



**#iOAlía: La presentación *fake* de Rosalía en el Perú y
las expectativas de autenticidad en la recepción del
pop contemporáneo**

Javier Alonso Quintanilla Calvi

Graduado en Historia y Ciencias de la Música
y Magíster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca

Resumen: A pesar de su naturaleza abstracta, ambigua y a menudo contradictoria, la noción de autenticidad constituye una de las preocupaciones más recurrentes de la experiencia musical. El presente ensayo explora, partiendo de una breve contextualización conceptual al respecto, el alcance de dicha cuestión en la recepción de un espectáculo concreto, el *Miji Show* del *youtuber* peruano Ioanis Patsias Morales «iOA». Este tuvo lugar en Lima (Perú) en marzo de 2023, y consistió en la replicación por medio del *lipsync*, en la forma de un concierto tributo, del espectáculo *Motomami* de la artista pop catalana Rosalía.¹

Palabras clave: autenticidad, iOA, tributo, *lipsync*, Rosalía.

Abstract: Despite its abstract, ambiguous, and often contradictory nature, the notion of authenticity constitutes one of the most recurring concerns in the musical experience. Based on a brief conceptual contextualization in this regard, this essay explores the scope of this issue in the reception of a specific show, peruvian YouTuber Ioanis Patsias Morales' *Miji Show*. In the form of a tribute concert, this took place in Lima (Peru) in March 2023, and consisted in the replication through *lipsync* of the "Motomami" show by the Catalan pop artist Rosalía.

Keywords: authenticity, iOA, tribute, *lipsync*, Rosalía.

Fecha de recepción: 24/05/2023

Fecha de aceptación: 02/08/2023

¹ Una primera versión de este artículo se presentó como trabajo final en la asignatura de "Música y Cultura en la Sociedad Contemporánea" del Máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca, durante el curso 2022-2023. Prof. Dr. Daniel Martín Sáez.

Introducción

La noción de «autenticidad» constituye una de las preocupaciones más recurrentes de la experiencia musical. Ello lo evidencian discursos y debates acerca de cuestiones como la idea del compositor «genial», el interés por la interpretación históricamente informada de las obras del pasado en el ámbito de la música académica, e incluso, más recientemente, la conocida polémica acerca del uso del Auto-Tune en las músicas populares urbanas. Así, no es ninguna novedad afirmar que nuestras perspectivas respecto a lo que consideramos auténtico o no en la música (como en cualquier expresión cultural) constituyen un elemento crucial para nosotros: nos son útiles para identificarnos, posicionarnos y legitimarnos en nuestro entorno simbólico y social. No es raro, entonces, que ante una noción tan ambigua y abstracta se hayan planteado numerosas teorías, hipótesis, modelos analíticos y reflexiones con el fin de comprender mejor nuestra propia percepción del fenómeno musical, considerando sus características intrínsecas y su posible valor como arte. En esa línea, tampoco resulta extraño que el concepto de lo auténtico pueda a menudo aparecer ante nosotros como una categoría conflictiva, activa en diversos niveles de significado, cuya complejidad puede resultar tan delicada que en ocasiones incluso parece ser en sí misma contradictoria.

En cualquier caso, si de algo no cabe duda, es que el concepto de autenticidad constituye un lugar común que también media en nuestra manera de relacionarnos con el mundo del arte y el espectáculo. Nuestras expectativas frente a la experiencia musical parecen estar profundamente arraigadas en ello, lo que también juega un papel importante en la conformación y desarrollo de la industria cultural. Esto se vuelve todavía más trascendente en una época en la que el avance tecnológico pone constantemente a prueba los límites de lo conocido y lo aceptado, ampliando las posibilidades de la experiencia estética y social de la música. De alguna manera, a pesar del cambio continuo inherente a las sociedades, el interés por la autenticidad en nuestra visión sobre la música, de cara a su consumo, se mantiene constante.

Así pues, partiendo de estas consideraciones, y de diversas propuestas conceptuales acerca de la noción de autenticidad en el ámbito de la música popular y los espectáculos de

carácter «imitativo» (particularmente el «tributo» y el *lip-sync*), el presente trabajo procura explorar el caso de un espectáculo musical concreto: el *Miji Show*, del *youtuber* peruano Ioanis Patsias Morales «iOA». Este se llevó a cabo en Lima (Perú) el 3 de marzo de 2023, y tuvo como suceso central la replicación en directo de un concierto de la gira *Motomami World Tour* de la cantante catalana Rosalía. Tras conseguir agotar las cerca de tres mil localidades del auditorio, el evento se viralizó en redes sociales como TikTok, Twitter e Instagram, convirtiéndose en noticia internacional a través de distintos medios de comunicación. Como veremos a continuación, este caso puede resultar muy elocuente de cara al análisis de los límites entre lo auténtico y lo *fake* en los espectáculos musicales pop de la actualidad. Con ese fin, nosotros procuraremos atender a algunos aspectos relativos a las características del *show* en cuestión, además de a los discursos sobre su recepción presentes en artículos de prensa, noticias y comentarios de redes sociales.

Autenticidad, música y pop

Weisethaunet y Lindberg, siguiendo a Golomb, afirman que el término «autenticidad» se usa de tantas maneras diferentes, incluso en su sentido filosófico, que bien puede resistirse a su definición². Por esa razón, para abordar el caso del *Miji Show*, y explorar a través de él algunos de los alcances del problema de la autenticidad en el ámbito de la música y los espectáculos pop, es necesario establecer primero un marco conceptual que pueda resultar útil en el contexto del presente trabajo. De esta forma, si bien sería imposible hacer un recorrido detallado de un tema tan recurrente en los estudios estéticos sobre la música en general y a la vez tan habitual en los discursos acerca de las músicas populares en particular, sí creemos pertinente dar cuenta de algunas ideas al respecto.

Así, en la introducción de su libro *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular Music* (2007), Hugh Barker y Yuval Taylor afirman que, cuando llamamos a algo «auténtico», en realidad estamos refiriéndonos a muchas cosas, si bien en última instancia la palabra parece definirse principalmente en oposición a la noción de *fingir* o *falsificar* algo³. Timothy

² WEISETHAUNET, Hans y LINDBERG, Ulf. «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real». *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 4 (2010), p. 481.

³ BARKER, Hugh y TAYLOR, Yuval. *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular Music*. Nueva York y Londres, Norton, 2007, p. IX.

