

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Experiencias en [auto]gestión musical en la escena limeña
contemporánea de las bandas tributo: el caso de The Bottles

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que
presenta:

Ana Sofia Lopez Rojas

Asesor:

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

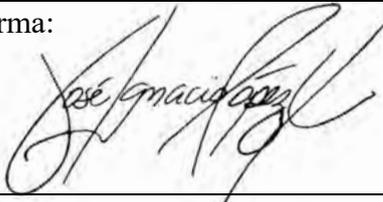
Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Experiencias en [auto]gestión musical en la escena limeña contemporánea de las bandas tributo: el caso de The Bottles*, de la autora **Ana Sofia Lopez Rojas** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **11%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 10-nov.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston	
DNI: 70463313	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-00032444-5437	

Resumen

La presente investigación analiza la experiencia de autogestión musical de bandas tributo en la escena limeña contemporánea en el caso específico de The Bottles. Para esto hice un rastreo de lo que podrían ser los orígenes históricos de las bandas tributos y de la cultura de estas a manera global. Derivado de esto, investigué los antecedentes de este fenómeno de la música popular en la ciudad de Lima y posteriormente me enfoqué específicamente en bandas tributo que hacen homenaje a The Beatles. Definí la autogestión musical como idea general y desarrollé las áreas de autogestión en relación a los proyectos de banda tributo. Para centrarme en el caso de estudio, examiné las perspectivas de la audiencia frente a la propuesta de The Bottles al igual que la de los mismos integrantes del proyecto frente a su manera de abordar el repertorio elegido. El propósito de este estudio es aportar un punto de vista de músico gestor de un proyecto de banda tributo limeña. De esta manera, espero dar a conocer más de la cultura de banda tributo desde cómo el músico gestor enfrenta este tipo de proyecto en dos áreas de gestión: performance y marketing. La división de este trabajo es de tres capítulos: en el primero se describen los antecedentes de las bandas tributo, el segundo observa la autogestión musical junto a su relación con las bandas tributo y el tercero analiza el caso particular de The Bottles al igual que sus características diferenciadoras y cómo estas influyen en el proceso de autogestión.

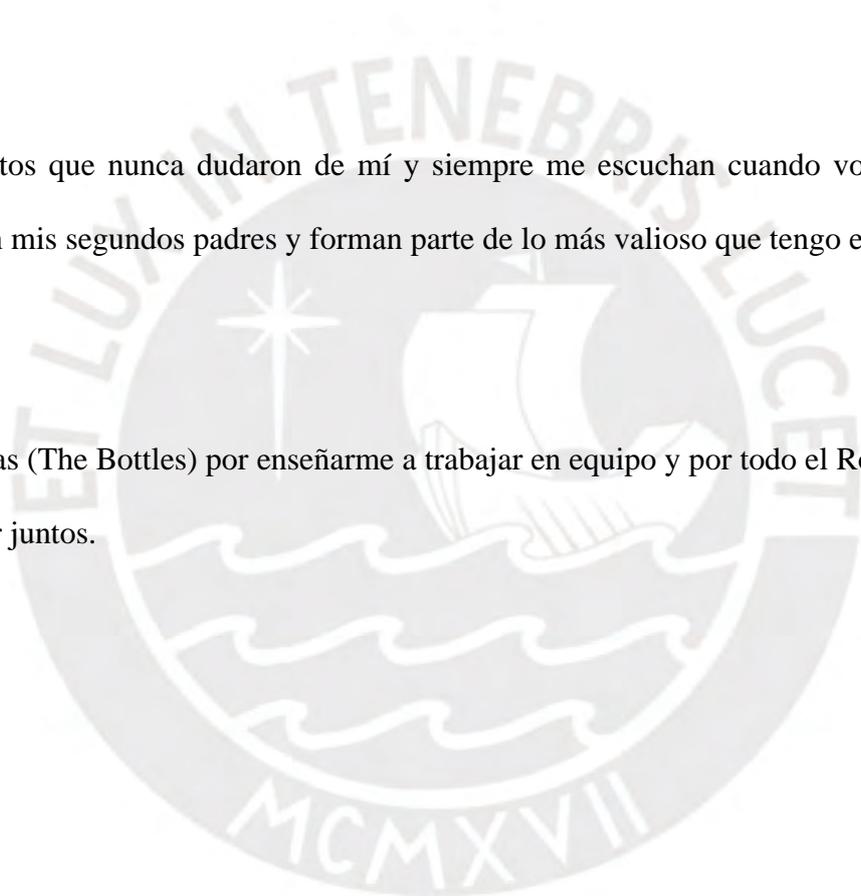
Palabras clave: banda tributo, cover, autogestión musical, imitación, personificación

Agradecimientos

Mamá y Papá, esta investigación se la dedico a ustedes por haber apoyado mi deseo de estudiar música desde el primer segundo, por creer en mí, por ser mis fans número uno y por demostrarme lo valioso que es trabajar para cumplir mis objetivos. Ustedes son mis modelos a seguir.

A mis abuelitos que nunca dudaron de mí y siempre me escuchan cuando voy a ellos por consejos. Son mis segundos padres y forman parte de lo más valioso que tengo en mi vida: mi familia.

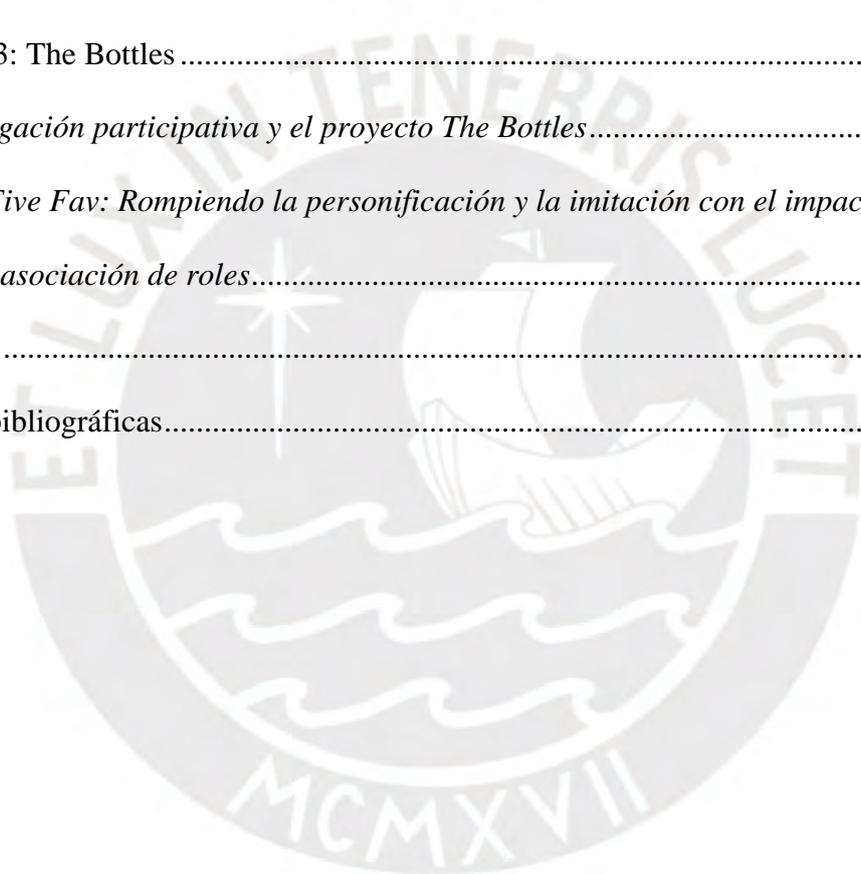
A las botellitas (The Bottles) por enseñarme a trabajar en equipo y por todo el Rock que nos hace disfrutar juntos.



Índice

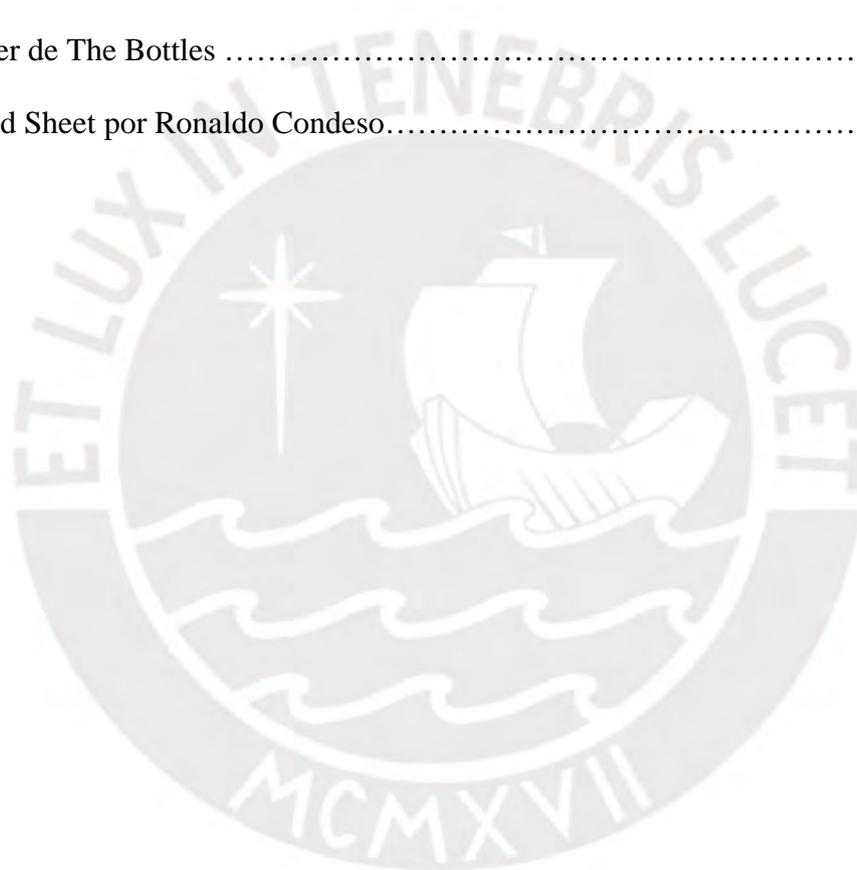
Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Introducción	1
Motivación	3
Justificación	5
Estado del arte.....	6
Marco conceptual.....	9
Marco metodológico	12
CAPÍTULO 1: Antecedentes históricos de las bandas tributo.....	17
<i>1.1 Antecedentes históricos de las bandas tributo</i>	17
<i>1.1.1 La cultura global de las bandas tributo</i>	26
<i>1.1.2 Antecedentes de las bandas tributo en Lima</i>	28
<i>1.1.3 Bandas tributo a los Beatles de manera global</i>	30
<i>1.1.3.2. Bandas tributo de los Beatles en Lima</i>	32
CAPÍTULO 2: El tema de la autogestión musical: de la pasión musical a la eficiencia de mercado.....	37
<i>2.1 Generalidades de una cultura de la autogestión musical en el entorno global</i>	37
<i>2.1.1 Principios de la autogestión musical</i>	37
<i>2.1.2 Áreas de la autogestión musical</i>	38
<i>2.1.3 Las dos caras de la autogestión</i>	39
<i>2.2 Autogestión en bandas tributo de la ciudad de Lima</i>	41
<i>2.2.1 La magia de la producción</i>	42

2.2.3 Vendiendo el show	43
2.3 Funcionalidad y nostalgia en el desarrollo de la cultura de la banda tributo en Lima	45
2.3.1 El homenaje	45
2.3.2 The next best thing	46
2.3.3 The copycats	46
2.3.4 Keeping the dead alive	47
2.3.5 La nostalgia: la añoranza hecha negocio	48
CAPÍTULO 3: The Bottles	50
3.1. Investigación participativa y el proyecto The Bottles	50
3.1.1 The Five Fav: Rompiendo la personificación y la imitación con el impacto visual y la ruptura de asociación de roles.....	51
Conclusiones	79
Referencias bibliográficas.....	82



Índice de figuras

Figura 1. The Rolling Stones (1963).....	53
Figura 2. The Kinks (1965).....	53
Figura 3. The Bootleg Beatles (2015).....	54
Figura 4. Un Día en la Vida.....	55
Figura 5. The Bottles.....	57
Figura 6. The Bottles (Sesión de fotos).....	58
Figura 7. Flyer de The Bottles	65
Figura 8. Lead Sheet por Ronaldo Condeso.....	73



Introducción

La cultura de bandas tributo creció tanto en Latinoamérica desde los años noventas en adelante que ha pasado a ser considerada como una categoría más dentro del entorno musical de la región (Carino, 2022). En el caso del Perú, y específicamente de la ciudad de Lima, a pesar de que la mayoría de las bandas tributo estuvo inactiva, en parte por la pandemia del COVID-19, en estos dos últimos años, algunas bandas han logrado volver a integrarse al circuito de presentaciones en vivo. Esto ha sido posible, gracias a la baja de restricciones en los límites de aforos en los espacios utilizados para eventos musicales. Para que estas bandas tributo limeñas puedan perdurar y puedan volver a estar presente en la escena musical de la ciudad, ha sido necesario que exista un modelo multifuncional de trabajo, que incluya la condición de gestor como parte de las labores del músico contemporáneo independiente de Lima. Esto es común en las bandas latinoamericanas de tributo, en las que los músicos integrantes se ven obligados a asumir el rol de gestor (Szarruk, 2011). Muchos de los músicos participantes de esta cultura, tanto en el caso latinoamericano y específicamente peruano, realizan estas labores de gestión sin haber sido profesionalmente entrenados en la materia, y aprendiendo en la ruta, aprovechando los nuevos recursos, el acceso a información inmediata, y la experiencia obtenida en el circuito musical. Esta condición de exploración amateur de las actividades de gestión musical, por parte de los músicos de las bandas tributo, puede estar vinculada a la falta de referentes. Al no existir, como veremos posteriormente en el estado del arte, textos que hayan explorado tanto la cultura de bandas tributo como la gestión de las mismas de manera académica, los músicos participantes recurren a rutas alternativas de acción que les permitan desarrollar posibilidades para sus proyectos musicales. En este trabajo, discutiremos la necesidad de existencia de las bandas tributo a partir de los discursos de nostalgia presentes en la industria cultural nacional. Las prácticas musicales nacionales demuestran un deseo por parte de los oyentes por asistir a eventos que incluyan repertorio de

bandas que o no se encuentran activas o no llegan al país. En nuestro caso, es común que bandas internacionales pasen de largo el Perú en sus giras latinoamericanas, tema que puede generar una mayor aceptación de la cultura tributo.

Algunos autores han considerado que el concepto de banda tributo fue solamente aceptado entre los años 1996 y 2002 (Cameron & Hendrik, 2019), pero es posible que esto guarde relación con otros entornos geográficos y otras realidades musicales, radicalmente diferentes al caso peruano. Dicho esto, dentro de todo posible entorno geográfico, la cultura de la banda tributo genera una relación de intercambio entre los músicos, que tocan el repertorio que les agrada, y la audiencia, que recibe lo que quiere escuchar. Tanto los músicos como su público comparten una pasión preestablecida, reflejando un disfrute común y una complicidad estética. La audiencia recibe exactamente lo que desea escuchar por tener la seguridad de que son canciones de su agrado y resulta en una experiencia placentera para ambos. Dentro de mi experiencia, esto se puede ver reflejado en la acogida que tienen los conciertos en distintos locales como bares, restaurantes, casinos y eventos públicos distritales.

En referencia a nuestro caso de estudio, este trabajo se centra en la banda tributo The Bottles, quienes ofrecemos un espectáculo basado en la música de la banda inglesa The Beatles. The Bottles se circunscribe, entonces, dentro de la cultura de las bandas tributo de Lima y puede ser considerada como una banda emergente dentro de esta cultura. Si bien el proyecto no nace con la intención de presentarse en vivo o de generar una propuesta profesional, y estuvo inicialmente vinculada al estado de aislamiento social producido por la pandemia del COVID-19, rápidamente pasó a convertirse en un proyecto con intenciones de práctica profesional musical, generando la necesidad de un cambio en las labores musicales, apareciendo la figura del músico-gestor que este trabajo discute. Esta situación fue central para la formulación de la pregunta de investigación que informa este trabajo: ¿De qué manera

se desenvuelve un músico profesional como gestor contemporáneo de una banda tributo en Lima metropolitana en el caso The Bottles?

El objetivo principal de esta investigación es aportar una perspectiva del músico gestor de un proyecto de banda tributo limeña. Se propone explorar aspectos generales de la cultura de bandas tributo a través de la gestión de la banda The Bottles a la medida de lo posible, ya que con el enfoque a profundidad de un solo caso, no se libera de limitaciones. Esto resultará en una mayor comprensión de este tema, se pretende aportar a la investigación académica sobre la experiencia del músico gestor contemporáneo además de generar interés dentro del área de los fenómenos musicales de popular de Lima. En el capítulo uno se discutirán los antecedentes, la funcionalidad y las características de la cultura de bandas tributo. Más adelante, en el segundo capítulo hablaremos sobre la perspectiva del músico gestor contemporáneo, incluyendo temas como las áreas de autogestión, su desarrollo en Lima y ejemplos concretos de este. En el tercer capítulo, se hablará a profundidad sobre del proceso de gestión del caso de The Bottles incluyendo temas como sus características generales y la relación de estas con las áreas dentro de la autogestión. Finalmente, en las conclusiones se analizarán los hallazgos y se evaluarán los aportes de la investigación dentro de la comprensión de los fenómenos musicales de música popular en Lima.

Motivación

Comenzar y formar parte de una banda tributo a The Beatles este año, fue algo inesperado para mí. Yo recién había acabado el último ciclo de canto popular y después de dos años de no cantar en un escenario por la pandemia, accedí a una invitación a ensayar temas de The Beatles. Si bien me gustan mucho sus canciones, lo ví más como una oportunidad para finalmente poner en práctica mi conocimiento vocal, sobretodo dentro del

género del rock. A partir de esto, surgió la oportunidad para poner lo que ensayamos en el escenario y gracias a la excelente acogida, poco a poco comenzó a crecer la demanda por más presentaciones. Esto llamó mucho mi atención ya que nunca había explorado la cultura de bandas tributos antes y tampoco había notado la gran aceptación de la audiencia de escuchar estos temas en vivo.

Fue en ese momento en el que me di cuenta que este proceso involucra un trabajo extra, la gestión y dentro de la agrupación, yo asumí el rol de músico gestor. Dentro de mis años en la universidad no tuve la oportunidad de explorar esta área. No obstante, hoy más que nunca me siento en la necesidad de conocer más de este tema para que este proyecto prospere de la mejor manera y lamentablemente no existe bibliografía académica sobre la cultura de bandas tributo y sus modalidades de gestión en Lima. Otro punto muy importante es que me estoy enfrentando a una Lima cuya industria musical se ha visto paralizada por dos años seguidos y con amplias posibilidades digitales con herramientas de comunicación y difusión que no existían ni eran tan comunes hace dos años.

Durante este proceso, recibí muchas preguntas de mis compañeros, consultando cual era el mecanismo que empleábamos para poder tener presentaciones de manera tan constante. A partir de eso, decidí enfocar mi investigación en esta experiencia con el fin de aportar a una nueva visión a aquellos músicos que se ven en la obligación de gestionar y tocar en su proyecto de banda tributo. Desde la gestión de la propia banda, de un evento, el contrato en lugares públicos y la gestión de un contrato en un evento privado. Por el mismo hecho de que yo formo parte de la banda, existe un sesgo en el relato de la experiencia a analizar. En esta pretendo compartir el uso de las herramientas contemporáneas involucradas, las estrategias de gestión empleadas y la elección de propuesta de valor desarrollada hasta la fecha.

Justificación

El apogeo de las bandas tributo a nivel global, que surgió en los años 90s, refleja el gran deseo de volver a vivir experiencias pasadas tanto de parte de los músicos como de la audiencia (Homan, 2006). Los autores concuerdan, en que las bandas tributo forman una parte significativa de la industria musical global. A pesar de su importancia dentro de esta industria, no se han realizado muchas publicaciones académicas que hablen a profundidad sobre la cultura de las bandas tributo ni de los puntos necesarios para que este tipo de proyecto crezca. Para que estas puedan llegar a más audiencias, es necesario que haya un gestor que maneje el aspecto administrativo. En distintos casos, los mismos músicos se ven en la necesidad de realizar ese trabajo. En cuanto a textos sobre el rol del músico gestor, ninguno elabora sobre los modelos de gestión de una banda tributo. Sin embargo, este es el caso de muchas bandas tributo limeñas, las cuales se enfrentan a una realidad que recién está acogiendo más actividades musicales después de haber estado en pausa por dos años a raíz del COVID-19.

En tal sentido, la elección del estudio de una banda limeña emergente tributo a The Beatles llamada The Bottles, cuyos integrantes son estudiantes tanto egresados como en etapas finales de la carrera de ejecución musical, se basa en la experiencia propia y actual como parte de la misma agrupación. Tomando en cuenta el lado de gestión dentro de los años de formación como músico ejecutante en una institución de estudios superiores, la gestión de un proyecto de banda tributo es un área que tampoco se aborda a profundidad cuando este tipo de espectáculo es bastante común en la sociedad.

