Eje 17. Comunicación y cultura / Arte / Estética
Coordina Ana Laura Alonso y Román Mayorá

Bandas tributo: la construcción de reescenificaciones en el contexto de pandemia

Ivana Anabela Carino | Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina
ivi.carino@gmail.com

Resumen

El objetivo de esta ponencia consiste en presentar un abordaje exploratorio sobre los modos en que se desarrollan los espectáculos de bandas tributo en el contexto de la pandemia, en el contexto local (Santa Fe-Paraná). En términos generales, éstos son grupos de música que tienen como proyecto artístico tributar, revivir, recrear y reproducir sobre los escenarios ciertas condiciones perceptivas, sonoras, lumínicas y escénicas de espectáculos musicales, que tuvieron lugar en otro tiempo y espacio y que pertenecen a bandas que han sido consagrados por el mercado y que tienen importante presencia en la escena musical y en los medios nacionales e internacionales.

Dado el contexto sanitario signado por la pandemia por COVID-19 y las restricciones que a nivel social y cultural se fueron dando a lo largo de este tiempo, hubo conjuntos tributo que montaron shows y adaptaron sus *performances* a las circunstancias, para poder transmitir vía *streaming* su espectáculo. Por performance entendemos un proceso social o comunicativo en donde se despliega una retórica de los gestos, de los movimientos, del cuerpo real; es una forma de posar en donde artista y audiencia no pueden ser disociados (Frith, 1996).

En este sentido, nuestra ponencia trabajará sobre las características estéticas y de producción que adquieren los tributos; se identificarán los cambios que se han producido en la industria cultural contemporánea, así como también abordará las modificaciones que impulsaron la innovación tecnológica e internet, pues consideramos que se vincula con las nuevas formas de producción, registro, documentación, almacenamiento y consumo de la música. También, haremos referencia a algunos conceptos clave que se ponen en juego en las reescenificaciones estudiadas (nostalgia, simulacro, relación entre original y copia).

Nuestras reflexiones se hallan enmarcadas en un proyecto de investigación mayor de tipo cualitativa y exploratoria, que toma a las bandas tributo como objeto de estudio. En el marco de misma, se relevaron cinco shows de bandas tributo. A grandes rasgos, la inves-

tigación se propone analizar las prácticas culturales asociadas a este fenómeno cultural, pues consideramos que estamos frente a un caso que adquirió notoriedad y expansión en los últimos años, dando cuenta de que existe cierta tendencia de la música actual que opta por el reciclaje de herencias y que despliega un juego consciente de intertextualidades.

Palabras clave: música, reescenificaciones, simulacro

Introducción

El objetivo de esta ponencia consiste en presentar un abordaje exploratorio sobre los modos en que se desarrollan los espectáculos de bandas tributo en el contexto de la pandemia, en el contexto local (Santa Fe- Paraná). En términos generales, éstos son grupos de música que tienen como proyecto artístico tributar, revivir, recrear y reproducir sobre los escenarios ciertas condiciones perceptivas, sonoras, lumínicas y escénicas de espectáculos musicales, que tuvieron lugar en otro tiempo y espacio y que pertenecen a bandas que han sido consagrados por el mercado y que tienen importante presencia en la escena musical y en los medios nacionales e internacionales.

Dado el contexto sanitario signado por la pandemia por COVID-19 y las restricciones que a nivel social y cultural se fueron dando a lo largo de este tiempo, hubo conjuntos tributo que montaron shows y adaptaron sus *performances* a las circunstancias, para poder transmitir vía streaming su espectáculo. Por performance entendemos un proceso social o comunicativo en donde se despliega una retórica de los gestos, de los movimientos, del cuerpo real; es una forma de posar en donde artista y audiencia no pueden ser disociados (Frith, 1996). En este sentido, nuestra ponencia trabajará sobre las características estéticas y de producción que adquieren los tributos; se identificarán los cambios que se han producido en la industria cultural contemporánea, así como también abordará las modificaciones que impulsaron la innovación tecnológica e internet, pues consideramos que se vincula con las nuevas formas de producción, registro, documentación, almacenamiento y consumo de la música. También, haremos referencia a algunos conceptos clave que se ponen en juego en las reescenificaciones estudiadas (nostalgia, simulacro, relación entre original y copia).

Nuestras reflexiones se hallan enmarcadas en un proyecto de investigación mayor de tipo cualitativa y exploratoria, que toma a las bandas tributo como objeto de estudio. En el marco de misma, se relevaron cinco shows de bandas tributo. A grandes rasgos, la investigación se propone analizar las prácticas culturales asociadas a este fenómeno cultural, pues consideramos que estamos frente a un caso que adquirió notoriedad y expansión en los últimos años, dando cuenta de que existe cierta tendencia de la música actual que opta por el reciclaje de herencias y que despliega un juego consciente de intertextualidades.

Nociones generales: ¿De qué hablamos cuando hablamos de tributos?

