

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE SOCIOLOGÍA



**EL MERCADO DEL JOLGORIO: ESTRATEGIAS MERCANTILES DE
DISTINCIÓN Y COMPETENCIA EN EL CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA
CUMBIA EN LA CIUDAD DE LA PAZ.**

**TESIS DE GRADO
PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA**

**POSTULANTE: LARRY VALENCIA CALLISAYA
TUTOR: LIC. MARCELO JIMÉNEZ NAVIA**

**LA PAZ – BOLIVIA
2020**

Dedicatoria

A Dios la fuente de mi fe.

A mi padre, (+) que siempre creyó en mí.

A mi madre y mis hermanos por todo su apoyo y comprensión.

A Désirée, la fuente de mi inspiración.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	9
ELEMENTOS TEÓRICO METODOLÓGICOS QUE GUÍAN LA INVESTIGACIÓN ..9	
1.1. APROXIMACIÓN EMPÍRICA AL OBJETO DE ESTUDIO	10
1.2. JUSTIFICACIÓN	11
1.3. OBJETIVOS	12
1.4. ESTADO DEL ARTE	12
1.5. MATRIZ TEÓRICA INTERPRETATIVA	16
1.6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	20
CAPÍTULO II	24
DE ESTE A OESTE DE NORTE A SUR, LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CUMBIA Y SU INCURSIÓN EN EL CONTEXTO NACIONAL	24
2.1. CUMBIA: EL INMORTAL GÉNERO POPULAR LATINOAMERICANO	25
2.1.1. Orígenes de la cumbia	25
2.1.2. La heredad de las grandes interpretaciones regionales.....	26
2.1.3. Las influencias de la cumbia regional en Bolivia.....	29
2.1.3.1. La cumbia boliviana de los años 90	30
2.1.3.2. Tendencias de la cumbia boliviana actual	31
2.2. HISTORIA Y TRAYECTORIA DE LOS GRUPOS CUMBIEROS EN LA PAZ	32
2.2.1. Grupos que perviven.....	33
2.2.2. Grupos recientes	36
CAPÍTULO III	41
SEGMENTACIONES ARTÍSTICAS Y REPRESENTATIVAS: ESTRATEGIAS MERCANTILES EN EL MERCADO CUMBIERO PACEÑO	41
3.1. EL MERCADO CUMBIERO PACEÑO: PRODUCCIÓN Y SEGMENTACIÓN.....	42
3.1.1. Construcción de trayectorias: la ruta artística musical	43
3.1.2. Niveles y posiciones del mercado cumbiero	46
3.1.2.1. Nivel Alto	47
3.1.2.2. Nivel Medio.....	47
3.1.2.3. Nivel Inicial	48
3.2. REPRESENTATIVIDAD DE LAS ACTUACIONES INDIVIDUALES.....	50
3.2.1. Estructura y actuación artística del grupo cumbiero	50

3.2.1.1. El Cantante o vocalista	50
3.2.1.2 El Baterista	51
3.2.1.3. El Tecladista	52
3.2.1.4. El Guitarrista	52
3.2.1.5. El Bajista	53
3.2.1.6. El Güirista.....	53
3.2.1.7. El Trompetista	54
3.3. LA PUESTA EN ESCENA: ACTUACIONES COLECTIVAS.....	55
3.3.1. El Escenario.....	55
3.3.2. La indumentaria como representación.....	57
3.3.2.1. Indumentaria formal	57
3.3.2.2. Indumentaria casual.....	58
3.3.2.3. Indumentaria informal	58
3.3.3. La actuación artística de los grupos cumbieros.....	58
3.3.3.1. Actuación de la Orquesta Mambole	59
3.3.3.2. Actuación del Grupo Veneno	59
3.3.3.3. Actuación del Grupo La Patrulla.....	60
3.3.3.4. Actuación del Grupo La Kondena.....	60
3.4. EVENTOS DONDE ACTÚAN LOS GRUPOS CUMBIEROS.....	61
3.4.1. Eventos privados	62
3.4.1.1. Los Matrimonios	62
3.4.1.2. Los bautizos y cabos de año	63
3.4.1.3. Los prestes	64
3.4.1.4. La fiesta de las ñatitas.....	65
3.4.2. Eventos públicos.....	65
3.4.2.1. Conciertos, discotecas y boliches	65
CAPÍTULO IV	68
TRAS BAMBALINAS: EL GRUPO CUMBIERO COMO SISTEMA EMPRESARIAL	68
4.1. ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA EMPRESA MUSICAL.....	69
4.1.1. El nivel administrativo	69
4.1.1.1. El promotor.....	69
4.1.1.2. El Director	70