Dada esta información, se vio interesante el análisis a profundidad de la experiencia del mismo músico estudiante de la carrera de música como gestor de una banda tributo limeña, tomando en cuenta a la reconfiguración de esta por estar dentro de una industria que se mantuvo inactiva por cerca de dos años. Además, investigar este sector desde el punto de

vista de nosotros, los mismos músicos gestores emergentes dentro de la cultura de bandas tributo, permite obtener información más a detalle y actualizada sobre cómo se está desarrollando esta área en Lima, Perú. De esta manera, se podrán definir las nuevas modalidades de gestión de bandas tributo, los elementos obligatorios de estas y las características más importantes a tomar en cuenta.

Estado del arte

El presente estado del arte pretende dar al lector un contexto general sobre aquellas publicaciones realizadas en relación a los temas tratados en esta tesis. Esto incluye, tanto la cultura de bandas tributo como los procesos de autogestión por parte de músicos. En relación a cultura de bandas tributo, tanto Shane Homan en su texto *Access To All Eras* del año 2006 como Helen Meyers en su texto *Ethnomusicology* del año 2015, concuerdan en considerar que no existen muchas publicaciones académicas que hablen a profundidad sobre esta cultura. Esta última, implementa el concepto de "conciencia histórica" en relación a las características de estas bandas. Dicho esto, podemos encontrar algunos textos generales anteriores a esta fecha, principalmente relacionados con la definición, características y funcionalidad de aquellos grupos definidos como bandas tributo y dedicadas a realizar *covers* de una banda en particular. Sobre las definiciones generadas utilizadas para describir la cultura de las bandas tributos, podemos encontrar el trabajo de John Shepherd, quien intenta una definición general del término en la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, publicada en el 2006. Shepherd elabora sobre otros temas relacionados como el conflicto entre bandas independientes y bandas tributo. Por otro lado, Roy Shuker en su libro *Understanding Popular Music Culture* en su edición del año 2013 discute las problemáticas de la originalidad en relación a las bandas tributo y su función social. Cameron y Hendrik en su texto *Cool cats or copycats? An economic exploration of the market for tribute band* del

2019, abordan el tema desde el punto de vista de la función económica, indicando que la cultura de bandas tributo es un área a la que no se le ha dado el crédito suficiente como producto dentro del mercado. Si Cameron y Hendrik están en lo cierto esto podría haber afectado la falta de textos al respecto. En el año 2022, Carino publica el texto *Bandas tributo: la construcción de reescenificaciones en el contexto de pandemia*, en el cual elabora sobre las características de las bandas tributo al igual que su rol en la industria contemporánea. En su opinión el crecimiento de las bandas tributo fue tan grande, durante los 90s, que tuvo que considerarse como un género más dentro de las categorías musicales viables.

En relación a la cultura de bandas tributos a The Beatles, el texto *Fabricating the Fab Four: Pastiche and Parody* del año 2006, Inglis comprueba que existen hasta más de 600 bandas tributo a The Beatles reconocidas como oficiales a nivel global. Dentro del artículo del autor tailandés Eric J. Haanstad del año 2016, *Urban Simulations and Soundscapes of a Thai Beatles Tribute Band*, relata el origen de la idea de hacer un tributo a esta banda inglesa.

Acercándonos al caso de la cultura de *covers* a partir de la popularidad del rock, la investigación de John Paul Meyers, publicada en el año 2015 bajo el nombre de “*Still Like That All Time Rock And Roll: Tribute Bands And Historical Consciousness In Popular Music*”, relata el surgimiento de la cultura de *covers* de bandas de rock en distintas partes del mundo, incluyendo a Latinoamérica junto a las exigencias para formar estas y las herramientas por las cuales reciben la información para poder ejecutar correctamente.

Dentro del tema de la gestión artística, diversos textos académicos definen esta misma área bajo una visión global. Zella King 2004 en *Career self-management: Its nature, causes and consequences*, trata el tema sobre el rol del autogestor junto al control que este implica y el nuevo acceso de información con la cultura DIY, que en español se traduce a “hágalo usted mismo”. Bajo este punto, Bauer, en su artículo del año 2011, *Management skills for artists: ‘learning by doing’?* relata la necesidad de la inclusión de cursos electivos sobre la parte

administrativa, comercial y de gestión de las industrias creativas. Dos años después, en el 2013 Wikström publica el libro *The music industry: Music in the cloud* donde aborda el tema teniendo en cuenta al internet como la herramienta más importante y relevante en el mundo de los negocios actuales. Ese mismo año, Van der Born & van Witteloostuijn publican el artículo de investigación *The needs of freelancers and the characteristics of 'gigs': Creating beneficial relations between freelancers and their hiring organizations* del año 2013 y en el que abordan el tema de una manera más empresarial, estableciendo que el músico que se autogestiona necesita capital social, es decir conexiones. Sin embargo, tres años después, en el 2016 Gandini publica *Digital work: Self-branding and social capital in the freelance knowledge economy* en donde desarrolla el reciente auge de las redes sociales y cómo esta quita la necesidad de tener a un tercero como intermediario entre dos partes para tener estas conexiones y los peligros de no utilizarlas correctamente. En cuanto los proyectos musicales emergentes, varios autores como Keith en su texto *The new music industries: Disruption and discovery* del año 2016, están de acuerdo en las exigencias para tener una carrera sobresaliente. Morrow, en su libro *Artist Management: Agility in the Creative and Cultural Industries* del 2018 argumenta sobre gestión artística y el proceso creativo adicional a la gestión habitual (Keith et al., 2016).

Enfocándonos específicamente en la autogestión en Latinoamérica, textos académicos como *Recursos Independientes, Autogestión y nuevas Tecnologías para músicos* de Szarruk del año 2012 hablan sobre la autogestión contemporánea. Él relata las nuevas necesidades para hacer un proyecto de banda musical junto a sus sacrificios que involucran actividades a parte de solo tocar junto a sus dificultades para asumir la responsabilidad de manera individual con las nuevas facilidades en el acceso a información. En el 2017, Lamacchia comenta dentro de su texto *La música independiente en la era digital* que los músicos contemporáneos deben saber realizar tareas de distintas áreas como el diseño gráfico,

fotografía, material audiovisual, entre otras para poder mostrarse a través de las herramientas más populares que en la actualidad se encuentran en la web. En la tesis de Fabio Reyes *Reconfiguraciones en la escena de la música independiente: nuevos panoramas de la autogestión musical durante la pandemia de COVID-19 en la ciudad de Lima del año 2021*, se afirma que la mayoría de la información disponible sobre autogestión se enfoca en los músicos de composiciones propias. Reyes también habla sobre los músicos limeños y como estos se consideran independientes por realizar la mayoría de las actividades de gestión aunque cuenten con la ayuda de agencias de *management*.

Dentro de las bandas tributo a The Beatles en Lima metropolitana, existen artículos periodísticos que se centran en tributos conformados por rockeros reconocidos en la escena limeña. Entre estos podemos encontrar a RPP, que informaron sobre el caso de Un día en la vida quienes conforman una banda de *covers* de la música de The Beatles, en donde se describe que parte de su estrategia de gestión, el tributo más grande que organizan lo ponen en escena en días específicos y significativos para los fans de The Beatles, como lo son el cumpleaños de John Lennon o el día de su asesinato.

Marco conceptual

A lo largo de esta tesis, nos enfrentamos a múltiples conceptos, entre ellos la idea de gestión, banda tributo, *cover* y nostalgia musical.

Gestión

Sobre el tema del concepto gestión, este es comúnmente asociado a las ciencias sociales. En el ámbito de organizaciones empresariales, se define como

El proceso mediante el cual el directivo o equipo directivo determinan las acciones a seguir según los objetivos institucionales, necesidades detectadas,

cambios deseados, nuevas acciones solicitadas, implementación de cambios de mandos o necesarios y la forman como se realizan estas acciones y los resultados que se lograrán (González, 2011, p.4).

Normalmente desvinculado de las actividades musicales, a pesar de que estas requieren, también, de un trabajo de esta naturaleza. El concepto de gestión musical involucra una mezcla de disciplinas de las áreas artísticas y el lado de estrategias de la ciencia social empresarial. En la gestión musical, se llevan a cabo tareas de estrategias de comunicación y marketing, análisis de públicos objetivos, la administración de recursos de financiación de proyectos, entre otras labores inclinadas hacia la ejecución de proyectos musicales (Rojas, 2017).

Dicho esto, en el caso específico de esta tesis, nos enfrentaremos al proceso por el cual los integrantes de las bandas tributo se convierten en gestores de sus propios proyectos, refiriéndonos a la autogestión musical (Spellman, 2000). Es decir, el proceso en el cual las y los artistas son quienes se ocupan de las actividades de gestión musical, como la contabilidad, los aspectos legales, la planificación de metas y objetivos y otras ocupaciones relacionadas a su proyecto. En el caso de las bandas, los integrantes se reparten y asumen estas dimensiones en base a sus relaciones interpersonales y a las capacidades de cada uno, reconociendo que cada uno tiene algo que el proyecto necesita (Marcone & Philp, 2021). El término autogestión musical se empleará siempre pensando en las bandas tributo.

De la banda de *covers* a la banda tributo

A lo largo de la investigación se utiliza el término banda tributo, que tiene como definición: agrupación de cantantes e instrumentistas que tocan *covers* de las canciones de artistas o grupos conocidos y en ocasiones buscan adoptar la personalidad de estos a través de

maquillaje, vestuario, efectos y/o con frases que hayan dicho los artistas originales (Davis, 2006). Adicionalmente, este tipo de agrupaciones tienen como fin homenajear a las bandas originales (Homan, 2007). Esta definición es muy cercana a la del término banda cover que hace referencia a las agrupaciones que tocan música de otros artistas, es decir, exclusivamente *covers*. El término *cover* se define comúnmente como la grabación o interpretación de una canción que fue grabada inicialmente por otro artista (Magnus, 2022). Al plantear esta definición, es necesario mencionar que las bandas tributos son un tipo de banda de *covers* que solo tocan el repertorio de una agrupación en particular en formato de conciertos que toman como factor principal la nostalgia.

Nostalgia musical

La nostalgia se define como una gran añoranza hacia eventos del pasado (Cheung et al., 2017). Este concepto se asocia con la música y forma nostalgia musical, la cual describe el fuerte lazo nostálgico entre grabaciones musicales que puede tener un ser humano. (Dauncey & Tinker, 2014). Este se utilizará a lo largo de la investigación para referirse al sentimiento que genera la necesidad de asistir y de crear eventos tributo con repertorio de momentos con décadas de antigüedad. Además, la nostalgia musical en la cultura popular es aquel factor que evoca el contenido tanto de audiovisual que se puede volver a reproducir innumerables veces (Reynolds, 2011). En este caso, son las bandas tributo que reproducen y repiten las canciones para la audiencia.

Características de las bandas tributo

Imitación

Este concepto se define de manera general como el acto de copiar o imitar a alguien (The Editors of Encyclopedia Britannica, 2005). Para esta investigación, la imitación de la cual se habla está ligada estrictamente a la de un miembro de una banda tributo a la manera de actuar de un miembro de una banda reconocida con el fin de hacer una representación de los artistas originales. Para que esta imitación sea efectiva, esta tiene que ser de un artista lo suficientemente popular para ser identificado por la audiencia y la audiencia debe de tener el conocimiento suficiente de cómo actúa el artista original para disfrutar de la imitación (Homan, 2006).

Personificación

A lo largo de esta investigación se habla de la personificación como el acto de tener atributos con el fin de acercarse a un artista. Esto involucra maquillaje, vestuario, peinado y todo elemento visual para hacer lo posible para que quien rinda el tributo logre hacer lo posible para convencer a la audiencia de que está presenciando a los artistas originales (Otter, 2014).

Marco metodológico

Esta investigación es de carácter autoetnográfico, y de acuerdo al trabajo de Adams y Linn, la autoetnografía “es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural” (Adams & Linn, 2012). También, siguiendo el trabajo de Porta y Aguirre, ellos establecen que:

La autoetnografía narrativa a la vez que posibilita reconstruir la experiencia de los sujetos investigados mediante de sus propios relatos, implica emocionalmente al investigador social desde sus propias sensibilidades y

subjetivaciones, objetivándolas y validándolas en el proceso de interpretación de los datos recopilados en la investigación” (2019, p.2).

La decisión de abordar la investigación de esa manera, responde al hecho de que soy un miembro de la agrupación *The Bottles*, banda tributo de The Beatles, en la cual me desempeño como cantante, *manager*, *booker* y *community manager*. A partir de mi experiencia, busco observar y documentar a detalle los distintos elementos y procesos involucrados en la gestión del proyecto *The Bottles*, haciendo énfasis en el rol del músico gestor contemporáneo.

La metodología de investigación que utilicé fue la observación participante, según lo define S.J Taylor y Bogdan esta “involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el *milieu* (escenario social, ambiente o contexto) de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo. Implica la selección del escenario social, el acceso a ese escenario, normalmente una organización o institución (por ejemplo, un hospital), la interacción con los porteros (responsables de las organizaciones que favorecen o permiten el acceso del investigador al escenario), y con los informantes, y la recolección de los datos” (Taylor & Bodgan, 1984).

Adicionalmente, como menciona la *Guía de investigación en Artes Escénicas*, la ruta metodológica elegida es cualitativa debido a que:

Se enfoca en los seres humanos, y produce datos descriptivos a partir de los testimonios de los individuos y su conducta observable, también hice uso de la revisión documental –registros escritos y/o audiovisuales– que es aplicada en las investigaciones que se enfocan en análisis históricos o que abordan diversos periodos de tiempo. Es decir, selecciona contenido o información de

documentos escritos, videos o grabaciones de audio que sean funcionales a los objetivos de investigación. (Ágreda et al., 2019, p.41)

En cuanto al escenario social, en su trabajo del 2018, Gómez indica lo siguiente:

Compromete un amplio relacionamiento humano, con objetos y materializaciones los cuales concretan distintos modos de vida, cambios y realizaciones personales y sociales. Los escenarios son espacios cognitivos de realidades que, abordados desde múltiples ópticas generarán a su vez múltiples versiones de realidad. Estas pueden centrarse en la configuración de lo social desde las contradicciones entre quienes poseen los bienes materiales de una sociedad y quienes no, también en la manera como ocurre el relacionamiento en la sociedad. Igualmente, en aquellos fenómenos cuya relevancia producen reacomodos en las condiciones subjetivas, objetivas e intersubjetivas de las personas afectadas. Es decir, el escenario social se delimita por el impacto en las posibilidades de ser tanto de las personas como de los colectivos (pp.41-42).

Para esta investigación, en escenario social que seleccioné es conformado por aquellos espacios en donde se desarrollan las actividades y las interacciones involucradas en la gestión de la banda tributo The Bottles.

Para la documentación de este circuito, utilicé como instrumento un diario de campo, el cual es “un relato en primera persona de la experiencia de aprendizaje o enseñanza [...] documentado por medio de entradas regulares y sinceras posteriormente analizado a través de los patrones recurrentes o de los acontecimientos más relevantes” (Bailey, 1990). Este diario de campo de dos meses de duración, dividido en cuatro anotaciones (una por semana), en donde se redactaron detalles rescatados de la experiencia de gestión. Siguiendo la definición

de Bailey, una vez recolectada la información, realicé una revisión de la misma para analizar y evaluar la función y rol del músico gestor contemporáneo. Esta permite realizar un análisis minucioso de la realidad de la actividad de músico gestor, así como dar cuenta del papel de su agencia en la toma de decisiones y ejecución del proyecto planteado.

Adicionalmente, realicé entrevistas semi-estructuradas a músicos gestores contemporáneos de bandas tributo activas de Lima Metropolitana. En las entrevistas semi-estructuradas:

El entrevistador dispone de un guion que recoge los temas que debe tratar a lo largo de la entrevista. Sin embargo, el orden en el que se abordan los diversos temas y el modo de formular las preguntas se dejan a la libre decisión y valoración del entrevistador. Las preguntas del guion se han preparado por parte del entrevistador desde su experiencia personal tras haber realizado una revisión de la literatura. [...] Además, cuando ya se ha iniciado la entrevista, la conversación se puede plantear como se desee dentro de un mismo tema. Se pueden incorporar nuevas preguntas en los términos que se estimen convenientes, se puede explicar el significado de las preguntas formuladas, pedir aclaraciones al entrevistado cuando no se entiende algún punto o incluso pedirle que profundice en algún aspecto introduciendo nuevas preguntas. De este modo, el entrevistador establece un estilo de conversación propio y personal (Tejero & Lázaro, 2021, p68).

Además, según Raworth, este tipo de entrevistas tienen las siguientes características:

Se centran en temas específicos, pero los abordan como si fuera una conversación. Suelen ser la mejor manera de averiguar las motivaciones que subyacen detrás de las decisiones y los comportamientos de las personas, así

como sus actitudes y creencias, y las consecuencias que han tenido en sus vidas políticas o acontecimientos concretos. A menudo proveen información valiosa, que el investigador/a no contemplaba (Raworth, 2019, p.1).

Los criterios que se tomaron en cuenta para la elección de gestores fueron: estar activos en la escena, contar con páginas en redes sociales en donde haya contenido que registre de su reciente actividad y que sean y se desarrollen dentro de Lima metropolitana. Cada una de estas agrupaciones fue contactada a través de la red social Instagram, mediante un mensaje que los invitaba a formar parte de esta investigación.

La estrategia metodológica de entrevista semi-estructurada recogió información complementaria y acorde al planteamiento metodológico de enfoque cualitativo que sigue la investigación. Esta me permitió obtener una mayor variedad de experiencias sobre la base de una serie de preguntas diseñadas. De esa manera obtuve una muestra de seis perspectivas acerca de la función del músico auto-gestionado dentro de la cultura de bandas tributo en Lima Metropolitana.

La herramienta de recolección de datos empleado incluyó la siguiente lista de preguntas:

1. ¿Cuándo se formó su banda tributo y cómo surgió la idea de formarla?
2. ¿Qué estrategias de gestión se implementaron para el desarrollo de su banda?
(Explicar la elección de las estrategias y en base a qué se eligieron)
3. En la actualidad, ¿qué nuevas herramientas utiliza para la gestión de su proyecto?

Finalmente, para el procesamiento de datos, se utilizó la transcripción entera de las entrevistas al igual que las notas de campo. Se identificaron las ideas clave que brindaron información relevante para las responder a las preguntas y objetivos de la investigación.

CAPÍTULO 1: Antecedentes históricos de las bandas tributo

1.1 Antecedentes históricos de las bandas tributo

No se conoce con exactitud el origen de la idea de tocar repertorio de otros autores a manera de homenaje, pero se podría decir que antes de la existencia de la industria musical o el concepto de derecho de autor, las composiciones musicales eran tocadas sin prestar atención al origen o autoría de las piezas. Esto es cierto en relación con la música descrita como popular en la cultura occidental conectada al desarrollo de la balada europea o la cultura del *broadside ballads*¹ en *broadsheets*² que precedieron del desarrollo del rock. Varios de los primeros éxitos del blues o el jazz eran o variaciones de otras obras en las que no se consideraba al compositor original o era desconocido. Uno de los casos más famosos es St. James Infirmary Blues, tema de origen incierto pero popularizado por Louis Armstrong. Otros temas musicales ahora ya considerados como clásicos o como representativos de la música tradicional de una cultura o país no cuentan con un autor original conocido y por esta razón, si bien son piezas que no son de la autoría de quien las ejecuta, no sería consideradas piezas tributo ya que el autor no es un tema de interés. (J.López Ramirez Gastón, entrevista, 4 de abril del 2023).

Se puede hacer un intento de rastreo de la cultura del tributo musical siguiendo distintos momentos en la historia que se acerquen a la definición de banda tributo que utilizaremos en este trabajo. Existen muchos ejemplos históricos importantes, pero aquí nos vamos a enfocar en aquellos relacionados con la cultura anglosajona, ya que esta tesis trata de la influencia de una banda inglesa y norteamericana en la cultura de las bandas tributo en el

¹ Verso narrativo o canción en forma de balada en un contexto popular y cantado o recitado en lugares públicos (The Editors of Encyclopedia Britannica, 2016)

² Hojas pequeñas ,de los primeros productos de la imprenta, en donde se imprime la letra de baladas con el propósito de que estas sean cantadas en lugares públicos y que faciliten el rápido aprendizaje de estas (The Editors of Encyclopedia Britannica, 2023)

Perú. Un ejemplo histórico importante, podría ser el caso de Marjorie Dawson, quien en 1913 “revivió” la música popular de la era Victoriana en el musical “The Crinoline Girl”, dirigiendo este a la audiencia más madura en el movimiento de teatro musical británico llamado teatro Eduardiano (Booth & Kaplan, 1996). Esa puesta en escena funcionó como un homenaje para el repertorio musical de una época que ya pasó y que la audiencia de edad más avanzada recordaría. Es importante hacer énfasis en que el homenaje que se realizó en ese musical estaba enfocado en la música más no en el autor de ella. Esta percepción de importancia de homenaje a la misma composición seguiría hasta el establecimiento de la industria musical. En la década de 1920, las baladas europeas como Polly polly, Barbara Allen y Dock Boggs llegan a Estados Unidos para convertirse en las más populares y reinterpretadas en distintas zonas del país. Como resultado de ello, la canción perdió peso en la autoría y su valor se encontró en la composición en sí, es decir su melodía y contenido (J.López Ramírez Gastón, entrevista, 4 de abril del 2023).