D. Taylor, por otra parte, alude en *Global Pop. World Music, World Markets* (2014) a una noción de autenticidad que, familiar a la mayoría de los oyentes de música, se basa en el sentido de precisión histórica en el caso de la música de arte (la música comúnmente llamada «clásica»), o de precisión cultural o etnográfica en cuanto a las músicas del mundo (las denominadas «*world musics*»). A ella añade una segunda acepción del concepto referida al posicionamiento de un individuo como «racializado, etnicizado, subalterno y premoderno», y considera además un tercer sentido de lo auténtico –planteado antes por Lionel Trilling y Charles Taylor– en el que esta concepción radica en cierta sinceridad o fidelidad hacia un verdadero sí mismo (*true self*). No obstante, señala, incluso esta autenticidad implica la idea de sinceridad como credibilidad (ser honesto respecto a las emociones representadas en la obra musical), y como compromiso o entrega con el arte propio⁴. Plantea, entonces, que hay varias autenticidades, las cuales comparten una asunción básica sobre una esencia «esencial(izada), real, verdadera»⁵.

Esta idea será a su vez utilizada por Allan Moore como punto de partida en su identificación de tres tipos diferentes (pero interrelacionados) de autenticidad en el ámbito de la música popular. Así, este autor reconoce en primer lugar una autenticidad «de primera persona» o «de expresión», que se produce cuando un «originador» –un compositor o intérprete, por ejemplo⁶– consigue transmitir exitosamente la impresión de que su discurso es honesto, que representa un intento de comunicarse de forma no mediada con una audiencia⁷. Luego reconoce una autenticidad de «tercera persona» o «de ejecución» que, por su parte, se produce cuando el *performer* consigue transmitir la impresión de que está representando con precisión las ideas de otro, inserto en una tradición performática⁸. Finalmente, distingue una autenticidad de «segunda persona» o «de experiencia» que ocurre cuando una *performance* tiene éxito en transmitir al oyente la impresión de que su propia experiencia vital (es decir, la del oyente) está siendo validada; que la música, en este caso, está «contándola tal como es» para él⁹. Concluye, entonces,

⁴ TAYLOR, Timothy D. *Global Pop. World Music, World Markets*. Londres y Nueva York, Routledge, 2014, p. 21.

⁵ «All these authenticities have at bottom an assumption about an essential(ized), real, actual, essence». *Ibid.*, p. 21.

⁶ En definitiva, un *performer*.

⁷ MOORE, Allan. «Authenticity as authentication». *Popular Music*, vol 21, n° 2 (2002), p. 214.

⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁹ *Ibid.*, p. 220.

que la autenticidad es algo que se *atribuye a* (y no está *inscrito en*) una *performance*, por lo que cada música puede ser considerada auténtica por un grupo particular de receptores. Lo que realmente vale es, pues, el éxito con que una *performance* concreta transmite esa noción. En ese sentido, sugiere finalmente Moore, la consideración académica sobre el concepto de autenticidad debería fijarse, antes que en las intenciones de los distintos originadores, en las razones por las que los receptores de las *performances* podrían encontrarlas o no auténticas¹⁰.

De ese modo, Moore se aproxima de alguna manera a la propuesta de Sarah Rubidge¹¹, quien refiriéndose a lo «auténtico» en el contexto de las *performing arts* (teatro, danza y música, fundamentalmente) señala también que la autenticidad no es una propiedad de, sino algo que atribuimos a una *performance*¹². La autora apunta, así, que la respuesta a la pregunta sobre qué tipo de autenticidad es importante en las artes performativas dependerá de los propósitos para los cuales esta se busque. De ese modo, todos los sentidos de autenticidad, al igual que los procesos de producción que los propicien, serán en última instancia importantes¹³. Ahora bien, para llegar a ello, la autora aborda la problemática conceptual no solo de la autenticidad en sí misma, sino también la de la noción de «obra» y los mecanismos mediante los cuales esta puede hacerse reconocible incluso a pesar de sus múltiples interpretaciones, reinterpretaciones, *revivals* y demás formas posibles de «re-presentación». Toma en cuenta, además, planteamientos estéticos complejos, como el de la obra «abierta» —en la línea de Jacobs o Danto—, según el cual cada interpretación y cada recepción de una *performance* pueden constituir en sí mismas nuevas obras. En esa línea, Rubidge observa el rol de los textos, las partituras, las grabaciones y otros medios de registro como vehículos de referencia para la identificación de una obra específica como tal a nivel abstracto, a pesar de su variabilidad y las transformaciones que pueda sufrir en la práctica. Con ello se introduce

¹⁰ *Ibid.*, pp. 220-221. Los postulados de Moore no dejan de vincularse, así, con posturas como la de Johan Fornäs, quien habla de autenticidad social, autenticidad subjetiva y «meta-autenticidad». FORNÄS, Johan. *Cultural Theory and Late Modernity*. Londres, Thousand Oakes y Nueva Delhi, SAGE, 1995, pp. 276-277.

¹¹ RUBIDGE, Sarah. «Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts». En Patrick Campbell (ed.), *Analysing Performance*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1996, pp. 219–233.

¹² «Authenticity is therefore not a property of, but something we ascribe to a performance». *Ibid.*, p. 219.

¹³ *Ibid.*, p. 230.

en el problema de la replicación (performativa) como criterio de autenticidad, cosa que, en el fondo, no deja de remitirse a algunas ideas tratadas anteriormente por autores como Walter Benjamin (en cuanto a la reproducción técnica del arte)¹⁴, y posteriormente por investigadores como Nicholas Cook (en cuanto a los límites del objeto musical y la naturaleza de la *performance*)¹⁵.

Finalmente, una propuesta conceptual acerca de la autenticidad en la música que de cierto modo desarrolla a todas las anteriores, la exponen los antes citados Hans Weisethaunet y Ulf Lindberg. Así, aunque atendiendo fundamentalmente al caso del *rock* (y el discurso acerca del mismo), estos autores exploran diferentes nociones de autenticidad en el ámbito de las músicas populares, estableciendo al menos seis categorías también interrelacionadas. Comentan, además, la fuerte vinculación del concepto con la idea de autoría, la cual consideran de crucial importancia especialmente en la era de la reproducción digital, en tanto que la relación entre obra y autor se vuelve menos clara (y los aspectos relativos a la mediación entre autor, obra y receptor cobran mayor protagonismo de cara a la forma en que se percibe la autenticidad de las *performances*)¹⁶.

