad musical, los cuales se evidenciaron con mayor fuerza que en otras actividades culturales. Según los reportes del Ministerio de Cultura y Deporte (2022), el número de personas que tomaban clases de un instrumento musical alcanzó cifras inéditas en el 2018; a pesar de todos los problemas del sector en la asistencia a eventos. Más tarde, a partir del año 2021, durante la recuperación de la crisis por el virus del COVID 19, la cantidad de conciertos y su respectiva asistencia bajó un 50%; al tiempo que otras actividades culturales habían mostrado cifras ascendientes, En ese mismo año, la cantidad de personas que tomaban clases de un instrumento bajó a una cifra de 0,4%. Finalmente, teniendo en cuenta que, para el año 2018, los conciertos de música actual alcanzaron una cifra récord de 28,7 puntos; para el periodo comprendido entre los años 2021 a 2022, la cifra cayó a 10,1 puntos.

México: La música tradicional de México está en un proceso de cambio y mucha de su riqueza es aún desconocida, por lo que es necesario investigar y difundir sus variantes, así como establecer programas de desarrollo cultural (Martínez Martínez, 2015; Spanu, 2023)



Premisa 8: En este punto, el sector formal se encuentra en apuros, porque el costo de vida empieza a subir, repercutiendo en la disminución del público; los ingresos bajan, pero los gastos siguen subiendo. Por esta razón, piden ayudas al gobierno, se recortan gastos y se diversifica la oferta de entretenimiento.

Chile: Según Peters & Peralta, (2022, pág. 66), “ la labor de músico se caracterizaba por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas, sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social ” Sin embargo, tras la emergencia del COVID 19, se ha vuelto a las condiciones precarias del pasado, a causa del inestable funcionamiento de las empresas: éstas ya no se arriesgan a crear nuevos espacios de difusión y producción de eventos, dada la realidad de la fragilidad económica: “Los empresarios han diversificado sus inversiones, repitiendo la historia de Australia y sacando a la cultura de sus programaciones.” (Peters & Peralta. 2022).

Australia: Homman (2011), menciona como evento detonante para la reducción del trabajo performativo en Victoria, la subida de precio en las licencias para la venta de licor y el incremento en el precio de los alquileres. Ante esto, los locales culturales se enfocaron en actividades más lucrativas: los escenarios fueron reemplazados por máquinas de apuestas y mesas de póker para poder continuar en el mercado.

Colombia: La precariedad del mercado artístico también debe ser entendida en términos de ingresos, salarios y gastos necesarios para la supervivencia y la sostenibilidad de la economía creativa. En Colombia, los ingresos en más de la mitad de los hogares en Colombia oscilan entre más de un salario mínimo y menos de dos (Mercado et al, 2022, pág. 9). Los gastos para una familia pueden ascender a un poco más de tres salarios mínimos – esto es a \$ 3.646.894 de pesos colombianos (Expatistan, 2023)-. Esto significa que más de la mitad de los hogares colombianos viven con menos de lo que necesitan. Esta situación puede impactar en el gasto medio en cultura, el cual, en Colombia, es del 2,8% del PIB. Aunque va en aumento y puede parecer esperanzador (Mercado et al. 2022), es el segundo

menor gasto en cultura, entre todos los países de América latina y Europa. El puntaje de Colombia es de una media de 0,05; extremadamente bajo si se lo compara con el 0,6 de media en países europeos y un 0,067 de media en Latinoamérica (Aguayo & Argüello, 2021).

Las personas que no asistieron a eventos artísticos indicaron que las razones principales para no hacerlo fueron: la escasez de recursos financieros, la poca publicidad sobre los eventos y las grandes distancias que los posibles espectadores deben recorrer; para llegar a los lugares donde se concentra la actividad artística en las diferentes ciudades del país (DANE, 2020, cuadro 12). Situaciones que se podrían solucionar ofertando más eventos artísticos en emprendimientos de barrio de pequeño aforo, fomentando el trabajo y acceso al arte para personas con menos recursos.

España: Las actividades culturales y recreativas estaban gravadas en España con el 8 % la mayoría de sectores tributaban sobre el 18%; pero, tras al pasar al régimen general en el año 2012, se incrementa el IVA al 21% para muchos servicios, incluido el sector cultural y de espectáculos. Este aumento causó un 55,6% del descenso de asistencia del público, por el incremento en las entradas, y un 61,4% menos de recaudación neta en producidos y servicios, durante el tercer cuatrimestre del 2012 (ICC Consultors, 2013). En el 2012, el Impuesto al Valor Agregado (IVA), establecido para actividades relacionadas con la cultura, fue rebajado en un 10%, como medida para contrarrestar la reacción dada hacia una catastrófica subida al 21%. En España, el sector formal ha pedido ayudas, las cuales se enfocan la mayor parte del presupuesto en apoyar a las sociedades musicales, orquestas sinfónicas, coros y conservatorios. (Ojea 2010).

El gobierno dispone de ayudas para el sector cultural, No obstante, estas ayudas no llegan a los artistas ni a los empresarios de pequeño aforo porque no existen apoyos para este tipo de manifestaciones artísticas. Los músicos independientes no suelen reunir los requisitos necesarios para acceder a estas subvenciones o ayudas del sector creativo. En caso de que cumplieran los requisitos, el pago no cubre ni el 25% de los posibles trabajos, grabaciones o proyectos en desarrollo. Además, no se entrega la totalidad del dinero hasta verse finalizado el objetivo; esto hace más difícil iniciar cualquier proyecto, por todo el papeleo que supone (Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España, 2022). Aunque todavía existen algunas subvenciones para los artistas, ellos siguen sintiéndose desamparados. El problema, como lo mencionan en los testimonios recogidos por Martínez Ojea (2010), no es, en el

fondo, el dinero o los espacios requeridos para la realización de más y mejores conciertos. Lo que se necesita son facilidades, locales, permisos, fomento al trabajo, para que el sector se desarrolle de manera integral, por medio de un constante apoyo a las iniciativas de la empresa cultural. Guadarrama et al. (2012, pág. 234) resumen muy bien lo explicado anteriormente, en la siguiente frase: “existe una desarticulación crónica entre escuela, mercado de trabajo y políticas públicas.”

España ya ha sacado el arte de su oferta de comida en restaurantes y cafeterías. Según el motor de búsqueda de Google, la comunidad valenciana cuenta actualmente con cerca de 180 lugares donde realizar música en vivo: 180 lugares entre más de 10.750 restaurantes, 33.916 bares, y 2.506 cafeterías Cifras. La Comunidad se ha convertido en la primera de España en cuanto a número de bares, restaurantes y cafeterías y es la segunda ciudad con más tragaperras de España. Esto evidencia que este sector económico de oferta de comida y bebida está buscando diversificar sus ingresos.

Cabe recordar que las máquinas conocidas como 'tragaperras' son las máquinas que, a cambio de un precio por partida, conceden un tiempo para jugar, de acuerdo con un programa probabilístico y un eventual premio en metálico o dinero. En otras palabras, es el sistema de las máquinas, propias de los casinos (Martínez Ojea, 2010; Moreno Vituri, 2018).

Las máquinas tragaperras en España se concentran en su mayoría en bares y cafeterías y el uso de estas máquinas es regulado por la administración autonómica. Según los datos aportados por las comunidades, en España hubo un total de 200.654 máquinas instaladas, el 78,9% de ellas en bares y cafeterías (158.247); el 19,3% en salones de juego (38.799) y el 1,8% en bingos (3.608). La comunidad Valenciana es la segunda ciudad con más tragaperras de España, lo cual evidencia que este sector económico, el cuál normalmente oferta comida y bebida, está buscando diversificar sus ingresos (Redacción 20 Minutos, 2020).

Canada El caso de Canadá es retratado por Spanu (2023),

“(…) Los altos alquileres pusieron techo a la continuidad de la ciudad creativa: el difícil acceso a las licencias de música en vivo fue interpretado como una sectorización de la administración; la cual pretendía concentrar la vida cultural en el sector *Quartier des Spectacles*. Esto causó un cierre de establecimientos culturales sin precedentes; sobre todo de lugares gestionados por los propios integrantes de las

escenas y no por corporativos externos”. Se exige más apoyo público, para los eventos menos comerciales y dedicados a poblaciones marginadas y/o minoritarias.



Premisa 9: Los locales que ofrecen arte mejoran el ambiente del barrio hasta revalorizarlo; sin esta oferta de ocio nocturno cultural, la violencia y problemática vuelve a aparecer.

Australia Según Homan (2011), las grandes discotecas, clubes de striptease y bares nocturnos, concentrados a menos de dos calles del centro de la ciudad de Victoria, estaban sobrerrepresentados en las estadísticas de violencia nocturna; hasta generar un problema de orden público. Las nuevas condiciones de seguridad, exigidas para la música en vivo, situaban automáticamente al centro cultural como “zona de alto riesgo”, independientemente de su historial comercial. Al mismo tiempo, las licencias para la venta de licor y los alquileres subieron de precio. Ante esto, los locales culturales se enfocaron en actividades más lucrativas: los escenarios fueron reemplazados por máquinas de apuestas y mesas de póker. Todo lo anterior sucedía en medio de una crisis a nivel nacional; caracterizada, entre otras problemáticas, por altos índices de violencia de consumo y venta de drogas.

Tras la exigencia de los colectivos artísticos por mejorar las condiciones del centro cultural, el Departamento de Justicia de la ciudad afirmó que había insuficiencia de datos para llegar a conclusiones firmes, basadas en pruebas sobre la música en directo como factor de riesgo. Esto abrió la posibilidad a más negociaciones y a una eventual mejora de las condiciones para empresarios y artistas (Homan, 2011).