A partir de este punto, es imprescindible centrarse en el desarrollo de la industria musical en Estados Unidos debido ya que es de gran relevancia en el proceso del surgimiento de bandas tributos, aunque como el mismo caso de The Beatles demuestra, la industria musical inglesa de los sesentas estaría fuertemente impulsada por una cultura de *covers*. Con el surgimiento de las canciones que se popularizaban y aprendían por sus reinterpretaciones en vivo, la industria musical pasó por una evolución tecnológica y cultural urbana inicialmente gracias a las composiciones y grabaciones de Tin Pan Alley. Los sectores rurales de Estados Unidos también tenían identidad propia y esta crecería en popularidad décadas después gracias a sellos independientes cuyas grabaciones tendrían mucho éxito dentro de esos sectores. Un ejemplo de estos sellos independientes fue Okeh, quienes apostaron por la grabación de la balada “You Can’t Keep a Good man down” en la voz de la cantante afroamericana Mamie Gardner Smith en el año 1920. Esta grabación se convirtió en un hit

dentro del sector Afro-americano, siendo parte de las primeras grabaciones de blues en la historia de la música (Garofalo, 2012). La música tradicional Euro-Americana del sector blanco de clase baja también fue un gran descubrimiento para Okeh. Ralph Peer, administrador de los artistas y repertorio de ese sello, fue en un tour de grabación en el año 1923 con la idea de grabar música Afro-Americana de Georgia, Atlanta. Sin embargo, vio el potencial comercial del cantante blanco de Folk Fiddlin' John Carson y fue así como se realizó una de las primeras grabaciones de música Country (Tschmuck, 2012). Las nuevas culturas de la escucha generadas por el desarrollo tecnológico de la grabación y la industria musical, generarían un creciente archivo de productos musicales para ser consumidos por un sector cada vez más amplio de la población, primero americana y luego global. Esto generaría un entorno de escucha musical en el que ya no sería necesario que las canciones se vuelvan conocidas únicamente mediante interpretaciones en vivo, si no que se agregaría la posibilidad de acudir a un archivo que se puede multiplicar y quedar plasmado, acercándose a la idea de una interpretación en base a registros que después se denominaría como *cover* y después homenaje.

Más adelante, a mediados de la década de los años 1930's, dentro de la era del swing, el género del jazz marcó un comienzo en el modelo de tributo musical en vivo con ensambles denominados como "bandas fantasma". Esta categoría se conforma por agrupaciones que continúan haciendo presentaciones con el repertorio y nombre original aunque su líder se encuentre inhabilitado (Gregory, 2012). Este es el caso de la banda del saxofonista Orville Knapp quien falleció en 1936 debido a un accidente de avión y su agrupación llamada Orville Knapp y su orquesta pasó al liderazgo de George Olsen y mantuvo tanto el repertorio como el nombre original (Gregory, 2012).

Pocos años después de la segunda guerra mundial, Estados Unidos logró ubicarse como el poder de desarrollo económico, tecnológico y de medios de comunicación más fuerte

del mundo, lo cual le otorgó una rápida y creciente influencia cultural. Las Big Bands se volvieron menos populares y los cantantes solistas y pequeñas agrupaciones tuvieron más protagonismo. En la década de 1950, se cambia la idea de las interpretaciones de canciones populares como standards y pasan a conocerse como *covers*. Esto se debe a que ya existían grabaciones con voces de artistas en específico con las que la audiencia comenzó a asociar los temas, definiendo así un nuevo momento para la música (Magnus, 2022). Las interpretaciones de temas ya popularizados y establecidos en la mente de la audiencia en eventos en vivo pretendían competir y superar las versiones originales para volverse trascendentales (Aquila, 2016). Durante este periodo, la necesidad de tocar *covers* se debía a que la mayoría del entretenimiento musical consistía en eventos necesariamente en vivo y se tomaba por sentado que las audiencias responderían fácilmente a un repertorio ya conocido, que al mismo tiempo, también eran del agrado del artista que interpretaba el *cover*. En el caso de los músicos amateurs de zonas rurales del sur de Estados Unidos, estos se aprendían y se repetían las canciones a oído, es decir, los mismos músicos exploraban sus instrumentos para descubrir la manera en la que se tocaba la canción sin necesidad de tener documentos escritos. Cuando la canción ya estaba interiorizada, los artistas la utilizaban como herramienta para aprender nuevos estilos de música al sumarle elementos musicales de otros géneros (Padgett, 2017). Esto demuestra que la cultura de *covers* no solo involucra el ejecutar un tema ajeno si no también involucraría formas empíricas de aprenderlo.

En muchas ocasiones, las nuevas interpretaciones sí alcanzaron el éxito y se volvieron más populares que las originales. Estas después fueron pieza clave para el comienzo de las carreras musicales de varios artistas (Magnus, 2022). Un ejemplo de esto es el caso de Elvis Presley, quien hizo su debut en la radio de Memphis con su interpretación de la canción *That's All Right Mama* en 1954 y se convirtió en un hit local (Gronow, 1999). Aunque la canción fue originalmente escrita y grabada por el cantante americano de blues Arthur

Crudup en 1946, la interpretación de Elvis le dio mayor popularidad y lo posicionó a él como un referente en la industria (Birnbaum, 2013). De esta forma, por ser canciones popularizadas por artistas en específico, estas se percibían como pertenecientes a aquellos intérpretes. En otras palabras, siguiendo el ejemplo planteado, quien cante “That’s All Right Mama” estaría cantando “la canción de Elvis Presley”. Esto también sucedió con el tema “Hound Dog”, originalmente interpretado por Big Mama Thornton en el año 1952 y popularizado por la grabación de Elvis Presley que salió 4 años después (Plasketes, 2010).

Siguiendo con el ejemplo de Elvis Presley, según McDonough en su artículo del año 2023, Presley pasaría a ser de las primeras súper estrellas gracias a elementos como su personalidad y su creatividad en el área musical:

Su extravagante personalidad, combinado con su apariencia y abundante carisma, atrajo a multitudes a sus conciertos y especiales de televisión. Su gran presencia escénica era amplificada por sus atuendos elaborados y sus movimientos escandalosos, los cuales captaban la atención de fanáticos alrededor del mundo. [...] La popularidad de Presley deriva de su música revolucionaria. Su estilo combinaba una variedad de influencias, incluyendo la música Country y Blues, para formar lo que se conocería como Rock and Roll (párr. 4).

De esa manera, se estaban uniendo elementos que después resultaría en fanáticos queriendo ser como Elvis Presley. Un claro ejemplo de esto es Carl “Cheesie” Nelson, un joven de Texas quien es conocido como el primer imitador de Elvis Presley quien hizo puestas en escenas y fue aclamado por el público local (Oberst, 2001). “Cheesie” marcó así un camino hacia un homenaje a las estrellas solistas que después pasaría a ser de bandas.

Otro ejemplo del tributo que parte de la idea de la estrella y tiene relación con la tesis, parte como resultado del estreno del acto musical de Broadway “Beatlemania” en 1977. Las

personificaciones que incluyó de los miembros de The Beatles a nivel sonoro y visual logró hacer que la audiencia perciba un intento más cercano de lo que es un espectáculo minucioso y a gran escala basado en vestuario, actuación e imitación de una época cuyo material es accesible para el mundo. De esa manera, este musical se volvió la inspiración para varios tributos de The Beatles que vendrían después como el tributo británico Bootleg Beatles que surgieron en 1979 y hasta el momento son el tributo más conocido de esta banda de Rock, enfocándose no solo en la calidad sonora si no también siendo un homenaje a la personalidad, con un cuidado en especial de la caracterización de cada uno de los miembros originales (Homan, 2006).

Volviendo a la década de 1960, la idea de bandas que tocan repertorio ajeno ya era popular y se estaba diferenciando entre “banda de *covers*” y “banda tributo”, siendo la segunda aquella que se enfoca en el repertorio de una sola banda. Por otro lado, hay que recordar aquí, que la misma banda The Beatles parte de una cultura tributo en la que las bandas inglesas rinden homenaje a los *héroes* del Rock and Roll norteamericano con *covers* como “Twist and Shout” y “Long Tall Sally”.

En el año 2012, Gregory establece que:

Con la ayuda de la tecnología moderna, las bandas de *covers* y tributo podían ofrecer a los fanáticos versiones en vivo de las canciones populares que se encontraban dominando las listas y frecuencias. Eventualmente, la creciente demanda de entretenimiento en vivo resultó en el rápido crecimiento de esos tipos de banda en giras por Reino Unido y Estados Unidos hasta los pueblos más pequeños podían apoyar algunos locales que ofrecían noches con bandas en vivo (p.33).

Esto también resultó en un crecimiento de establecimientos con lugares aptos para presentaciones en vivo. Para ese entonces, la audiencia de ambos territorios ya exige un nuevo nivel de innovación tecnológica para asimilarse lo más posible a los artistas originales. Esto sucedía específicamente con las bandas de *covers* de Pop y Soul, cuya presión de cumplir con los nuevos estándares para asimilarse al sonido original las acerca más a la idea de banda tributo que se conoce hoy en día. La nueva tecnología consistía en la inclusión de nuevos instrumentos como las guitarras eléctricas al igual que nuevos equipos como amplificadores (Gregory, 2012). Ya para la década de 1970, el ascenso de la música Disco puso en problemas a las bandas de *covers* porque exigió niveles aún más complejos de llegar a nivel sonoro en vivo. A partir de ese punto, las bandas de *covers* se quedan estancadas en lugares sociales como restaurantes, eventos especiales como matrimonios y en cualquier lugar en donde se requiere un repertorio variado (Gregory, 2012).

Finalmente, el término “banda tributo” sería empleado por primera vez de manera comercial por la banda americana The White. Ellos publicitaron su presentación como “The White: un musical en vivo tributo a Led Zeppelin”. Para el año 1979 ya llenaban estadios en California en base a conciertos basados en el repertorio de la banda británica Led Zeppelin. La idea de la formación de bandas tributo se vuelve aún más popular alrededor de la década de los setenta (Homan, 2006). La difusión de la música, al igual que la del material audiovisual, impactó al mundo con gran magnitud al volver más accesible este tipo de contenido. A partir de ello, se generó también una mayor cantidad de comunidades de admiradores de los artistas cuyo contenido era fácilmente distribuido. El acceso a esta información llegó a lugares muy alejados de donde se desarrollaban las presentaciones en vivo de las bandas (Carino, 2022). De esa manera, no solo creció la audiencia para bastantes agrupaciones musicales, sino que también los oyentes pudieron comenzar a ser velozmente

actualizados con los últimos lanzamientos en la creciente evolución musical. Como consecuencia, ello abrió el camino para más producciones.

Para la década de 1980, la televisión y la radio difundieron material archivado que refleja momentos importantes de la cultura popular, pensado en ser dirigido específicamente a los “baby boomers”, es decir, a la generación que nació entre los años 1946 y 1964, después de la segunda guerra mundial (Homan, 2006). Para el siglo XXI, se definió que la industria cultural había incluido un nuevo factor en sus productos llamado nostalgia (Boym, 2001). Su expansión trabajó gracias a la digitalización ya que esta volvió el material existente permanente. Esto permite que uno acceda a videos, grabaciones y cualquier otro tipo de contenido multimedia repetidas veces. Orientado al caso de la música, permite que el oyente pueda escuchar cuantas veces desee la música de una banda que se encuentra inactiva. De esa forma, los productos con nostalgia refuerzan el apego hacia la música de épocas pasadas (Carino, 2022). Para las bandas tributo, la existencia de este tipo de material les asegura audiencia para su propuesta y también material del cual aprender de la banda o artista al que desea hacer el homenaje. A partir de lo mencionado, la idea de que bandas locales hicieran representaciones en vivo de sus artistas favoritos comenzó a expandirse. Sin embargo, también surgen diversas opiniones tanto positivas como negativas y hasta de rechazo (Gregory, 2012). Este último punto se desarrollará con más profundidad más adelante.

Para el año 2004, en Reino Unido por ejemplo, los artistas con más tributos eran Elvis Presley, The Beatles, ABBA y Queen (MCPS-PRS Alliance, 2004). Con el paso del tiempo, los tipos de bandas tributos comenzaron a expandirse dejando atrás la idea básica de imitación y personificación. Si bien este tipo de agrupaciones comparten el mismo objetivo, el cual se basa en homenajear a los artistas reales, cada músico comenzó a integrar ideas propias para su propuesta. Por ejemplo, miembros de la banda australiana Australian Pink Floyd señalan que dentro de su idea de homenaje no contemplan verse como los integrantes

de Pink Floyd ya que sienten que la banda real no presta atención a eso. Además, hacen énfasis en que lo que los motivó a comenzar el proyecto fue la música, no las apariencias. Sin embargo, si prestan mucha atención a las luces de sus presentaciones para que se parezcan a las que Pink Floyd usaron en sus giras de los años 1987 y 1994, sosteniendo que esto sí es esencial para rendir un homenaje (Williams, 2016). Para la banda de Reino Unido, Whole Lotta Led, su único objetivo era tocar los clásicos de Led Zeppelin con el mismo entusiasmo y pasión que la banda real. Nuevamente, su interés no estaba en parecerse físicamente a los integrantes ni sonar exactamente como ellos. Su atención estaba en la calidad de equipos de sonido e instrumentos que utilizaban para sus presentaciones, eligiendo los mismos que utilizaba la banda original (Ferris, 2009).

A lo largo de la historia comenzaron a surgir variantes de la percepción de una banda tributo y si bien en el momento original la banda tributo trataba de copiar exactamente el modelo incluyendo una relación de género de quienes representaban a los integrantes, a fines de la década de los noventa y comienzos los dos mil comenzaron a surgir tributos *transgéneros* o *cross-gender* que desafiaban los estereotipos al igual que la masculinidad del metal y rock. De esa manera, un grupo pequeño y creciente de mujeres comenzaron a formar parte de homenajes. The Iron Maidens son un ejemplo de una banda tributo femenina americana de Iron Maiden. Por otro lado, en tributos al pop, también se formaron agrupaciones masculinas de homenaje a Madonna como We Got The Meat y Mandonna (Woods et al., 2006). Finalmente, también surgieron bandas “cross-genre” quienes combinan repertorio original con otro género musical o estilo. Un ejemplo muy particular es el de la banda americana Beatallica, cuya propuesta se basa en las canciones de The Beatles como si fueran tocadas por Metallica (Gregory, 2012). Bajo libre exploración, la creatividad no tiene límites y las bandas tributo piensan en distintas propuestas para poder diferenciarse en el mercado.

Algunos señalan que basarse en repertorio ajeno es una manera fácil de trabajar dentro de la música ya que este asegura la aceptación del público. En el transcurso de su desarrollo, opiniones indicarían que es una gran falta de originalidad por parte de los músicos e incluso se considera como venderse sin hacer mayor esfuerzo de creatividad (Homan, 2006). Por otro lado, el gran apego al pasado de la sociedad que se volvió una ideología que idolatra y hace lo posible por recuperar sus elementos del pasado para preservarlos por miedo a olvidarlos, logró disminuir el rechazo hacia las bandas tributo. Cuando esta idea de nostalgia se reforzó en la década de los ochentas, la idea de banda tributo terminó por ser aceptada por la sociedad entre los años 1996 y 2002 (Cameron & Hendrik, 2019). Gracias a esa aceptación, esta reforzaría la creación y el desarrollo de bandas tributo hasta el día de hoy.

Si bien esta cultura es extensa y muchos otros ejemplos podrían ser utilizados, he decidido mencionar algunos que considero nos acercan a comprender la vasta cultura del tributo musical.

1.1.1 La cultura global de las bandas tributo

De manera global, la idea de banda tributo varía dependiendo de la elección y la cultura de los músicos. Existen bandas que hacen lo posible para ejecutar el repertorio de la manera más parecida a la original. Según Maruyama y Hosokawa en el libro de Homan, en Japón, muchas bandas tributo hacen lo posible para asemejarse lo más posible a las grabaciones, utilizando incluso los mismos instrumentos y equipos de la época para ejecutar las canciones con precisión (Homan, 2006). Por otro lado, en Tailandia hay una tendencia a usar una propia configuración sonora, reemplazando instrumentos que no son fáciles de encontrar por unos más accesibles y comunes dentro de su cultura (Haanstad, 2016).

En el caso del Reino Unido, en Liverpool, la idea de hacer tributo a la banda The Beatles se ha vuelto un atractivo turístico. Desde el año 1977, se lleva a cabo la “Beatle

week” o semana Beatle en la ciudad de Liverpool. Como parte de este evento, “The Cavern Club”, conocido como el lugar en donde se creó la identidad Beatle, invita a bandas tributo de The Beatles de todo el mundo para tocar en el establecimiento con el fin de entretener a los fans (UK Music, 2020). Por el otro lado del mundo, en Melbourne, Australia se formó una banda tributo a ABBA llamada Bjorn Again en el año 1989. Su popularidad aumentó rápidamente y llegó a su gran apogeo en el año 1992 gracias al lanzamiento del CD ABBA Gold: Greatest hits, que resultó en el renacimiento de la música de ABBA en el mundo (Cole, 2020). A partir de ese momento Bjorn Again siguió creciendo y en los últimos 30 años, ha logrado más de siete mil conciertos en 120 países distintos (TMG WEBSITE, 2022). Demostrando así que la industria discográfica tuvo gran influencia en la cultura de banda tributo.

Más adelante, en el año 2001, entra un nuevo factor que influenciaría la creación de bandas tributo: los concursos de imitación en televisión. Este fue el caso del escosés Gary Mullen, ganador del concurso de televisión británica Stars in Their Eyes en donde imitó a Freddy Mercury y posteriormente inició un tributo a Queen llamado “One Night Of Queen” junto a su banda Gary Mullen & The Works (Gobo, 2023).

En Latinoamérica, la idea de una banda tributo fue acogida mayormente por bandas de rock. Este género musical sería acogido por la clase media, ya que era visto como foráneo y privilegiado entre los géneros populares locales como la salsa, cumbia y reggaetón (Meyers, 2015). En cuanto a las bandas tributos de los países latinoamericanos, se hacía lo posible para ejecutar las canciones en su idioma original. No se consideraba necesario dominar el idioma, si no sonar como si lo hiciera. En el caso de la mayoría de bandas de rock, este era el inglés. Sin embargo, esto no es algo que sucede comúnmente en los mismos países angloparlantes. Dentro de la cultura angloparlante, si la canción estaba en otro idioma, los

artistas creaban versiones en inglés, comprobando que para ellos no había mucha importancia de guardar el idioma original.

Después de haber mencionado estos ejemplos a nivel mundial, es necesario enfocarse en las bandas tributo de la ciudad de Lima para entender a mayor profundidad el caso de estudio: The Bottles.

1.1.2 Antecedentes de las bandas tributo en Lima

Según Saúl Cornejo, miembro de la agrupación We All Together, el rock llegó al Perú a través de la radio, los discos, el cine y la televisión al final de los años cincuentas. En el verano de 1957, surgieron los primeros grupos de rock nacionales y junto a ellos las primeras grabaciones de *covers* de ese mismo género. Para él, tocar *covers* fue el principio de la exploración del mismo género de rock, las bandas se enfocaban en tocar solo canciones que se encontraban de moda en presentaciones en vivo. Ese repertorio era novedoso y tocarlo en vivo sería la única manera en poder escuchar las canciones en tendencia. En muchas ocasiones, el público que lo escuchaba no estaba enterado de que las canciones eran *covers* ya que en ese entonces los discos de vinilo recién llegaban a Perú (S. Cornejo, entrevista, 17 de febrero, 2023). Según Cornejo, la década de los sesenta comienzan a sonar las grabaciones de *covers* en la radio y cantar en inglés se vuelve cada vez más común. El concepto de la banda de rock que toca *covers* en vivo de bandas de Estados Unidos y Gran Bretaña se volvía cada vez más común por su creciente popularidad.