Así, Weisethaunet y Lindberg se refieren, primero, a la idea de una «autenticidad folklórica» arraigada en el sentido de la música como expresión de los valores de un contexto social y cultural antes que de la individualidad de un intérprete concreto¹⁷. A continuación, consideran la noción de «autenticidad como expresión propia» (en el sentido de *self expression*, acercándose por tanto a la autenticidad «de primera persona» de Moore), en que lo auténtico se vincula al universo interior de un individuo excepcional. Plantean, también, la idea de una «autenticidad como negación», en que lo auténtico aparece como una especie de «antídoto» ante la industria musical (y por tanto se vincula con la idea de la independencia artística, en la forma de rechazo o pureza frente a lo comercial y lo estándar¹⁸). Describen, entonces, la noción de «inautenticidad auténtica»

¹⁴ BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

¹⁵ COOK, Nicholas. *Beyond the score. Music as performance*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

¹⁶ WEISETHAUNET, Hans y LINDBERG, Ulf. «Authenticity Revisited...», p. 468.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 469-470.

¹⁸ *Ibid.*, p. 472. Estos últimos dos casos guardan igualmente relación con lo que propone Theodor Gracyk, quien reconoce cierta autenticidad asociada al individuo único y la libertad artística, en el marco de un

(en la línea de la «meta-autenticidad» de Johan Fornäs) como una nueva dimensión del paradigma de la autenticidad, fundamentada en la exposición deliberada de las identidades artísticas como construcciones conscientes¹⁹. En este punto se refieren asimismo a una «autenticidad corporal» (*body authenticity*) basada en los aspectos sensoriales de la recepción de la música, relacionados con el impacto de la presencia física del *performer* y las cualidades rítmicas y sonoras del espectáculo²⁰. Por último, estos autores aluden a lo auténtico en tanto «trascendencia de lo cotidiano» (*authenticity as transcendence of the everyday*), en la que el momento presente se realiza a través de la experiencia musical, si bien esta vez en términos más psicológicos que corporales²¹.

De manera adicional, resulta interesante que Weisethaunet y Lindberg se refieran también a una autenticidad que va más allá del discurso, constituida como una experiencia que se percibe, y que presupone de esa forma un acto relacional y de pertenencia. En ese sentido, el percibir una *performance* como auténtica no sería del todo una cuestión de origen individual: las perspectivas del *performer* sobre los asuntos humanos serían reconocidas como verdaderas solo en tanto que fueran compartidas colectivamente²². Tiene sentido, entonces, cuando los autores afirman que la «autenticidad» designa a una cualidad experimental, por un lado, mientras que por otro funciona como un punto nodal en el discurso sobre el arte y, como tal, se vincula a las relaciones socioculturales de poder²³.

Tributos y espectáculos de *lip-sync*

Llegados a este punto, y pensando en las características del *Miji Show* de iOA, parece necesario hacer un comentario acerca de las implicaciones del problema sobre la autenticidad en el caso de los espectáculos que imitan o reproducen otros. Así, en este apartado nos referiremos concretamente al caso de los «tributos» y el *lip-sync*: al fin y al cabo, el espectáculo que aquí

sentido amplio de «liberalismo». GRACYK, Theodore. *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham y Londres, Duke University Press, 1996, p. 220.

¹⁹ WEISETHAUNET, Hans y LINDBERG, Ulf. «Authenticity Revisited...», p. 474.

²⁰ *Ibid.*, p. 475.

²¹ *Ibid.*, p. 476.

²² *Ibid.*, p. 478.

²³ *Ibid.*, p. 466.

nos interesa ha sido denominado en varias ocasiones «homenaje» del *Motomami World Tour* de Rosalía²⁴, y consiste fundamentalmente en la replicación precisa de su escenografía, coreografía y música (esta última por medio del *lip-sync*).

De este modo, quizás la diferencia más importante que nos podemos encontrar cuando relacionamos al espectáculo tributo con el *lip-sync* es que, aunque la naturaleza de ambos está arraigada en la imitación²⁵, en el caso del primero la música es interpretada en directo, mientras que en el *lip-sync* el *performer* finge que canta moviendo en silencio los labios y siguiendo una grabación previa. Así, ya en este punto nos encontramos con una seria dificultad de cara a la evaluación de lo que puede ser auténtico o no en cada tipo de espectáculo. Por una parte, en ambos casos el autor de la música no está presente en la interpretación, por lo que la noción de autoría (y, por tanto, en cierta medida la idea de *self expression*) como criterio de autenticidad de la obra musical se desvanece en el contexto de la *performance*. Ahora bien, por otro lado, esto no evita que, al menos en el caso del tributo, sea particularmente relevante la noción de autenticidad de ejecución (es decir, la pregunta por cuán auténtica es la interpretación musical, en términos de las habilidades *–skills–* y el talento requeridos para ello). En el *lip-sync*, sin embargo, el debate sobre la autenticidad de la música podría tener más que ver con el hecho de que lo que suena es, fundamentalmente, una grabación preexistente: asumiendo un cariz más «benjaminiano», la cuestión aquí se aproximaría entonces más a la idea de lo auténtico de una obra musical cuando esta es replicable por medios tecnológicos.

²⁴ El uso del término «homenaje» es común en las noticias y críticas que se han escrito acerca del *Miji Show* de iOA. De hecho, incluso el propio *youtuber* se refirió a su espectáculo en una entrevista para un medio de comunicación peruano como «un tributo [...] al arte y al trabajo y al esfuerzo que le ha puesto [Rosalía] al tour y a su álbum *Motomami*». TROME PERÚ. «iOA: El economista que renunció a su trabajo para ser *youtuber* y cautivó a Rosalía» [video]. *YouTube*, 17 de marzo de 2023, 05'13" (última consulta: 24/03/2023; todos los vínculos se aportan en el apartado final de Referencias).

²⁵ Cabe distinguir, al respecto, que no es lo mismo un espectáculo tributo que un *cover*. En esa línea, como apunta Bennett, «unlike cover bands, tribute bands often go to great lengths to capture the ‘authentic’ sound and, in many cases, visual image of the tributed band or artist». BENNETT, Andy. «Even better than the real thing? Understanding the tribute band phenomenon». En Shane Homan (ed.), *Access All Eras. Tribute Bands and Global Pop Culture*. Londres, Open University Press, 2006, p. 19.

No obstante, visto el *lip-sync* en el contexto más amplio de la *performance*, encontramos que, además de lo meramente vinculado a la ejecución musical, otro tipo de elementos que implican la demostración de ciertas habilidades por parte de los intérpretes de la obra son igualmente fundamentales para su realización y espectacularidad: la coreografía, la teatralización y gesticulación, la escenografía y vestuario, etc. Todos aspectos, por cierto, que también están presentes en los espectáculos tributo. En realidad, parece justo que procuremos entender el *lip-sync* en este sentido amplio de performatividad, pues quizás sea justamente por eso mismo (y no tanto por la cuestión estrictamente interpretativa de la música) que, hoy por hoy, este tipo de espectáculo ocupa un lugar de gran importancia en el mundo del entretenimiento. Basta con que nos fijemos en las características de *performances* como las surgidas a través de los programas estadounidenses de televisión de alcance internacional *RuPaul's Drag Race* o *Lip Sync Battle*, ejemplos paradigmáticos de *lip-sync* en la actualidad²⁶.