Estas propuestas artísticas se propagan por la región, copando la agenda de shows en la escena local, con el objetivo de revivir, recrear y reproducir sobre los escenarios los sonidos e imágenes de otros artistas y agrupaciones que han sido consagrados por el mercado y que tienen importante presencia en la escena musical y en los medios nacionales e internacionales. En muchos casos se trata de grupos que apelan a la memoria emotiva, pues le otorgan vitalidad a aquellos conjuntos de música que, por diferentes motivos (separación, deceso y otras situaciones), no se pueden ver en los escenarios en

la actualidad. De acuerdo con Bennett (2006: 19), "las bandas tributo responden a una variedad de deseos cotidianos y mundanos", tienen que ver con atravesar la experiencia de interpretar a un ídolo arriba del escenario, con la admiración, con revivir un recuerdo personal y compartir ese sentimiento con otras personas.

Si bien, a lo largo de la historia de la música popular, interpretar o grabar canciones de otros compositores, cantantes o bandas han sido acciones recurrentes; a mediados de la década 90, tanto las bandas covers como las dedicadas a hacer tributo saturaron el mercado hasta el punto de establecerse como una nueva categoría musical viable (Plasketes 2010). En este caso, a diferencia de las bandas de covers o versiones[1], "los conjuntos de música tributo hacen todo lo posible por capturar el sonido 'auténtico', al igual que la imagen visual del artista o banda tributada" [la traducción es nuestra] (Bennet, 2006: 19). Las bandas tributo de rock son un fenómeno cultural complejo constituido por elementos significantes y prácticas distintivas, con una estructura diferenciada, con sus propios valores, actividades, artefactos materiales y espacios territoriales (Hall y Jefferson: 1993). Configuran un estilo propio, que recicla fragmentos de estructuras preexistentes y yuxtaponen realidades incompatibles, se dedican a capturar un momento particular de la historia musical de alguna banda y lo ponen en escena una y otra vez. En efecto, las reescenificaciones se caracterizan por el uso de un tiempo circular, repetitivo (Mayorá: 2021), así como también por la imitación de sonidos y la repetición de imágenes. De este modo, para elaborar las caracterizaciones de sus referentes, estas agrupaciones musicales tienen en cuenta varios aspectos como la elección de instrumentos musicales, el vestuario, accesorios específicos, peinados y también imitación de movimientos, expresiones, técnicas de interpretación, vocalización, entre otras habilidades (Carpowich: 2012). Se trabaja para montar una réplica de una puesta en escena y hacer que sea lo más exacta posible, para lograr que genere en el público legitimidad, es decir que se pueda reconocer en esa actuación a la banda original a la cual se le rinde homenaje.

Este fenómeno aflora en un momento cultural de retrospección generalizada (Reynolds: 2012). En ese sentido, podemos afirmar que emergen en medio de una cultura occidental que, en el último tiempo, devino en revisionista de su propio pasado y que padece un sentimiento de pena por lo que ya no existe. Para Huyssen (2001), esto se explica porque a partir de la década del ochenta hemos protagonizado un desplazamiento en la experiencia y percepción del tiempo, del mundo que nos rodea y de nuestra idea de memoria. Entonces, la preocupación y énfasis que antes teníamos por el futuro, fue desplazada para, ahora, idolatrar el pasado, preservarlo y recuperarlo. Huyssen sostiene que fuimos testigos de una transición: "de los futuros presentes a los pretéritos presentes" (2001:13). Este cambio que experimenta la cultura occidental contemporánea tiene que ver, entre otras cosas, con la relación que se teje entre la memoria y el miedo al olvido.

[1] De acuerdo con López Cano (2013), el término "versión" remite a una actualización de una canción o tema musical que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad.

Reynolds (2012), que analiza los comportamientos y consumos de la cultura de masas en los últimos años, llega a una reflexión similar. Según el autor, asistimos a un momento histórico cultural que idealiza y conmemora aquellos hechos que tuvieron lugar en un tiempo no tan lejano. De esta manera, las primeras décadas del siglo XXI se caracterizaron por la construcción de un estilo que se limitó a reproducir muchos de los acontecimientos de los años anteriores. Para este autor somos parte de "la década re". En este contexto, la conquista del pasado sobre el presente puede verse materializada en la cantidad de recuerdos, archivos y estilos que se reactivan y vuelven a tener sentido en la actualidad a través de: "revivals, reediciones, remakes, reescenificaciones. Retrospección interminable [...] géneros del pasado revividos y renovados, material sonoro vintage reprocesado y re-combinado" (p. 12). Somos protagonistas de una era histórico-cultural que se caracteriza por el uso y abuso de un pasado inmediato, tenemos "un fetiche autoconsciente por la estilización de un periodo (en cuanto a música, ropa y diseño) que se expresa creativamente a través del pastiche y la cita" (p. 13).