España: En 1973, tras la caída del régimen franquista en España, el país se sumergió en luchas personales y grupales, buscando mayores libertades en un contexto democrático; con movimientos y sindicatos exigiendo todo tipo de libertades y asegurándose, de esta forma, el no volver a pasar por una época tan represiva. Esa misma época fue el trasfondo cronológico, cuando una serie de libertades se confundían con excesos, violencia y consumo de droga. Según Brugal et al. (2006),

“A lo largo de los ochenta y principios de los noventa, la «epidemia» del consumo de heroína en forma de inyección ocasionó en España un gran aumento de la mortalidad juvenil, la demanda de atención sanitaria, y la delincuencia contra la propiedad, generando intensa alarma social, y siendo la responsable de que «las drogas» llegaran a percibirse como uno de los tres principales problemas de la población, junto el paro y el terrorismo. A ello contribuyó, sin duda, la rápida expansión de la infección por el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) asociada a inyección de drogas (que en España ha sido, y continúa siendo, sinónimo de inyección de heroína). Aunque la máxima incidencia de uso problemático de heroína se alcanzó seguramente en la primera mitad de los ochenta, el mayor impacto y visibilidad de la epidemia se produjo a principios de los noventa. La mortalidad relacionada con las drogas alcanzó entonces su punto álgido, llegando a ser la primera causa de muerte entre los jóvenes de las grandes ciudades. A partir de los datos publicados se estima que en España el mayor impacto de la mortalidad por sobredosis se produjo en 1991-1992 con más de 1.700 muertes anuales (11,5 muertes por cada 100.000 jóvenes de 15-39 años, 10,1% de todas las muertes de esas edades), en más del 90% de las cuales estaba implicada la inyección de heroína”

Para el caso de España, el juego es una de las principales actividades económicas del país. Según la Comisión Nacional del Juego, en el año 2000 el gasto en juegos de azar en dicho país ascendió a 25.130 millones de euros -4.181.191 millones de pesetas-. Desde 2013, el número de máquinas se sitúa por debajo de 200.000, aunque ha habido una leve recuperación desde 2015 centrada en los salones de juego. En el año 1985 las 'tragaperras' alcanzaban las 323.000 máquinas (Castillo et al, 2013). Años más tarde, durante la pandemia de Covid-19, las muertes por envenenamiento accidental de psicofármacos y drogas de abuso aumentaron; lo cual coincide con una situación de crisis económica y con una explosión del consumo de estupefacientes. vinculado al ocio (Bayona, 2021) Se puede observar que el año de mayor número de uso de tragaperras, en restaurantes y cafeterías, ocurre seis años antes de que se diera uno de los mayores picos de muertes por sobredosis en España. Esta situación se repitió en el año 2015, con un pico en máquinas tragaperras y, seis años después, un pico

de muertes por sobredosis; evidenciando, para efectos de esta tesis, que España está atravesando una segunda vuelta del ciclo.¹⁶

Colombia: En el siguiente fragmento de prensa, se resume lo sucedido en algunos barrios populares que, gracias al arte urbano, tuvieron una transformación para el bien de su comunidad:

“En los años 90, esta comuna era uno de los lugares más peligrosos y violentos de Colombia, luego de que se convirtió en el lugar perfecto para el tráfico de drogas por su difícil acceso y sus múltiples callejones. Fue considerada por mucho tiempo como ‘La cuna de Pablo Escobar’ que le declaró la guerra al Estado y se volvió el epicentro de una guerra entre paramilitares, el ejército y el mismo Escobar, quien reclutaba sus sicarios para quienes la carrera criminal era la única forma de poder subir el escalón social. (Redacción El Comercio, 2022)

Después de la muerte de Pablo Escobar, en 1993, su estructura quedó huérfana y la Comuna 13 quedó a manos de paramilitares como las FARC. En el 2002, el estado colombiano decide retomar el control sobre la comuna a través de varias intervenciones militares.¹⁷



Premisa 10: Se inician movimientos de investigación que comprueban las cifras de descenso en las oportunidades laborales, llamando la atención del gobierno quien

¹⁶ Con estas observaciones, se confirma la hipótesis de cómo el vacío que dejan las actividades culturales es ocupado por otras formas de ocio más adecuadas al consumismo y a la delincuencia organizada que a la construcción de convivencia ciudadana (Castillo, Fuentes, & Echevarría, 2013).

¹⁷ Este apunte sobre la realidad social de algunas ciudades colombianas es desarrollado en las siguientes premisas, en relación con el arte como medio empleado, por artistas, miembros de la ciudadanía, empresarios, legisladores y administradores, para la reparación del tejido social y la rehabilitación de zonas urbanas en condiciones de vulnerabilidad económica.

ahora ve la importancia de la implementación de programas de prevención de violencia y drogadicción, volcándose en la educación artística, emprendimiento y cultura.

Argentina: Las administraciones de Buenos Aires reaccionaron a las peticiones de los artistas que se reunieron a investigar y a evidenciar las problemáticas de la precariedad laboral en su sector; modificando y actualizando sus leyes, hasta crear un sistema que, según Igárbal (2018), funciona “más o menos bien”. Actualmente, la República Argentina ofrece becas de creación y de formación, organiza concursos, brinda préstamos condonables para artistas, subsidia entidades culturales y apoya la investigación (Gobierno de Argentina, 2022). Todos estos esfuerzos son bastante interesantes para los creativos, dignos de un estudio más profundo, para poder replicarlo en otros países.

Australia: Por su parte, Homan (2011) muestra el recorrido por el que pasó la sociedad australiana; la cual, tras padecer altos índices de precariedad laboral en el sector musical, consiguió cambiar el curso de su historia y utilizar la música en vivo, para resolver algunos conflictos colectivos. Con la realización de muchos trabajos de investigación y encuestas se confirmó la reducción de trabajo cultural en un 67 %. Este hecho despertó la preocupación de las autoridades locales; quienes, ayudados por colectivos artísticos y una lideresa, actualizaron las políticas de la ciudad, con el objetivo de regular y fomentar la música en vivo en los bares de ocio nocturno. (Homan, 2011)

La eventual reducción de los precios de los permisos, para la venta y consumo de licor, impactó en el cobro de licencias para la interpretación de música en vivo en locales de ocio nocturno. Tanto grandes empresarios como propietarios de pequeños establecimientos asumieron tarifas equitativas, según la premisa de que simplificar los procesos generaría mayores ingresos. Con un tope de máximo dos artistas por noche, hubo más interesados en adquirir las licencias. Al mismo tiempo, se inició un proceso de rehabilitación de barrios en situación de pobreza: la normativa de la ciudad de Victoria empezó a privilegiar la música en vivo en restaurantes y otros locales para el ocio, como medio para educar al público y acumular fondos –los cuáles eran reinvertidos en el bienestar de los residentes y vecinos de los barrios en cuestión- (Homan, 2011).

Para evitar las quejas vecinales por el ruido, se diseñó un barrio especial, dedicado al entretenimiento. Los nuevos edificios debían ser construidos con los mejores aislamientos

acústicos, disponibles en el mercado. Igualmente, la normatividad local exigió que, al realizarse la venta de un inmueble, los compradores fueran advertidos de la posible afectación causada por ruido; originado éste por las actividades realizadas en el sector de la ciudad, dedicado al entretenimiento. Para ello, se destinaron habitaciones que reprodujeran el ruido; para que los posibles compradores experimentaran como se escucharía, si vivieran ahí.

Este hecho despertó la preocupación de las autoridades locales; quienes, ayudados por colectivos artísticos y la lideresa encargada, actualizaron las políticas de la ciudad, con el objetivo de regular y fomentar la música en vivo en los bares de ocio nocturno. Al mismo tiempo, se inició un proceso de rehabilitación de barrios en situación de pobreza fomentando el emprendimiento y dando facilidades a los locales que recibieran expresiones artísticas: la normativa de la ciudad de Victoria empezó a privilegiar la expresiones artísticas en restaurantes y otros locales para el ocio con la creación de una licencia de bajo coste para ocio cultural a la cual se sumaron muchos pequeños empresarios, esto sumado a una licencia de alcohol de precio razonable, inspiró a otros locales a trabajar en dentro del formato legal, reduciendo la precariedad laboral, trajo prosperidad a los barrios pobres, incrementando su nivel de vida y seguridad. (Homan, 2011).

España: Tras la crisis de drogas y violencia que vivió el país, el gobierno español enfocó sus esfuerzos en el fortalecimiento de la educación cultural, valiéndose de una institución de gran tradición como la Sociedad Nacional de Música. Inspirada en su homóloga francesa, esta sociedad fue el vehículo de entrada de las nuevas músicas europeas, desde el año mismo de su creación -en 1915-; además, la Sociedad Nacional funcionó, sobre todo, como defensora de toda la nueva música española (Casares Rodicio, 2001). Reforzando la influencia de esta y otras sociedades musicales, su auge se dio en el año 2015, cuando se presentan las mayores cifras de inscritos en estas sociedades (Martínez Martínez, 2015).

Según las entrevistas de Ojea (2010) la administración cultural se preocupa por invertir en las infraestructuras musicales como orquestas, coros, bandas y uniones musicales, las cuales se llevan gran parte del presupuesto cultural. Años más tarde, en el 2015, se realizó un estudio que buscaba censar en cifras absolutas los miembros de la Federación de sociedades musicales de la Comunidad Valenciana (FSMVCV); la cuál ha censado un total de 1.686 formaciones artísticas en el seno de las sociedades musicales; con algo más de

desglose, aparecen 1.075 bandas, 174 orquestas, 233 coros, 133 grupos de cámara, 52 big bands y 19 grupos *dolçaina* (instrumento tradicional valenciano). La propia federación agrupa a 547 sociedades musicales del total, con 40.000 músicos, 60.000 alumnos de escuelas de música y 200.000 socios, presentes en el 90% de los municipios de más de 200 habitantes. El estudio se realiza sobre 542 municipios y 5 millones de habitantes. Según dicho estudio, si las cifras se extrapolaran al total de España, habría que multiplicarlas por 9. Así, con las 1.686 agrupaciones artísticas se obtendría un resultado de 15.174. España se ha preocupado por ofrecer una educación musical; sin embargo en cuanto a trabajo performativo, no ha podido ofrecer muchas garantías para estos profesionales (Borras, 2015).