En el año 1964 se forma la banda Los Shains, quienes fueron de las pocas bandas que buscaron crear su propia música en base a su género favorito. Entre el año 1967 al 1970, se dio la evolución del rock a nivel global y con este, surgieron grupos más sólidos en el género del rock. En 1969, gracias al festival de Woodstock, nuevas bandas se dieron a conocer a través del mundo. Fue así cómo estas comenzaron a viajar a distintos países y a tocar en vivo

en ellos. (Sucedió en el Perú, 2011). En el caso de Perú, debido a que en los años setentas no se contaban con las facilidades, el país no forma parte inmediata del circuito latinoamericano del rock. Es así como la creciente popularidad de los artistas extranjeros en Perú a la par con su número de admiradores incentiva a las bandas de *covers* de canciones de moda. Sin embargo, el surgimiento de las bandas tributo en Lima que se enfocan en una sola agrupación o artista aparecería después. En una reciente entrevista, Paco Giles, fundador de la banda Revolver, mencionó en una reciente entrevista: “Tocábamos en fiestas lo que las personas nos pedían.” (P. Giles, entrevista, 26 de abril, 2023)

Las bandas de *covers*, según Cornejo y Giles, respondían a la necesidad de escuchar temas en vivo que eran populares en ese entonces. Todavía no se pensaba en homenajear a un grupo en particular. A mediados de la década de los setentas, surge la banda Frágil, en su primera etapa, aunque no lo llamaron propiamente como un tributo, se enfocaron en tocar el repertorio de las bandas británicas de rock progresivo Yes y Génesis. Giles también mencionó que, por ese mismo tiempo, entre los años 1975 y 1980, una agrupación llamada Neurosis utilizaba el repertorio de otra banda británica llamada King Crimson. Fueron en los años ochentas que surge la idea establecida de bandas tributos de bandas de rock argentinas y españolas.

La cultura de las bandas tributo se repotenciaría en el año 2012 gracias a un concurso de imitación de televisión peruana llamado Yo Soy. Este programa fue transmitido a nivel nacional dando a conocer a los mejores imitadores de cantantes populares y haciéndolos competir entre sí (La República, 2021). Roberto Lingán, uno de los miembros del trío “Los Panchos”, ganadores de Yo Soy del año 2013, asegura que no era necesario que sean los ganadores del programa para poder ser populares ya que sus compañeros, quienes llegaron a las últimas etapas del programa, igual incrementaron en popularidad. A partir de ese punto, los artistas aprovechaban la acogida del público para dedicarse a ofrecer conciertos en vivo

haciendo énfasis en que ellos eran los mismos de Yo Soy (tal como los vieron en televisión), ya que el programa en sí ya tenía era reconocido dentro de la cultura de entretenimiento peruano. De esa manera, “Los Panchos” fueron contratados en grandes eventos como también privados. Su concierto, como cuenta Lingán, también incluye un momento de canciones de la nueva ola, demostrando así que la banda tributo a manera comercial se volvía flexible para satisfacer la necesidad que plantea el público. Algunos otros ejemplos de artistas de Yo Soy quienes después decidieron crear sus proyectos de banda tributo fueron Los Mapaches, un tributo a The Beatles que logró viajar al interior del país ofreciendo conciertos en vivo (El Comercio, 2019). Cesar Osorio, imitador de Axl Rose juntó a una banda y ofreció un tributo a Guns N Roses en los años después de su participación en Yo Soy. Él continúa con su banda tocando en bares y discotecas (Francia, 2021).

1.1.3 Bandas tributo a los Beatles de manera global

Para poder entender la popularidad de la música de las bandas tributo de The Beatles en el mundo, es necesario partir desde el contexto angloparlante ya que el inicio de la popularidad de la banda original se dio en Reino Unido y pasaría a Estados Unidos. Ellos surgieron por ser objeto del afecto de cientos de adolescentes en un pueblo de una provincia inglesa y se volvieron un fenómeno que se sumergió en Bretaña y Europa (Lewis, 2021). En el caso de Estados Unidos, según Millard en el año 2012, la Beatlemania es considerado uno de los eventos más significantes en la cultura americana y esta surgiría en el año 1963 a la par con el rápido crecimiento de The Beatles en la industria de entretenimiento británica. Esta banda salía en los periódicos y tenía conciertos caóticos (Millard, 2012). Para el año 1965, su canción Yesterday, según Womack, sería la más tocada por otras bandas a nivel mundial (Womack, 2014).

En el año 1970, cuando la banda The Beatles habría decidido separarse surgiría la necesidad de llenar aquel vacío que dejaron en la industria musical. Esa gran admiración de millones de fanáticos dio como resultado el surgimiento de las bandas tributo a The Beatles. Con esa fuerte admiración y habilidad de imitar a los integrantes de The Beatles, en 1977 surgió la banda tributo americana The Fab Four, esta fue fundada por Ron McNeil, un imitador de John Lennon (Latzko, 2020). Ellos siguen hasta el día de hoy, ofreciendo espectáculos con meticulosa caracterización y pasando por todas las etapas del cuarteto. Según Plasketes en el 2013, The Beatles serían los artistas más imitados junto a Elvis Presley a nivel mundial, teniendo grandes resultados en la industria del entretenimiento: “En el 2007, la banda tributo a The Beatles llamada Rain vendió 100,000 entradas en sus presentaciones en Atlantic City, Las Vegas y en otras fechas de sus giras.” (Plasketes, 2013, p.18)

Es importante mencionar que aparte de la calidad de la música de los propios integrantes de la banda original, las bandas tributo a The Beatles representan un momento importante en un periodo sociohistórico (Homan, 2006). Esto le agregaría valor y relevancia a estas bandas tributo, sobre todo por la acogida de las generaciones que eran jóvenes cuando The Beatles estaban de moda.

En otros países, no necesariamente angloparlantes, también estuvo presente la cultura de banda tributo a The Beatles. La muestra más grande y más importante para los fanáticos de The Beatles es The Beatle Week que se traduce como la semana Beatle. En este evento se invitan a bandas de todo el mundo a tocar en el lugar donde The Beatles se habrían presentado por primera vez: The Cavern Club. Según Richard Mills en el 2019 incluyó una gran variedad de países:

Hubieron sesenta actos tributo a The Beatles en la semana Beatle de Liverpool en 2017. Nueve eran inglesas, ocho eran brasileñas, cinco eran suecas, Italia, Japón, y España solo tenían cuatro. Estados Unidos, Argentina y México tenían

tres, Alemania, Holanda, Finlandia, Rusia y Suiza tenían dos bandas. Canadá, Costa Rica, República Checa, Francia, Hungría y Escocia tenían una y cada uno de los tributos en la semana Beatle eran espectáculos frescos y espontáneos y no solo se trataba de “tocar bien su parte. (Mills, 2019 p.176)

Así poco a poco la idea de hacer una banda tributo a The Beatles, respaldado por el gran fanatismo latinoamericano llegó a Perú. Para ser más específicos a la ciudad de Lima.

1.1.3.2. Bandas tributo de los Beatles en Lima

Como parte de la llegada del rock and roll a Perú, la música de The Beatles llegó a través de los medios masivos con discos como A Hard Day's Night en la década de los sesenta y rápidamente, los integrantes se ganaron la admiración de varios jóvenes, quienes los vieron como referentes para comenzar sus carreras como músicos. Edmundo Delgado, guitarrista del tributo uno de los tributos más grandes de The Beatles en Lima llamado Un día en la vida, contó en una entrevista cómo fue su primer acercamiento con la música de The Beatles:

Cuando salí del colegio yo quería tener una banda porque ya tocaba y con un compañero de colegio, Andrés Darrose, que después fue vocalista del grupo Sangre Púrpura, formamos un grupo. Se llamaba el grupo Amigos y lo primero que hicimos con nuestro grupo fue aprender música con canciones de The Beatles [...] fui aprendiendo las canciones y poco a poco, toqué más Beatles que otra cosa.. en los shows que hacíamos, poníamos bastante música de The Beatles y ese fue el momento en cómo un músico se forma hacia una banda tributo (E. Delgado, entrevista, 8 de febrero, 2023).

Como queda evidenciado en el fragmento anterior, tocar música de The Beatles se había convertido en uno de los primeros pasos para los músicos que recién se familiarizaban con el aprendizaje del Rock and Roll. Siguiendo ese camino, Saúl Cornejo, miembro de la banda peruana We All Together, músico considerado uno de los más importantes dentro de la escena de Rock peruano, comentó en una entrevista la perspectiva que él tiene frente al género del Rock y cómo este fue adoptando la idea de hacer tributos a través de las presentaciones de bandas de *covers*:

Yo creo que depende de la admiración que los músicos tengan por los músicos extranjeros, a finales de los sesentas había bandas que tocaban Beatles y Rolling Stones, cuando aparece, Santana, Jimi Hendrix. Pero creo que no eran muchas las que hacían tributo como tributo, si no que interpretaban algunas canciones. Eventualmente algún grupo se presentaba a hacer tributo, en ese entonces no era un camino, no eran una forma específica de hacer música (S. Cornejo, entrevista, 17 de febrero, 2023).

Así se evidencia que, a finales de la década de los sesentas, las bandas locales volvieron a los temas de The Beatles parte de su repertorio, pero no se denominaban a sí mismas como bandas tributo. Según Carlos Guerrero en una breve entrevista, su banda We All Together es una de las bandas más antiguas en interpretar *covers* de The Beatles en Lima. El recalca que este proyecto se inició el año 1971 y más adelante, el proceso de composición de los temas de su banda se pensó en referencia al estilo musical de The Beatles por ser el estilo que más les agrada.

Más adelante, alrededor del año 1986 se formó el grupo Revolver, quienes se hicieron populares por ser grandes intérpretes del Rock clásico, también hacían presentaciones en base a repertorio de The Beatles (E. Delgado, entrevista, 8 de febrero, 2023). Aproximadamente por esos mismos años, a finales de los 80's y comienzos de 90's, apareció La Banda del

Sargento, agrupación que hizo tributo a la banda británica mencionada en el local Sargento Pimienta del distrito de Miraflores durante diez años con integrantes como Ricardo Samame y Carlos Villanueva.

En el año 1990, 10 años después de la muerte de John Lennon en el año 1980, dos hermanos llamados Saúl y Manuel Cornejo tuvieron la idea de formar una agrupación con músicos ya establecidos en el medio limeño para poder tocar la música de The Beatles en manera de homenaje. Esta después se llamaría Un día en la vida y fue conformada inicialmente con Carlos Guerrero como vocalista, Edmundo Delgado y Saúl Cornejo en la guitarra (E. Delgado, entrevista, 8 de febrero, 2023). Este proyecto tenía como objetivo principal el disfrute de los mismos integrantes y la conmemoración de la muerte de John Lennon, desligándose completamente de la idea de un negocio como asegura Edmundo Delgado:

Yo le dije a Saúl “Oye y por qué no hacemos un concierto solo en base las canciones de The Beatles” [...] sería interesante que todos nos juntemos a tocar [...] era una formación que se juntaba para este show. Como nosotros no lo tomábamos como tributo si no como una humorada, en vez de hacerlo en la sala de mi casa dijimos, vamos a un teatro. Y me dijeron “No importa si no va mucha gente, la cosa es hacerlo. Pusimos un cartel en la puerta del teatro anunciando el show “mañana va a haber un show de The Beatles” [...] En la mañana de ese día se habían vendido esas mil entradas (E. Delgado, entrevista, 8 de febrero, 2023).

Al ver que tuvo muy buena acogida, el homenaje se volvió una tradición anual y con el paso de los años, los músicos de esta fueron cambiando. La propuesta también pasó por un proceso de modificación, decidieron volverla más compleja para mejorar la producción del tributo. Un ejemplo de esto fue el espectáculo que tuvieron aproximadamente hace 3 años, en

donde contaron con la participación de una orquesta sinfónica y después contaron con la participación de integrantes de la orquesta de cámara, ambos de la orquesta sinfónica nacional (Andina, 2022). Esto resulta en una nueva propuesta de concierto tributo por llevarse a cabo en el teatro Peruano Japonés, que según el Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes, cuenta con la capacidad de alrededor de 1025 participantes (Infoartes, 2013).

Para la década de los 2000, específicamente a finales del año 2004, el espectáculo de Un día en la vida fue nuevamente transmitido en el canal 7 a nivel nacional. Esto sirvió como inspiración para el músico Ronieco Padilla, quien se volvió uno de los fanáticos de The Beatles peruanos más destacados por su acogida en redes sociales y por ser parte de la considerada primera banda de grunge en el Perú (Sánchez, 2021). Él contactó a músicos para rendir su propio homenaje en el bar Yacana Bar en el centro de Lima el 25 de enero del año 2005.³ Fue así como Ronieco se volvió un personaje recordado en la escena de rock del distrito de San Miguel. Uno de sus conciertos a manera de tributo fue llamado “azoteazo”, imitando la manera en la cual The Beatles se presentaron en vivo por última vez, en la azotea del estudio de la corporación Apple.⁴

Al año siguiente, según la información obtenida mediante entrevistas con dos músicos pertenecientes a la cultura de tributo a The Beatles en Lima, Dennis Carranza y Andres Matos, surgen las bandas The Old School band y Rockestra, quienes según sus redes sociales, también se presentaban en locales de barranco. En el 2009 aparecieron Los Rigbys al igual que los Harrisongs. En el 2011, nace Dirty Yoko que después se llamó Dirty Soul y esta se convertiría en una de las pocas bandas a quienes invitan a tocar en Liverpool (D.Carranza, entrevista, 27 de mayo del 2023). Más adelante, en el concurso de imitación televisado

³ Información recuperada de la publicación de Ronieco Padilla del 27 de enero del 2015 en Facebook

⁴ Información recuperada del video de YouTube del usuario R0ckPeruan0yPunt0 del 5 de febrero del 2019

llamado “Yo Soy”, llega la popularidad de la banda Los Mapaches (El Comercio, 2019). Ellos fueron considerados destacados dentro de la competencia y aunque no fueron los ganadores de la temporada en la que participaron, fueron muy populares. Debido a eso, según el material visual de su canal en YouTube, fueron llamados a participar en un concierto multitudinario en la Plaza Mayor de Lima para la campaña “Infancia sin castigo. Infancia sin violencia.” La audiencia se puede observar en aquel video fue multitudinaria, superando así la acogida de los tributos promedios. En el año 2019, ellos volvieron a una nueva edición de la competencia y la final fue organizada en formato de concierto en vivo, nuevamente con un gran público que resaltaba frente al alcance que los tributos promedio podrían alcanzar. The Nowheremen aparecen en el 2014 y la banda Beatbang en el 2015. (A.Matos, entrevista, 27 de mayo del 2023).

En el año 2022, cuatro alumnos de la carrera de música de la Pontificia Universidad Católica del Perú y un músico amateur tuvieron la iniciativa de ensayar los temas de The Beatles a raíz del documental de The Beatles “Get Back”. Por el mismo documental, decidieron participar en un show de conciertos privados con el nombre de The Bottles. A partir de ahí, surgieron muchos más conciertos, orientados a una necesidad y el desarrollo de la autogestión enfrentándose a nuevos mecanismos y estrategias. Esta agrupación será el centro de la investigación de esta tesis.

CAPÍTULO 2: El tema de la autogestión musical: de la pasión musical a la eficiencia de mercado

2.1 Generalidades de una cultura de la autogestión musical en el entorno global

2.1.1 Principios de la autogestión musical

Para acercarnos al tema principal del capítulo, el cual es la autogestión de bandas tributo, se partirá desde las nociones básicas de la cultura de autogestión musical para entender la aplicación de sus características en el desarrollo de bandas de tributo a nivel mundial. La práctica de la autogestión musical nace de la necesidad de los artistas de cubrir las áreas necesarias para llevar a cabo un proyecto musical de manera independiente, es decir, sin ayuda de disqueras o un equipo de trabajo profesional. Como comenta Mauri en el 2022:

La gestión se define aquí como todas las partes incluidas en los aspectos económicos y de marketing de los músicos: la realización e implementación de la auto-representación en público, la organización, producción, organización y distribución de música, la adquisición de conciertos y contabilidad, y mucho más. La autogestión significa que un músico es responsable de la mayoría de estas tareas (párr. 2).

Según Paul Allen en su libro *Artist Management for the Music Business* del año 2022, es necesario que los proyectos musicales auto-gestionados tomen en cuenta distintos principios para que lleguen a ser exitosos. Si bien el tema del éxito no está directamente vinculado con la estructura y organización de un proyecto de autogestión musical, una de las ideas primarias de la autogestión la vincula a temas de supervivencia y funcionalidad, y esta funcionalidad es definida en base al éxito obtenido por la banda. En primer lugar, están: (1) utilizar la creatividad, y en segundo lugar (2) estar informados y conectados (Allen, 2022, p.5). La creatividad permite presentar ideas frescas, nuevas y atractivas cuando se trata de

gestionar una banda. Esto no solo se limita al momento de diseñar u organizar estrategias de publicidad, también se implementa en la resolución de problemas al igual que en distintas áreas. Cuando se habla de estar informados, es necesario que la banda auto-gestionada se mantenga al tanto de lo que sucede a su alrededor es decir las nuevas tendencias en redes sociales, las bandas que están creciendo en popularidad de su mismo rubro y cualquier actualización que pueda resultar útil para su propia propuesta. El segundo principio mencionado por Allen, es resaltado por el autor Ken Kragen quien en su libro *Life Is A Contact Sport* (1994), hace un énfasis especial en que los contactos para un proyecto de banda son una de las cosas más importantes o la más importante para el crecimiento de esta.

2.1.2 Áreas de la autogestión musical

Una vez planteado los principios, una de las características de la cultura de la autogestión son las áreas que cubre la banda que se auto-gestiona. Estas responden a las necesidades que han ido evolucionando para ajustarse a las nuevas exigencias del contexto. Siguiendo lo dicho por Spellman en su publicación *The Self-promoting Musician* del año 2000, las áreas de cubrir por los músicos de las bandas independientes son el negocio, la música, la promoción y marketing, el performance, la grabación y el aspecto legal (Spellman, 2000). Para los fines de este trabajo, hemos identificado aquellas áreas mencionadas por Spellman que puedan ayudarnos a elaborar una visión integral de la autogestión de la banda tributo y caso de estudio *The Bottles*. Las áreas seleccionadas son el marketing y el performance. Para profundizar el tema de autogestión de una banda tributo en base a la experiencia de autogestión, se describirá cómo se manejan estas áreas es manejada a partir de estrategias.

Marketing

Burland define el marketing musical como el área que se enfoca en identificar a una audiencia y en la planeación y ejecución de la promoción del material del proyecto musical con el fin de atraer y hacer crecer a una audiencia (Burland, 2016). Es importante mencionar que la planeación y ejecución se basa en estrategias que cada una de las bandas elige emplear pensando en lo que les es más conveniente y accesible. Algunos ejemplos de tareas que se llevan a cabo para cubrir área son creación de contenido digital para difusión y alianzas con otras marcas para fortalecer la imagen pública de la banda (Anderton & Hopkins, 2022).

Performance

En referencia al performance, esta área se enfocaría en el repertorio, los ensayos, los equipos y todos los elementos involucrados en la puesta en escena. Esto también incluye el local en donde se llevarán a cabo las presentaciones desde la planeación de su comienzo hasta el final (Anderton & Hopkins, 2022). Para una banda tributo, la organización del performance a veces incluye vestuario representativo de la banda original y en ocasiones puede ser tan específico como la elección de modelos y marcas de instrumentos (Haanstad, 2016). En cuanto a la división de tareas, lo más común sería que los miembros de una banda repartan las labores en el área en el que tengan más confianza en desarrollarse, logrando así que las responsabilidades se distribuyan de manera equitativa. (Marcone, 2017)

2.1.3 Las dos caras de la autogestión

Como toda labor, la autogestión lleva partes tanto positivas como negativas para el artista. De acuerdo con el trabajo de Martín del año 2014, un aspecto de la autogestión musical que el mismo artista percibe como positivo es el desarrollo de su autonomía:

La intromisión de intereses comerciales, es decir, de venta de mercancías musicales, en ese proceso, atentaría contra aquella libertad. Según los músicos y otros actores entrevistados, los profesionales del comercio musical intervienen no sólo en cuestiones administrativas o de gestión y publicidad de la actividad sino, lo que más molesta a los músicos, fundamentalmente en el material musical y estético de los artistas, intentando acercarlo al gusto masivo, de modo de “amigarlo” con los potenciales consumidores y minimizar el riesgo empresarial (párr 6).

Los músicos auto-gestionados tienen la libertad de experimentar de la manera en la que deseen y se sientan cómodos. Esto también les permite tomar sus propias decisiones, elegir el monto que creen conveniente cobrar y en qué lugares presentarse. Adicionalmente, ese control les permite conocerse más a través de las distintas tareas que deban desarrollar, no solo limitándose a las creativas. Schwetter, en su trabajo *From Record Contract to Artrepreneur, Musicians' Self Management and the Changing Illusion in the Music Market*, el menciona que algunos músicos optan por la autogestión para lograr sentirse empoderados y consideran que reducir intermediarios beneficia su experiencia y al mismo tiempo, su proyecto (Schwetter, 2018).

Por otro lado, también existen aspectos que se considerarían negativos de la autogestión musical. Moss plantea algunos en *Entertainment Management: Towards Best Practice*:

Primero, hay un problema de flujo en el cual la banda debe invertir en sí misma antes de que recibir ganancias, algo que un gran sello de grabación está en una mejor posición para hacer. Adicionalmente, los sellos discográficos de todos los tamaños tienen contactos y experiencia, al igual que sistemas y rutas con acceso a mercados internacionales. Y muchas bandas preferirían pasar su

tiempo creando música en vez de hacer la gestión, promoción y distribución (Moss, 2014, p.148).