4.1.2. El nivel técnico y logístico	71
4.1.2.1. El sonidista	71
4.1.2.2. El <i>peter</i> o <i>perkin</i>	72
4.1.3. El nivel artístico.....	73
4.1.3.1. El músico	73
4.2. CONDICIONES DEL MUNDO LABORAL CUMBIERO	76
4.2.1. Estabilidad y fidelidad.....	76
4.2.2. Temporalidad e intermitencia.....	77
4.2.3. CONTRATOS INTERNOS Y EXTERNOS.....	78
4.2.3.1. Contratos dentro los grupos.....	78
4.2.3.2. Contratos con el público.....	80
4.3. DISTRIBUCIÓN DE INGRESOS	80
4.3.1. Ingresos del Grupo Veneno	81
4.3.2. Ingresos de la Orquesta Mambole	83
4.3.3. Ingresos del Grupo La Kondena.....	85
4.3.4. Ingresos del Grupo La Patrulla.....	86
4.4. ESTRATEGIAS PARA ASEGURAR EL ÉXITO	88
4.4.1. El Marketing en el ámbito cumbiero	88
4.4.2. Algunas prácticas rituales y espirituales del mundo cumbiero	90
CONCLUSIONES	92
5. BIBLIOGRAFÍA	96
ANEXOS	98
GLOSARIO	99

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA N° 1 Representación artística de la Orquesta Internacional Mambole	34
FOTOGRAFÍA N° 2 Representación artística del Grupo Musical Veneno.....	36
FOTOGRAFÍA N° 3 Representación artística del Grupo Musical La Patrulla	38
FOTOGRAFÍA N° 4 Representación artística del Grupo Musical La Kondena	39

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO N° 1 Trayectoria musical y segmentación mercantil	49
GRÁFICO N° 2 Posición de la musica en el escenario.....	55

ÍNDICE DE CUADROS

CUADRO N° 1 Oferta de grupos cumbieros en la ciudad de La Paz	43
CUADRO N° 2 Elementos de la puesta en escena	61
CUADRO N° 3 Distribución de ingresos, Grupo Veneno	81
CUADRO N° 3a Porcentaje general de ingresos, Grupo Veneno.....	82
CUADRO N° 4 Distribución de ingresos, Orquesta Mambole	83
CUADRO N° 4a Porcentaje general de ingresos, Orquesta Mambole	84
CUADRO N° 5 Distribución de ingresos, Grupo La Kondena.....	85
CUADRO N° 5a Porcentaje general de ingresos, Grupo La Kondena	85
CUADRO N° 6 Distribución de ingresos, Grupo La Patrulla.....	86
CUADRO N° 6a Porcentaje general de ingresos, Grupo La Patrulla	87

INTRODUCCIÓN

La cumbia es un género de música muy reconocido y popular en Bolivia, a tal nivel que verdaderamente no existe un evento festivo público o privado, por pequeño que sea, donde la cumbia no se presente como un elemento de amenidad. En tanto la cumbia como género es en gran manera el resultado de una forma de producción cultural que ha construido identidad cultural regional y/o nacional, ha contribuido a la comercialización del género como una mercancía cuya producción y consumo se dinamiza no solo por acción del consumo sino por la labor de las organizaciones musicales o grupos, que actualmente se han convertido en verdaderas empresas, en un campo donde han desarrollado sus propias lógicas de competencia y posicionamiento.