La emergencia del COVID 19 fue desestabilizadora para todos; pero al parecer, parte de quienes llevaron la peor parte de la pandemia fueron los artistas: su actividad no se normalizó, hasta muchos meses después de haberse suspendido el encierro. Tal situación ha despertado también la curiosidad de las administraciones; la cuáles, paulatinamente, están actualizando sus normativas, En Granada, Barcelona, Elche, Alicante y otras localidades, se han flexibilizado las normas en favor de los artistas. Empero, no todos los cambios son beneficiosos. Madrid ha pasado de tener 900 plazas de música callejera a 450 tras la pandemia y se han agudizado las limitaciones, surgiendo muchas trabas para los artistas, al momento de ocupar el espacio público. Por lo tanto, la “post-pandemia” parece ser un momento interesante e importante, para releer y discutir alrededor de estas investigaciones. Dado el malestar de muchos músicos, se han conformado asociaciones para la movilización colectiva y la presión mediática. Incluso hay ciudades de España que ya están tomando medidas para cambiar la situación; aunque no todas las ciudades saben cómo hacerlo, para generar un cambio a favor de los artistas. (Ospina, 2023) ¹⁸

Chile: según Peters & Peralta, (2022, pág. 66), “(...) la labor de músico se caracterizaba por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas, sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social”. Durante el periodo presidencial de Michelle Bachelet, se promulgó la llamada “Ley del 20% “, la cual obliga a las radios a programar diariamente ese porcentaje de canciones nacionales en sus parrillas. Además, la ciudad de Valparaíso fue pionera en aprobar una Ordenanza para las Artes Callejeras, elaborada con la participación de la comunidad porteña.

¹⁸ Esta información se desglosa más detenidamente en el capítulo segundo, el cuál habla sobre música callejera.

Dicha Ordenanza es una obra maestra, al ser el resultado de varios años de actividades participativas; como audiencias públicas, cabildos, mesas de trabajo sectoriales, plebiscitos comunales, plataformas virtuales e iniciativas populares (Dirección de Desarrollo Cultural, Alcaldía Ciudadana Valparaíso, Chile (DDCA), 2020).



Premisa 11: tras la implementación de los programas educativos el arte y la música en vivo vuelven a florecer (regreso a la premisa 1), generando cooperatividad y trabajo en la industria creativa y el ciclo vuelve a empezar.

Colombia: Tras un conflicto muy complejo de venta y consumo de drogas en Colombia, se tiene el ejemplo de la comuna 13, el barrio de base de operaciones de Pablo Escobar, el cual es mucho más tranquilo gracias al apoyo del Estado y, sobre todo, al esfuerzo de su comunidad. El desarrollo del turismo de la Comuna 13 es gracias al arte urbano y a las nuevas generaciones que han sustituido las armas por los grafitis. Cada uno de estos espacios artísticos tiene su historia inspirada en el pasado de la comuna y hablan de paz y esperanza; convirtiéndolo en la galería de arte más grande de Colombia. Además, las manifestaciones culturales de este sector se destacan por sus danzas, músicas o por su gastronomía. En las calles hay varios shows de hip hop, también varios restaurantes, bares y miradores con una vista hacia la ciudad (El comercio 2022).

Por otra parte, tras las negociaciones de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), los gobiernos han legislado para implementar el arte en la educación y en el tejido empresarial de la región (Gobierno de Colombia, 2018, pág. 28). Este aspecto ha empujado a la administración pública enfocarse en este sector económico y están empezando a realizarse cambios estructurales y legislativos. Durante el gobierno del expresidente Iván Duque, se radicó la ley 1834 para el fomento de la economía creativa

(también conocida como “Ley Naranja”). Posteriormente, en el actual gobierno del Dr. Gustavo Petro, se crea el Sistema Nacional de Educación y Formación Artística y Cultural (SINEFAC), por medio de la Ley 2184 de 2022. Ambas Leyes buscan, desde diferentes perspectivas, fortalecer el tejido educativo de la economía creativa

Debido al rápido crecimiento en la industria creativa en Colombia, las expresiones artísticas en espacios de pequeño aforo en Colombia están en auge y crecimiento. Es posible que próximamente se produzcan cambios en las legislaciones que regulan este tipo de actividades. No obstante, de no hacerse este proceso conscientemente, podría significar la criminalización de la música en vivo de pequeño aforo, como ya ha sucedido en España y otros países.

España: En la ciudad de Valencia, se tiene el ejemplo de tres espacios culturales que, tras su creación, transformaron la dinámica de los barrios en donde estaban situados; los cuales, en un principio, eran considerados como marginales: Radio City (Moreno Venturi 2018), Sporting Club y la Fábrica de Hielo en el Barrio Cabañal (Costa et al. 2013). Al poner el foco en los bares culturales, estos barrios que tenían problemáticas complicadas con respecto a violencia, venta y uso de drogas florecieron, hasta atraer turistas y mejorar paulatinamente su ambiente. Por consiguiente, se revalorizaron las propiedades, se abrieron nuevos restaurantes y tiendas y se generaron nuevas oportunidades laborales. Estos barrios se constituyeron en sitios atractivos para públicos más exquisitos. Por esta razón, los vecinos valoran la presencia de estos bares y defienden su permanencia en el barrio, con iniciativas colectivas para preservarlos (Moreno Vituri, 2018). Incluso las investigaciones han recogido la voz de los vecinos de los sectores mencionados:

“El barrio ha ido cambiando alrededor nuestro, hemos vivido todo el proceso de transformación, que a la vez ha cambiado la percepción que tenía la gente de nosotros. Hemos pasado de ser un club alternativo en un barrio casi marginal, a ser un punto de referencia en Valencia; en un barrio de moda.” (Costa, Barrientos, & Peiró, 2013, pág. 376)

CONCLUSSIONS

1. The research found that there is a specific order to the problems and that, following the implementation of creative industries regulations, these problems tend to follow one another over time. This allows the elaboration of a graph that recreates a "domino effect". The research showed that the process of small live music issues is cyclical, similar to the processes in nature: it emerges, develops, peaks, declines and seeks a way to start again. Although the variables of the countries are different, or the triggers of the problems are very distant, it can be observed that the problematic process is similar and leads to the same cyclical state. This cycle can be summarized as follows: live music in small venues, after a series of regulations, tends to be criminalized, reducing jobs for musicians and putting coexistence and peace in the localities at risk. The above justifies the importance of the research process, as the elaboration of a deep knowledge about the consequences of certain socio-economic and cultural circumstances, until the possibility of counteracting and breaking a series of destructive processes, which have been made visible through the cycle proposed in this text.

2. Simultaneously, solidarity and cooperation between musicians and restaurants, bars and cultural venues generates prosperity for all. These acts of collaboration between small enterprises, which represent a large amount of circulation of artists, create spaces that offer constant work for these creatives and increase the profits for the entrepreneurs.

3. The informal live music sector represents a greater circulation of artists than the formal sector, because it generates a higher turnover of work for these professionals. As there are fewer audiences and more events with lower profit margins, more artists must circulate in general.

4. The symbiosis between artists and small venue entrepreneurs is very delicate; restricting or regulating it inappropriately would cause its extinction.

5. The informal live music sector has a positive impact on problematic neighborhoods, revitalizing and upgrading them little by little, to the extent that the violent environment can be mitigated. The people of the neighbourhood protect these establishments, because they know that they represent a benefit for their families, change the dynamics of

the people who circulate in the neighbourhood and generate employment and prosperity. In addition,

6. The existence of cultural and informal venues, where live music is performed, contributes to the dissemination of traditional and independent music. This should be taken into account when considering any regulation in order to weigh the good they do for the neighborhoods and the work they generate against the tax and legal burdens they have to bear, given that, due to their small and neighbourhood nature, these venues tend to have low prices and not much profit margin.

7. From the above review, it can be concluded that, in countries where there is more research, interesting public policies can be consolidated, which break with the continuity of artistic labour precariousness. This generates a more hopeful future for the sustainability of culture and its protagonists. Academic research serves as a reference, so that cultural actors can inform themselves about the situation and implement more appropriate actions.

8. Likewise, in the process of searching for information on the subject, coincidences of thought with other authors were found. Most works conclude that the main obstacle to the promotion of small live music is the inadequate formulation of cultural policies. This observation is analysed more rigorously throughout this text from the artists' point of view. Such an analysis can contribute to propose better regulations for an economically sustainable culture and a greater well-being of the guild and the general public. As suggested above, small live music in each country depends on the legislative evolution in this respect.

9. Improvements in economic and employment guarantees for artists have come about as a consequence of long struggles, which have been backed by immense intellectual work. This can bring, as a consequence, flexibility and openness on the part of the administrations, in the face of union in the guild.

10. Likewise, an important change in the dynamics of culture in the city could be observed when women occupy positions of power and lead transition processes for the increase of work options in live music and for the benefit of the communities (this could be evidenced taking into account the cases of Chile and Australia).

11. Likewise, the existence of the "spectator effect" was confirmed: there are many people witnessing an injustice; however, instead of acting, they are asking themselves who can assume a leadership role to resolve said injustice, without, in the end, any change taking place (Zambrano Ricaurte, 2019). Because of the bystander effect, the perception of the problems tends to be exaggerated, the political and administrative landscape seems untouchable and, at first glance, any effort to implement change seems futile. However, the growing number of theses and scientific articles, related to the topics discussed in this text, offers the hope that professional musicians and administrators will become aware of the situation in a much more realistic and accurate way. Consequently, experts who are studying the subject can advise on the drafting and implementation of projects and state subsidies. Consequently, it is important to provide information that can be used, to transform the situation and to stop these problems from being normalised.