Por otra parte, no debemos olvidar que el *lip-sync* no es para nada extraño en el mundo de la música pop, en tanto que por su naturaleza está estrechamente vinculado al estigmatizado *playback*. Dicho esto, podríamos argumentar que ambas prácticas son diferentes precisamente en la medida que, en cada caso, la autenticidad es juzgada de diferente forma por sus receptores, cuyas expectativas frente a estos dos tipos de *performance* son distintas. En esa línea, quizás podríamos aplicar al espectáculo de *lip-sync* una idea clave de Bennett acerca de las bandas tributo: su éxito depende también de la voluntad de la audiencia por seguirle el juego al «truco de ilusión» que aquellas pretenden escenificar²⁷, y que en este caso conllevaría la aceptación de una interpretación «falsa» del canto otorgándole cierto grado de verosimilitud simulada. En un concierto de una estrella pop, sin embargo, es previsible que el público espere el «*real deal*», una interpretación genuina por parte del artista, especialmente en lo que a la ejecución musical se refiere (medida en función de las referencias previas –grabaciones, por ejemplo– de los receptores)²⁸. Resulta

²⁶ Para un recorrido sobre el *lip-sync* en la cultura popular véase, por ejemplo, el artículo de Amanda Hess para el New York Times al respecto. HESS, Amanda. «La evolución de la sincronización labial». *The New York Times*, 10 de octubre de 2021 (última consulta: 15/03/2023).

²⁷ BENNETT, Andy. «Even better than the real thing?...», p. 21.

²⁸ Prueba de ello son las continuas polémicas acerca de artistas que recurren al *playback* en espectáculos en directo (un ejemplo conocido es el caso de Mariah Carey en 2016, o más recientemente el de Rihanna en el Superbowl de 2023). Esto ocurre también en el caso de las interpretaciones de música en directo en televisión.

curioso entonces que, aunque es bien sabido –o por lo menos es un secreto a voces– que muchos intérpretes de pop recurren al *playback* en menor o mayor medida en sus espectáculos, el público sigue asistiendo a los conciertos. Al final, el *playback* parece estar aceptado por el público, siempre que no se note: la dinámica en este caso también es la de un «truco de ilusión», un acuerdo implícito entre el artista y su audiencia.

En ese sentido, no deja de ser interesante traer a colación igualmente algún ejemplo de lo contrario, cuando un cantante, tras ser aparentemente forzado a hacer *playback*, se niega a cumplir con la encomienda: a casos como el de Eminem en el programa televisivo *Saturday Night Live* en 2004, que le valió la acusación de haber hecho *playback* de manera claramente visible²⁹, se pueden contraponer otros como el de Charly García en el programa de televisión chileno Noche de Gigantes en 1984³⁰. En él, el argentino presuntamente atenuó sus gestos y sincronizó mal sus labios con la música que estaba siendo reproducida en el plató, de manera que el *playback* «forzoso» quedara en evidencia, criticando con ello su uso³¹. Hay que tener en cuenta que García era ya entonces considerado como un ícono del *rock* latinoamericano, por lo que tiene sentido, pues, atribuirle a su *performance* esta forma de autenticidad, la cual bien puede entenderse como transversal a los tipos de «negación» y de «expresión propia» a los que nos referimos en el apartado anterior.

Finalmente, un aspecto que consideramos que vale la pena mencionar, en cuanto a la cuestión sobre la autenticidad en los espectáculos en concreto de *lip-sync*, es la fuerte vinculación que esta práctica tiene en la actualidad con el fenómeno *drag*. Al respecto, Jacob Mallinson Bird señala que el *lip-syncker* por excelencia es la *drag queen*, que ha

Resulta elocuente al respecto, por ejemplo, el hecho de que en China incluso se llegó a prohibir el *playback* en transmisiones televisivas en 2008. «China prohíbe el ‘playback’ en la televisión». *El Mundo*, 5 de diciembre de 2008 (última consulta: 10/05/2023).

²⁹ Véase, al respecto, GRACYK, Theodore. «Liveness and Lip-synching. Andy Kaufmann and Eminem». En Jason Southworth y Ruth Tallman (eds.), *Saturday Night Live and Philosophy. Deep Thoughts Through the Decades*, 2020, pp. 151-165.

³⁰ CHILEENVIVODVD. «Charly García – Nos Siguen Pegando Abajo (Noche De Gigantes, Chile 1984)» [video]. *YouTube*, 2 de setiembre de 2022 (última consulta: 15/03/2023).

³¹ Las posturas aparentemente (¿o paradójicamente?) «conservadoras» en aspectos como este son conocidas en la personalidad de Charly García. Más recientemente, por ejemplo, llamó a «prohibir el Auto-Tune» al recibir en 2018 el premio Gardel de Oro por su álbum *Random*. CAMARGO, Laura. «Charly García dijo que hay que prohibir el autotune». *Indie Hoy*, 30 de mayo de 2018 (última consulta: 15/03/2023).

convertido el *lip-syncing* en una habilidad asentada en la base misma de su arte³². En efecto, como hemos dicho antes, hoy por hoy uno de los espectáculos referenciales de esta práctica musical es el programa *RuPaul's Drag Race*, y otros ejemplos de ello dentro de la cultura popular son numerosos, siendo especialmente representados en el medio audiovisual³³. En ese sentido, en tanto elemento de expresión de género, cabe considerar las implicaciones simbólicas que el *lip-sync* puede tener en sus intérpretes y su público, y que no dejan de estar íntimamente vinculadas a distintos mecanismos de autenticación de la *performance* por medio de la transmisión de un relato personal «genuino». Esto, como veremos a continuación, parece ser crucial en el caso del *Miji Show* de iOA, para el que la máxima de RuPaul parece incluso hacerse realidad: «the time has come, for you to lip-sync. For... Your... Life!».

#iOAía: algunas consideraciones sobre un espectáculo *fake* y su recepción

Impulsado por el *youtuber* Ioanis Patsias Morales «iOA», la noche del viernes 3 de marzo de 2023 tuvo lugar, en el anfiteatro del Parque de la Exposición de Lima, el espectáculo denominado *Miji Show*. Su vinculación con el *Motomami World Tour* de Rosalía se podía intuir desde su anuncio y estrategia publicitaria: no solo utilizaba un póster inspirado en el de la gira de la cantante catalana (**Ilustraciones 1 y 2**), sino que en la campaña publicitaria digital del evento se incluían las etiquetas «#Rosalía» y «#tributo». De hecho, en su página de Instagram, iOA se refería desde el comienzo a la actividad como «el tributo más importante que puedo hacer»³⁴. En efecto, dentro del diverso contenido audiovisual creado por el peruano, los videos en los que aparece imitando (de la mano del *lipsync*) videoclips de canciones de moda, haciendo una parodia «de bajo presupuesto» de los mismos, ocupan un lugar significativo. Cabe considerar también, como antecedente

³² BIRD, Jacob Mallinson. «Haptic Auality: On Touching the Voice in Drag Lip-Sync Performance». *Sound Studies*, vol. 6, n° 1 (2020), p. 46.