Es por eso que la presente tesis se ha concentrado en comprender tres aspectos fundamentales del mercado de la cumbia en La Paz, desde la perspectiva de la producción: Primero la manera a través de la cual se ha ido construyendo el posicionamiento de diversos grupos-empresas musicales, a partir de la apropiación de repertorios y estilos, regionales y/o nacionales, exitosos como una forma de bagaje cultural heredado para la construcción del propio prestigio y la posición dentro el mercado; segundo, las estrategias en la producción y reproducción pragmática de las representaciones escénicas, que definen la calidad de la interpretación colectiva de los repertorios de cada grupo-empresa y afianzan su posición dentro el mercado; tercero, la organización interna de cada grupo empresa, cuyos componentes individuales al poseer un bagaje musical y artístico propio se constituyen en la base social que, al concretar la calidad de las representaciones, definen el posicionamiento de cada grupo empresa dentro del mercado.

Aspectos que han sido tratados desde los conceptos de campo, capital y habitus, desarrollados por Pierre Bourdieu y los elementos sociales de la actuación planteados por Erving Goffman. Así es posible entender que el mercado cumbiero se establece en un campo económico-cultural donde compiten varios actores o empresas de diversa posición, valiéndose de una serie de capitales construidos durante su trayectoria; capitales que surgen a su vez del habitus musical de cada individuo.

En un campo de competencia continua como es el del mercado de la música cumbia es que, para conocer los principales aspectos propuestos, la tesis se ha valido de la aplicación de técnicas investigativas cualitativas, como la observación directa ejecutada en diversos momentos dentro el campo de estudio, además de las entrevistas semi estructuradas e informales, realizadas e informantes clave, de cuatro grupos cumbieros, Veneno, Mambole, La Patrulla y La Kondena, que se han identificado como representativos de los diversos niveles de posicionamiento mercantil dentro del mercado paceño.

Los resultados obtenidos durante varios años de investigación e interacción, se han consignado en un número de cuatro capítulos:

En el primer capítulo se establecen las bases teóricas investigativas que guían la investigación, a través del establecimiento tanto de objetivos, como de pautas teóricas, conceptuales y metodológicas que constituyen el enfoque de la investigación.

En el segundo capítulo, se realiza una descripción de los antecedentes históricos de la cumbia como género regional y nacional exitoso, cuya influencia en la cumbia boliviana actual ha establecido tendencia y posición entre los grupos estudiados.

En el tercer capítulo, se describe y analiza las diversas estrategias empleadas por los grupos estudiados para competir de acuerdo a la posición que ocupan dentro el mercado cumbiero paceño.

En el cuarto y último capítulo se analiza la organización interna de los grupos cumbieros, que comprende tanto la calidad de las actuaciones individuales como la estratificación económica que se genera de acuerdo a las mismas.

Para su enriquecimiento esta investigación cuenta con un conjunto de elementos visuales que tratan de ilustrar la realidad que intentó ser reflejada en estas páginas. Así se tienen fotografías, gráficos y cuadros que sintetizar los datos hallados en el estudio.

La realización de esta tesis no hubiera sido posible sin la valiosa contribución de varias personas. Por ello es preciso agradecer en general a los músicos de los grupos Mambole, Veneno, La Patrulla y La Kondena, y en especial a Armando, Byron, Jesús y Wilson por abrirle las puertas a esta investigación; así como a Martín y a Toto, por su viva contribución a la investigación. Por su parte el agradecimiento se extiende a los revisores de este trabajo: Lic. Oscar Vargas de Carpio, Lic. Javier Copa, Dr. Felix Patzi y mi tutor Lic. Marcelo Jiménez, por sus valiosas observaciones y orientación para el mejoramiento de este trabajo.

CAPÍTULO I
ELEMENTOS TEÓRICO METODOLÓGICOS QUE GUÍAN LA
INVESTIGACIÓN

1.1. APROXIMACIÓN EMPÍRICA AL OBJETO DE ESTUDIO

La cumbia es sin duda uno de los géneros musicales más difundidos dentro el ámbito popular de la ciudad de La Paz, al igual que de El Alto y otras ciudades del interior. Debido al cúmulo de emociones que su narrativa y sentido ideológico puede generar en el público, sumado a la posibilidad de ser fácilmente bailada, la cumbia tiene una gran importancia para las clases medias paceñas: es amenizadora infaltable en casi cualquier evento que se considere, sea este público o privado. Los eventos en los que la cumbia tiene cabida pueden así ser muy diversos: desde bautizos, matrimonios o cumpleaños hasta grandes proclamaciones políticas. Por esto ha alcanzado una amplia demanda en un mercado que se hace cada vez más saturado y diverso.