Al no enfocarse en la creación y producción de música, las bandas tributo no perciben ganancias por sellos discográficos, sin embargo, la red de contactos profesional, experiencia adquirida y acceso a mercado existente representan una ventaja frente a proyectos independientes en etapa emergente. Como se mencionó en el capítulo anterior, las bandas tributo varían en propuesta, pero cumplen funciones en las mismas áreas. Esto las relaciona y las convierte en un objeto de estudio que varía dentro del contexto en el que se desarrollen.

2.2 Autogestión en bandas tributo de la ciudad de Lima

The Bottles, tema central de nuestra investigación como ejemplo de procesos de autogestión en la ciudad de Lima, es una banda que forma parte de un momento histórico en el Perú en el cual la cultura de los *covers* es importante por formar gran parte de las tendencias del entretenimiento musical actual. Por lo tanto, voy a tratar de trazar antecedentes relacionados con la cultura de *covers*, las bandas tributo y su autogestión en el caso limeño. Debido a la falta de información de fuentes académicas, la información discutida en esta sección fue obtenida a través de entrevistas con seis bandas tributo vigentes: Big Pink quienes hacen tributo a Pink Floyd, Goyimbwoods a Radiohead, La 52 quienes hacen homenaje a The B-52's, The Blue Room a Coldplay, Los Bluemoon a Elvis Presley y finalmente, el tributo más grande a The Beatles llamado Un día en la vida. Es importante mencionar que los datos brindados de la autogestión en bandas tributos de la ciudad de Lima se enfocan en el periodo post pandemia, en el cual las tocasas en locales de Lima se estaban reactivando después de un periodo de pausa.

Cada banda tributo ha tenido una motivación en particular para formar su proyecto. A través de las entrevistas, hubo factores que se repetían en referencia a ese primer paso, entre su mayoría estos son conformados por una gran admiración por la banda, la diversión, como es el caso de The Blue Room, Los Bluemoon, La 52 y Un día en la vida. Tanto la admiración como la diversión, son factores que influyen en la motivación de los integrantes por formar parte del desarrollo del proyecto sin necesariamente tener experiencia en el área. También existe el factor de querer cubrir una necesidad, como es el ejemplo de Goyimbwoods quienes sentían que querían escuchar temas de Radiohead en vivo y las bandas tributo que ellos escuchaban no llegaban a satisfacer su idea de calidad. Una vez con la idea planteada y con la motivación necesaria para partir, las bandas tributo independiente se vieron en la necesidad de cubrir las áreas definidas en la primera parte del capítulo, siendo estas la parte de generar de ingresos, la producción y el marketing de la puesta en escena a base de distintas estrategias.

2.2.1 La magia de la producción

La primera gran área a cubrir por los músicos es la producción del concierto, también conocida como el área de performance. Los integrantes de cada banda deben encargarse de los distintos elementos de su producción y en ocasiones ha sido necesario conseguir ayuda de terceros. La producción de un concierto abarca desde el vestuario de cada uno de los músicos hasta las luces, equipos y cualquier elemento que se tome en cuenta para la realización del mismo concierto. Para ese punto, las bandas asociarían la producción pensando en el o los artistas que están homenajeando. Un primer ejemplo son Los Bluemoon y su idea de división de su concierto:

Andrés, el vocalista, sabía que Elvis se podía dividir en tres etapas, asociando cada una de estas con una vestimenta. Fue así como decidimos dividir el concierto en tres, con Andrés entrando y saliendo del escenario mientras nosotros nos quedamos improvisando un rato. Así el concierto se vuelve más dinámico y entretenido. Andrés se aseguró de que sus trajes sean lo más parecido posible a los de Elvis. Eso también significó una inversión que superaba los pagos que recibíamos, pero sentimos que era una buena propuesta (S. Melgar, entrevista, 17 de octubre, 2022).

Por otro lado, para Goyimbwoods, elementos que ellos consideran esenciales para la producción de sus conciertos son las luces, anotando distintos usos de luces de colores para cada canción a base de videos de conciertos de Radiohead. En cuanto a The Blueroom, ellos agregaron pulseras fosforescentes a sus conciertos para asemejarlo a las que regalan en los conciertos de Coldplay y cambian de color al mismo tiempo. Las estrategias de producción planteada por cada banda tributo se piensan en base de traer aspectos de las presentaciones reales a las reinterpretaciones y así satisfacer al público en base a los recursos que las bandas tengan disponibles.

2.2.3 Vendiendo el show

En segundo lugar está el área de marketing, principalmente se abordaría enfocándose en la promoción de los eventos y su marca, la definición del público objetivo. A manera de ejemplo, la banda La 52 es consciente de que el público al que quiere atraer no utiliza las redes sociales y prefieren usar otra estrategia:

Ahí nos dimos cuenta de la capacidad de gestión que teníamos para gestionar y vender, pedir a las personas y saber identificar al público porque nuestro público objetivo por ser de la edad de mi mamá o de mi jefe que me decía “yo

era chibolo en la discoteca y bailaba eso” cuando les comentaba que tocaba ese tipo de música. Por ese lado, las redes sociales no nos servían tanto para llegar a ese público y por eso la primera vez que se dio el concierto no teníamos redes, todo fue boca a boca. A los amigos de los familiares, la idea les parecía súper genial (La B-52, entrevista, 14 de octubre, 2022).

En cuanto a la banda Goyimbwoods, ellos enfocaron su propuesta de publicidad en base a un análisis de su idea de banda:

En ese momento fue que tratamos de profesionalizarnos, estructurar más nuestra identidad. Radiohead se caracteriza de ser muy detallista ya sea merchandising o lo que sea, nosotros dijimos ¿por qué no? Empezamos a profesionalizar más nuestra banda con stickers (Goyimbwoods, entrevista, 18 de octubre, 2023).

El caso de la banda Un día en la vida fue distinta, ellos simplificaron la publicidad en un cartel y aprovecharon sus recursos para la difusión del contenido:

Pusimos un cartel en la puerta del teatro el día anterior con una foto de los Beatles anunciando el show “mañana va a haber un show de los Beatles con estos integrantes”, le pusimos solo nuestros nombres. Y ese cartelón lo pusimos en el hall del teatro, osea la gente que pasaba por la puerta del teatro lo veía, esa era toda la propaganda para ese concierto [...] El día siguiente terminamos la prueba de sonido, yo salgo por el hall del teatro, paso por la boletería y había un cartelito que decía que las entradas estaban agotadas. [...] Como Gerardo Manuel trabajaba en canal 7, le conté a Gerardo esa misma mañana. Y me dijo “voy a llamar ahorita al canal, les voy a decir que vengan en la noche a televisar el concierto” y llamó al canal 7 y televisaron ese

concierto inédito. Fue el estreno de *Un día en la vida*, ya tenemos 32 años (E. Delgado, entrevista, 8 de febrero, 2023).

La última parte del fragmento muestra la longitud a la que llegó el proyecto gracias a esa primera presentación. Cada banda tributo tiene una propuesta y una manera de abordar las áreas mencionadas a base de distintas estrategias.

2.3 Funcionalidad y nostalgia en el desarrollo de la cultura de la banda tributo en Lima

Si bien ya se habló de las bases fundamentales de la autogestión de la banda tributo, es necesario conocer las funciones con las que cumple a manera general, estas han sido distintas a través de la historia. En esta sección se describirán tres funciones principales: el homenaje, el reemplazo de la banda original, el ser “copiones” y quienes mantienen al artista con vida. Finalmente, se discutirá como el elemento de nostalgia serviría como el motor de la acogida de las bandas tributo.

2.3.1 El homenaje

La idea de este homenaje nacería de los mismos miembros quienes tienden a ser grandes admiradores de los artistas originales y desearía interpretar sus temas favoritos con el fin de divertirse, hasta “jugar a ser los originales” (Carino, 2022). Un ejemplo de esto es el caso de la banda inicial que tenía Edmundo Delgado cuando era una adolescente. Él sintió una gran admiración por la música de The Beatles, lo cual lo llevó a formar su propia banda, que incluía en gran parte de su repertorio canciones de The Beatles (entrevista). Pasando a un ejemplo de una generación diferente, si bien Rafael Vicuña y Esteban López, dos integrantes de The Bottles, no vivieron el apogeo de la Beatlemania por pertenecer a una generación distinta, fue a raíz del documental *Get Back* que nace la idea de tocar el repertorio de la banda.

2.3.2 *The next best thing*

Adicionalmente, otra la función que se les otorga a las bandas tributo sería una intención de reemplazar a la banda real utilizando la imitación de su sonido como mecanismo. Esta función tendría como origen la necesidad de poder satisfacer a una audiencia con las canciones de sus artistas favoritos que no podrán escuchar en vivo porque el artista no incluye ciertos lugares en sus giras o ya abandonaron su carrera. Bajo esta función, se intentaría recrear un espectáculo de gran magnitud en un establecimiento más pequeño y con precios más accesibles (Homan, 2006. Enfocándose en el caso de Lima, dentro de los años de surgimiento de la popularidad del rock entre 1980 y 2000, las bandas populares no llegaban a Perú. Los admiradores de este género musical tenían que acudir a otras alternativas de música en vivo, donde las bandas tributo entraban perfectamente (J.López Ramírez Gastón, entrevista, 4 de abril del 2023).

2.3.3 *The copycats*⁵

Como se mencionó anteriormente, las críticas hacia las bandas tributo variaban y en ocasiones eran negativas. El surgimiento de bandas tributo habría planteando un punto de partida para el debate entre si tocar y lucrarse en base al repertorio de otro artista era correcto o ético. De esa manera se le asignaría a la banda tributo la función de ser la banda de “copiones” o “poco originales”

Entiendo que todos ustedes quieren ser la persona a quienes personifican, en realidad no son ellos, ustedes son más una copia barata de intérpretes de cabaret. No son estrellas de rock así que paren de actuar como si lo fuesen. En mi opinión, las bandas tributo son una amenaza más grande a la música en

⁵ Copycats: Copiones, persona que copia o imita a otra (Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary, 2024)

vivo que lo que los karaokes y los discos móviles alguna vez fueron (Gregory, 2012, p.111)

La idea de banda tributo también se relaciona con una idea de “venderse” o “irse a la segura” al confiarse de la calidad de composición de otro artista (Homan, 2006). Estos elementos se asocian y resulta en una función asignada a las bandas tributo.

2.3.4 *Keeping the dead alive*⁶

Como se ha mencionado anteriormente, parte de las bandas tributo tocaría el repertorio de artistas o bandas que ya no se encuentran activos. Siguiendo esa idea, las bandas tributo mantendrían aquella música presente en los oídos de la audiencia sin importar cuanto tiempo habría pasado desde la popularidad de la misma y llegando a generaciones que no tuvieron la opción de escucharlos en vivo.

Todas las bandas tributo que he entrevistado se enfocaban en audiencias de distintas edades. A los más jóvenes se les daría a conocer a The Beatles, por ejemplo, al momento en el que sus padres los llevan a un concierto tributo. Varios tributos le deben su popularidad a audiencias conformadas por estudiantes universitarios. (Homan, 2006, p.69)

Tocar el repertorio de una banda que ya no está activa generaría el interés de nuevas audiencias y expandiría el interés por la música, hasta llegaría a despertar la atención por un movimiento cultural al estar tan relacionado con el artista representado (Bennett, 2022). De esa manera, las bandas tributo cumplirían la función de presentar temas en vivo que ayuden a mantener al trabajo y legado de los artistas presentes en distintas generaciones.

⁶ Traducción: Manteniendo vivo lo muerto (Traducción personal)

2.3.5 La nostalgia: la añoranza hecha negocio

Contrastando con la actualidad, un factor a contemplar que habría permitido la longevidad de la idea de las bandas tributos es la nostalgia. La nostalgia es un sentimiento de afecto hacia el pasado y fue incluido como parte del material comercial. El surgimiento de este tendría como propósito añorar al pasado en la época contemporánea como una respuesta ante los avances tecnológicos. Esto comenzaría su desarrollo en la segunda mitad del siglo XX, cuando se logra entrelazar a la nostalgia con los conceptos de consumidor y entretenimiento. La industria cultural utilizaría este recurso nostálgico para producir contenido que rescate componentes de décadas anteriores. Algunos ejemplos de esta implementación de contenido que genera nostalgia incluyen programas de televisión dedicados a celebridades significativas de épocas anteriores, la circulación de canciones antiguas o que ya hayan sido exitosas en algún otro punto de la historia. Esto va de la mano con la rápida difusión de material digital ya que las fotos, grabaciones y videos permiten que lo antiguo se vuelva permanente, replicando con precisión y brindando la facilidad de acceder a aquello las veces que se desee. Esto reduce la necesidad de apegarse a lo imaginativo (Reynolds, 2011).

De esa manera, cuando la banda tributo toca música el repertorio en vivo de artistas muy significativos para la época, el concierto se convierte en un mecanismo para transportar a la audiencia a un punto de su vida que añoran:

Las bandas tributo responden a una gran cantidad de personas, los deseos de las audiencias de volver a experimentar a sus iconos en vivo (muy probablemente lleva a sus hijos con ellos), envolviéndose entre el intérprete y la audiencia el cual es un factor integral para el poder comunicativo de la música popular (Bennett, 2022 p.19-20).

Si bien la audiencia ha otorgado estas funciones a lo largo del desarrollo de la cultura de bandas tributo, los mismos integrantes de estas pueden intentar cambiar o imponer una percepción particular a la audiencia desde lo que den a conocer en su propuesta.



CAPÍTULO 3: The Bottles

3.1. Investigación participativa y el proyecto The Bottles

Esta tesis cuenta con un aspecto importante de participación y percepción personal, siendo la autora de esta tesis y la cantante principal del grupo desde sus inicios. Esto, por un lado, me permite tener información directa con respecto a la situación y desarrollo de la banda, mientras que, por otro lado, logré conversar en profundidad con el resto de integrantes de la agrupación y presenciar sus procesos personales a lo largo de la trayectoria de este proyecto musical. Como resultado de este nivel de involucramiento, he podido observar distintas características de la banda dentro de su crecimiento que se vinculan e influyen directamente en sus procesos de autogestión como banda tributo.

En este capítulo discutiremos las características generales y su relación con los procesos de autogestión específicos vinculados a la banda, siendo estas:

- El uso de un modelo de ruptura con la tradición de la banda tributo convencional, que va más allá de la personificación y la imitación.
- La generación de discurso alternativo de género para un repertorio de *boyband*.
- La formación de una banda tributo desde la perspectiva del entrenamiento musical universitario peruano contemporáneo.

Todas estas características relacionadas con la construcción diferenciada de la banda están íntimamente vinculadas a las estrategias empleadas en las dos áreas principales que cubrimos como autogestores: el marketing y la producción del performance.

Esta información procedente de mi análisis participativo de los procesos por los que la banda ha transcurrido en su historia, será complementada por la bibliografía revisada en

capítulos anteriores, testimonios y experiencias de los miembros de la banda The Bottles, testimonios de la audiencia y su participación en redes sociales.

3.1.1 The Five Fav: Rompiendo la personificación y la imitación con el impacto visual y la ruptura de asociación de roles

The Bottles es un proyecto que propone un modelo de banda tributo distinto al tradicional y que se autogestiona tomando en consideración esta visión no convencional. Como se mencionó en el primer capítulo, el concepto de banda tributo incluye en sí características como el homenaje y en ocasiones la personificación y la imitación. Si bien esta agrupación cumple con rendir homenaje a una banda específica, The Bottles no cumple estrictamente con personificar ni imitar a los miembros originales de The Beatles. Esto condiciona la forma en que se gestiona la banda específicamente en el área de producción del performance y marketing.

Comenzando con la personificación, la cual se relaciona con los elementos de vestuario, composición de integrantes, entre otros elementos visuales para representar a una persona, la propuesta de The Bottles elige elementos en específico que son sugerentes pero no lo cumplen con personificar a los miembros originales por completo:

- El impacto visual y la ruptura de asociación de roles
- El vestuario elegido
- La distribución de partes musicales
- Una voz femenina

3.1.1.1. The Outfit. Homan menciona lo siguiente en su libro:

Algunos hacen el esfuerzo de recapturar la apariencia de escenario y el diseño del acto original, algunos bares y jefes de local (y audiencias) prefieren esos que se ven tal cual el original. Para esos actos tributos con historias establecidas, la habilidad de replicar atuendos, peinados e instrumentos es obligatorio. (Homan, 2006, p.5)

En el fragmento anterior se menciona la habilidad de replicar atuendos en referencia a los artistas originales como requisito de banda tributo. Este sería resultado de una fuerte asociación entre el vestuario y la identidad de los artistas originales por parte de la audiencia que asiste a eventos donde se presentan bandas tributo. De esa manera, el vestuario de una banda tributo se vuelve un identificador visual clave para la audiencia. Sin embargo, está comprobado que un atuendo podría tener una relación más profunda con la construcción y establecimiento de una identidad. Es decir, los elementos que conforman una propuesta de vestuario pueden estar ligados con una época en particular, un estilo, una personalidad y hasta a un género en específico (Crane, 2012).

Para el caso particular de The Beatles, a través de los años utilizaron distintos atuendos que iban de acuerdo con las tendencias contemporáneas. En la década de 1960 surge una subcultura conocida como Mod, cuyo nombre hace referencia a la palabra modernista, término con el cual se denominaban a aquellos jóvenes de Londres que escuchaban jazz moderno a finales de la década de 1950 (Feldman, 2009). A parte de disfrutar el Jazz, parte de ser modernista era sentir admiración por el uso de trajes de la década de 1950 y se refleja en las tendencias de atuendos para jóvenes británicos de la subcultura Mod, cuyos atuendos incluyen diseños modernizados de trajes enteros: sacos, pantalones, camisas y corbatas. (Weight, 2013). Debido a que este estilo de ropa estaba de moda en los sesentas, derivados de este fueron utilizados por distintas bandas como The Kinks, the Rolling Stones y The Beatles.

Figura 1

The Rolling Stones (1963) vistiendo trajes derivados de las tendencias en moda



Figura 2

The Kinks (1965) vistiendo trajes enteros durante una presentación



Si bien, este tipo de trajes vinculados a esta moda eran comunes dentro de los inicios de la década de los sesenta, en la actualidad se relacionarían con The Beatles como resultado del contenido visual existente de esta banda. De esa manera, ese tipo de vestuario funciona como una forma visual de ayudar a la audiencia a tener una idea de qué esperar del repertorio de la banda tributo: “Cada banda que ha logrado algo grande ha tenido una imagen, pueden

ser los Beatles en sus trajes negros, los Rolling Stones en su atuendo más rudo, Pink Floyd con sus atuendos psicodélicos (SPIN, Rhodes, 1987, p.46).

En este último ejemplo, Rhodes hace referencia al traje negro de The Beatles que en la actualidad se conoce porque los integrantes lo utilizaron en el show de Ed Sullivan en el año 1964 (Richards, 2021). Esto deja en evidencia que existe un vínculo entre la idea de una manera de vestir en particular y una banda. En cuanto al uso de ese vínculo como estrategia para performance, distintas bandas tributos las emplearían en base al número de sus integrantes y sus posibilidades de adquirir un vestuario.

Un primer ejemplo concreto es la banda tributo The Bootleg Beatles, ellos utilizan réplicas idénticas del mismo modelo de los trajes negros en color gris claro. Estos serían conocidos por ser el “atuendo de A Hard Day’s Night” y se popularizarían por el tipo de collar que tienen los sacos en los comienzos de los años sesenta (Gregory, 2012).

Figura 3

The Bootleg Beatles (2015) vistiendo trajes con el propósito de personificar e imitar a The Beatles



Como se puede observar en la imagen, los atuendos grises con camisa y corbata son lo más parecido posible a los que utilizaban los originales. Esto hace que la audiencia entienda

rápidamente de qué se trata el performance. Por la exactitud de los trajes, esto agregaría una fiel imitación de los reales a las expectativas del público, generando así una idea concreta al incluir estas imágenes dentro de la publicidad de los eventos.

Más adelante en la historia de los vestuarios de The Beatles, desde la mitad de los años sesenta en adelante, surgió una revolución cultural llamada Swinging Sixties y tuvo al Reino Unido como su centro. Esta enfatizaba la modernidad, el crecimiento del arte y simbolizaba el optimismo de jóvenes de una nueva generación. En el ámbito de la moda esto significaba colores fuertes y vibrantes (Armstrong, 2014). Uno de los atuendos más populares son los recordados uniformes de la portada del álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Estos se opularizaron en el año 1967, su diseño saturó varias tiendas de ropa de segunda mano en Inglaterra y los jóvenes los compraban (Adlington, 2015).

Relacionándolo con el caso de la banda tributo limeña Un Día En La Vida, los integrantes del tributo también se visten en base al repertorio a ejecutar. En el año 2017, utilizaron unos trajes fieles a los que a los que utilizaron The Beatles.