En otro orden de ideas, los tributos también se encuentran atravesados por los discursos de autenticidad. Para Roy Shuker (2005), el estudio de lo auténtico resulta un concepto central en los discursos que se disponen alrededor de la música. Desde el sentido común, están relacionados con la capacidad creativa que tienen los productores de textos musicales y muchas veces también se la asocia a las actuaciones en directo. Así, Shuker describe que, aún hoy, "la autenticidad sigue cumpliendo una importante función ideológica, ya que ayuda a diferenciar las formas concretas del capital cultural musical" (p. 35). Igualmente, para López Cano (2012) el problema dentro del campo musical se centraliza en torno al alcance y significado del concepto de "versión original", por ser un término escurridizo y porque su uso "entraña valoraciones estéticas relacionadas con la noción de 'autenticidad'" (p. 87). A partir de allí, propone alternativas para reemplazar ese concepto tales como "versión dominante o hegemónica", "canción de base" o "versión de referencia", buscando superar el binarismo que existe entre lo auténtico y la copia. Para López Cano, la noción de autenticidad tiene que ver con los procesos de apropiación social de la música y no tanto con el aquel momento originario o punto de partida de la canción:

"lo original no es más que un universo de significados construidos socialmente en torno a una canción de base o versión dominante o de referencia dentro de una audiencia específica, que son válidos para esa audiencia y no debe necesariamente coincidir con la autoría real ni con el orden cronológico de las grabaciones o performances" (p. 87).

Potencial nostálgico

La fascinación por los grupos, sonidos y estilos del pasado puede explicarse desde la noción de nostalgia[2]. Este concepto es tomado del griego nostos, que significa retorno al

[2] La palabra nostalgia fue acuñada por el médico suizo Johannes Hofer, utilizada por primera vez en su disertación sobre medicina en el año 1688. Él sostenía que este concepto definía el estado de ánimo de tristeza, aquel que surgía del deseo de regresar a la tierra natal en el contexto de guerra mundial. Hofer, además,

hogar, y algos que quiere decir condición dolorosa. Este término empieza a ser utilizado en el siglo XVII, según el sociólogo Fred Davis, para referirse a las condiciones patológicas de los soldados de Europa Occidental en situación de guerra, que luchaban lejos de su patria y anhelaban regresar a su hogar (Rosaldo, 2000). Así, aquella dolencia del siglo XVII que parecía una enfermedad pasajera se convirtió en una condición incurable de la sociedad, en un sentimiento que impregnó toda la cultura popular contemporánea.

Del último tiempo a esta parte se montó un mercado en torno a la nostalgia, la industria cultural[3] hizo de este sentimiento un objeto de consumo; convirtiéndola en una emoción histórica, influyó en la manera de reconstruir nuestra historia y pensar el futuro.

Al respecto, Svetlana Boym afirma que "el siglo XXI comenzó con una utopía futurista y terminó lleno de nostalgia" (2001, p. 14) [la traducción es nuestra]. Para Boym, las manifestaciones nostálgicas reaparecen en la época contemporánea como mecanismos de defensa a los ritmos acelerados de la vida, como una reacción a los avances tecnológicos, como una rebelión a la idea moderna del tiempo y del progreso. Entonces, la nostalgia es un luto permanente por un retorno mítico imposible, por la pérdida de un mundo encantado que tenía fronteras y valores claros. Estamos frente a una emoción histórica que encarna una valoración positiva del pasado, un anhelo por un tiempo diferente. En contraste con la interpretación clásica, la que consideraba que la nostalgia refería al deseo de un desplazamiento espacial - "querer volver al hogar, a la tierra natal", la acepción contemporánea del término se vincula con el deseo de desplazarse temporalmente, tenemos una fantasía por regresar al tiempo de niñez o juventud. El objeto que le interesa a la nostalgia, dice Boym: "está más allá del espacio de la experiencia presente, está en algún lugar del ocaso del pasado o en la isla de la utopía donde el tiempo se detuvo felizmente, como en un reloj antiguo" (2001, p. 13) [la traducción es nuestra].

En relación a la cultura pop, Reynolds (2012) identifica que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la nostalgia se entrelaza con los conceptos de consumidor y entretenimiento. La industria cultural apela a este recurso y empieza a producir ciertos productos y entretenimientos que se dedican a rescatar cosas de décadas anteriores; por ejemplo, renueva estilos históricos, produce programas de tv dedicados a celebridades del pasado, vuelve a poner en circulación antiguas canciones o discos que han sido exitosos en algún momento, entre otras cuestiones. Este combo nos "genera un deseo punzante por los productos que consumimos años atrás, por las novedades y distracciones que colmaron nuestra juventud" (2012, p. 27). Los tributos adquieren protagonismo escénico en este contexto, son una consecuencia de nuestra imposibilidad de dar forma a representaciones de nuestra propia existencia actual, entonces recurrimos al reciclado cíclico de estilos del pasado, lo atrapamos y no podemos dejarlo ir.

---

sugirió los términos nosomanía y philopatridomania para describir la misma sintomatología. De aquí que la palabra nostalgia proviene del campo de la medicina y no, como comúnmente se piensa, del arte o la política.

[3] Max Horkheimer y Theodor Adorno (1973) autores utilizan este concepto para referir al carácter industrial y mercantil que estaba adquiriendo la producción cultural en la modernidad.

Según Alabarces (1995), que indaga la cultura popular local, "aquellos que fueron rockeros, que se hicieron rockeros trabajan la cultura rock como forma de la nostalgia, generando mercados específicos" (p. 63). Este es el caso de los tributos, que se sirven de la nostalgia y aprovechan ese déficit temporal, haciendo que todo sea sensible al tiempo, convirtiendo la vida cotidiana en arte (Boym, 2001, p. 16).