Aunque este mercado ofrece una producción musical cumbiera multiforme, la presentación en vivo sigue siendo una de las formas más cotizadas. Lo que ha dado lugar a la aparición de una nutrida cartera de ofertas a cargo de los grupos o conjuntos musicales que se sitúan de manera escalonada de acuerdo a su posicionamiento, como en cualquier mercado: ya en un nivel superior de requerimiento y prestigio, o en posiciones intermedias o iniciales.

El mercado de los grupos cumbieros en La Paz es uno de las más grandes del país, llegando a un número de treinta y ocho grupos registrados en la “Guía de negocios” que se presenta por internet. Ello sin contar con la gran cantidad de grupos menores no registrados y cuya labor prácticamente informal es difícil de cuantificar. Esto es así porque la gran demanda que existe por la cumbia como producto, continúa impulsando a músicos de mediana y escasa trayectoria a la conformación de grupos musicales, a través muchas veces de la amistad, como una forma de trabajo remunerado.

En esta vasta oferta, los conjuntos musicales se constituyen en los verdaderos protagonistas. Por cuanto son productores y principalmente reproductores de los repertorios populares, tienden a remozar y actualizar el género, reinterprestando los viejos éxitos con nuevas tonadas o innovando las estéticas, siempre de acuerdo a las nuevas tendencias. Es en este esfuerzo de perfeccionar la calidad de la actuación de los grupos musicales que hay que reconocer el éxito de la cumbia como género musical que pervive en el imaginario popular. Sobre todo, porque la actividad grupera no es en absoluto sencilla, sino que al igual que cualquier forma de arte, se trata de una labor permanente y compleja. Principalmente porque el grupo puede entenderse como un auténtico “organismo social vivo”, si se permite el término, de cuya armonía, adecuada comunicación y sincronía depende en gran medida su supervivencia y éxito.

Es en este sentido que la composición de un conjunto musical, engloba un sentido socialmente intrínseco donde cada miembro se constituye en una parte vital de toda presentación: el o los vocalistas, el baterista, los guitarristas y el organista, son de este modo elementos fundamentales, a partir de los cuales se puede definir inicialmente a un grupo cumbiero. Sin embargo, aunque esta primera conformación es en principio suficiente, se requiere de otros miembros adicionales muy importantes a la hora de crear posicionamiento, así aparecen los gerentes o representantes, como los elementos intermedios para la creación de mayores oportunidades para los grupos, y los trabajadores manuales cuya labor con ser básica no deja de ser importante.

La actividad musical de un grupo cumbiero no se limita a la presentación, si bien ese es el producto ofrecido al público, sino que existe una compleja y permanente labor en la preparación de la actuación, que va desde la selección del repertorio, la elaboración de los

papeles, hasta el ensayo y la puesta en escena, lo que demanda varias horas al día y más de la mitad de los días de la semana. Para un músico es normal llevarse “tarea a casa”, las horas libres son dedicadas a una práctica individual permanente. La preparación debe ser prolija con miras a la calidad de la presentación.

Los eventos son el escenario del grupo cumbiero, es donde se prueba todo grupo y es donde nacen o terminan los sueños. Principalmente porque el evento, es el espacio donde se paga el espectáculo y donde no se puede fallar al público consumidor. Por cuanto competir es la ley económica y sobresalir es el anhelo de todo grupo, el mercado del jolgorio encumbra a la presentación y a los grupos que demuestre calidad brindado así mayores oportunidades de permanecer en el tiempo.

De este modo los grupos cumbieros han ido desarrollando verdaderas estrategias que engloban básicamente la innovación y la versatilidad. Donde unos, los más prestigiosos demuestran tener un repertorio sólidamente establecido y presentado, otros de menor prestigio se adecúan a la multiplicidad de gustos que pueda demandar el público.