³³ Puede considerarse, por ejemplo, el caso de series y películas como *Las ventajas de ser invisible* (2012), *Mertl: Sapere Aude* (2019) y *Emily in Paris* (2020), entre otros. En estos títulos el *lipsync* aparece claramente vinculado a lo *drag*, ocupando además un lugar de no poca importancia en su planteamiento narrativo.

³⁴ iOA (@ioa_____). «Después de 4 meses de ensayos y mantenerlo en secreto...». *Instagram*, 10 de febrero de 2023 (última consulta: 15/03/2023).

del *Miji Show*, que iOA ya había dedicado uno de ellos a Rosalía y su canción *Con altura*, en colaboración con J Balvin³⁵.



Ilustración 1. Póster publicitario extraído de la plataforma web de venta de entradas *Joinnus*³⁶.

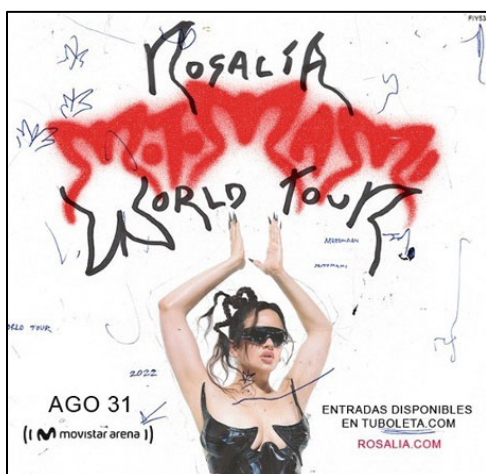


Ilustración 2. Póster publicitario del concierto de Rosalía en Bogotá (Colombia) del 31 de agosto de 2022 como parte del *Motomani World Tour*, extraído de la plataforma web de venta de entradas *Tuboleta*³⁷.

En pocas palabras, el evento fue un éxito. Con más de tres mil localidades vendidas y un *afterparty* al terminar la intervención de iOA, el *show* se viralizó en redes sociales como TikTok, Instagram y Twitter. Además, surgió la etiqueta «#iOAlía» (combinando el nombre artístico del *youtuber* y el de la cantante catalana), y noticias sobre la «Rosalía *fake*» del Perú

³⁵ iOA. «ROSALÍA, J Balvin CON BAJO PRESUPUESTO! ft. Ariana Bolo Arce | Outfit Caro vs Barato» [video]. *You Tube*, 21 de julio de 2019 (última consulta: 15/03/2023).

³⁶ Última consulta: 15/03/2023.

³⁷ Última consulta: 15/03/2023.

circularon en medios de comunicación de alcance nacional e internacional³⁸. En ellas se aludía, de manera destacada, a la consideración del *Miji Show* como una «respuesta peruana» al hecho de que Rosalía no se había presentado en dicho país en su gira *Motomami World Tour*³⁹, así como a que el espectáculo del *youtuber* replicaba el de la española con gran precisión.

De esa manera, el periodista cultural Nacho Serrano, por ejemplo, en un artículo para el diario español *ABC* titulado «Perú se inventa a su propia Rosalía al quedarse sin concierto y arrasa»⁴⁰, empezaba diciendo que «desde ahora, ya no se podrá decir aquello de “artista inimitable” al referirnos a Rosalía. Porque por muy difícil que parezca, es posible recrear casi a la perfección a la artista catalana». Destacaba entonces –no sin dejar de hacer una comparación del *Miji Show* con otras imitaciones similares realizadas anteriormente– la precisión de la puesta en escena, el vestuario, la iluminación y la coreografía del espectáculo del peruano. Asimismo, recopilaba algunos comentarios extraídos de redes sociales en los que distintos usuarios se referían positivamente al *show*, y traía a colación la pregunta por la legalidad del suceso en términos de *copyright*. En la misma línea, la plataforma de prensa digital *20 minutos* no dudaba en apuntar que «un reconocido *youtuber* peruano llamado iOA ha recreado el *show* de la de Barcelona para que sus fans puedan disfrutar de cada una de sus canciones en directo»⁴¹. Acompañaba la nota, además, con enlaces a diferentes reacciones y comentarios al respecto realizados en Twitter. Muchas de

³⁸ Véase, por ejemplo, «El falso concierto viral de Rosalía en Perú: un ‘youtuber’ recrea el Motomami Tour». *El Mundo*, 6 de marzo de 2023 (última consulta: 15/03/2023) y ZAHN, Jennifer. «Replicating Rosalia. When the Spanish singer’s tour didn’t come to Peru, a YouTuber spent six figures recreating it». *Vulture*, 30 de marzo de 2023 (última consulta: 27/04/2023).

³⁹ Consideremos, al respecto, lo que apunta Bennett sobre los espectáculos tributo: «An often cited explanation for the origins of the tribute band phenomenon is that it began as a response to the perpetual ‘unavailability’ of original acts in particular parts of the world. [...] Thus, opportunities for fans to see a favourite group or artist are in many cases limited, both due to ticket availability and cost. Tribute bands effectively fill this void by providing an opportunity for fans to see authentic simulations of their favourite artists in a live context. In such instances, a tribute band’s replication not only stands in for the ‘real thing’; it frequently becomes a primary referent for the audience.». BENNETT, Andy. «Even better than the real thing?...», p. 23.

⁴⁰ SERRANO, Nacho. «Perú se inventa a su propia Rosalía al quedarse sin concierto y arrasa». *ABC*, 6 de marzo de 2023 (última consulta: 15/03/2023).