Atravesamos una desmitologización del pasado, distanciamos el presente de aquellas ideas que nos dirigían hacia un futuro seguro. De acuerdo con Baudrillard (2006), el campo artístico contemporáneo atraviesa una especie de duelo estético fallido, un destino melancólico y sobrevive gracias al reciclado de su historia y de sus vestigios. Entonces, todo el movimiento artístico se retiró del futuro para orientarse hacia el pasado, basándose en técnicas como la cita, la simulación o la reapropiación, porque como no hay nada nuevo lo que queda es renovar, reinventar, mezclar aleatoriamente estilos, formas y obras que el pasado lejano y cercano nos legó.

Los *revival* de la cultura pop

Los tributos son una respuesta a esta sobreexposición del pasado y tienen que ver con lo que hoy conocemos como revival cultural, es decir con la necesidad de expandir una edad de oro perdida. Para Hill y Bithell (2014), el revival es una práctica que involucra una selección y reinterpretación de elementos de un tiempo remoto para establecer nuevas narrativas en el presente; entre ellas hay una continuidad, es decir siempre "dependen de algún tipo de relación con el pasado (...) el cual ofrece un tesoro de símbolos culturales que pueden adaptarse a muchos usos y funciones diferentes en el presente" (p. 12 y 13) [la traducción es nuestra].

De acuerdo con Mayorá (2011), si bien el concepto "revival" tiene sus raíces en el siglo XIX -momento en que fue utilizado para definir un estilo arquitectónico estadounidense-, hoy es habitual su uso para referirnos a distintos productos de la industria cultural: "consiste en presentar algo que está pasado de moda (originalmente un estilo arquitectónico, pero también una colección de ropa, un estilo musical, un género fílmico) como si fuera nuevo. No en vano la traducción literal es 'revivido'" (p. 15).

Se pueden identificar en diferentes pasajes de la historia acciones que intentan recuperar formas, modos y gustos de una época anterior. En el caso de la música, Reynolds (2017) encuentra que, en el contexto británico, ciertas expresiones de los años 70 ya llevaban adelante un trabajo de reciclaje. El autor identifica que, por aquellos años y de manera precoz, la cita musical se había transformado en un hábito corriente. Así, en ese entonces, sostiene que "estaba en marcha un verdadero revival del rock and roll" (p. 438), que hacía volver a la cultura joven sobre sus propios pasos.

Para Tamara E. Livingston (1999), los movimientos revivalistas de nuestra época moldearon y transformaron el paisaje del campo artístico musical, a partir de la acción de devolver a la vida un sonido muerto, un sonido que se ha perdido en el tiempo, que ya no

es producido y que no encuentra su correspondiente en el mundo actual. Livingston determina que, en la actualidad, este tipo de prácticas nace a partir de la insatisfacción que se tiene sobre ciertos aspectos de la cultura contemporánea, en ese sentido el propósito del movimiento sería doble: "(1) servir como oposición cultural y como alternativa a la cultura dominante, y (2) mejorar la cultura existente a través de los valores basados en la historicidad y autenticidad" [la traducción es nuestra] (p. 68).

En este marco, la pérdida de valor de los objetos y expresiones culturales se anula en el mismo momento en que se los recupera como fuente, documento o alimento de la nostalgia. McLuhan (1990) explica que los nuevos arquetipos son en realidad los viejos clichés y que la obsolescencia no es el final de algo sino el comienzo de la estética, del gusto, del arte: "el montón cultural de clichés despreciados y obsolescentes son la matriz donde reside toda innovación" (1990: 112). Entonces, en nuestra cultura, el ejercicio de recuperar, restaurar y poner una expresión antigua de vuelta sobre los escenarios siempre involucra un renacer, esto porque nos obliga a emprender una metamorfosis que nos permita colocar aquellas expresiones culturales en relación con el nuevo campo. Dice el autor: "cuando conscientemente nos proponemos recuperar un arquetipo, inconscientemente recuperamos otros; y esa recuperación se repite en regresión infinita" (p. 114). Según McLuhan, en los renacimientos de la cultura, lo viejo es actualizado y en esta acción se activan nuevos procesos de subjetivación.

Los tributos pueden ser definidos como producciones culturales que valoran el retorno de sonidos y estéticas, que ponen en escena una versión de la historia –en la mayoría de los casos selectiva y parcial– que, a la vez, va siendo moldeada y reinterpretada por quienes están arriba y debajo de los escenarios.