En este panorama de actuaciones estratégicas de los grupos cumbieros, se ha tomado para la presente investigación a cuatro grupos de este género en la ciudad de La Paz, correspondientes a diversos niveles de posicionamiento: Los grupos Veneno y Mámbole, dentro de los niveles altos; los grupos La Patrulla y La Kondena, dentro de los niveles intermedios.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Aunque la realización de esta investigación parte de múltiples móviles, personales unos y profesionales otros, la principal motivación corresponde a un afán propio de dar a conocer el mundo de la cumbia desde la producción misma del propio músico; una motivación inicial que, para el investigador, ha sido el resultado de una relativamente larga experiencia *multisituacional* de décadas en el campo de la música, y más propiamente en el campo de la música cumbia.

Mauricio Sánchez (2017) en su *Ópera Chola*, manifiesta y con razón que la cumbia suena en toda la cotidianidad de amplios sectores sociales bolivianos, porque en cierta manera antecede a toda identidad. Así en las fiestas de cada año siempre se halla presente la cumbia, haciendo que cualquier ambiente cotidiano se convierta en un espacio de fiesta. La cumbia en Bolivia, y principalmente en el contexto paceño, tiene una relevancia social y cultural de tal magnitud, que se la puede considerar como la música popular por excelencia. Es tanta la importancia y valor que la sociedad boliviana y particularmente la paceña ha otorgado a la cumbia que ha llegado a configurar un verdadero mercado de la fiesta que dinamiza tanto la producción como el consumo musical. De este modo la importancia de la cumbia estriba en que se presenta como un fenómeno cultural pero también económico y mercantil, en el cual se establecen estrategias de competencia que dan forma segmentada a un mercado que así configura una multiplicidad de opciones para cada gusto.

Si bien el interés por conocer los múltiples aspectos del mercado, de la competencia y las estrategias que se despliegan, es una constante entre la mayoría de los músicos y sobre todo de sus promotores; el interés aquí al conocer estos aspectos es plenamente sociológico, al tratar de reflejar la realidad que el universo cumbiero encierra y engloba, desde las relaciones sociales que dinamizan la producción de un género que no solo es música, sino verdadero espectáculo artístico -y a través del cual muchos músicos, como quien escribe, han hallado un

modo tanto de ganarse la vida como de dejar discurrir el talento que han desarrollado durante toda su vida-, hasta los aspectos organizativos que ponen al grupo musical a la altura de una empresa privada, que mueve no solo economía sino también estrategias diversas para tratar de dominar el mercado del jolgorio. Porque, consideramos que el jolgorio como disposición y acción es verdaderamente un elemento social capaz de configurar prácticas de competencia.

Así, ante el vacío investigativo que todavía existe en el campo de la cumbia nacional, y más propiamente del contexto paceño, la gran motivación académica es el pequeño aporte reflexivo que se quiere brindar al campo de la cumbia como fenómeno sociológico plenamente mercantil y competitivo, que la mayoría de las investigaciones realizadas en el país y en el extranjero dan por sentado, sin preguntarse por la forma de las dinámicas entre las cuales se termina moviendo el campo de la producción musical y su estructura que termina estratificando la oferta en posiciones diversas dentro el mercado.

1.3. OBJETIVOS

a) Objetivo general

El objetivo fundamental de esta tesis es conocer y analizar la manera en la cual se ha construido y se construye el mercado de la música cumbia en la ciudad de La Paz, a través de la competencia entre los grupos-empresa, su posicionamiento, estrategias y organización, para de este modo establecer las bases sociales que subyacen en la estructura misma del campo competitivo de este género en el contexto local.

b) Objetivos específicos

- Describir los antecedentes históricos regionales de la cumbia y analizar su influencia en la conformación y posicionamiento de los grupos de cumbia actuales en la ciudad de La Paz.
- Exponer e indagar acerca de las estrategias de actuación, innovación y mercadeo que emplean los grupos musicales paceños para poder competir y posicionarse efectivamente dentro del mercado paceño.
- Establecer las características de la organización interna de los grupos cumbieros, división del trabajo, ganancias y estrategias individuales, que motivan a cada miembro a participar activamente de la competencia mercantil.

1.4. ESTADO DEL ARTE

En este apartado se quiere exponer de manera breve pero suficiente las diversas perspectivas y debates surgidos en torno a la música cumbia, tanto en el país como en el extranjero, que permitan a su vez, citando a Barragán (2003), apreciar los aportes y los vacíos investigativos existentes por tales aproximaciones.