12. Other perspectives must be integrated in order to creatively benefit the stakeholders. The underground scene does not need an investment of millions to exist legally. A few regulatory updates may suffice, guaranteeing material regularity and peace of mind in the performance of the profession. Small live music venues can support hoteliers and artists.

13. With creatives focusing on performing music, not only jobs are generated for this group, but also other workplaces now occupied by musicians are freed up. As shown in the Australian example, it could even change a violent and drug-fueled environment in troubled neighborhoods, creating a nightlife and tourist environment.

CONSIDERACIONES FINALES: FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN

Próximas Rutas de Investigación

El tema continúa con una desconcertante amplitud. Por la informalidad del sector, hay pocas cifras oficiales que consultar o hay investigaciones muy interesantes que tienen pocos números de encuestados los cuales citar. En todo caso, es de vital importancia clarificar las métricas, los números de músicos emprendedores, los ingresos promedio, las entrevistas y los testimonios; es igualmente importante hacer una encuesta masiva para varios conservatorios, con el fin de conocer la situación laboral de los egresados, su salud mental en torno al oficio del *performance* musical y la divulgación de un reporte anual o bianual sobre.

En el ámbito de la música callejera, es importante conocer números ciertos de músicos callejeros con licencia y sin licencia, comparados con el número de habitantes de la ciudad y con las licencias que actualmente se otorgan en el lugar. Se debe conocer también el impacto económico que la música callejera trae a los locales, a los establecimientos comerciales y si influye en la presencia o ausencia de turismo local. Los próximos acercamientos a este tema pueden incluir los beneficios que la música en vivo de pequeño aforo le trae a la hostelería, al comercio y a los transeúntes. Hay investigaciones al respecto sobre eventos a gran escala y festivales multitudinarios. En cuanto a la música en vivo en locales de pequeño aforo, es importante analizar ratios de asistencia, consumo medio dentro del local durante un día de eventos -comparados con un día normal- el impacto de estos eventos en la convivencia con los vecinos y que piensan ellos sobre los locales cercanos. También se requiere implementar encuestas a los hosteleros, acerca de la posibilidad de pagar una licencia de bajo coste para estos eventos.

Tras clarificar las métricas, es importante conocer la historia de otros países alrededor de la música en vivo de pequeño aforo: cuáles han sido sus experiencias, como han evolucionado sus normativas, qué ideas no funcionan y qué propuestas se pueden implementar. Por otra parte, deben hacerse proyectos pilotos, al menos en pequeños ecosistemas (como, por ejemplo, en una zona comprendida por unas pocas cuadras de un barrio, un circuito de restaurantes o un pequeño pueblo) con el propósito de adaptar medidas que han sido beneficiosos para los artistas en otras ciudades –en términos de turismo y

generación de empleo-. Finalmente, este tipo de proyectos deben ser documentados y divulgados en ámbitos científicos y culturales.

Otra investigación a realizar sería que solo el 10% de los artistas trabajara solamente con los conocimientos impartidos en los conservatorios. Esto puede revelar si las temáticas están acopladas o no la actividad laboral vigente. La música cambia radicalmente cada generación y la educación musical profesional sigue haciéndose como hace 200 años. La música ha pasado por importantes cambios y revoluciones, las cuales necesitan que no solo la tecnología reaccione para soportar los cambios generacionales. También los profesionales deben adquirir otros conocimientos, para ayudar a hacer las mejoras laborales que necesita la industria. Por consiguiente, se puede intuir una desconexión entre 1) los conocimientos que se adquieren en la academia y 2) las habilidades que se deben obtener, para trabajar en la profesión de la música. Los músicos se entrenan fuertemente para interpretar; aunque, en términos reales, terminan realizando otros trabajos.

El mayor problema de la música en vivo es el ruido que ésta genera y que representa una amenaza para el descanso vecinal. Con investigaciones acerca del aislamiento acústico, puede fomentarse 1) el desarrollo de aparatos de bajo coste que absorban sonido o 2) el estudio del efecto que tienen los árboles en la absorción de sonido dentro de las ciudades: se pueden diseñar “zonas rosas”, rodeadas de árboles, que absorban el sonido (o plantear paneles de sonido, como en las autopistas o en la construcción de las nuevas edificaciones especificaciones, las cuales cuenten con las mínimas condiciones para el aislamiento acústico). Igualmente, el efecto de las ventanas es importante analizarlo, ya que amplifica el sonido: aunque el sonido que se está emitiendo en la calle no sea estruendoso, los grandes ventanales de los pisos más altos lo amplifican, generando incomodidad en los vecinos.

Ya que es un problema de dimensiones internacionales, sería interesante realizar un estudio profundo de políticas culturales en diferentes países, con el fin de encontrar las mejores prácticas y corregir los errores mencionados anteriormente. En todo caso, debe seguirse concibiendo la creación de proyectos de música en vivo de pequeño aforo, así suene utópico, e intentar probarlo en algún pequeño lugar turístico, para estudiar los resultados.

Mujeres en puestos de liderazgo cultural

Es importante observar que las personas que están en los puestos de poder, encargadas de tomar decisiones ante estos problemas, son, en su mayoría, hombres, blancos, neurotípicos, sin necesidades especiales, bien conectados y posiblemente, con algunos privilegios de nacimiento. En consecuencia, “hay pocas mujeres en puestos de poder” según la organización “Mujeres en la Industria de la Música –MIN-” (2022). Tampoco hay información al respecto sobre afrodescendientes o discapacitados en puestos de gerencia en el ámbito creativo. Es posible que personas pertenecientes a estas comunidades puedan ofrecer diferentes soluciones, al verlos desde otra perspectiva y a partir de diferentes experiencias. Teniendo en cuenta el caso de Australia y Chile, se puede observar que las mujeres pueden ejecutar proyectos en beneficio de la sociedad. En esta tesis se ha evidenciado que tales proyectos se han implementado de manera magistral, en beneficio no solo de los creativos (Homan, 2011). Con un instinto femenino y maternal, se puede generar oportunidades de trabajo y desarrollo cultural en barrios problemáticos, así como mejores oportunidades para los empresarios, artistas y la ciudad:

“Existe una mayoría de mujeres inscritas en cursos universitarios relacionados con la cultura frente al género masculino; pero las estadísticas no se confirman en el mundo profesional, en cuanto al desarrollo de sus carreras. (...) Se constata que las mujeres todavía siguen estando ausentes en puestos de responsabilidad en el sector creativo y enfrentan dificultades para ingresar a ciertos dominios creativos, dada una desigual distribución de responsabilidades domésticas. (...) las mujeres se han enfrenado al desempleo, a las reducciones de la seguridad social y de las pagas, por atender a las personas en situación de dependencia; a la congelación salarial, a la transformación de los empleos a tiempo completo en empleos a tiempo parcial con horas extraordinarias. La persistente desigualdad salarial, por razón de género, afecta negativamente a su desarrollo profesional y a sus prestaciones sociales, como el acceso al desempleo contributivo y a la jubilación.” (Vargas Martín, 2017, pág. 15 y Ss.).

“Las mujeres lideran el 37% de empresas musicales en España. Un escaso 14% de mujeres dirigen discográficas independientes y no hay ninguna al frente de las grandes multinacionales.” (MIN, 2021).

“La práctica artística dentro de la música es mayoritariamente masculina. El 75 % de los encuestados fueron hombres frente al 25 % de mujeres” (Moraga Guerrero, 2022)¹⁹

“El 49.8% de los participantes señala que no tiene ninguna persona a su cargo; porcentaje ampliamente superado por las mujeres, con un 59,2 % en el tramo de edad entre 35 a 44 años, franja en la que habitualmente se crea una familia. Unas condiciones económicas precarias no favorecen la iniciación de una familia u ocuparse de otras personas” (Moraga Guerrero, 2022).

Aportes a la materia ofrecidos por la presente investigación

Problema 1: Pocas salas pequeñas para conciertos.

Si hubiera mayores opciones donde tocar en la escena *underground*, se generaría empleo para los artistas y mayores posibilidades para que puedan vivir del *performance*: bajarían las tasas de paro nacional y se abrirían otras plazas de trabajo para otras personas que actualmente son ocupadas por músicos. Estas medidas laborales también tendrían un impacto tributario. La hostelería también agradece los eventos culturales con regularidad en sus establecimientos, ya que hay más afluencia de público. Si se va cambiando de artista semanalmente, se generan mayores ganancias por medio de una fidelización de cliente. Esto puede darse incluso en épocas fría, donde no hay tanto rotación de consumidores

Las administraciones pueden cobrar por una licencia de música en vivo a bares, poniendo unas condiciones apropiadas y realistas a los hosteleros. Por ejemplo: limitando los decibeles de sonido amplificado a niveles razonables de ruido. Se puede exigir la compra de sonómetros o aparatos que miden los decibeles a los establecimientos, comprobándose con esto si el ruido del local está dentro de unos mínimos de respeto para el descanso vecinal. También se pueden limitar los horarios para estas actividades o exigir que los *performances*

¹⁹ Esto puede ser un indicio de por qué la paternidad entre los músicos es un fenómeno escaso.

se realicen dentro del establecimiento a puerta cerradas: las personas asistentes deben estar sentadas para escuchar, previa reservación (y así evitar congestionar el aforo).