⁴¹ «La solución a la ausencia de Rosalía en Perú: un ‘youtuber’ se convierte en ella, organiza un concierto y vende más de 3.000 entradas». *20 minutos*, 6 de marzo de 2023 (última consulta: 15/03/2023).

estas noticias citaban, adicionalmente, un comentario particular realizado por el creador de contenido durante su *performance*. Tal como fue recuperado por el relevante diario peruano *El Comercio*: «Yo cuando era chico replicaba conciertos encerrado en mi cuarto para que nadie me vea, y no puedo creer que muchos años después esté haciendo esto frente a más de 3000 mijirritos... LOS AMOOO”»⁴². No parece exagerado decir, pues, que estas reacciones al *Miji Show* se basan en buena medida en elementos claramente vinculables al asunto de la autenticidad: muestra de ello son la mención de la precisión del espectáculo, el uso de los términos «artista [ya no tan] inimitable», «recreación», «directo» o «*fake*», e incluso la preocupación por el *copyright* y la recuperación del comentario de iOA sobre su niñez. Sin embargo, ¿cuáles son los límites de lo auténtico y lo *fake* en el caso de este espectáculo, de cara a su recepción?

Si asumimos el *Miji Show* fundamentalmente como un tributo a Rosalía y *Motomami* realizado a través del *lip-sync*, un primer aspecto que podemos abordar respecto a los mecanismos de autenticación de este espectáculo es justamente la cuestión del «directo». Naturalmente, al encontrarnos en este caso ante una *performance* de sincronización de labios, la música, a pesar de ser el elemento central del evento, no se ejecuta en vivo, sino que se reproduce a partir de una grabación⁴³. Sin embargo, eso no impide que el resto de los elementos de la *performance* puedan propiciar igualmente a los receptores una noción de autenticidad «de ejecución» (en la línea de lo que apuntan Moore o Rubidge, a quienes nos hemos referido más arriba): una vez conocida la intención de iOA de replicar de forma precisa la coreografía, escenografía y vestuarios del *show* original⁴⁴, el público tiene ya una serie de elementos a partir de los cuales poder evaluar comparativamente la autenticidad de la réplica. De hecho, así lo hicieron: por ejemplo, la crítica del público sobre el espectáculo incide habitualmente, y de forma positiva, en el aspecto coreográfico del *show*

⁴² «Influencer peruano recrea concierto de Rosalía y reúne a gran multitud». *El Comercio*, 5 de marzo de 2023 (última consulta: 15/03/2023). Es necesario aclarar, por cierto, que el término «mijirritos», que da nombre también al *show*, ha sido acuñado por el propio iOA para referirse a su comunidad de seguidores.

⁴³ Cabe decir, en este punto, que en el espectáculo original tampoco hay instrumentos musicales interpretados en directo, aunque en ese caso sí es Rosalía quien canta las canciones.

⁴⁴ Como dice Nacho Serrano en la nota antes mencionada: «El youtuber ha invertido un auténtico dineral en recrear los conciertos de la gira hasta el más mínimo detalle, incluyendo la puesta en escena con proyecciones y pantallas gigantes, el vestuario, la iluminación y las coreografías (de hecho hizo pruebas muy exigentes para seleccionar a sus bailarines)». SERRANO, Nacho. «Perú se inventa a su propia Rosalía...».

(**Ilustración 3**). Esto coincide, por otra parte, con que a menudo se alude, tanto en la crítica periodística del evento como en los comentarios expresados por el propio *youtuber* acerca de su planeamiento y organización, al riguroso proceso de selección de los bailarines y a la abundancia y exigencia de los ensayos a los que estos, junto con él mismo, estuvieron sometidos para preparar la coreografía correctamente. IOA tiene éxito, entonces, al promocionar de esa manera una imagen de calidad y búsqueda de la precisión coreográfica en su homenaje, convirtiéndose además él mismo en uno de los bailarines cuyo esfuerzo y habilidad (e incluso *talento*) es reconocido en función de la exactitud de su ejecución de los bailes del espectáculo original de Rosalía⁴⁵.

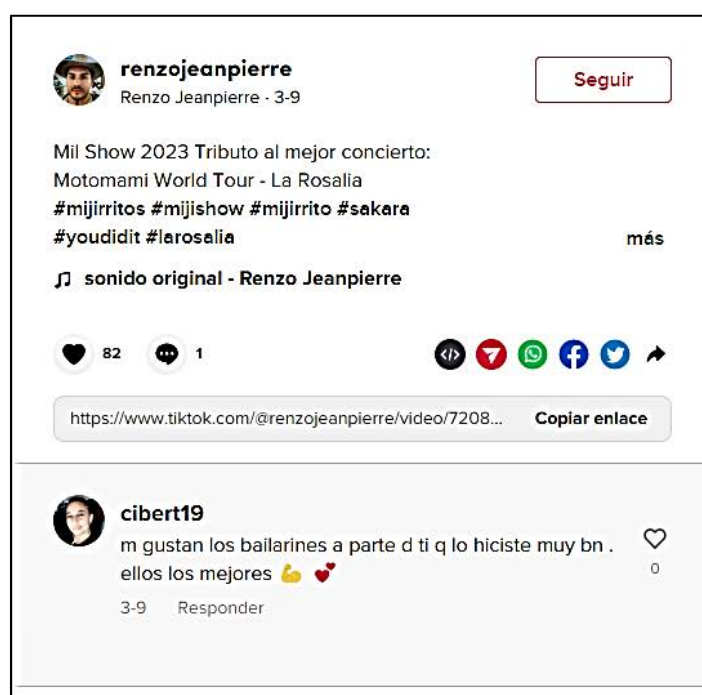


Ilustración 3. Ejemplo de un comentario positivo de una publicación en TikTok acerca del *Miji Show* en el que el elemento principal que se destaca es la coreografía⁴⁶.

⁴⁵ Vale la pena añadir, al respecto, que la autoría de las coreografías de este tipo de espectáculos suele pasar desapercibidas para el gran público, cosa que ciertamente tiene consecuencias en las nociones de autenticidad que estamos explorando. En ese sentido, ¿hasta qué punto se le atribuye al artista o *performer* la responsabilidad sobre la coreografía?

⁴⁶ JEANPIERRE, Renzo (@renzojeanpierre). «Mil [sic] Show 2023 Tributo al mejor concierto: Motomami World Tour – La Rosalia...». *TikTok*, 9 de marzo de 2023 (última consulta: 15/03/2023).