Un simulacro provocado

La confección de los tributos ha sido influida por las transformaciones que se han dado en el periodo posmoderno[4] y por procesos complejos tales como la globalización, el avance

[4] Este periodo histórico se caracteriza por una sucesión de transformaciones socio-culturales y económicas que agotaron y fracturaron los rasgos propios de la sociedad moderna y que dieron lugar a la emergencia de la cultura de masas. De manera que, se presenta una ruptura con el movimiento moderno a la vez que empieza a desarrollarse una etapa histórico-cultural que se caracteriza por la transformación de los sistemas productivos y reproductivos, así como también se reconfiguran los valores del arte y se borra la barrera que separaba a éste de la esfera social. En este momento histórico hay un agotamiento de los principios básicos de la sociedad capitalista: la producción industrial y la lucha de clases, así como también de las nociones relacionadas con la utopía del progreso continuo, la razón, la linealidad temporal y el sujeto autónomo. En lo que respecta al arte, hay un agotamiento del proyecto de las vanguardias, empiezan a borrarse los límites que separaban la alta cultura de la cultura de masas, ahora se funden en la obra posmoderna. De acuerdo con Jameson (2012), el posmodernismo es la pauta cultural dominante, es lo que queda una vez que el proceso de modernización se ha completado y que provocó la dilatación de la esfera cultural hasta convertirla en una "segunda naturaleza". En este contexto, la cultura fue absorbida por el mercado, perdiendo aquella -relativa- autonomía y su capacidad para generar espacios de resistencia. La cultura devino en mercancía al igual que todo su contenido, propendiendo a la estetización masiva de la vida cotidiana y el desarrollo de nuevas

de las tecnologías y la hibridación[5] de géneros. Un rasgo central, que atraviesa a las producciones culturales contemporáneas en el contexto posmodernista, tiene que ver con la ausencia de un estilo personal y lo que a partir de ahí se fue generando, aquello que Jameson (2012) identifica como pastiche. El autor utiliza este término para referirse a la imitación de un estilo: "Los productores de la cultura no tienen ya a donde recurrir más que al pasado: a la imitación de estilos muertos, un discurso a través de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que se ha vuelto global" (p. 54).

En ese sentido, los tributos, que se nutren de las diferentes técnicas que pone a disposición el posmodernismo, como el historicismo y la apropiación; adquieren forma en un mundo caracterizado por una nueva lógica espacio-temporal que trastoca las formas de representación. Para Bennet (2006) este fenómeno cultural se instituyó en un contexto que ha suprimido la frontera que separaba lo real y la imagen, donde "la réplica y reproducción de objetos e imágenes se da por sentado y se percibe en gran medida como un hecho 'normal'" (p. 21) [la traducción es nuestra]. Esto tiene que ver con lo que Jameson (2012) reconoce como simulacro, es decir con la acción de generar una copia idéntica en respuesta a la ausencia de un original, hecho que contribuye al desarrollo de ficciones de la realidad, de imágenes que se solapan y compiten de manera directa con el mundo real. Sobre el simulacro, Baudrillard (2006) identifica que estamos frente a una "hiperrealidad" vaciada de sentido, creadora de efectos de verdad: "no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con lo cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura" (p. 25).

La tendencia al historisimo, el saqueo aleatorio de los estilos del pasado, es compatible con los deseos de los consumidores que demandan, por primera vez en la historia, un mundo transformado en imagen de sí mismo (Jameson 2012). Se construyó un mercado que pone a disposición un exceso de suvenires de otro momento histórico –no muy lejano al nuestro– listos para ser consumidos.

1.4. El hobby del archivo. El papel de las tecnologías para recuperar el pasado

En el último tiempo la articulación que existe entre las nociones de memoria, archivo y tecnología se ha intensificado de tal manera que ha propiciado y reforzado nuevas formas de producción, distribución, comercialización de la cultura, también nuevos hábitos de consumo y de sociabilidad. Dice George Yúdice (2007) que la innovación tecnológica de reproducción sonora y sus usos han afectado la manera en que la música incide en la organización social privada y pública, transgrediendo las experiencias musicales conocidas por la sociedad, produciendo "nuevos fenómenos, como la creación de puntos de circula-

prácticas y hábitos de consumo.

[5] De acuerdo con Canclini, el término hace referencia a "las mezclas generadas por las industrias culturales" (Canclini, 2001: 15, 22 y 23).

ción y venta", al tiempo que facilitaron "varios modus operandi de grabación y producción musical" (2007: 25 y 27).

La digitalización y la portabilidad potenciaron esta tendencia de la música actual, la que recurre al reciclaje de herencias, pone en marcha un juego de intertextualidades y apela al enorme archivo de lo disponible que llega de la mano con Internet. Para Reynolds (2012), en la actualidad, somos protagonistas de una "crisis de sobredocumentación disparada por la tecnología digital" (p. 95).

En los años 90, con la expansión de los servicios de Internet y del acceso a computadoras hogareñas, la digitalización de la música empieza a ganar protagonismo y este hecho se ve reforzado por la expansión de tecnologías como los reproductores de audio digital, los dispositivos mp3 o el iPod, que se combinaron con los programas de extracción y compresión de archivos y habilitaron nuevas posibilidades de almacenamiento (más compacto), organización e intercambio de materiales sonoros. Con el comienzo del nuevo milenio, Internet se convirtió en el medio por excelencia para acceder a la música y el desarrollo de los servidores de intercambio conocido como P2P (peer to peer o red entre pares), como Napster y Soulseek,[6] acentuaron esta idea (Bazzara, 2019, p. 243). También con la masificación de los teléfonos celulares, empieza a institucionalizar una nueva manera de relacionarse con los materiales audiovisuales, promovida también por el desarrollo de redes sociales. Al respecto sostiene Rotbaum (2011): "En la actualidad la música está dispuesta de manera simple y accesible, al alcance de cualquier persona que tenga una conexión a Internet. La oferta desborda, la industria no puede contener el derrame de música digital" (p. 174). Esto último, sobre todo, desde la aparición de YouTube, "una biblioteca pública del sonido grabado" (Reynolds, 2012, p. 95), un sitio web donde se encuentran imágenes, información, audio y videos de todas partes del mundo, que pone a disposición las huellas archivísticas de nuestra existencia y representa, en buena medida, el tenor que han tenido los recursos de la memoria en nuestros tiempos