Muchos autores recomiendan la unión de músicos, la agremiación como una solución a la precariedad laboral; sin embargo, a pesar de haber gran cantidad de artistas agremiados, la situación no mejora. Se puede observar que las asociaciones tienen un perfil muy claro de agremiados –como, por ejemplo, la Asociación de Músicos Callejeros; suelen ser personas que tienen la misma perspectiva de un problema, experiencias similares; por lo tanto, las soluciones que ofrecen no son novedosas-. Es necesario que se haga un grupo multidisciplinar para la búsqueda de soluciones, el cual integre diferentes perfiles (abogadas, administradoras, personas con necesidades especiales, hosteleros, comerciantes, inmigrantes, vecinos, etc.). Esto con el fin de integrar diferentes miradas y formular diversas soluciones. También es importante propiciar los eventos en los cuales estas personas puedan opinar y dar sus soluciones; eventos como: mesas de trabajo, votaciones o canales de comunicación. De esta forma, se empiezan a gestar soluciones que otros no han visto y a explorar opciones que no se han dicho. Las diferentes habilidades pueden consolidarse en nuevos contactos y en el material de posteriores investigaciones –semejantes a las realizadas en Chile (DDCA, 2020)-

La música en vivo *underground* o de pequeño aforo tiene falencias de administración, en relación con las políticas culturales de magnitudes internacionales. Esto genera un problema enorme para el sector. Hay muy pocos países que han sabido cómo gestionar dichas políticas de manera eficiente; incluso los países que han conseguido mejores ayudas y programas no se escapan de la precariedad laboral para los músicos. Sin embargo, gracias a la flexibilidad, al momento de afrontar los problemas de manera colectiva, se ha conseguido actualizar las normas para incrementar la prosperidad en los artistas.

De otro lado, parece que los administrativos y autoridades locales no han obtenido la suficiente información para tomar decisiones acertadas sobre este tema: han legislado con urgencia, tomando decisiones que han terminado por criminalizar la música en vivo de pequeño aforo. Ante esto, es de vital importancia que los políticos estén asesorados por expertos en el tema, por varios investigadores de la escena cultural y musical, para que hagan ver a la administración la realidad de las problemáticas y aporten, desde su conocimiento, soluciones y estrategias sostenibles. Finalmente, los artistas independientes, durante el desarrollo de su carrera, no están necesitados de grandes sumas de dinero en inversión; lo

que ellos requieren es apoyo, para acceder a oportunidades y espacios para tocar y generar mayores ingresos. El trabajo para los artistas no requiere inicialmente de una gran inversión por parte de la administración; sólo se necesita reformar las normativas vigentes o implementar una serie de medidas en donde la escena *underground* pueda existir, lográndose más y mejores condiciones de trabajo para este colectivo.

Problema 2: La inseguridad y los riesgos a los que se enfrentan los músicos callejeros en el ejercicio de su profesión

De este trabajo, se concluye que la normativa vigente en la mayoría de las ciudades estudiadas en España no es óptima para el ejercicio de la música callejera: el permiso tarda entre un mes y un año en obtenerse y, aun obteniendo la anhelada autorización, el artista callejero debe incumplir la ley para poder actuar, ya que la mayoría de las ciudades prohíben las necesidades básicas del músico.

El estudio observacional que analizó, en primer lugar, la situación legal de la música callejera en 22 ciudades de España incluyó, en segundo lugar, la observación detallada de 75 experiencias de música callejera, desde el punto de vista de la autora. Por medio de esta observación, se identificaron las principales necesidades del intérprete para hacer música callejera. Los problemas encontrados por la investigadora fueron posteriormente comparados con los testimonios de artistas callejeros, recogidos por la prensa española: se demostró que las necesidades reclamadas, desde una perspectiva subjetiva, por la autora son un reflejo de un problema colectivo.

Se comprobó que existen cinco necesidades básicas del músico callejero, a las que no se debe renunciar:

1. Tener al menos una amplificación mínima razonablemente permitida, teniendo en cuenta los decibelios del ruido, de la calle y el tráfico.
2. Disponer de cierta libertad de movimiento en la ciudad, para moverse con el flujo de gente, buscar mejores ingresos y encontrar lugares que proporcionen comodidad (en relación con las condiciones de luz y sombra).
3. Poder utilizar una amplia gama de instrumentos de percusión y, si es necesario, especificar los tipos de baquetas permitidos.

4. Conciliar la música en directo con las horas punta de los restaurantes, estudiándose la posibilidad de dar más libertad de horarios específicamente en las zonas de restaurantes de comida en las ciudades. También se les podría permitir actuar dentro de los restaurantes durante las horas de siesta y así ofrecer alguna posibilidad de que se generen mayores ingresos.
5. Considerar la posibilidad de realizar una convocatoria abierta para obtener la licencia de música en la calle durante todo el año, lo que genera accesibilidad para integrar artistas locales e itinerantes.

Problema 3: Los músicos independientes muestran altos índices de estrés, ansiedad, ataques de pánico y depresión

La economía colaborativa en la industria de las artes es una posible fuente de ingresos económicos para los artistas independientes. La colaboración tecnológica permite la cooperación entre artistas por medio de plataformas; su uso masivo puede garantizar un ingreso más que suficiente. Por otra parte, en cuanto a los altos niveles de competitividad en entornos académicos, en relación con algunas posturas docentes, existe todavía el riesgo de generarse trastornos de ansiedad, depresión, soledad y otras enfermedades físicas como la distonía focal. Se espera que un uso más humano de las tecnologías reseñadas en este escrito pueda contribuir a una mejor salud de los músicos independientes.

BIBLIOGRAFÍA

Textos Citados

- Acosta, L. (1982). *Music and decolonization Pre-Columbian music. A cultural debate after 1492*. Havana Editorial Arte y Literatura Martínez-Miura. E.
- AEOS, Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. (2018). *Presentación Pública de la Asociación*. Obtenido de <https://www.aeos.es/la-asociacion/#quees>
- Aguayo, O., & Argüello, V. (2021). *Gasto Público en cultura en América Latina y la Unión Europea*. Obtenido de https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/32339/1/BCN_072021_Gasto_en_el_sector_cultural_en_America_Latina_y_la_Union_Europea.pdf
- Alonso, C. (2021). *Donostia City Council vetoes street artists in the Old Part*,. Obtenido de <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/gipuzkoa/2021>
- Amabile, T. M. (1982). Children s artistic creativity: detrimental effects of competition in a field setting. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 8, 573-578.
- Andrews, A. (2016). Guía básica para programar conciertos: Dirigirse a una sala. págs. <https://musicodiy.com/guia-basica-para-programar-conciertos-dirigirse-a-una-sala/> .
- Anguera, T. (1986). Qualitative research. *Educate*, 10, 23-50.
- Asociación de Músicos de Bandas Profesionales, Amproband. (2022). *Listado de Bandas Profesionales*. Obtenido de <https://amproband.com/listado-de-bandas/>
- Asociación de Músicos Profesionales de España -AMPE-. (2021). *Encuesta Ampe músicos profesionales y Crisis Covid-19*. Obtenido de [AMPEmúsicos.com](https://ampe-musicos.com).
- Ayuntamiento de Barcelona. (2019). *La normativa municipal se adapta a la música en directo de pequeño formato*. Obtenido de https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/es/noticia/la-normativa-municipal-se-adapta-a-la-musica-en-directo-de-pequeno-formato-2_814230
- Bas, J. (2020). *The Street music*. Obtenido de <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/musicos-callejeros-20200725164400-nt.html>.

- Bayona, E. (2021). *España bate su récord de muertes por sobredosis en plena pandemia: casi mil en un año*. Obtenido de <https://www.publico.es/sociedad/covid-19-droga-espana-pandemica-record-sobredosis-16-millones-euros-consumo-diario.html>
- Benkler, Y. (2006). *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. Yale University Press, New Haven and London,.
- Bernhardt, P. C., Dabbs, J. M., Fielden, J., & Lutter, C. D. (1998). *Testosterone changes during vicarious experiences of winning and losing among fans at sporting events*. *Physiology & behavior* - Elsevier.
- Boletín Oficial de Canarias. (2010). *Boletín BOC Nº 149. Viernes 30 de Julio de 2010 - 4447 - DECRETO 90/2010, de 22 de julio, por el que se regula la actividad turística de restauración y los establecimientos donde se desarrolla*. Obtenido de <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2010/149/004.html>
- Bootsman, R., & Rogers, R. (2010). *What is mine is yours, the rise of collaborative consumption*. Harper Business. England.
- Borras, D. (2015). *La tierra de las 2.000 bandas*. Obtenido de El mundo, sección Comunidad Valenciana, 7 de junio: <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/06/07/55732213ca4741e2368b457f.html>
- Briceño, M., Hernández, C., Kelber, K., & Wolf, D. (2014). *Musical creation and music therapy in users with intellectual disabilities*. INTED Congress, Valencia.
- Brugal, L., Salvany, D., Bravo, A., María, J., León, M., & Montserrat Barrio, G. (2006). *Más de treinta años de drogas ilegales en España: una amarga historia con algunos consejos para el futuro*. Obtenido de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272006000500009&lng=es&tlng=es.
- Buitrago, R., & Duque, M. (2013). *La Economía Naranja : Una Oportunidad Infinita*. Obtenido de BID Online: <https://publications.iadb.org/es/la-economia-naranja-una-oportunidad-infinita>
- Cadena Ser. (2020). *Las orquestas populares afrontan su peor verano sin acceso a los ERTE y sin protocolos para las verbenas*. Obtenido de https://cadenaser.com/programa/2020/06/07/hora_25_fin_de_semana/1591547363_037382.html