Por otro lado, la noción de autenticidad relacionada con la sinceridad del relato personal del *performer* se ve asimismo representada en el *Miji Show* a través de varios elementos. Uno de ellos es, por ejemplo, el antes referido comentario de iOA sobre su niñez, que no deja de funcionar para él en este caso como una vía mediante la cual mostrarse frente a su público en consonancia con un discurso de íntima coherencia y superación de una situación de marginalidad: expresa que lo que él hacía a escondidas de niño hoy lo sigue haciendo, pero ya sin miedo, pública y voluntariamente, habiendo superado sus propias inseguridades y los estigmas sociales. En ese sentido, otra cosa que actúa de forma similar es el hecho de que el espectáculo en su totalidad puede vincularse aquí también al fenómeno *drag* y la cuestión de género (a fin de cuentas, en el *Miji Show* el *youtuber* se traviste al estilo de una *drag queen*⁴⁷). De ese modo, ya no solo se puede percibir la idea de autenticidad en términos de pertenencia a una tradición performativa (el *lip-sync* como estandarte expresivo del fenómeno *drag*), sino que también aparece la noción de autenticidad mediante la cual el discurso del intérprete se identifica con el discurso original del autor de la obra, promovándolo. IOA lo hace evidente desde la primera canción que interpreta: si en SAOKO Rosalía canta «Eh, yo soy muy mía, yo me transformo/ una mariposa, yo me transformo/ Makeup de *drag queen*, yo me transformo/ Lluvia de estrellas, yo me transformo», en el *Miji Show* él lleva su mensaje a la realidad. Adicionalmente, si consideramos el contexto cultural conservador del Perú, en el que un *show* de este tipo ciertamente se revela frente a los cánones sociales, esto no deja de implicar también la idea de «autenticidad como negación», en el sentido señalado por Weisethaunet y Lindberg.

Otro aspecto del *Miji Show* que vale la pena comentar es el de la cuestión de la verosimilitud como vehículo de autenticación. Antes hemos hecho referencia, siguiendo el apunte de Bennett, a cómo es necesario que exista, en los tributos y en los espectáculos de *lip-sync*, cierto acuerdo implícito entre el *performer* y el público que dé lugar a un «truco de ilusión» por el que una interpretación musical *a priori* «falsa» se convierta en «auténtica» a ojos de sus receptores. En realidad, este autor señala que, para lograrlo, es crucial que se pueda percibir que las bandas tributo no se toman a sí mismas demasiado

⁴⁷ Nacho Serrano también alude a esta cuestión: «Al más puro estilo drag-queen, iOA subió al escenario del anfiteatro del Parque de la Exposición, en Lima, y arrasó frente a un público que llenó el pabellón». SERRANO, Nacho. «Perú se inventa a su propia Rosalía...».

en serio, pues ellas ganan el favor del público a través de la representación que hacen del acto objeto del tributo y no mostrándose como si realmente fueran los artistas a los que imitan. En ese sentido, el uso del humor permite a estas agrupaciones invitar a su audiencia a participar de la broma (en el sentido más teatral del término) riéndose de ellas mismas⁴⁸. Curiosamente, en el caso del *Miji Show*, esto también puede verse manifestado en las diferentes interpolaciones de expresiones humorísticas que iOA realiza a lo largo del espectáculo, y que asimismo le sirven para interactuar y conectar con el público⁴⁹. En última instancia, no parece errado afirmar que ello asume un papel de gran importancia para que los receptores de la *performance* participen del «truco de ilusión» de la «falsa Rosalía», dándoles un sentido de colectividad, y generándoles de ese modo una experiencia «auténtica».

Para terminar, quizás sea particularmente elocuente citar un último comentario concreto acerca del *Miji show*, realizado por el usuario @fabianbcn26 en Instagram (**Ilustración 5**). Este encarna, mejor que ningún otro, cuán auténtica puede llegar a ser la recepción de un espectáculo aparentemente *fake* como el de iOA en un contexto determinado: en él, el usuario de la red social le exige al *youtuber* peruano imitar a alguien que «sí sea importante», a quien sí se le entienda al cantar. Se le reclama, pues, replicar a una cantante –en este caso la estadounidense Christina Aguilera– de supuesta mayor calidad artística que Rosalía. De ese modo, la noción de autenticidad del *Miji Show* trasciende aquí la cuestión misma de lo original y lo replicado: de alguna manera, lo auténtico ya no se mide en este comentario en función de la precisión con que se ha imitado el espectáculo original de Rosalía, sino que se recurre a parámetros más «absolutos» sobre la calidad musical y la relevancia social de la artista en cuestión a través de los cuales se pueda justificar su imitación. Se juzga entonces el *show* de iOA en el mismo plano que cualquier otro espectáculo pop original, cuya identidad propia y única (incluso si se genera desde la imitación) es, por tanto, indudablemente auténtica.

⁴⁸ BENNETT, Andy. «Even better than the real thing?...», p. 28.

⁴⁹ Puede verse un ejemplo de ello en JEANPIERRE, Renzo (@renzojeanpierre). «Mil [sic] Show 2023 Tributo al mejor concierto: Motomami World Tour – La Rosalia...». *TikTok*, 5 de marzo de 2023 (última consulta: 27/03/2023).

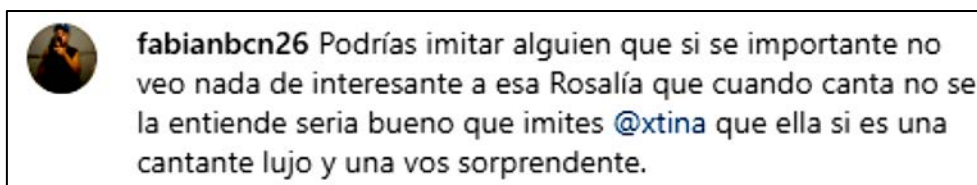


Ilustración 4. Comentario extraído de Instagram, en el que se le exige a iOA imitar a artistas de supuesta mayor calidad.

A modo de conclusión: Rosalía *fake*, recepción *auténtica*

Como hemos podido ver en este trabajo, la complejidad de la noción de autenticidad en el mundo de la música pop de la actualidad puede percibirse también en el caso del *Miji Show* de iOA. En ese sentido, tanto en el planteamiento del *Miji Show* como en los discursos de su recepción se hace evidente la confluencia de diferentes ideas sobre la autenticidad que van más allá de la música y abarcan todas las dimensiones de la *performance*.

Así, el *Miji Show* aparece ante nosotros, en primer lugar, como un ejemplo muy elocuente de cómo un espectáculo de *lip-sync* puede asumir el mismo rol simbólico que un espectáculo tributo, incluso aunque no haya en él ejecución musical como tal. Lo auténtico en este caso se puede percibir, sin embargo, a través de otros elementos presentes en la *performance*, como por ejemplo la coreografía. Por otro lado, incluso a pesar de que la noción de autoría se diluya en este tipo de espectáculos, el «truco de ilusión» propuesto por el intérprete y asumido por el público en el contexto de un evento como el *Miji Show* hace posible que este se pueda experimentar como si realmente fuera original, «auténtico». Por lo mismo, el *lip-sync* (o *playback*) en este caso no es percibido negativamente, como «inauténtico», lo cual permite que el *show* pueda trascender los límites dicotómicos entre lo original y lo replicado para asentarse en un plano simbólico diferente, absolutamente legitimado por sus receptores.