En torno a esta realidad se producen nuevos fenómenos culturales, nuevas experiencias, muchas de ellas relacionadas con recomponer el acervo musical disponible. Para Boris Groys (2015), en los últimos años, Internet tomó el lugar de los museos como espacio de la memoria, deteniendo el transcurrir del tiempo y sustentando una nueva etapa del arte en general, en este sentido identifica que en nuestros días "Internet ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas" (p. 133). Sin embargo, advierte que, en este contexto, el proceso de producción artística está siempre expuesto, así explica que "bajo el régimen del museo, el arte se producía en un lugar -el atelier del artista- y se mostraba en otro –el museo. El surgimiento de Internet borró esta diferencia entre producción y exhibición del arte" (p. 136).

[6] "Napster", "eMule", "Soulseek" o "Kazaa" fueron programas de intercambio de archivos de todo tipo en la web, allí se podía conseguir copias ilegales o piratas de canciones en formato mp3, álbumes o discografías enteras. La llegada de la banda ancha y la fascinación de las personas por "lo gratuito" hizo el resto.

Por otro lado, en este contexto, el archivo, como dispositivo, empieza a tener lugar por fuera de las instituciones clásicas, se expresa a través de espacios no convencionales, transformando nuestra relación con la temporalidad y dejando ver que su importancia ya no refiere únicamente al vínculo con el pasado, sino que influye en la gestión del propio presente (Boero, Luis García y Magrin, 2018, p. 14). La ubicuidad de las expresiones del pasado son una constante en nuestra sociedad y esto, en cierto modo, es gracias al archivo, que le otorga a las personas la capacidad de sobrevivir a su propia contemporaneidad, porque promete mantener los textos o las obras de arte más allá del paso del tiempo. Los archivos son "medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente" (Groys, 2014, p. 147).

Reynolds (2012) plantea que, en la actualidad, gracias a internet y a los archivos mp3, invertimos poco tiempo, dinero y esfuerzo en alcanzar inmensas colecciones de música y tener acceso al conocimiento deseado. En ese sentido, no lidiamos con los contraincentivos de otros tiempos, ni con los límites del espacio vital y permite que cada vez más personas se transformen en coleccionistas obsesivos (p. 136). Esa combinación que se dio entre tecnologías y archivo posibilitó el viaje en el tiempo y generó un ecosistema propicio para la gestación de las reescenificaciones.

La escena de los tributos en contexto de pandemia

El contexto sanitario signado por la pandemia por COVID-19 impactó de lleno en el desarrollo de actividades sociales. De acuerdo con los cuadernos del Sistema de Información Cultural de la Argentina (2021) las restricciones que se fueron dando a nivel social, por ejemplo, para evitar las aglomeraciones de personas y la propagación del virus, sobre todo, afectaron las actividades y economías culturales -éstas fueron las primeras en suspenderse y las últimas en reactivarse-, que en medio de este contexto necesitaron reinventarse.

El confinamiento obligó a que diversos artistas diseñaran nuevas estrategias de proximidad con los públicos, que recurrieran a alternativas para poder brindar espectáculos teatrales o conciertos en vivo respetando el contexto crítico impreso por la la pandemia. Estas nuevas opciones fueron posible gracias a la relativa masividad del acceso a internet a escala global, el desarrollo de tecnologías, plataformas digitales, redes sociales y el afianzamiento de los *streamings*[7]. En conjunto, han propiciado y reforzado nuevas formas de producción, distribución, comercialización de la cultura, también nuevos hábitos de consumo y de sociabilidad (Yúdice, 2007).

Si bien el *streaming* en vivo no reemplaza a los recitales presenciales, que son la fuente de ingreso primordial de las bandas o solistas, estos funcionaron como respuesta a las necesidades y demandas que se gestaron en tiempos de cuarentena, ofrecen la comodidad de no tener que trasladarse y, en la mayoría de los casos, los precios de entradas son

[7] El concepto streaming hace referencia a la visualización de contenido audiovisual en tiempo real, a través de una serie de plataformas destinadas para ello.

más accesibles. No obstante, tal como aclara Quiña (2020), el sector cultural continúa siendo el más golpeado en este contexto y los únicos grandes granadores fueron aquellas empresas que se ocupan de distribuir mercancías culturales digitales a escala global tales como Facebook, Netflix, Spotify, Amazon.

Volviendo a la música, en el caso de los tributos, estos también adaptaron sus propuestas confeccionando una puesta en escena virtual que atendió a la medida excepcional de distanciamiento social por la pandemia por COVID-19.