- Cañigüeral. (2014). *Living better with less, discover the advantages of the new collaborative economy*". Editorial Connect, Spain.
- Casares Rodicio, E. (2001). *La Sociedad Nacional de Música y el Asociacionismo musical español*. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/160451527.pdf>
- Castillo, T., Fuentes, J., & Echevarría, R. (2013). Los juegos de azar como problema emergente en la investigación social en México: balance preliminar y perspectivas Temas Antropológicos. *Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 33, núm. 2, Universidad Autónoma de Yucatán, 35-72.
- Cernuda. (2018). *Stage anxiety in high-performance professional musicians. A problem of addiction and public health*. Bibliopsiquis King Juan Carlos University Conference, Spain.
- Colas, M., & Buendía, I. (1992). *Educational research*. Alfar.
- Colectivo Solo Cámaras Frigoríficas. (2018). "*Música en vivo en bares y restaurantes ¿vale la pena?*" Obtenido de <https://www.solocamarasfrigorificas.com/blog-articulos/19-consejos/34-musica-en-vivo-en-bares-y-restaurantes>
- Concejo, A. M. (2012). *Cuando la fiesta se torna en tragedia, cadena ser: cronología con avalanchas y estampidas en conciertos o festivales en las que ha habido víctimas mortales*. Obtenido de https://cadenaser.com/ser/2012/11/01/espana/1351731021_850215.html
- Consello de Santiago. (2021). *Application for temporary artistic activities in public spaces promoted by private individuals*. Obtenido de http://www.santiagodecompostela.gal/e_santiago/tramites
- Corti, B. (2010). *Redefiniciones Culturales En La Buenos Aires Post Cromañón El Debate Sobre El Vivo De La Música Independiente*. Ponencia presentada en VIII Reunion de Antropología del MERCOSUR. Universidad Nacional de General San Martín, BBAA, 29 septiembre - 02 octubre de 2009.
- Costa, M., Barrientos, E., & Peiró, L. (2013). *Sporting Club Russafa Carlos Moreno Mínguez": arte, colectividad, resistencia y creatividad*. Obtenido de <https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd/article/download/216/108/354>.
- Cruz, N. (14 de Marzo de 2016). Todos los bares de Barcelona podrán ofrecer música en directo. *El Periódico*.

- DANE -Departamento Administrativo Nacional de Estadística-. (2020). *Encuesta de Consumo Cultural -ECC-*. Obtenido de <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/eccultural/boletin-tecnico-ecc-2020.pdf>
- De Quiroga, C. (2022). *Illegal Street musicians and repeat offenders in the center of Madrid: 280 fines in six months*. Obtenido de <https://www.abc.es/espana/madrid/musicos-callejeros-ilegales-reincidentes-centro-madrid-multas-20220823201546-nt.html>
- Delgado. (1994). *Analysis of the coach's teaching behaviors. Notes of the Master in High Sports Performance*. .Olympic Center for Higher Studies: Spanish Olympic Committee.
- Delgado, A. (2019). “*Ya llegan los festivales de música: y con ellos toda su historia*”. Obtenido de <https://www.menzig.es/a/festivales-historia-mas-importantes/>
- Dennen, V., & Rutledge, S. (2019). Social media use in high school settings: Rules, outcomes, and educational opportunities. *S. MSociety 19, Proceedings of the 10th International Conference on Social Media and Society.*, 205–213.
- Dirección de Desarrollo Cultural, Alcaldía Ciudadana Valparaíso, Chile (DDCA). (2020). *Ordenanza de artes callejeras, Metodología e Historia de una Iniciativa Ciudadana*. Obtenido de <https://simone.upla.cl/wp-content/uploads/2021/06/Resumen-Ordenanza-de-Artes-Callejeras.pdf>
- Establecimientos, espectáculos y actividades recreativas: Competencias municipales y. (2010). Obtenido de <https://www>.
- Europa Press. (2020). *Un artista valenciano, nombrado mejor músico callejero en el Roma International Buskers Festival*. Obtenido de <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-artista-valenciano-nombrado-mejor-musico-callejero-roma-international-buskers-festival-20200925132146.html>
- Expatistan. (2023). *Sumario del costo de vida en Colombia*. Obtenido de <https://www.expatisitan.com/es/costo-de-vida/pais/colombia>
- Fenici, R., Ruggieri, M. P., Brisinda, D., & Fenici, P. (1999). Cardiovascular adaptation during action pistol shooting. *Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*, 39, 259-66.

- Flavián, C., Ibañes, S., & Orús, C. (2018). The impact of virtual, augmented and mixed reality technologies on the customer experience. *Journal of Business Research*, 547–560.
- Freemuse. (2020). *The State of Artistic Freedom 2020*. Obtenido de <https://freemuse.org/media/t0kpifa4/state-of-artistic-freedom-2020-1-1.pdf>
- Frenken, K., & Schor, J. (2017). Putting the sharing economy into perspective. *Environmental Innovation and Societal Transitions*, Vol. 23, No. 1, 3–10.
- Frenken, K., Meelen, T., & Arets, M. (15 de May de 2015). Smarter regulation for the sharing economy. *The Guardian*.
- Galna, B., Barry, G., Jackson, D., Mhripiri, P., Olivier, L., & Rochester, B. (2015). Accuracy of the Microsoft Kinect sensor for measuring movement in people with Parkinson's disease. *Gait & Posture*, 39(4), 1062–1068.
- Gardner, H. (1993). *Multiple intelligences: New horizons in theory and practice*. Basic Books.
- Garzán, C. (2019). *Valencia's street musicians want solutions (and not fines)*. Obtenido de <https://valenciaplaza.com/los-musicos-callejeros-de-valencia-quieren-soluciones-y-no-multas>
- Gigante, M. A. (1993). Virtual reality: Definitions, history and applications. *Virtual Real*, 3–14.
- Gobierno de Argentina. (2022). *Becas, subsidios, préstamos y concursos*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/tema/artistas/becas-subsidios-y-prestamos>
- Gobierno de Colombia. (2018). *Análisis del sector cultura, Fortalecimiento y desarrollo de capacidades institucionales del Estado, para la adecuada implementación de las políticas pública: Diagnóstico, Oportunidades y Desafíos*. Obtenido de Función Pública: <https://www.funcionpublica.gov.co/analisis-sector-cultura.pdf>
- Gobierno de España. (2016). *20 aniversario de la convención de patrimonio cultural inmaterial*. Obtenido de <https://www.culturaydeporte.gob.es>
- Gonzales, M. (2021). *Cort grants artist card to 71 people to perform in the streets*. Obtenido de <https://www.ultimahora.es/noticias/palma/2021/01/31/1234455/cort-concede-carnet-artista-personas-para-actuar-calles.html>
- González, J. J. (13 de Noviembre de 2018). El ayuntamiento pone coto a los bares que organizan conciertos sin tener autorización. *La Verdad*.

- Gross, S., & Musgrave, G. (2020). *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*. London: University of Westminster Press.
- Grossack, M. M. (1954). "Some effects of cooperation and competition upon small group. *Behavior, Journal of Abnormal Social Psychology*, 49(3), 341-348. .
- Guadarrama Olivera, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología* 76, núm. 1 (enero-marzo), 7-36.
- Guadarrama Olivera, R., Hualde Alfaro, A., & López Estrada, S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 2 (abril-junio), 213-243.
- Hamman, D. L., Mills, C., Bell, J., Daugherty, E., & Koozer, R. (1990). Classroom Environment as related to contest ratings among high school performing ensembles". *Journal of Research in Music Education*, 38(3), 215-224.
- Hartley, & Roger. (2013). Managing High Street change through silliness. *The Journal of Urban Regeneration and Renewal*, Volume 6, Issue 2.
- Health and Safety Executive. (2008). *Sound advice Control of noise at work in music and entertainment*,. Obtenido de <https://www.hse.gov.uk/pubns/priced/hsg260.pdf>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre el sentimiento y la razón*. Obtenido de <http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wp-content/uploads/sites/734/2019/02/Psicologia-del-color.pdf>
- Hepsen, O., & Usta, B. (2021). Conservatory students' music performance anxiety and educational expectations: a qualitative study. *Asian Journal of Education and Training*, Vol. 7, No. 4, 250–259. Obtenido de <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1321985.pdf>.
- Homan, S. (2011). "I Tote and I Vote": Australian live music and cultural policy. *Arts Marketing: An International Journal*, Vol. 1 No. 2, 96-107.
- ICC Consultors. (2013). *Impacto real del aumento del IVA en el sector de las artes escénicas en España en los primeros meses de su aplicación*. Obtenido de FAETEDA (Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza)
- IDB, Inter-American Development Bank. (2020). *The cultural and creative industries in urban revitalization*. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.18235/0001994>

- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*. Gourmet Musical.
- Illera, F. (2021). *Playing on the street every day is hard, but it's something that hooks you in*. Obtenido de <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/tocar-calle-duro-20210719111832-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Jemmott, J. B., Chapman, R., Borysenko, J., McClelland, D., Meyer, D., & Benson, H. (1983). Academic stress, power motivation, and decrease in secretion rate of salivary secretory immunoglobulina. *1400-1402*, *The Lancet*, Volume 321, Issue 8339,.
- Jiménez Pérez, M. A., & Ruiz del Olmo, F. J. (2019). La incorporación al mercado laboral de los egresados de conservatorio: Un estudio de caso de los titulados de guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Granada. *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, No. 8, 93-108.
- Johnson, C., & Priyanga, A. (2013). Competition for benefits can promote the persistence of mutualistic interactions. *Journal of Theoretical Biology*, Volume 328, 54-64.
- Johnson, D. W., Maruyama, G., Johnson, R., Nelson, D., & Skon, L. (1981). Effects of cooperative, competitive, and individualistic goal structures on achievement: A meta-analysis. *Psychological Bulletin*, *89*(1), 47–62.
- Johnson, G. (2010). *The relationship between competition and the curricular practices of Indiana choral music educators: survey research*. Obtenido de https://cardinalsolar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/193365/JohnsonG_2010-3_ABSTRACT.pdf;jsessionid=83D26CFC8BC07F70E47331D2C83FA016?sequence=2
- Khedr, R. (2021). *Challenges Facing Independent Cultural Actors: The Case of Egypt*. Obtenido de American University in Cairo, Master's Thesis. AUC Knowledge Fountain.: <https://fount.aucegypt.edu/etds/1589/>
- Kohn, A. (1992). *No contest: The case against competition*. New York: Houghton Mifflin. .
- Lamadrid, P. (Abril de 17 de 2017). Sin música en directo por un limbo legal. *El Comercio*.
- Lameda, C., Suárez, L., Uzcátegui, R., & Zambrano, C. (2015). Importance of publishing scientific articles from individual, organizational and societal perspectives. *Redip*, *5*(4), 914–927.