De este modo, no parece desatinado preguntarse, a manera de conclusión, hasta qué punto en la actualidad, en especial si hablamos del contexto de la posverdad, un espectáculo *fake* puede no ser necesariamente un espectáculo inauténtico: como hemos visto, un *performer* como iOA puede apropiarse simbólicamente de «lo ajeno» y hacerlo pasar ya no solo como propio, sino además como un acto de originalidad e innovación. La individualidad (y la noción de autenticidad que ello conlleva) se puede, así, conseguir por medio de la replicación de lo ajeno. En ese sentido, gracias a la imitación, el individuo

(ahora) auténtico –en este caso, iOA– puede «existir» con su propio nombre en el contexto de la industria cultural. De manera poética se cumple para él, pues, la frase antes citada de RuPaul: efectivamente, iOA hace *lip-sync* por su vida.

Referencias

a) Bibliografía secundaria

- BARKER, Hugh y TAYLOR, Yuval. *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular Music*. Nueva York y Londres, Norton, 2007.
- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BENNETT, Andy. «Even better than the real thing? Understanding the tribute band phenomenon». En Shane Homan (ed.), *Access All Eras. Tribute Bands and Global Pop Culture*. Londres, Open University Press, 2006, pp. 19-31.
- BIRD, Jacob Mallinson. «Haptic Aurality: On Touching the Voice in Drag Lip-Sync Performance». *Sound Studies*, vol. 6, n° 1 (2020), pp. 45-64.
- COOK, Nicholas. *Beyond the score. Music as performance*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- FORNÄS, Johan. *Cultural Theory and Late Modernity*. Londres, Thousand Oakes y Nueva Delhi, SAGE, 1995.
- GRACYK, Theodore. «Liveness and Lip-synching. Andy Kaufmann and Eminem». En Jason Southworth y Ruth Tallman (eds.), *Saturday Night Live and Philosophy. Deep Thoughts Through the Decades*, 2020, pp. 151-165.
- GRACYK, Theodore. *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham y Londres, Duke University Press, 1996.
- MOORE, Allan. «Authenticity as authentication». *Popular Music*, vol 21, n° 2 (2002), pp. 209–223.
- RUBIDGE, Sarah. «Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts». En Patrick Campbell (ed.), *Analysing Performance*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1996, pp. 219–233.
- TAYLOR, Timothy D. *Global Pop. World Music, World Markets*. Londres y Nueva York, Routledge, 2014.

WEISETHAUNET, Hans y LINDBERG, Ulf. «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real». *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 4 (2010), pp. 465–485.

b) *Prensa*

«China prohíbe el ‘playback’ en la televisión». *El Mundo*, 5 de diciembre de 2008. Recuperado de <<https://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/04/television/1228415009.html>> (consulta 10/05/2023).

«El falso concierto viral de Rosalía en Perú: un ‘youtuber’ recrea el Motomami Tour». *El Mundo*, 6 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/03/06/6405d4a1fdddfaa468b4591.html>> (consulta 15/03/2023).

«Influencer peruano recrea concierto de Rosalía y reúne a gran multitud». *El Comercio*, 5 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://elcomercio.pe/luces/arte/influencer-peruano-recrea-concierto-de-rosalia-y-reune-a-gran-multitud-rauw-alejandra-celebs-noticia/>> (consulta 15/03/2023).

«La solución a la ausencia de Rosalía en Perú: un ‘youtuber’ se convierte en ella, organiza un concierto y vende más de 3.000 entradas». *20 minutos*, 6 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://www.20minutos.es/gonzoo/noticia/5107102/0/un-youtuber-peruano-se-convierte-en-rosalia-y-ofrece-un-concierto-recreando-el-motomami-world-tour/#youtube>> (consulta 15/03/2023).

CAMARGO, Laura. «Charly García dijo que hay que prohibir el autotune». *Indie Hoy*, 30 de mayo de 2018. Recuperado de <<https://indiehoy.com/noticias/charly-garcia-dijo-que-hay-que-prohibir-el-autotune/>> (consulta 15/03/2023).

HESS, Amanda. «La evolución de la sincronización labial». *The New York Times*, 10 de octubre de 2021. Recuperado de <<https://www.nytimes.com/es/2021/10/10/espanol/lip-sync-que-es.html>> (consulta 15/03/2023).

SERRANO, Nacho. «Perú se inventa a su propia Rosalía al quedarse sin concierto y arrasa». *ABC*, 6 de marzo de 2023. Recuperado de <https://www.abc.es/gente/peru-inventa-propia-rosalia-tras-quedar-gira-20230306160624-nt.html#vca=rrss&vmc=abc-es&vso=fb&vli=cm-general&_tcode=dGV0b3c0> (consulta 15/03/2023).

ZAHN, Jennifer. «Replicating Rosalia. When the Spanish singer’s tour didn’t come to Peru, a YouTuber spent six figures recreating it». *Vulture*, 30 de marzo de 2023.

Recuperado de <<https://www.vulture.com/2023/03/ioa-rosalia-motomami-tour-peru.html>> (consulta 27/04/2023).

c) *Plataformas digitales*

CHILEENVIVODVD. «Charly García – Nos Siguen Pegando Abajo (Noche De Gigantes, Chile 1984)» [video]. *YouTube*, 2 de setiembre de 2022. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=z8EUOxU7qnc>> (consulta 15/03/2023).

IOA (@ioa_____). «Después de 4 meses de ensayos y mantenerlo en secreto...». *Instagram*, 10 de febrero de 2023. Recuperado de <<https://www.instagram.com/p/CofSnPAr1Nm/>> (consulta 15/03/2023).

IOA. «ROSALÍA, J Balvin CON BAJO PRESUPUESTO! ft. Ariana Bolo Arce | Outfit Caro vs Barato» [video]. *YouTube*, 21 de julio de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=gy3KB5J8syE>> (consulta 15/03/2023).

JEANPIERRE, Renzo (@renzojeanpierre). «Mil [sic] Show 2023 Tributo al mejor concierto: Motomami World Tour – La Rosalia...». *TikTok*, 9 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://www.tiktok.com/@renzojeanpierre/video/7208378516029574406>> (consulta 15/03/2023).

JEANPIERRE, Renzo (@renzojeanpierre). «Mil [sic] Show 2023 Tributo al mejor concierto: Motomami World Tour – La Rosalia...». *TikTok*, 5 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://www.tiktok.com/@renzojeanpierre/video/7206907461083696389>> (consulta 27/03/2023).

TROME PERÚ. «IOA: El economista que renunció a su trabajo para ser youtuber y cautivó a Rosalía» [video]. *YouTube*, 17 de marzo de 2023. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=AaTFUN223js&t=45s>> (consulta 24/03/2023).