Como ejemplo[8] podemos mencionar el caso de Santa Fe, donde el Ministerio de Cultura de la Provincia llevó adelante una agenda de shows virtuales, que enmarcó dentro del ciclo "La Seguimos en Vivo"[9], una propuesta de espectáculos por streaming transmitidos por el canal provincial 5RTV de Santa Fe y las redes sociales del Ministerio. La agenda incluyó diferentes shows tributos, entre ellos los de las agrupaciones rosarinas, "La cofradía del Santo Reproche", tributo a Joaquín Sabina[10]; y "Los sandritos", un conjunto que realiza un tributo a Sandro[11]. Ambos espectáculos fueron grabados el 26 de septiembre en la Sala Lavardén[12] de la ciudad de Rosario. Por otro lado, en la "Sala Mayor Carlos Guastavino" del Centro Cultural Provincial de Santa Fe[13] se presentó la banda Peppers Monks, un tributo a los californianos Red Hot Chili Peppers (RHCP)[14], el show fue grabado el 7 de octubre del mismo año. Los tres espectáculos se desarrollaron atendiendo al

[8] Los ejemplos citados forman parte de un proyecto de investigación mayor de tipo cualitativa y exploratoria, que toma a las bandas tributo como objeto de estudio. En el marco de misma, se relevaron cinco shows de bandas tributo. A grandes rasgos, la investigación se propone analizar las prácticas culturales asociadas a este fenómeno cultural.

[9] El ciclo "La Seguimos en Vivo" fue impulsado por el Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe luego de que se declarara la pandemia de COVID-19. Atendiendo a los protocolos sanitarios dispuestos por el Ministerio de Salud de la Nación y con el fin de continuar promoviendo la actividad escénica de todo el territorio santafesino, se impulsó esta propuesta que consistió en la realización y transmisión vía streaming de espectáculos teatrales, musicales y de danza. El público pudo acceder a la iniciativa a través del canal provincial 5RTV y las redes sociales oficiales del ministerio provincial. El ciclo, que inició en abril del 2020 y finalizó en diciembre de ese año, puso al aire 250 emisiones y reactivó la actividad de los teatros de las ciudades de Rosario, Santa Fe, Reconquista, Venado Tuerto y Rafaela.

[10] Cantautor y poeta español, cuenta con diecisiete discos de estudio y siete registrados en vivo.

[11] Roberto Sánchez, más conocido como Sandro, fue un cantautor argentino que cruzo géneros como la canción melódica, el rock and roll y pop en castellano.

[12] La Plataforma Lavardén es un centro cultural estatal emplazado en la ciudad de Rosario. La institución cultural se conforma por un subsuelo, seis pisos, una terraza y una sala de Teatro con capacidad para 400 butacas.

[13] El Centro Cultural Provincial se emplaza en la capital santafesina, el espacio cuenta con diferentes salas: "Sala Mayor Carlos Guastavino" y "Sala Foyer", en donde regularmente se desarrollan espectáculos de música, teatro y danza; y el Hall de exposiciones. La capacidad de la Sala Mayor es de 800 butacas.

[14] Red Hot Chili Peppers es una banda de funk rock estadounidense, oriunda de Los Ángeles, California, que se encuentra sobre los escenarios desde el año 1984. La alineación original estaba conformada por Anthony Kiedis, en las voces; Flea, en el bajo; Hillel Slovac, en guitarra; y Jack Irons, en la batería. Slovac moriría en 1988, a eso se le sumó la salida voluntaria de Jack Irons. En ese momento, los músicos John Frusciante y Chad Smith se unen a la banda en 1989.

aislamiento social preventivo y obligatorio llevada adelante por el Gobierno Nacional, en este sentido, las grabaciones de las funciones se llevaron a cabo sin público presencial. En tanto, se impulsó la modalidad de "gorra digital" para que la audiencia pueda hacer una contribución monetaria a los artistas; la colaboración se podía hacer a través de un link o código QR que se mostró durante la transmisión de los eventos y a los cuales se podía tener acceso, también, a través de las redes sociales del Ministerio de Cultura y de los/las artistas en cuestión.

Los espectáculos fueron introducidos por la conductora del canal, que se encontraba en un estudio de televisión y dio algunas referencias de cada banda. Al igual que sucede con las performances de reescenificaciones en vivo, en términos generales, las bandas lograron transmitir la musicalidad y la estética de los conjuntos tributados. Hubo un trabajo detallista en lo que respecta al sonido, en lo que refiere a lo actoral, al vestuario y la escenografía. Lo que cambió fue el contacto con el público, lo vivencial y la transmisión de la experiencia. Mientras transcurría el show, se habilitó una sala de chat en vivo en la plataforma de YouTube, donde el público pudo expresarse, compartiendo mensajes de texto y emojis. Los espectadores formaron una especie de comunidad en el entorno virtual, estableciendo contacto y reconocimiento con otros miembros del chat, identificando una existencia de familiaridad compartida y reciproca; intercambiando información, conocimiento, emociones, solidaridad, etc. (Fresno, 2011).

La mayoría de la gente demostró conformidad con los tributos y esto quedó plasmado en los comentarios publicados, que hasta el día de hoy pueden leerse en la plataforma, al igual que los recitales que aún están disponibles en YouTube.