- Llenas, A. (2012). *El Monstruo de Colores*. Flamboyant.
- Llorente, A. (2020). *Inclusive education: Which are the 5 countries in the world that have laws promoting it (and two are in Latin America)*. BBC News World.
- Lloret-Romero, N., Sastre-Martínez, J., Ospina-Gallego, C., & Scarani, S. (2021). Soundcool: A Business Model for Cultural Industries Born Out of a Research Project. En B. De Miguel-Molina, V. Santamarina-Campos, M. De-Miguel-Molina, & R. Boix-Doménech, *Music as Intangible Cultural Heritage* (págs. 41–49). Springer.
- Luaña, S. (2017). *Street musicians breach municipal regulations on spaces*. Obtenido de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/santiago/2017/04/08/musicos-callejeros-incumplen-normativa-municipal-espacios/0003_201704S8C1992.htm
- Machillot, D. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redifinición. *Sociológica, año 33, número 95, septiembre-diciembre, 257-289*.
- Magariños, E. (2022). *The 'loudspeaker riot' of street musicians in the center of Madrid*. Obtenido de <https://www.larazon.es/madrid/20220122/7vbtdeuwkrevdceqide6jzusra.html>
- Magazine, I. (2019). *Audiciones Latinas the Platform that Revolutionizes the Way to Get Work for the Artist*. Obtenido de Iway Magazine Lifestyle, Technology, Beauty, Travel, and Fashion Magazine, section notices: <https://www.iwaymagazine.com/blogs/noticias/audiciones-latinas-la-plataforma-que-revoluciona-la-forma-de-conseguir-trabajo-para-el-artista-profesional>
- Mantecon, F. (2018). *City council issued 13 fines to street musicians in 2017*. Obtenido de <https://www.elperiodicodearagon.com/aragon/2018/06/10/ayuntamiento-puso-13-multas-musicos-46773408.html>
- Martín, D. A. (2012). *Marketing musical: música, industria y promoción en la era digital*. Creative Commons BY-NC-ND 3.0, eBook.
- Martinell, A. (1999). Cultural agents facing the new challenges of Cultural Management. Organization of Iberia-American States. *Ibero-American Journal of Education, n. 20. May-August, .*
- Martínez Gil, A. (2020). El busker visto por la ciudadanía: actitudes hacia la música callejera en España. *On the w@terfront vol 62, nr 5. June the 20th, 2020.*, 3-28.

- Martínez Martínez, V. (2015). *La publicidad en la industria musical. la comunicación y la promoción de la música en vivo en las salas de conciertos*. Obtenido de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/13807/TFG-N.302.pdf;jsessionid=BE079ED2B0FD054739DB3E6A5FCECDDC?sequence=1>
- Martínez Ojea, M. (2010). *Estudio sobre el estado de la música en directo en la ciudad de Valencia*. Obtenido de <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/21239/Binder1.pdf?sequence=4>
- Martos.L., N. R. (2014). El flamenco como bien cultural, Una caracterización de la oferta de espectáculos en vivo y su evolución en la ciudad de Sevilla. *XXVIII Reunión anual ASEPEL T* (págs. 747-766). Malaga: Delta Publicaciones universitarias.
- Mate, G. (2012). Addiction:” Childhood Trauma, Stress and the Biology of Addiction. *Healthcare Perspectives Vol 1 No 1* , <https://doi.org/10.14200/jrm.2012.1.1005>.
- Mateo, J. J., & Barroso, F. J. (Noviembre de 3 de 2018). EEI PSOE reclama que el Gobierno regule por ley la seguridad en macro fiestas y festivales de música. *El País*.
- Mazur, A., Booth, A., & Dabbs, J. J. (1992). Testosterone and chess competition. *Social Psychology Quarterly*, 55(1), 70-77. .
- Microsoft. (2020). *The ultimate mixed reality device*. Obtenido de <https://www.microsoft.com/en-us/p/holoLens-2/91pnzzznzwcwcp/?activetab=pivot%3aoverviewtab>
- Ministerio de Cultura y del deporte - Gobierno de España. (2021-2022). *Anuario de estadísticas culturales*. Obtenido de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a51b4916-fc36-4898-b9f6-e7380e21b114/anuario-de-estadisticas-culturales-2022.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. (2022). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2021-2022, síntesis de resultados*. Obtenido de <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/ehc/2021-2022/presentacion.html>
- Ministerio de Educación y Formación Profesional de España. (2021-2022). *Datos y Cifras: Curso Escolar 2021/2022*. Obtenido de <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:b9311a59-9e97-45e6-b912-7efe9f3b1f16/datos-y-cifras-2021-2022-espanol.pdf>

- Ministerio de hacienda y función pública. (2022). *BOE-A-2022-429*. Obtenido de <https://www.boe.es/eli/es/o/2022/03/16/hfp207>
- Ministerio del Interior- Gobierno de España. (S.F.). *Legislación básica de espectáculos en las comunidades autónomas*. Obtenido de <https://www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/espectaculos/espectaculos/legislacion-basica-de-comunidades-autonomas>
- Molina, C. (2022). *Colores y Emociones*. Obtenido de <https://www.ciaramolina.com/colores-y-emociones/>
- Moraga Guerrero, E. (2022). *La situación profesional y laboral de los músicos y músicas en España*. UdM: Unión de Músicos; SGAE: Sociedad General de Autores y Editores.
- Morales, S., & Moreno, A. (2017). *Análisis socioeconómico de los artistas callejeros de la plaza mayor*. Obtenido de I.E.S. Juan Gris, & Consejería de Educación Juventud y Deporte de Madrid: https://issuu.com/iesjuangris/docs/ana__lisis_socioecono__mico_de_los_
- Moreno Vituri, D. (2018). *Plan de marketing para Radio City: local con música en directo en Valencia*. Obtenido de . Riunet Universidad Politécnica de Valencia: <http://hdl.handle.net/10251/107167>
- Mos, L. (2020). *Madrid recorta las autorizaciones a los músicos callejeros del centro*. Obtenido de <https://madridsecreto.co/madrid-recortara-las-autorizaciones-a-los-musicos-callejeros-del-centro/>
- Mujeres en la Industria de la Música. (2022). *Igualdad de Género en la Industria de la música: una visión del sector desde una perspectiva de género*. Obtenido de <https://asociacionmim.com/wp-content/uploads/2022/11/II-ESTUDIO-MIM-Igualdad-de-Genero-Industria-Musical-2022.pdf>
- NCYL. (2017). *Street music to soothe stress and nourish the soul*. Obtenido de https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/20171224/musica-callejera-sosegar-estres-alimentar-alma/271973287_0.html
- Neira, C. (1993). *Virtual reality overview, SIGGRAPH 93 Course Notes*. 21st International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques, Orange County Convention Center, Orlando, FL.

- Neve, E. (2012). The city that makes music and the music that makes city: towards the promise of the art-city. *URBS. Journal of Urban Studies and Social Sciences*, 2(2), 93- 102.
- Oakes, S., & Warnaby, G. (2011). Conceptualizing the management and consumption of live music in urban space. *Marketing Theory*, 11(4), 405-418.
- Oakley, K., & O'Connor, J. (2015). The Cultural Industries: An introduction From Culture to Creativity – and Back Again? En K. Oakley, & J. O'Connor, *The Routledge Companion to Cultural Industries* (págs. 1-32). Routledge, Taylor and Francis Group. Obtenido de <https://eprints.gla.ac.uk/205962/4/205962.pdf>
- Obringer, S. J., & Coffey, K. (2007). Cell phones in American high schools: A national survey. *Journal of Technology Studies*, 33(1), 41-47.
- Ochoa, V., & Ordóñez, R. (2004). Informalidad en Colombia: causas, efectos y características de la economía del rebusque. *Estudios Gerenciales*, 20(90), 105-116.
- Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD). (2015). *Students and learning: Making the connection*. PISA, OECD Publishing.
- Ospina Gallego, C. (2019). Música en directo en España: malviviendo entre exceso de normativas. *AusArt Journal for Research in Art*. 7 (2) , 91-102.
- Ospina Gallego, C., Lloret Romero, M. N., Betancur Santa, H. Y., & Díaz Cadena, A. (2023). Do the regulations for street art in Spain lead urban musicians to commit illegal acts? . *SAUC, Street Art and Urban Creativity, Scientific Journal.*, En proceso de publicación.
- Ospina, C., Gonzales, C., Lloret, N., & Cadena, A. (2022). Stressors in music education, possible triggers of physical and mental illness,. *Conference Proceedings CIVAE 2022 MusicoGuia, ISBN: 978-84-124511-5-3*, 242-245.
- Pages, R. (2018). *El arte callejero choca con la burocracia en Benidorm*. Obtenido de <https://www.informacion.es/benidorm/2018/06/11/arte-callejero-choca-burocracia-benidorm-5752847.html>
- Pedro, J. (2017). Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 22, 169-185.