Figura 4

Un Día en la Vida vistiendo trajes iguales a los que The Beatles usaron en la portada del álbum Sargent Pepper's Lonely Hearts Club



Como se puede observar en la imagen, la propuesta de esta agrupación, a diferencia de The Bootleg Beatles se desliga totalmente de la imitación. Esto se observa desde el formato de la banda por consistir en nueve integrantes y no personificar a los artistas reales. La estrategia elegida para lograr la identificación desde lo visual junto al uso de vestuario popularizado por The Beatles es la repetición. El traje se mantiene fiel al diseño original pero se repiten los mismos colores para cumplir con el número de integrantes. Volviendo a la idea de vínculo que tiene la audiencia en su mente frente a su vestuario, será sencillo asociar al vestuario de Un Día en la Vida con The Beatles y esperar ese tipo de repertorio.

En el caso específico de The Bottles, la elección de vestuario se basó en el esfuerzo de lograr una representación del estilo de ropa de The Beatles durante el desarrollo de la subcultura Mod. Esto se decidió en base a la accesibilidad que tuvimos a las prendas mencionadas, mis compañeros contaban con pantalones negros, camisas blancas de manga larga, corbatas negras, zapatos negros y chalecos negros en su closet. El motivo por el cual se decidió utilizar los colores blanco y negro fue por la idea de estandarizar los tonos, asimismo generando uniformidad.

En cuanto a mi vestuario como cantante de la banda y la única mujer de la agrupación, tomando en cuenta que en mi armario personal no cuento con corbatas y camisas como el resto de los integrantes de mi banda, elegí una propuesta que modifique el traje predeterminado. Para la primera presentación de The Bottles, decidí negociar un punto medio entre la idea de corbata, chaleco, pantalón de vestir y zapatos con elementos de los cuales disponía en mi closet. Para esto decidí mantener los colores iguales, es decir limitarlo a que las prendas superiores, en este caso una blusa, sea blanca y como parte inferior un pantalón negro. Debido a que no cuento con un chaleco, tuve en cuenta que dentro del estilo Mod de The Beatles existe el uso de sacos entonces tomé la decisión de utilizar un saco negro abierto. Para el calzado, mantuve la idea de zapatos formales con el uso de tacos negros cerrados.

Figura 5

The Bottles en su primera presentación del año 2022



Esa fue la propuesta del vestuario de la banda. A diferencia de las dos bandas tributo mencionadas en el capítulo, nuestra propuesta fue modificar el vestuario. De esta manera se propuso un punto medio entre un traje de naturaleza derivada de Mod grupal y la inclusión de una integrante femenina con elementos que asimilan el mismo estilo de una manera distinta.

Figura 6

The Bottles en una sesión fotográfica, más adelante se usó esta imagen para flyers y pósters



El uso de este vestuario en específico se volvió parte de las estrategias empleadas en las áreas de tanto del área de marketing como de producción de performance. En el área de marketing, el vestuario de mis compañeros y la modificación que opté por usar son parte del material publicitario. Es decir, en las fotos y videos utilizados para *reels* y *flyers*. De esta manera, las personas que ven la publicidad pueden asociar la idea del vestuario con qué esperar del performance. Así se espera atraer a personas que tengan interés por una propuesta poco convencional de música quienes forman parte del público objetivo del proyecto.

En cuanto a la producción del performance, el vestuario es indispensable por formar parte de la propuesta visual del concierto en vivo. En muchas ocasiones, grabaciones hechas por miembros de la audiencia son compartidas en redes sociales y llegan a muchas más personas, generando así más alcance como atención hacia el proyecto. Sin embargo, esto abre la posibilidad a opiniones tanto positivas como negativas. Un ejemplo de esto es un

comentario de la plataforma TikTok en un extracto que subió una joven de la audiencia de un concierto de The Bottles en uno de los auditorios de Británico cultural:

“Ahí cuadró todo menos la chica, lo digo por el vestuario”⁷

En este video, mi atuendo consiste en una blusa blanca, pantalón negro y zapatos negros. El comentario es una crítica directa, dando así a entender que mi vestuario no tenía ningún tipo de relación con el de mis compañeros y que no funciona dentro del formato de banda tributo a The Beatles.

A este, otra joven le responde:

“El dress code es black and white”⁸

Esta respuesta hace referencia a los colores de los atuendos. Así ella manifiesta que sí encontró similitud entre el vestuario de los integrantes y defiende la propuesta. Habiendo determinado que la manera de vestir transmite información específica sobre el grupo y la identidad de una banda musical, estos comentarios evidenciarían que la propuesta de vestuario de The Bottles genera una sensación de discordancia o de descomunicación entre aquellos que consideran que una banda está representada por su vestuario y por la forma de vestir. Como este es el caso particular de The Beatles, esto significaría que las personas que se identifican fuertemente con el modelo su vestuario original sienten que no pueden integrar o que no tienen una herramienta que les permita integrar un formato que incluya la presencia

⁷ Comentario recuperado de TikTok del usuario @silvanamool

⁸ Comentario recuperado del TikTok del usuario @silvanamool

no solamente femenina si no un nuevo vestuario por la condición femenina y por lo tanto pierden esa conexión o sienten que pueden perder esa conexión con el modelo que quieren ver representado a través de la banda tributo.

Habiendo identificado este conflicto, se puede intentar determinar una idea de parámetro de lo que una banda tributo debe o no debe hacer en cuanto al vestuario de esta. Es decir, si vestirse lo más cercano posible a lo original es lo que debería hacerse como banda tributo o si elementos sutiles o de la misma naturaleza se puedan asociar a la banda homenajeada sean suficiente para la audiencia. Volviendo al ejemplo de The Bootleg Beatles, los trajes son idénticos a los originales y no generaría conflicto de asociación de parte de la audiencia por ese mismo motivo. En cuanto a la propuesta de Un Día en la Vida, los trajes también son fieles al diseño pero este se repite e interrumpe el formato de la banda original. Esto tampoco causaría conflicto desde la audiencia al ver los trajes del mismo diseño y comprender que estos pertenecen a The Beatles por más que el número de personas de la propuesta sea mayor a la banda original. Al llegar al ejemplo de The Bottles, tanto el formato y la propuesta de vestuario estarían generando el conflicto a la audiencia por no seguir el diseño específico planteado por lo originales, demostrando así que tanto el formato como modificación de vestuario dificulta la asociación de parte de la audiencia que puede resultar como rechazo.

Volviendo al hecho de que este vestuario e imágenes y videos que lo muestren como parte de la estrategia de marketing y existan personas que no están de acuerdo o no observan la relación entre la propuesta de vestuario, el demostrar el atuendo en redes sociales es parte gran parte del performance y del proyecto de banda. Si bien, esto puede resultar en un objeto de discusión o cuestionamiento para el público, es parte de la identidad que retrata la banda y funciona como reflejo del punto medio al que se desea llegar en cuanto al vestuario.

3.1.1.2 Boy band + girl? En el capítulo uno, se mencionaron algunos tipos de bandas tributo, entre ellos los tributos *gender-crossed* que no se alínean particularmente con el género de los integrantes de la banda original. Enfocándonos específicamente en la variación entre un tema cantado originalmente por un cantante masculino versionado por una cantante femenina, este tendría diferencias en sonoridad, generando así una propuesta que se aleja de la imitación exacta de la banda homenajeada.

Si bien esto no es algo nuevo de encontrar en la cultura de bandas tributo de la ciudad de Lima, tomando como ejemplo a bandas como Honey Pie, tributo a The Beatles conformada por solo mujeres y Circo Fantasma, tributo de cuatro instrumentistas y una cantante, estas alineaciones resultan aún inusuales para la audiencia limeña. Se desconoce el origen exacto del surgimiento de bandas tributo conformadas por mujeres, pero se puede hacer un acercamiento en base a autoras y la perspectiva de artistas femeninas que rindan tributo a The Beatles.

Según Christine Feldman-Barrett, en su libro *A Women's history of The Beatles* del año 2021:

Para finales de los 2000, las mujeres ya estaban activamente dentro de los actos tributos cross-gender. Varias de ellas interesadas en jugar con las normas de la masculinidad del hard rock y bandas de heavy metal como Led Zeppelin (Lez Zeppelin) y Iron Maiden (the Iron maidens). Sin embargo, no podría decirse lo mismo de aquellas quienes hacen conciertos en base a la música de The Beatles. Esto se debe a que la banda nunca fue clasificada como hiper masculina, bandas tributo conformadas solo por mujeres señalaban algo distinto (Feldman-Barrett, 2011, p.188).

En este fragmento define un posible comienzo para las bandas tributo *cross-gender*, es decir, son integradas tanto por mujeres como por hombres. También refleja una importante

diferencia de The Beatles con otras bandas, la percepción de la masculinidad de la banda. Es así como se entiende que The Beatles no demuestran híper masculinidad. La definición de esta es la exageración del comportamiento estereotípico masculino (Muñoz, 2011). Sin embargo, se debe tomar en cuenta que la idea de masculinidad, al igual que el mismo ser humano, se encuentra en constante cambio tomando en cuenta el momento histórico y cultural del mismo. Si bien la autora no considera a The Beatles un ejemplo de hipermasculinidad, esto tendría que ser analizado desde la idea de masculinidad que ella contempló. Para los jóvenes ingleses de los años sesenta, The Beatles iban con la idea contemporánea y local de la masculinidad. Lo mismo sucedía con el caso de Estados Unidos que también formó gran parte de la Beatlemania.

Como mujer y cantante de la banda tributo The Bottles considero que dentro de mi punto de vista contemporáneo, The Beatles no representan una hipermasculinidad bajo el concepto que yo tengo de hipermasculinidad. Desde mi perspectiva y experiencia, The Beatles en el ámbito musical no me llaman la atención por ser hombres si no por la melodía de sus canciones que me veo en la posibilidad de interpretar por ser cantante. Considero que esto fue consecuencia del tener mi primer acercamiento con la música de The Beatles a la edad de 5 años. Además, por el mismo hecho de haber nacido décadas después de los años de Beatlemania de los años sesenta, no tuve interacción con admiradores de la misma banda con prejuicios o ideas determinadas de la banda. Supe más de su música que de sus personalidades y lo que otras personas pensaban de ellos.

Cuando comencé a cantar canciones de The Beatles no contemplé la sonoridad de la voz de un hombre que este repertorio implica. Una perspectiva similar fue la que tuvo Esteban López al contactar a cada uno de los integrantes actuales de The Bottles para un primer ensayo:

Cuando te dije del ensayo obviamente sabía que eras mujer y mi idea siempre fue agruparnos entre gente que le guste mucho The Beatles y quiera gastar su tiempo y dinero (sala) preparando un pequeño repertorio para practicar, sin la necesidad de cumplir con una voz o instrumento en específico (E.López, entrevista, 27 de septiembre del 2023).

En este fragmento se evidencia que no existió ningún tipo de juicio frente a los integrantes del ensayo inicial. No se priorizó la similitud de los integrantes con la banda original si no el entusiasmo que tiene cada uno para invertir dinero y tiempo en ejecutar temas de The Beatles. Como se mencionó anteriormente y asociado con la idea de Carino, The Bottles tuvo como origen principal el disfrute del repertorio a ejecutar. Cuando este proyecto creció y se llevó a cabo de manera profesional, se pensó tanto en el disfrute como en hacer un buen concierto bajo el criterio de cada uno de los integrantes y la respuesta de la audiencia. No obstante, volviendo al tema de incluir a una integrante mujer, una vez que se propuso a The Bottles como un proyecto de banda tributo, esto implicó el surgimiento de distintas opiniones. Partiendo de manera general, en su libro All Access To Eras, Homan desarrolló posibles perspectivas que la audiencia tendría frente a bandas tributo:

Los admiradores de tributos de mayor edad sienten una distancia (tanto de su periodo como adolescente y su compromiso con el acto original) se demuestra en el estar conscientes de las limitaciones técnicas y de imagen del tributo, y tienen habilidad de aceptarlos en términos de “falsedad honesta”. Ellos comparten la idea de la tarea de los músicos como una risa, aunque yo sospecho que esto es solo para persuadir, sirve para esconder el punto en el que los admiradores traen otras expectativas y conocimiento como parte de su juicio. También comparten el criterio de los músicos sobre la selección del

material en el escenario. El show tributo es excepcional por tener a los admiradores en ambas partes del escenario. (Homan, 2006, p.78)

En este fragmento se demuestra que las expectativas de la audiencia varían dependiendo de qué tan consciente está de las limitaciones de la banda tributo y también del conocimiento que ellos mismos tengan sobre a los artistas originales. Relacionándolo con el caso específico de The Bottles, dentro de las expectativas de la audiencia se encontraron rasgos de un concepto de purismo. Los puristas son aquellas personas que tienen ideas muy fuertes sobre lo que es correcto o aceptable y usualmente se opone a los cambios de métodos tradicionales y prácticas (Lewis, 2023). En el caso de The Bottles, al ser una propuesta de banda tributo que se desliga del formato original desde el número de integrantes y su sexo, el purismo se refleja en el público que rechaza o cuestiona la inclusión de una mujer en la agrupación. Según Magnus, el hecho que una cantante femenina interprete temas originalmente compuestos por cantantes masculinos puede alterar el significado de la interpretación en base a la letra ya que esta pudo haber sido hecha estrictamente pensada en una perspectiva masculina. En el caso de The Beatles, el contenido de algunas canciones como “I Saw Her Standing There” o “Michelle” habla explícitamente sobre romances con mujeres. Magnus también menciona que las apreciaciones ante un *cover* femenino a un tema originalmente cantado por un hombre puede causar distintas apreciaciones por las diferencias estéticas en las voces (Magnus, 2022). Sin embargo, más allá de la interpretación de los temas que involucran temas sonoros, también es necesario contemplar el impacto visual de una mujer como integrante de una banda tributo a The Beatles.

Para fundamentar este punto, se recopilaron comentarios en las redes sociales de videos y anuncios que muestran a The Bottles en fotos grupales y conciertos:

“Una mujer en un grupo que imita a The Beatles?”⁹

Este comentario fue escrito por un usuario de Instagram bajo la imagen de uno de los flyers para uno de los conciertos. En un video promocional donde aparecemos todos los integrantes del grupo en concierto anteriores y una pequeña descripción que incluye el término tributo al igual que los detalles del evento. Si bien en el material publicitario no se menciona explícitamente la palabra imitación o imitadores, el usuario asume que la imitación será parte de esta. Por ende, cuestiona la participación de una mujer dentro de la agrupación.

Figura 7

Flyer de The Bottles del año 2023 para un concierto en el Circolo Sportivo Italiano



⁹ Comentario recuperado del Instagram de McCarthy's Perú junio del año 2023

“En The Beatles no cantaba ninguna chica!”¹⁰

Este enunciado pertenece a la sección de comentarios de otro flyer de difusión pagada en redes sociales de otro concierto que tuvimos. Este comentario se puede interpretar como un rechazo ante la idea de que una chica cante los temas de The Beatles al compararlo con la agrupación original. A este comentario, otro usuario le responde:

“Posiblemente van a cantar algunas canciones de Paul Mc cartney y los Wing, y ahí cantaba una mujer que era la esposa de Paul, Linda Mc Cartney... O no sabías, creo que tu no sabes de buena musica, derrepente eres chichero o reguétoneo”¹¹

En este último comentario, la persona que ve el flyer intenta darle una explicación bajo su lógica como admirador de la música de The Beatles y Paul McCartney a la participación de una mujer en la banda. Este sugiere que el concierto incluiría el repertorio de Paul McCartney, miembro de The Beatles, quien tiene canciones en la cual participa la voz de su esposa Linda McCartney. Nuevamente demuestra que dentro de su percepción, el ver a una mujer en un *flyer* de concierto tributo puede significar canciones de The Beatles o sus integrantes cantadas por mujeres, no que una mujer interprete los temas que son originalmente cantados por hombres.

Como se evidenció a lo largo de esta sección, desde mi participación en el primer ensayo me enfoqué en cantar y disfrutar los temas de The Beatles junto a más músicos. Durante ese proceso no contemplé el hecho de ser mujer como factor diferenciador ni el hecho de que mi voz no se asemeja a la de los integrantes originales. Sin embargo, debido a los comentarios de la audiencia y mi experiencia en estos últimos meses, el ser una cantante

¹⁰ Comentario recuperado del Facebook de Rincón del Arte Perú

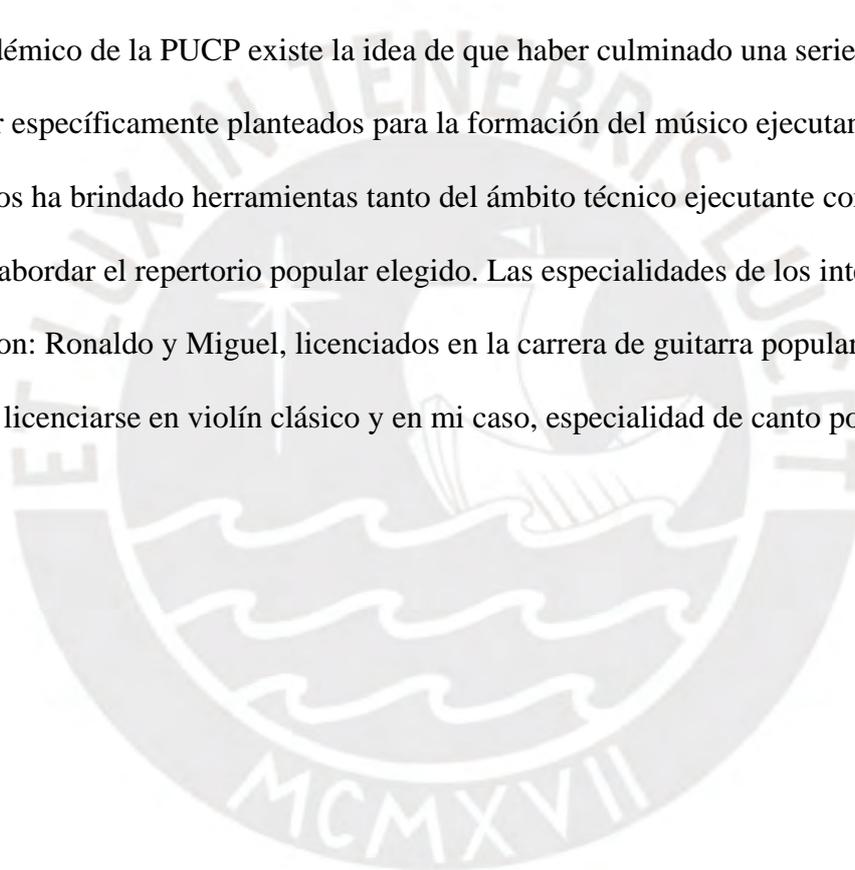
¹¹ Comentario recuperado del Facebook de Rincón del Arte Perú

mujer en una banda tributo ha hecho que sea consciente de factores dentro de las áreas de autogestión de la banda que no contemplaba.

En el área de marketing, el formato de The Bottles resultaría inusual y presentaría una constante negociación con el público por consistir en un formato de cinco personas en vez de cuatro. Para esto empleamos el uso de imágenes grupales y fragmentos de conciertos en donde se puede apreciar a toda la banda. En el caso de los videos, estos permiten a la audiencia escuchar al concierto, en este está mi voz y también entra en una negociación de una canción a la cual estarían acostumbrados a escuchar en la voz de un hombre.

Para el área de performance, mi participación en la propuesta significa una sonoridad y registro de voz femenina que se toma en cuenta al momento de elegir las canciones en relación a aquellas en las que hago la melodía principal, las líneas en las canciones que incluyen armonías y las tonalidades de las canciones. Siendo más específica a las características de mi voz, esta tiene un registro de soprano y el ejecutar estas canciones le dan una sonoridad distinta a las notas tanto agudas, medias y graves en relación a las voces de los artistas originales. Un ejemplo concreto de elección de un tema del repertorio basado en la melodía es la versión que elegimos tocar de Can't Buy Me Love. Nosotros tocamos la versión de Anthology 1, esta está en una tonalidad más aguda que la versión popularizada en el álbum A Hard Days Night del año 1964. Una canción que abordamos y hacemos una repartición estratégica de líneas de armonías es Day Tripper. En los coros, la línea más aguda es originalmente cantada por Paul McCartney. Para la versión que hacemos en el escenario, yo canto la línea aguda por tener más facilidad en el ese registro y por el sonido ligero que emito en estas. De esa manera la línea funciona como un complemento de la melodía, de la cual se encarga mi compañero Esteban López.

3.1.1.3 La formación de una banda tributo desde la perspectiva del entrenamiento musical universitario peruano contemporáneo. Como se mencionó en el primer capítulo, la idea de banda tributo se habría popularizado entre músicos amateurs. Sin embargo, los avances dentro de las posibilidades de carreras profesionales permiten la formación de músicos con bachiller y licenciatura en música. Cuatro de los integrantes de The Bottles o ya se licenciaron en la carrera de música popular de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú o están en proceso de. Debido a eso, dentro del contexto académico de la PUCP existe la idea de que haber culminado una serie de cursos de nivel superior específicamente planteados para la formación del músico ejecutante profesional nos ha brindado herramientas tanto del ámbito técnico ejecutante como teórico musical para abordar el repertorio popular elegido. Las especialidades de los integrantes de The Bottles son: Ronaldo y Miguel, licenciados en la carrera de guitarra popular, Esteban en el proceso de licenciarse en violín clásico y en mi caso, especialidad de canto popular.