Conclusiones

Algunas conclusiones provisorias que podemos exponer sobre este fenómeno cultural son las siguientes. Si bien el formato de los espectáculos tributo se vio alterado por la pandemia por COVID-19, en general se mantiene aquel acuerdo de verosimilitud que existe entre el público y los músicos, el pacto ficcional está intacto y se crea una atmósfera creíble entre músicos y el público que responde. Para Carpowich (2012) la autenticidad de estos grupos va a estar determinada por la capacidad de los músicos para ejecutar canciones reconocibles y por la habilidad de la audiencia para reconocer aquellos sonidos.

Por otro lado, los tributos y los recitales en general, en tanto instancia ritual, dejaron de ser ese espacio donde se despliegan determinadas formas de uso y de interacción de los cuerpos. Tal como sostiene Díaz (2006) "el recital es, ante todo, una fiesta, una celebración multitudinaria que, como toda reunión de este tipo, implica una serie de cambios en las regulaciones sociales de la vida cotidiana". Como sostenía Bajtin (1987) en relación al carnaval: "Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo" (p. 7). Esta vez la relación corporal, el ritual, estuvo mediada por los dispositivos de transmisión.

Referencias bibliográficas

ALABARCES, Pablo (1995). "Fútbol, droga y rock & roll", en *Ciencias Sociales, Boletín de la Facultad de Ciencias Sociales* (UBA), 24, Buenos Aires, noviembre 1995.

BAJTÍN, Mijail (1987) [1930]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Buenos Aires, Alianza Editorial

BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu Editores, Madrid.

BAZZARA, L. (2019). Escuchar Spotify. Algoritmos, perfiles y modulaciones en las plataformas de streaming musical. *Revista Sociedad*, Nº 39. Recuperado de https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistasociedad/article/view/5100

BELLINI, G.; Leone, G. y Curci, A. (1999). "EMOCIÓN Y MEMORIA COLECTIVA, El recuerdo de acontecimientos públicos". Universidad de Bari, Italia. En revista *Psicología Política*, Nº 18, 1999, 101-124 . Recuperado de https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N18-6.pdf

BENNETT, A. (2006). "Even Better Than the Real Thing? Understanding the Tribute Band Phenomenon". En: Shane Homan (comp.). *Access All Eras: Tribute Bands And Global Pop Culture*. Open University Press, Londres. Recuperado de: https://www.mheducation.co.uk/openup/chapters/0335216900.pdf

BUNZ, M. (2007). *La útopia de la copia*. El pop como irritación. Interzona, Buenos Aires.

CANO, R. (2013). "Lo original es la versión. covers, versiones y originales en la música popular urbana". En: *ArtCultura*, 14 (24), 2013. Recuperado en: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22121

CARPOWICH, M. (2012). The song remains the same: authenticity in nostalgia – Based tribute bands. Tesis electrónica disponible en el repositorio de la Universidad de San Diego. Recuperado en: http://sdsudspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.10/2420/Carpowich_Mark.pdf;jsessionid=EBA075A059A5AB9F2593F4BAE223132D.server1?sequence=1

DIEDERICHSEN, D. (2005). *Personas en loop*. Ensayos sobre cultura pop. Interzona, Buenos Aires.

DÍAZ, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Unquillo, Narvaja Editor.

FRITH, S. (1996). *Ritos de la interpretación*. Sobre el valor de la música popular. Paidós, Buenos Aires.

GIALDINO, I. [coord.] (2006). Estrategias de la investigación cualitativa. Gedisda, Bercelona.

HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. (1987). Dialéctica del iluminismo. Sur, Buenos Aires.

HUYSSEN, A. (2002), En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

JAMESON, F. (2011), Signaturas de lo visible. Prometeo, Buenos Aires.

MEYERS, P. (2015), The Beatles in Buenos Aires, Muse in Mexico City: Tribute Bands and the Global Consumption of Rock Music, Ethnomusicology Forum. 24:3, 329-348, DOI: 10.1080/17411912.2015.1067572

LIVINGSTONE Tamara E (1999): "Music Revivals: Towards a General Theory", en Ethnomusicology, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999), pp. 66-85. Publicado por University of Illinois, publicado en nombre de Society for Ethnomusicology.

PLASKETES George (2010): "Play it Again: Cover Songs in Popular Music, Ashgate Publishing Limited.

QUIÑA, Guillermo (2020): "El trabajo artístico y cultural alejado de los grandes centros urbanos: situación, demandas y perspectivas ante la pandemia en Patagonia Argentina."

REYNOLDS, S. (2012), Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado. Caja Negra, Buenos Aires.

REYNOLDS, S. (2017), Como un golpe de rayo, el glam y su legado de los setenta al siglo xxi. Caja Negra, Buenos Aires.

ROTBAUM (2011) Gabriel: "Música de caminantes (walkman)" de p. 169 a p.175, en "Cuadernos de Políticas Culturales, Desafíos de la cultura en la era digital", 1a ed.- Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Recuperdado de: http://untref.edu.ar/uploads/Indicadores%20Culturales%202010.pdf

SHUKER, R. (2005), Diccionario del rock y la música popular. Robinbook, Barcelona.

YÚDICE, G. (2007), Nuevas técnologias, música y experiencias. Gedisa, Madrid.