- Peñalvert Bonet, J. (2014). *Guía de buenas prácticas para macro espectáculos*. Obtenido de Gobierno de Islas Baleares e Instituto Balear de Seguridad pública ISBP.
- Perez, S. (2014). Music as a tool for developing intercultural competence in the classroom. *Educational Profiles, Vol. 36, No. 145*, 175–187.
- Peters, T., & Peralta, M. (2022). El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por Covid - 19 y las reformas políticas recientes. *El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por Covid - 19 y las reformas políticas*, 57-79.
- Petersen, A. H. (2021). *No puedo: cómo se convirtieron los millenials en la generación quemada*. Capitán Swing.
- Porras, J. (2017). *Informality, crisis of the world of work and new organizations: Analysis of the hegemonic model of work in Barcelona*,. Obtenido de <https://www.academia.edu/Informalidad-crisis-del-mundo-del-trabajo>
- Quetzal, J., Prado, A., & Cortez, M. (2016). Barter, exchange, and reciprocity: solidarity economy in the Purepecha communities of Michoacán. *Magazine of Etnobiology. Vol .14, Num. 2. Agosto 2016.*, 79-89.
- Quiña, G. (2016). Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del “trabajo creativo”. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas, vol. 8, núm. 13, diciembre*, 90-99.
- Rappor, D. (2004). Ritual Music and Christianization in the Toraja Highlands, Sulawes. *Society for Ethnomusicology and University of Illinois Press Ethnomusicology, Vol. 48, No. 3*, 378-404.
- Ravens, C. (2020). *Good vibrations: how Bandcamp became the heroes of streaming*. Obtenido de <https://www.theguardian.com/music/2020/jun/25/bandcamp-music-streaming-ethan-diamond-online-royalties>
- Record Union. (2020). *The 73% Report*. Obtenido de http://thewellnessstarterpack.com/wp-content/uploads/2020/01/Record_Union-The_73_Percent_Report.pdf
- Redacción 20 Minutos. (2020). *Desciende el número de tragaperras en los bares pero sigue siendo una de las cosas con mayor implantación*. Obtenido de

- <https://www.20minutos.es/noticia/4146190/0/desciende-el-numero-de-las-tragaperras-en-los-bares->
- Redacción El Comercio. (2022). *Comuna 13: El barrio de Medellín que renació con el arte del grafiti*. Obtenido de <https://elcomercio.pe/vamos/mundo/comuna-13-el-barrio-de-medellin-que-renacio-con-el-arte-del-graffiti-medellin-colombia-graffiti-noticia/>
- Redacción el Día de Valladolid. (2019). *La Policía denuncia a 4 bares por tener música en directo sin licencia*". Obtenido de <https://www.eldiadevalladolid.com/noticia/Z59118585-B4A7-7361->
- Redacción La Vanguardia. (2022). *El accidente en el Medusa se suma a la lista de sucesos en festivales,*. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/vida/20220813/8464833/accidente-medusa-suma-lista-sucesos-festivales.html>
- Robles, E., Ospina, C., & Herrero, A. (2022). Women in early tele-collaborative arts in the United States of America. *Interaction AIPO Digital Journal*, 3(1), 31-39.
- Rocha, R., & Rogers, R. W. (1976). Ares and Babbitt in the classroom: Effects of competition and reward on children's aggression. *Journal of Personality and Social Psychology*, 33(5), 588–593.
- Rodríguez, A., & Saladie, P. (2017). Human predatory behavior and the social implications of communal hunting based on evidence from TD10. 2 bison bone bed at Gran Dolina (Atapuerca, Spain". *Revista de la evolución humana, Volumen 105*, 89-122.
- Rodríguez, M. (2020). *Cuando la nieve genera silencio*. Obtenido de <https://www.tiempo.com/noticias/ciencia/cuando-la-nieve-genera-el-silencio.html>
- Rohrer, T. P. (2002). The debate on competition in music in the twentieth century. *Applications of Research in Music Education*, 21(1).
- Rojas, J. M. (2015). *The colonizing and masculine figure of the conductor in Costa Rica*. sociology- alas.org.
- Romero, R. (2021). *Street musicians will not need authorization in Badajoz,*. Obtenido de <https://www.hoy.es/badajoz/musicos-callejeros-necesitaran-autorización>.
- Rosas, L. (2018). *The street as a stage for the construction of city narratives of street musicians in Bogota Line of research: Music and narratives*. Obtenido de Universidad Distrital Francisco José de Caldas [online]:

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15128/RosasCamargoLedyCaterine2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Rosenau, P. V. (2003). *The competition paradigm: America's romance with conflict*, . New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. .
- Rosset Llobet, J. (2011). *El cuerpo del músico: manual de mantenimiento para un máximo rendimiento editorial*. Paidotribo Badalona .
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños.
- Rubinstein. (1977). Changes in self-esteem and anxiety in competitive and non-competitive camps. *he Journal of Social Psychology*, 102. , 55-57.
- San Cristóbal Opazo, U. P. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, núm. 1, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia., 207-231.
- Saponara Spinetta, V. (2018). La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda —Argentina— y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017. *EntreDiversidades*, 1(10), 99 - 126.
- Sastre, J., Lloret, N., Scarani, S., Dannenberg, B., & Jara, J. (2020). *Collaborative creation with Soundcool for socially distanced*. Conference KEAMSAC2020 .
- Sasuke, R. (2017). *The difference between Competing vs. Sharing*". Obtenido de <https://www.robertsasuke.com/competir-vs-compartir/>
- Scarani, S., Muñoz, A., Serquera, J., Sastre, J., & Dannenberg, R. (2020). Software for interactive and collaborative creation in the classroom and beyond: An overview of the Soundcool software. *Computer Music Journal*, 43(4), 12-24.
- Schmidt, C. P., Zdzinski, S. F., & Ballard, D. L. (2006). "Motivation orientations, academic achievement, and career goals of undergraduate music education majors. *Journal of Research in Music Education*, 54(2) , 138-153.
- Shifres, F. D., & Gonnet, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 3(2), 51–67.

- Significados-Diccionario Web. (2023). *Significado de Performance*. Obtenido de <https://www.significados.com/performance/>
- Silva E Souza, E. (2017). *Street music in Madrid between art and noise*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Silva, N. (2022). *El color del caos: Un análisis de los colores que vestimos en tiempos de crisis*. Obtenido de <https://www.lofficielmexico.com/moda/analisis-color-tiempos-crisis>
- Simpson, P. (2011). Street Performance and the City. *Space and Culture*, 14(4), 415-430.
- Spanish Ministry of Employment. (2020). *Garantía Juvenil*. Obtenido de <https://www.sepe.es/HomeSepe/Personas/encontrar-trabajo/Garantia-Juvenil.html>.
- Spanu, M. (2023). Industria cultural y creatividad urbana en América del Norte: Una evolución comparativa de la música popular en vivo en ciudad de México y Montreal. *Norteamérica, Revista Académica del CISAN-UNAM*, año 18, número 1, enero-junio, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8631781>.
- Stabler, S., & Mierisch, K. (2022). *The street music business: consumer responses to buskers performing on the street and on online video platforms*. Obtenido de <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11002-021-09566-8.pdf>
- Sullo, B. (2009). *The Motivated Student, Unlocking the Enthusiasm for Learning*. Editorial Projects in Education Research.
- Templeton, A., Drury, J., & Philippides, A. (2015). From Mindless Masses to Small Groups: Conceptualizing Collective Behavior in Crowd Modeling. *Review of General Psychology*, 19(3), 215-229.
- Tokumitsu, M. (2014). *In the name of Love*. Obtenido de <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name-of-love/>
- UNESCO -Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003). *Colección de la Unesco de músicas tradicionales del mundo*. Obtenido de <https://ich.unesco.org/es/coleccin-de-msica-tradicional-00123>
- UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2020). *La cultura en crisis, Guía de políticas para un sector creativo resiliente*. Obtenido de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374633>

- Universidad Nacional a Distancia de Colombia UNAD. (s.f.). *Técnicas de Investigación para la identificación de problemas: Árbol de Problemas*. Obtenido de https://repository.unad.edu.co/reproductor-ova/10596_22997/13_rbol_de_problemas.html
- Universitat Politècnica de València (UPV). (2023). *PC_ACTS 2023. Propuestas Culturales de Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Obtenido de http://www.upv.es/entidades/ACU/menu_urlc.html?/entidades/ACU/info/U0919142.pdf
- Valdivia, B. (2019). *La muerte del folclor*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/332864196_La_muerte_del_folclor
- Vargas Martín, M. (2017). *Igualdad en la gestión cultural. diagnóstico de las políticas pública*. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/86095>
- Vera Rojas, Y. (20 de Diciembre de 2014). El concierto más trágico del mundo.
- Viana, I., & Villuendas, J. (23 de Enero de 2019). “Músicos contra salas: la batalla “imposible” por vivir de los conciertos”. *ABC*.
- Villas, P. (2019). What obstacles do street musicians face in the Canary Islands? *Alegando Magazine [online]: Cultura y Arte Canario, June 18*. .
- Vitolla, V. (2022). *La dictadura militar y la censura de la música popular argentina: del rock nacional al Nuevo cancionero del folclore*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/410446-la-dictadura-militar-y-la-censura-de-la-musica-popular-argen>
- Weiner, B. (1979). A theory of motivation for some classroom experiences. *Journal of Educational Psychology, 71(1)*, 3–25.
- Whitener, W. T. (1983). Comparison of two approaches to teaching beginning band. *Journal of Research in Music Education, 31(1)*, 5-13.
- Willson, M. (2017). *Exclusive: Microsoft has stopped manufacturing the Kinect. Fast Company*. Obtenido de <https://www.fastcompany.com/90147868/exclusive-microsoft-has-stopped-manufacturing-the-Kinect>.
- Workie, A. (1974). The relative productivity of cooperation and competition. *The Journal of Social Psychology, 92*, 225-230.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

Zambrano Ricaurte, D. (2019). *Efecto Espectador*. Obtenido de <https://repositorio.konradlorenz.edu.co/handle/001/1582>

Zarza Alzugaray, F. J., Casanova, O., & Orejudo Hernández, S. (2016). . Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles. *Revista internacional de educación musical, Revista Internacional de Educación Musical* 4, 13-24.

Material Audiovisual

Crets, L F –Dir-. (2021) *Sonidos subterráneos* [Documental] Universidad Nacional de Tres de Febrero -UNTREF-.