3.1.1.3.1 La aplicación de la técnica y teoría musical en canciones de The Beatles.

Según la perspectiva de egresados de la carrera de ejecución musical de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dentro de la formación musical de esta se priorizan dos elementos importantes para la ejecución de una canción: la técnica y la teoría musical. Basándonos en las definiciones brindadas de la misma carrera, la técnica musical es la manera de tocar un instrumento. Dentro del contexto académico de la PUCP se resalta la importancia de esta porque aseguraría la manera saludable de ejecutar un instrumento para así asegurar una práctica longeva del mismo. Además, esta facilitaría el dominio del instrumento, lo cual la institución educativa percibe como esencial para alcanzar un nivel profesional. Lo mismo sucede con la teoría musical, en esta escuela se plantea que el entendimiento de esta permite el análisis de las piezas a ejecutar y así el músico es más consciente de elementos como la armonía, melodía y estructura para utilizarlos a su favor, tanto para mejorar su ejecución como para arreglar o adaptar el tema original.

En la malla del año 2017 y la actual de la universidad mencionada, el curso de instrumento es obligatorio durante todos los ciclos, según los miembros de The Bottles, se lleva acabo pensando en reforzar la técnica en cada uno de ellos pero principalmente en los primeros cuatro. Además se enfocaría en las bases durante los cursos de instrumento, la aplicación de la técnica en los cursos de ensamble, para la especialidad de canto en ensamble vocal y para instrumento, ensamble instrumental. En cuanto a teoría musical, este tipo de cursos se incluyen dentro de desde el primer ciclo hasta el sétimo. La aplicación de esta se promovería en otros cursos como arreglos, arreglos vocales, piano complementario, entre otros. Al haber culminado los años de estudio, los miembros de The Bottles consideran que la aplicación de tanto la técnica como la teoría musical se da en este proyecto de banda y que varían dependiendo de la perspectiva de cada uno de los integrantes.

Una de las canciones dentro del repertorio en donde los integrantes de la banda en cuestión consideran que ellos aplican la teoría musical es Come Together, perteneciente al álbum Abbey Road y publicada en el año 1969. La estructura de esta canción varía entre verso y coro mientras la armonía se mantiene igual. Debido a eso, se sugirió la idea de incluir un solo al final del último coro, de manera en que Miguel Altamirano, egresado de la carrera de ejecución musical en especialidad de guitarra popular, pueda improvisar libremente en base a la estructura de la canción aprovechando su conocimiento de teoría musical. De esto, él explica los recursos que toma en cuenta para su solo:

En cuanto a teoría, yo utilizo pentatónicas menores de Re, también cromatismos para llegar a una nota determinada dentro del acorde que estoy ejecutando, es a Re, Re dórico. Por momentos decido modular a Re Mayor ya que el bajo ejecuta solo la nota de Re y la guitarra Re con Si, como si fuera un blues entonces lo que pienso es utilizar la tercera mayor (Fa# de Re ya que siento que hay una pequeña modulación y una riqueza dentro del solo. También utilizó el Sib ya que le da una mayor armónica y siento que le da amplitud sonora. Además, utilizó un recurso motivico de la canción Dear Prudence para terminar el solo y la canción. Ejecuto el arpeggio de Re dórico con la sexta mayor con la quinta y la séptima menor (M. Altamirano, entrevista, 23 de septiembre del 2023).

En el fragmento anterior se evidencia que dentro de la perspectiva de Miguel, él considera que a lo largo de su carrera ha adquirido el conocimiento y las herramientas de razonamiento para saber cómo abordar un solo de guitarra tomando en cuenta la teoría musical. Bajo su perspectiva, lo que él conoce de teoría musical influye en sus decisiones al cubrir esta sección de solo improvisado y que esto le otorga libertad de elección de herramientas para ese solo. En el caso de Ronaldo Condeso, licenciado en guitarra popular,

él mencionó la aplicación del conocimiento que adquirió durante sus clases de piano complementario I y II influyen sobre su participación en la banda, además de las técnicas en la guitarra popular de los distintos géneros musicales estudiados en su clase de instrumento y ensamble instrumental:

Un primer ejemplo sería la canción *In my life*, ya que gracias a que aprendí a leer partituras y entenderlo como un lenguaje en la música, puedo tocar el teclado y la guitarra sin ser un especialista en el piano. De ahí, *Till There Was You*, ya que mi estilo para tocarla tiene referencias del toque en la música criolla (acentos y fraseo). Este fue un género del que aprendí mucho en la carrera. También sucede en *All My Loving*, el solo lo toco con una técnica de picking híbrido, es decir toco con púa y con los dedos al mismo tiempo (mi profesor de instrumento siempre me hizo practicar tocar con púa y con los dedos, me hacía leer estudios de música clásica, cosa que no me limitaba a solo la púa). Cuando hago guitarra rítmica (acompañamiento) me gusta entender el estilo más que sacarme el tema igual, de esa manera, cuando tocamos en vivo puedo variar dependiendo de la intensidad en que la estamos tocando. Aplico esto tanto en *I Saw Her Standing There* como en *Don't Let Me Down*. Incluso en *Don't Let Me Down* adapté el solo de teclado a guitarra por lo que antes no usábamos teclado y claro, esto lo hice pensando en las limitaciones de la guitarra a diferencia de un piano (por la distribución de las notas en el diapasón), tiene la misma esencia, pero está adaptado (R. Condeso, entrevista, 23 de septiembre, 2023).

Como ha expresado Ronaldo, en su experiencia, la posibilidad del estudio del lenguaje musical y piano complementario tanto I como II lo ayudaron a enfrentarse a un instrumento que para él no es principal, este es el piano. Él justifica su habilidad de cambiar

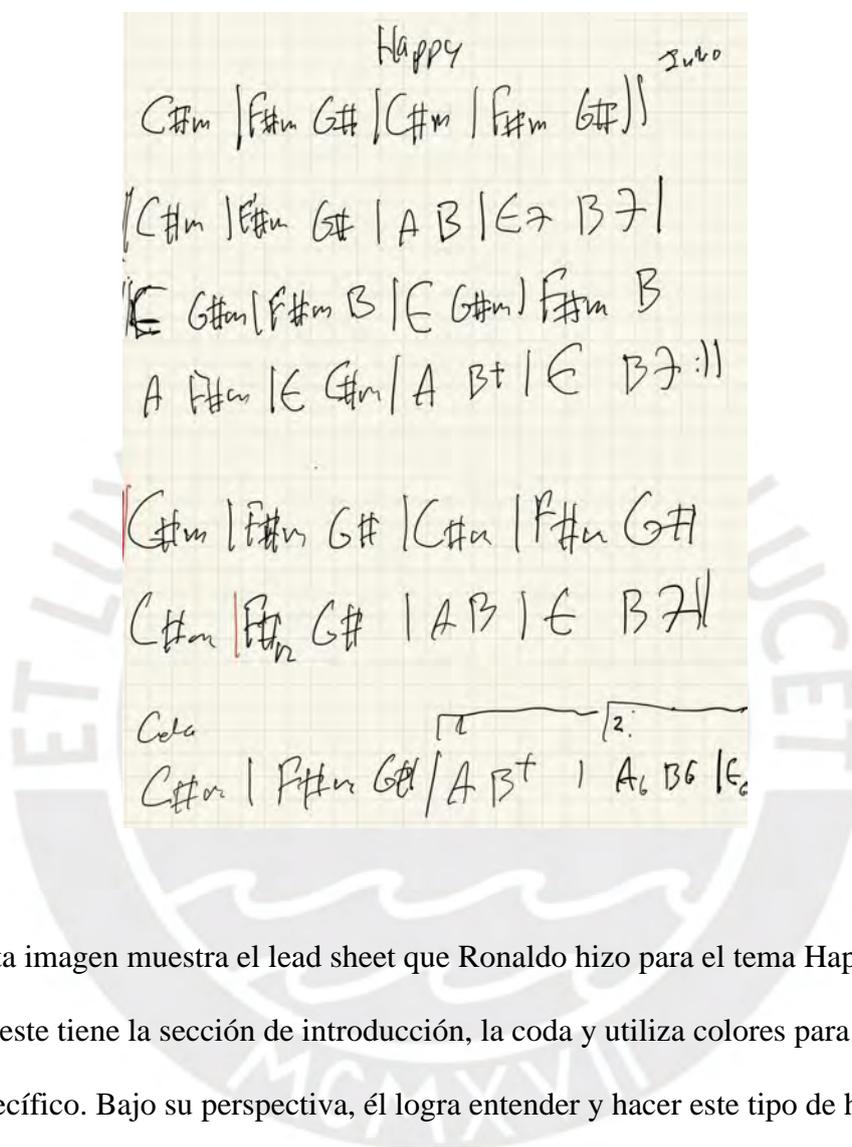
de instrumento tanto al piano como a la guitarra durante los conciertos gracias a lo que aprendió en la escuela. Además, él expresa que las prácticas específicas que incluían el uso de púas y dedos ha facilitado que se sienta más seguro y más tranquilo al ejecutar temas de The Beatles, tratando nuevas formas de expresar a través de estilos de picking y eso es gracias a la apertura que él ha sentido dentro del espacio de aprendizaje a través de la carrera de música.

En el momento de aprendernos las canciones, hago una pequeña lead sheet inicial para practicarla. Así puedo tener toda la estructura de la canción y elijo usar el cifrado americano porque estoy más acostumbrado a este. Estar en la escuela me ha ayudado hacer esto, para usarlo como guía, en especial los cursos de instrumento, análisis 1 y taller de composición. Ya cuando tengo el tema más interiorizado y me lo sé de memoria, ya no lo necesito (R. Condeso, entrevista, 23 de septiembre, 2023).

Un ejemplo de lo que Ronaldo considera la aplicación de teoría musical es la elaboración de un lead sheet para aprenderse un tema. Un lead sheet es un manuscrito de una canción y puede consistir en melodías, letras y una indicación armónica de una manera simple.

Figura 8

Lead Sheet elaborada por Ronaldo Condeso de la canción Happy to Dance with You



En esta imagen muestra el lead sheet que Ronaldo hizo para el tema Happy to dance with you. En este tiene la sección de introducción, la coda y utiliza colores para identificar partes en específico. Bajo su perspectiva, él logra entender y hacer este tipo de herramienta gracias a lo aprendido en tres cursos en específico a lo largo de su carrera. De esa manera, se evidenciaría cómo él elige la elaboración de un lead sheet como una manera eficiente de entender la estructura de un tema basándose en lo que él aprendió a lo largo de su carrera.

En cuanto a mi experiencia como cantante de la banda después de culminar los cursos de canto y ensamble tanto instrumental como vocal, utilizo la técnica aprendida a través de todos los ciclos de canto para los conciertos de The Bottles. Durante los primeros ciclos

aprendí las bases de la técnica de respiración y cómo esta se asocia con la emisión del sonido. Cada uno de estos ciclos involucraban evaluaciones, las cuales me permitían conocer mi avance y ser consciente de qué temas de técnica vocal estaban desarrolladas y cuales necesitaban más trabajo. Después de pasar evaluaciones satisfactoriamente logré sentirme más consciente de la dosificación del aire. Cada uno de los cursos de canto se enfocaba en abordar distintos géneros, de manera en que tenga la oportunidad de conocer un poco de cada uno de estos, algunos géneros abordados fueron Bossa-nova, Jazz y R&B. Hubo un ciclo en particular en donde exploré la sonoridad de root Blues que dentro de mi perspectiva ayudó a encontrar la colocación para canciones de rock. Así la apliqué en todas las canciones del repertorio. Hay canciones que son particularmente agudas cantadas por Paul McCartney e involucran efectos como gritos que ejecuto basándome en los principios de la técnica del belting. El haber conversado con mi maestro de canto sobre esta técnica en particular me hizo darme cuenta que esta se puede hacer de manera saludable para que no dañe mi aparato emisor, es decir, la parte física involucrada en el canto. Un ejemplo concreto de esto es el tema Long Tall Sally que implica un registro amplio y que por momentos incluye frases que se pueden interpretar como gritos. Para ese tema en particular, cuando sé que debo de cantar la nota Sol5 con sonoridad de grito, aplico lo aprendido sobre el belting para que tenga la sonoridad necesaria. Finalmente, el haber sido evaluada durante todos los ciclos de canto me han dado la confianza de creer en que domino los principios de la técnica vocal, cuyo objetivo es una emisión saludable. Por eso considero que esta me permite ejecutar una hora y media de repertorio de concierto de manera eficiente.

Por otro lado, el oído armónico desarrollado en los cursos de ensamble vocal también es algo que también empleo constantemente cuando la canción implica voces y por efectos sonoros. Cuando hablo de oído armónico me refiero a la habilidad de escuchar distintas voces siendo emitidas en simultáneo y cantar al mismo tiempo manteniéndome en una línea en

específico sin perderme o salir de ella. Para los temas de The Beatles que involucran voces, por lo general me mantengo en la línea del medio para que la de Esteban tenga más brillo al estar en la de arriba y considero que esto es gracias al énfasis al que se hacía en el tema de oído armónico en los cursos de ensamble vocal.

Estas perspectivas mencionadas sobre la aplicación de tanto la técnica como la teoría musical en la ejecución del repertorio para las presentaciones influye sobre las tres áreas desarrolladas de autogestión performance y marketing. En primer lugar, los egresados de la carrera de música consultados defienden que el entender y dominar la técnica al nivel alcanzado al culminar los diez cursos de instrumento en educación superior que ofrece la Pontificia Universidad Católica del Perú les otorga más seguridad y dominio del instrumento como músicos ejecutantes. A esto se le atribuye a la profundidad en la que se explica tanto la teoría musical como la técnica. El manejo de la teoría musical permite el entendimiento de las piezas y gracias a este, surge la libertad en la improvisación como se ha evidenciado en el tema Come Together.

3.1.1.3.2 Repartición de partes musicales. Dentro del área de performance, se encuentra la repartición o distribución de partes musicales. Esta es la manera en la que la banda se organiza pensando en los instrumentos que dominan para cubrir los requisitos armónicos y melódicos para ejecutar partes en específico de temas del repertorio y está fuertemente ligada con lo que cada uno de los músicos de The Bottles ha experimentado a lo largo la carrera de música. Nuestro formato consiste en dos guitarras eléctricas, un bajo, una batería y una cantante. El baterista y bajista también cubren partes vocales. Es importante mencionar que desde la perspectiva de la audiencia, el hecho de que seamos cinco integrantes involucra una distribución de partes musicales distinta a la de los miembros de The Beatles. Eso resulta en que a la audiencia se le dificulte asociar a un miembro de The Bottles con uno de The Beatles en particular por la organización que se lleva a cabo durante las presentaciones en vivo.

Partiendo por una de la división de las partes de guitarra están los solos. Ni Miguel Altamirano ni Ronaldo Condeso, ambos guitarristas de The Bottles, asume todas las partes de George Harrison ni de John Lennon en su totalidad sino que se dividen según la conveniencia de la canción:

Siempre viene la pregunta de la audiencia, si yo hago de John o de George y Ronaldo y yo nos reímos de eso. Ese es el detalle, de que entre los dos nos ponemos de acuerdo y elegimos qué solo hacer en la canción, qué guitarra también porque hay algunas partes que hace una guitarra y otras no. Por ejemplo en *And Your Bird Can Sing*, Ronaldo me preguntó cuál guitarra quería hacer y yo como aprendí la primera en mi adolescencia, asumí esa parte. Elegimos qué canciones tocar en base a nuestro gusto y así nos distribuimos (M. Altamirano, entrevista, 23 de septiembre, 2023).

Una vez rota esa idea, se requiere una segunda distribución pensada en los temas que incluyan tanto piano como armónica o que Esteban considere necesario por sus limitaciones en tocar el bajo y cantar para temas específicos. Estas distribuciones también son posibles gracias a la formación universitaria de los músicos que participan en ella e involucran específicamente a los guitarristas Miguel y Ronaldo y a Esteban, quien es bajista y voz. Frente a esto, Ronaldo explica un poco más de los detalles de Miguel cubriendo el rol de bajista:

Después comenzamos a acomodarnos según la necesidad de que Miguel toque el bajo o no. Desde la escuela de música, Miguel siempre nos ha acompañado en el bajo cuando teníamos recitales y no habían bajistas. Esteban ya tenía la idea de que Miguel le metía al bajo así que así toca Love Me Do u Oh Darling, cuando Esteban no puede tocar el bajo por tocar la armónica o el piano. También, Esteban también nos decía que se le complicaba un poco tocar el bajo mientras cantaba en ciertas canciones y prefería tocar una parte de guitarra. Como en I've Got a Feeling y Taxman. Por más que ahí en un inicio hayamos planteado que él sea la primera guitarra, al momento que Miguel pasa al bajo o a la segunda guitarra, yo paso directamente a la primera guitarra (R. Condeso, entrevista, 23 de septiembre, 2023).

Volviendo al tema del desarrollo de Ronaldo, Miguel y Esteban dentro de la carrera de música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en esta ocasión en particular se menciona que él ya sabía que Miguel tocaba el bajo por haber sido un instrumento que habría cubrido anteriormente en las clases de ensamble instrumental de la carrera. Esto demostraría que en los cursos de ensamble se promueve la multidisciplinaria entre instrumentos. Pasando al tema de las canciones que incluyen piano, Ronaldo, Miguel y Esteban se turnan en cubrir partes que pueden estar presentes durante toda la canción como consistir en una sección en

particular del tema. En ocasiones, uno de ellos se turna en tocar la guitarra, el piano en el momento necesario y volver a la guitarra por el resto el tema. Nuevamente, priorizando las necesidades de la producción del performance. Ronaldo también profundiza en este tema:

En cuanto a los solos de teclado, más que nada se dieron por la necesidad de que se toque teclado en su momento. Por ejemplo en Drive My Car, la guitarra líder solo toca por algunos momentos y hay tiempos en donde yo me quedo sin tocar nada, entonces mejor que yo, para ocupar más espacio, complemento con el teclado. Y el solo (de In my Life), fue por el mismo hecho de que George Martin lo compuso para dos manos y yo ya le había comentado a Esteban que a mí me gustaba tocar el teclado desde Piano Complementario me interesó mucho. Y me preguntó “¿te puedes sacar esto?” y yo dije “a ver” e intentamos sacarlo en teclado entre los dos, siempre practiqué un montón, siempre me ha gustado tocar teclado pero le he dado más a la guitarra (R. Condeso, entrevista, 23 de septiembre, 2023).

A pesar de ser estudiante de guitarra popular, gracias a la carrera, tiene la oportunidad de estudiar piano complementario. Al haber llevado este curso, este le permite tener múltiples funcionalidades dentro de la banda como tocar el teclado.

Conclusiones

A través de esta investigación, se ha llegado a la conclusión de que la manera en que un músico profesional se desenvuelve como gestor contemporáneo de una banda tributo, específicamente, en el caso de The Bottles, depende de una relación compleja entre las características diferenciadoras de la propuesta del proyecto y la manera en que esta irrumpe con la percepción de la audiencia, llegando así a ser objeto de discusión.

Una primera característica que se ha podido identificar a lo largo del desarrollo del proyecto de banda tributo The Bottles y que al mismo tiempo se relaciona con todas las que parten de esta, es la ruptura que el concepto de banda tributo genera frente al pensamiento de que esta obligatoriamente funciona en base a elementos de imitación y personificación. Como se ha podido notar a lo largo de esta tesis en función a la experiencia de The Bottles, la idea de banda tributo en Lima metropolitana está fuertemente ligada a que esta tenga un concierto lo más cercano, imitando y personificando al artista original y a la producción de sus conciertos pero a menor escala. En el caso específico de The Bottles, nuestra propuesta no cumple con ser fiel al formato de cuatro integrantes masculinos y eso se puede percibir de manera inmediata, tanto visualmente como auditivamente.

Una vez que se establece esa ruptura entre la The Bottles y la idea de banda tributo ligada a la personificación e imitación, se presentan más elementos que han sido objeto de análisis: el género de los integrantes y el vestuario elegido para presentaciones. Siendo más específicos, la participación de una mujer en la banda y la elección de vestuario de los integrantes se han vuelto puntos de debates desde la perspectiva de la audiencia. Estas características resultan en que miembros de la audiencia, en base a lo que ellos descubran lo que creen que es correcto o no dentro de la propuesta y lo que creen necesitar de parte de la banda tributo para cumplir la asociación con la banda original. Para la banda The Bottles,

esto se reflejó específicamente a nuestro formato, en el cual yo soy una cantante mujer. De igual manera sucedió con la propuesta de vestuario. Se puede concluir que la audiencia ya tiene una idea muy predeterminada y fiel hacia el género de los integrantes de The Beatles, sus personalidades y su manera de vestir junto a los elementos que esta conlleva. Al no ser fieles a esto, el público puede aceptar o rechazar estas características diferenciadoras del proyecto The Bottles.

Otras características diferenciadoras son la percepción de músico egresado de la carrera de música de la PUCP y la repartición de partes musicales para cubrir las en presentaciones en vivo. Estas van directamente relacionadas con los integrantes de la banda, a través de estas características, los integrantes de la banda definimos lo que consideramos correcto y/o necesario dentro para el área de performance, tanto desde la práctica personal, ensayos hasta arreglos de las canciones y reparticiones de partes. Como se mencionó anteriormente, estas están estrictamente ligadas con la perspectiva obtenida en la Escuela de música de la PUCP en la especialidad de ejecución. En base a los años de enseñanzas decidimos qué es lo que debemos aplicar tanto en técnica como en teoría musical en la manera que abordamos el repertorio, lo practicamos y lo ejecutamos. Esta perspectiva da como resultado una puesta en escena que desde los integrantes se percibe como alta en calidad y libre, haciendo así la experiencia de músico gestor más específica tomando en cuenta aquellas cualidades.

Habiendo identificado estas características diferenciadoras y su relación con la audiencia, es necesario expresar cómo estas están fuertemente ligadas a la manera en la que el músico profesional aborda la autogestión en el caso particular de The Bottles. En el área de marketing, las características diferenciadoras se reflejan en todo tipo de contenido que se utiliza para las estrategias empleadas en la misma área, como por ejemplo la difusión de contenido a través de redes sociales como *flyers*, videos e imágenes de conciertos de la

banda, incluyendo fotos grupales de esta. A partir de ese punto, cuando este contenido llega a usuarios de redes sociales se marca la ruptura previamente mencionada y abre posibilidades de tanto aceptación de propuesta como cuestionamientos. Debido a eso, propongo como punto de conclusión que dentro de la experiencia del músico autogestor, las características diferenciadoras de las propuestas son aquellas que van a influenciar más a la perspectiva de la audiencia. Así mismo, identificarlas y entender su relación con el público generará una comprensión más alta de lo que uno puede esperar como resultado de sus estrategias de marketing.

En cuanto al área de performance, las características diferenciadoras que tienen más influencia sobre The Bottles son aquellas ligadas a las percepciones de los mismos músicos egresados de la carrera de música. La percepción de cada uno de los músicos egresados varía dependiendo del instrumento que hayan elegido como especialidad y los cursos que consideren relevantes. Sin embargo, lo que estas perspectivas tienen en común es el énfasis en la aplicación de la teoría y la técnica musical, probando así que todas las partes que se desarrollan de manera musical en el performance están ligadas con eso. La libertad en la repartición de partes musicales demuestra que dentro del punto de vista de los integrantes egresados existe la confianza de asumir las partes de distintos instrumentos sin necesariamente ser de su especialidad, demostrando así que bajo su percepción, al estudiar la carrera los acercó a volverse músicos multidisciplinarios. Habiendo hecho esta exploración, se espera que trabajos posteriores logren profundizar este fenómeno de la música popular y beneficie a proyectos auto-gestionados de la misma cultura de banda tributo.

Referencias bibliográficas

- Adams, T. & Linn, S. (2012). Chapter 1: Introduction to Autoethnography. *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Adlington. (2015). Attention to detail. *Stitches in Time: The Story of the Clothes We Wear*. Random House.
- https://www.google.com.pe/books/edition/Stitches_in_Time/nJSmCQAAQBAJ?hl=en&gbpv=0
- Ágreda S., Wiese, J. & Ginocchio, L. (2019). Proyecto de investigación e informe. *Guía de investigación en Artes Escénicas* (1.^a ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú. p.41
- Aguirre J. & Porta, L. (2019). *Sentidos y potencialidades del registro (auto)etnográfico en la investigación biográfico-narrativa* [Artículo académico]. Universidade de Brasília. pp.2-4
- Allen, P. (2022). Artist Management and its Principles. *Artist Management for the Music Business: Manage Your Career in Music: Manage the Music Careers of Others*. United Kingdom: Taylor & Francis. p.5
- Anderton, C. & Hopkins, J. (2022). Understanding Audiences. En *Music Management, Marketing and PR*. https://www.google.com.pe/books/edition/Managing_Your_Band_Sixth_Edition/EvY1DwAAQBAJ?hl=en&gbpv=0
- Armstrong, M. (2014). The new affluence. En *Swinging Britain: Fashion in the 1960s*. Osprey Publishing Limited.

https://www.google.com.pe/books/edition/Swinging_Britain/Wj-XCwAAQBAJ?hl=en&gbpv=0

Bauer, C. (2011, noviembre). Management skills for artists: 'learning by doing'? *International Journal of Cultural Policy*.

Bailey, K (1990), The use of diary studies in teacher education programs. *Richards and Nunan, Second Language Teachers Education*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 215-226. P.123

Bennett, A (2022) Tribute Bands, Self-Tribute and 'Classic Albums Live' *Popular Music Heritage Pop Music, Culture and Identity*, Switzerland: Springer International Publishing. p138

Birnbaum, L. (2013). That's All Right. En *Before Elvis: The Prehistory of Rock «n» Roll*. The Scarecrow Press. https://www.google.com.pe/books/edition/Before_Elvis/yJes-jdk5kEC?hl=en&gbpv=0

Booth, M. & Kaplan, J. (1996). *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Cambridge University Press.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia* (2.ª ed.). Basic Books.

Burland, K. (2016). Marketing Live Music. En *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Bloomsbury Publishing.

https://www.google.com.pe/books/edition/Coughing_and_Clapping_Investigating_Audi/eB4pDAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1

Cameron, S. & Hendrik S. (2019). *Cool cats or copycats? An economic exploration of the market for tribute bands* [Informe]. University of Hagen.

Carino, I. (2022). Bandas tributo: la construcción de reescenificaciones. Portal FCEDU UNER. <https://www.fcedu.uner.edu.ar/catalogo/wp-content/uploads/2022/04/17.04.-Carino.pdf>

Cheung, W., Sedikides, C., & Wildschut, T. (2017). Nostalgia proneness and reduced prejudice. *Personality and Individual Differences*.

<https://www.southampton.ac.uk/~crsi/Cheung,%20Sedikides,%20Wildschut%20PAID%202017.pdf>

Cole, I. (2020). ABBA. En *ABBA Song by Song* (4.^a ed.). Fonthill Media Limited.

<https://www.google.com.pe/books/edition/ABBA/20nSDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=0>

Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary. (2024) Copycat, *Collins Dictionary*

<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/copycat>

Crane, D. (2012). Fashion, Identity and Social Change. *Fashion and Its Social Agendas Class, Gender, and Identity in Clothing* (Vol. 1). The University of Chicago Press.

https://www.google.com.pe/books/edition/Fashion_and_Its_Social_Agendas/VT_r8GgEoKkC?hl=en&gbpv=1

Dauncey, H., & Tinker, C. (2016). Popular Music Nostalgia. *Open Edition Journals*.

<https://journals.openedition.org/volume/4202>

Davis, G. (2006). Identity Theft - Tribute Bands, Grand Rights, and Dramatico - Musical Performances. *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 24. P.841

Feldman-Barrett, C. (2021). "Free as a bird": Music making and the liberatory Beatlesque. *Women's History of the Beatles*. Bloomsbury Publishing.

Feldman, C. J. (2009). «*We are the Mods*» *A Transnational History of a Youth Subculture*.

https://www.google.com.pe/books/edition/We_are_the_Mods/DwOeSpHjqGEC?hl=en&gbpv=0

Ferris, N. (2009). *Whole Lotta Led*. <http://www.wholelottaled.co.uk/>

Francia, V. (2022, 15 noviembre). ¿Qué fue de César Osorio, el imitador de Axl Rose que criticó a “Yo Soy”? *La República*.

<https://larepublica.pe/espectaculos/farandula/2022/11/15/yo-soy-que-fue-de-la-vida-de-cesar-osorio-el-imitador-de-axl-rose-que-critico-duramente-al-programa-de-latina-tv-peruana-instagram-video>

Gandini, A. (2016). Digital work: Self-branding and social capital in the freelance knowledge economy. *Marketing Theory*, 16. <https://doi.org/10.1177/1470593115607942>

Garofalo, R. (2012). *Rockin' Out: Popular Music in the USA* (1.ª ed.) [University of California]. Allyn and Bacon.

GOBO PRODUCTIONS LTD. (2023). *TOUR DATES UPCOMING DATES*. One Night Of Queen performed by Gary Mullen and The Works.

<https://www.garymullenandtheworks.com/>

Gómez, R. (2018). Escenarios contemporáneos de lo social. Una mirada desde el Trabajo Social intercultural y decolonial. *Revista Trabajo Social*, 26–27.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/342770>

González, M. (2011). El sistema de gestión de los recursos humanos académicos a tiempo parcial para la filial universitaria municipal. *Cuadernos de Educación y Desarrollo* (3.ª ed., Vol. 26).

Gregory, G. (2012). From “Ghost” and Cover Bands, to Pop Parody and Tributes. En *Send In The Clones* (1.ª ed., pp. 33-40). Equinox Publishing.

Gronow, P. (1999). The Age of the LP. En *An International History of the Recording Industry* (1.ª ed., p. 103). Bloomsbury Academic.

Haanstad, E. (2016). Urban Simulations and Soundscapes of a Thai Beatles Tribute Band. En *Rock Music Studies: Vol.3*.

Homan, S. (2006). *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture* (1.ª ed. pp.19-31). Open University Press.

https://books.google.com.pe/books?id=15bkYhQJz_QC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Keith S., Hughes D., Morrow G., Evans M. (2016). En *The New Music Industries: Disruption and Discovery* (1.ª ed.). Springer International Publishing.

https://www.google.com.pe/books/edition/The_New_Music_Industries/0e8mDQAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=The+New+Music+Business+The+New+Music+Industries:+Disruption+and+Discovery,+Germany:+Springer+International+Publishing.&printsec=frontcover

King, Z. (2004). Career self-management: Its nature, causes and consequences. *Journal of Vocational Behavior*: Vol.65 (111-112).

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0001879103000526>

La República. (2021). Yo soy: conoce a todos los ganadores desde la primera temporada. En *La República*. <https://larepublica.pe/espectaculos/2021/03/07/yo-soy-conoce-a-todos-los-ganadores-desde-la-primera-temporada>

Lamacchia, M. C. (2017). *La música independiente en la era digital* [Tesis de maestría]. Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional de La Plata.

https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/727/TM_2017_lamacchia_008.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Latzko, L. (2020). *The Fab Four: Beatles concert experience comes to the MAC*. Phoenix.Org. https://www.phoenix.org/attractions/music/the-fab-four-beatles-concert-experience-comes-to-the-mac/article_05dcfd6d-136f-506d-ab67-b598d6a16288.html

Lewis, M. (2021). The Birth of Beatlemania: Observing a Fifty-Year (1963–2013) Milestone. *Britannica Encyclopedia*, <https://www.britannica.com/story/the-birth-of-beatlemania-observing-a-fifty-year-19632013-milestone>.

López, A. (2023, 1 de febrero) Entrevista de C. Guerrero (Comunicación vía Facebook Chat)

López, A. (2023, 17 de mayo) Entrevista de S. Cornejo (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2023, 26 de abril) Entrevista de E. Delgado (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2023, 8 de febrero) Entrevista de P. Giles (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2022, 14 de octubre) Entrevista integrante de La B-52 (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2022, 17 de octubre) Entrevista con S. Melgar (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2022, 18 de octubre) Entrevista integrante de Goyimbwoods (Comunicación vía Zoom)

López, A. (2023, 23 de septiembre) Entrevista a R. Condeso (Comunicación vía WhatsApp)

López, A. (2023, 23 de septiembre) Entrevista a E. López (Comunicación vía WhatsApp)

López, A. (2023, 23 de septiembre) Entrevista a M. Altamirano (Comunicación vía WhatsApp)

López, A. (2023, 27 de mayo) Entrevista a A. Matos (Comunicación vía WhatsApp)

López, A. (2023, 27 de mayo) Entrevista a D. Carranza (Comunicación vía WhatsApp)

Magnus, P. D. (2022). *What is a cover? A Philosophy of Cover Songs*. Open Book Publishers.

https://www.google.com.pe/books/edition/A_Philosophy_of_Cover_Songs/YIhtEAAAQBAJ?hl=en&gbpv=0

Marcone, S., Philp, D. (2017). *Managing Your Band - Sixth Edition Artist.*

Management: The Ultimate Responsibility. Hal Leonard.

Mauri, I. (2022). Medios digitales: herramientas de autogestión para el desarrollo de un proyecto musical. *Música: sonido e imagen. Hacia los medios de realización artístico-audio-visual.* Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

McDonough, M. (2023). Why Is Elvis Called “the King of Rock ’n’ Roll”? *Britannica Encyclopedia.* <https://www.britannica.com/story/why-is-elvis-called-the-king-of-rock-n-roll>

MCPS-PRS Alliance. (2004). Most Tributed Artists in the UK in 2004. *The Independent on Sunday.*

Meyers, J. P. (2015). Still Like That Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music. *Ethnomusicology: Vol.59* (1.^a ed.).

<https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.59.1.0061>

Millard, A. (2012). *Beatlemania: Technology, Business, and Teen Culture in Cold War America.* Johns Hopkins University Press.

https://books.google.com.pe/books/about/Beatlemania.html?id=xfQENXWuwWgC&redir_esc=y

Mills, R. (2019). “I play the part so well”: Beatles Tribute Bands. En *The Beatles and Fandom Sex, Death and Progressive Nostalgia.* Bloomsbury Publishing.

https://www.google.com.pe/books/edition/The_Beatles_and_Fandom/oV62DwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1

Moss, S. (2018). *Entertainment Management: Towards Best Practice.* CABI.

https://www.google.com.pe/books/edition/Entertainment_Management/F_6dAwAAQBAJ?hl=en&gbpv=0

Oberst, S. (2001). The First Elvis Impersonator. En *Elvis In Texas The Undiscovered King 1954-1958* (Vol. 1, p. 18). Woldware Publishing.

https://www.google.com.pe/books/edition/Elvis_In_Texas/j9UfRzhfQrQC?hl=en&gbpv=1

Otter, J. (2014). Image, tribute and death. En *Fandom, Image and Authenticity Joy Devotion and the Second Lives of Kurt Cobain and Ian Curtis*. Palgrave Macmillan.

Padgett, R. (2017). Introduction. *Cover Me: The Stories Behind the Greatest Cover Songs of All Time*. (1.ª ed.). Union Square & Company. párr.1

Plasketes, G. (2010). Front Cover: Teatrise. *Play it Again Cover Songs in Popular Music*.

https://www.google.com.pe/books/edition/Play_it_Again/BKIZ1DSaRpwC?hl=en&gbpv=1&dq=Plasketes,+2010+elvis&pg=PA18&printsec=frontcover p.18

Plasketes, G. (2013). *Please Allow Me to Introduce Myself: Essays on Debut Albums*. Ashgate Publishing Limited.

https://www.google.com.pe/books/edition/Please_Allow_Me_to_Introduce_Myself_Essa/fDMWBD5ppy4C?hl=en&gbpv=0

R0ckPeruan0yPunt0. (2019, 5 febrero). *50 Aniversario Rooftop @ Azoteazo en San Miguel* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Y-f9CHmdkh8&t=22s&ab_channel=R0ckPeruan0yPunt0

Raworth, K. (2019). Realizar entrevistas semi-estructuradas. *Oxfam*. <https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/252993/ml-guideline-conducting-semistructured-interviews-221112-es.pdf;jsessionid=A0E6277CC4BDC668A19D973717B1481F?sequence=16>

Redacción EC. (2019, 15 octubre). “Yo soy” estrenó su temporada más impactante, con destacados imitadores | VIDEO. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/tvmas/yo-soy-estreno-su-temporada-mas-impactante-con-destacados-imitadores-video-noticia/>

Redacción RPP [Redacción RPP]. (2020, 1 diciembre). «The Beatles»: Banda peruana «Un día en la vida» celebrará sus 30 años rindiéndole tributo al cuartero de Liverpool. *RPP*. <https://rpp.pe/musica/conciertos/the-beatles-banda-peruana-un-dia-en-la-vida-celebrara-sus-30-anos-rindiendole-tributo-al-cuartero-de-liverpool-noticia-1307284>

Reyes Menendez, O. F. (2021). *Reconfiguraciones en la escena de la música independiente: nuevos panoramas de la autogestión musical durante la pandemia de COVID-19 en la ciudad de Lima* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Reynolds, S. (2011). Don't Look Back, Nostalgia and Retro. *Retromania, Pop Culture's Addiction to It's Own Past* (p.12). Faber and Faber.

Richards, J. (2021). *The Beatles in America 1964* (1.ª ed.). Wheelhouse Publishers.

Rojas, D. (2017). Gestión musical y comunicación: el plan estratégico en la nueva programación cultural. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla. P.13-14.

Sánchez, A. (2021, diciembre). Ronieco: ¿Quién era este músico peruano que falleció este domingo? *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/ronieco-quien-era-este-musico-peruano-que-fallecio-este-domingo-noticia/>

Schwetter, H. (2018). From record contract to artrepreneur? *Musicians' Self-Management and the Changing Illusio in the Music Market*.

Shepherd, J. (2006). Groups. En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 2: Performance and Production, Volume 2: Vol. Vol.1*. Continuum.

Shuker, R. (2016). The Real Thing: Authenticity, covers and the canon. *Understanding Popular Music Culture: Vol.1* (5.ª ed.). Taylor & Francis.

Spellman, P. (2000). *The Self-promoting Musician Strategies for Independent Music Success*. Berklee Press.

https://www.google.com.pe/books/edition/The_Self_promoting_Musician/DYxeVpTYOFsC?hl=en&gbpv=1

SPIN, Rhodes, N (1987). All Dressed Up and Everywhere to Go. *SPIN, Vol.2 N11*, p.46.

https://books.google.com.pe/books?id=gcCEwpvxozAC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Szarruk, F. (2011). *Recursos Independientes Autogestion y Nuevas Tecnologías para Musicos* (4.ª ed.). L.A.Rock Subterránea, Ingeniería Artística.

<https://www.scribd.com/document/407957238/Recursos-independientes-autogestion-y-nuevas-tecnologias-para-musicos-pdf>

Taylor, S. J., & Bodgan, R. (1984). La observación participante en el campo. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados.*

https://metodos.files.wordpress.com/2011/03/taylor_3_observacionparticipante.pdf

Teatro Peruano Japonés. (2013). Sistema De Información De Las Industrias Culturales Y Artes. <https://www.infoartes.pe/teatro-peruano-japones-2/#:~:text=El%20Teatro%20Peruano%20Japon%C3%A9s%20es,equipo%20de%20luces%20y%20sonido.>

Tejero, J., & Lázaro, R. (2021). Entrevistas estructuradas, semi-estructuradas y libres. En *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario.* Universidad de Alcalá. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7993166>

The Bootleg Beatles. (2015). *The Bootleg Beatles- Tribute band, live in Jersey.* Bon Tour! Bon Voyage. <https://www.bontour.co.uk/images/hotels/bootleg-beatles/bootleg-beatles-02.jpg>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2005). Imitation. *Encyclopedia Britannica.* <https://www.britannica.com/topic/imitation-behaviour>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2016). broadside ballad. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/broadside-ballad>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2023). Types of balladry. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/pansori/History>

TMG WEBSITE. (2022). *Bjorn Again Tour Dates*. Bjorn Again. <https://www.bjornagain.com.au/tour-dates/>

Tschmuck, P. (2012). New Technology and Emergence of Jazz. En *Creativity and Innovation in the Music Industry* (1.ª ed.). Springer Berlin Heidelberg.

TV Perú [TV Perú]. (2013). Sucedió en el Perú: Historia del rock - II parte [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=MO_exPPGyAE&ab_channel=TVPer%C3%BA

«Un día en la vida»: Bodas de plata homenajeando a The Beatles. (s. f.). Andina. <https://portal.andina.pe/EDPfotografia/Thumbnail/2015/11/13/000324664W.jpg>

Weight, R. (2013). The simple things you see are complicated. En *MOD From Bebop to Britpop, Britain's Biggest Youth Movement* (pp. 5-6). The Bodley Head London. <https://www.google.com.pe/books/edition/MOD/qwsXaQQmoqAC?hl=en&gbpv=1>

Wikström, P. (2013). The Social and Creative Music Fan. *The Music Industry: Music in the Cloud* (1.ª ed.). Polity Press.

Williams, A. (2016). *How the Rolling Stones Became Fashion Icons*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/slideshow/2016/11/10/fashion/the-fashion-sway-of-the-rolling-stones.html>

Womack, K. (2014). *The Beatles Encyclopedia Everything Fab Four*. Bloomsbury Academic.

Woods, Gregory, & Franks, T. (s. f.). (2006) Music, Film and Post-Stonewall Gay Identity. En *Films Musical Moments* (p. 58). Edinburgh University Press.