Se puede decir que la cumbia ha sido un tanto escasamente abordada por los estudios nacionales, prevaleciendo los estudios extranjeros al respecto y bajo una perspectiva predominantemente cultural, como producto generador de identidades nacionales o locales, además de un producto intercultural en permanente transformación. Por ejemplo Juan Ochoa (2016) en su estudio, *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*, describe el modo en que la cumbia como género popular extendido en aquél país ha intentado ser históricamente empleado como un vehículo privilegiado para la difusión de un discurso integrador

nacionalista, sin caer en la cuenta de que la cumbia, según el autor, más allá de ser una simple categoría de la industria cultural es el producto de la riqueza de un conjunto de variaciones regionales, una construcción cultural y humana en continua transformación y negociación, cuyas nuevas interpretaciones populares regionales demuestran el carácter “multicultural” de la cumbia como el resultado de una diversidad viva. En el caso boliviano, Mauricio Sánchez (2017) en su libro *La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*, establece el panorama de la música popular boliviana, a través de tres géneros musicales importantes, que han influido en la construcción de las identidades colectivas contemporáneas en el marco de la construcción y despliegue de estilos y narrativas discursivas buscan alcanzar la hegemonía del sentido social, desde la voluntad política, confirmando o transformando las narraciones identitarias de clase, generación, región, raza, entre otros. Y donde la cumbia ha tenido, a pesar de ser un género foráneo, un alto poder interpelador, convirtiéndose gracias a su flexibilidad y versatilidad discursiva individual y social en uno de los géneros populares más extendidos en la cultura y la sociedad boliviana.

Jorge Miceli (2007) en su estudio sobre *La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria*, halla que la cumbia villera se constituye en un vehículo de expresión que refleja la identidad de un grupo social, empobrecido y estigmatizado como delictivo: Los villeros, que hallan así en la cumbia reinterpretada desde su contexto una representación de sí mismos, de su territorio vivencial y simbólico, como un modo de reivindicación de su grupo social frente a la alteridad. Eloísa Martín (2008) en un estudio sobre el mismo género, *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*, establece que la cumbia villera es no solo una forma de disidencia histórica de los sectores jóvenes pobres frente a una sociedad disciplinaria, con un orden dominante establecido, sino un intento de inclusión a partir de una identidad construida por los mismos actores y creativamente expresada. Una perspectiva que Yamil Salerno (2013), en su tesis *El Imaginario Social de la cumbia villera*, confirma al hallar que la cumbia villera no se limita tan solo a expresar cultura a través de una discursividad que surge directamente del contacto con la realidad social de los sectores excluidos, sino que lejos de limitarse a ellos termina extendiéndose a otras clases sociales integrándolas de algún modo a la cultura e identidad marginada.

En el contexto peruano Bruce Quispe, (2013) en su estudio sobre el *Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012*, ilustra lo que sucede con el género de cumbia conocido como sureña que, a pesar de su identificación con los sectores sociales marginados, migrantes andinos, ha conseguido construir una discursividad y estilo que sintetiza, a la vez que reconstituye la identidad cultural serrana, en cuanto a prácticas de organización comunitaria que influyen sobre la producción y consumo de este tipo de música, garantizando así su permanencia. Y es que géneros como la cumbia sureña o la chicha, poseen otras lógicas de organización productiva y de consumo que, en el caso boliviano, José Gutierrez (2015) en su tesis cualitativa titulada, *Artisanos Culturales: Resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial*, halla que se realizan dentro del contexto paceño. De esta manera, la cumbia chicha, como un género popular tradicionalmente segregado, propio de la población cholo-migrante, puede llegar a desenvolverse con bastante éxito dentro el mercado, al margen de las industrias culturales que controlan la producción y el consumo de la gran mayoría de los géneros musicales. Esto a través de la artesanía en la producción, es decir a partir de modos

tradicionales y poco elaborados de composición, que sin embargo posee una innovación discursiva en el contenido que se inclina en la condición relegada de los sectores cholo migrantes a los que va dirigida, y cuya ejecución es realizada por músicos populares salidos de su propia clase social. La cumbia mantiene y resignifica, Gabriela Ágreda (2016) en su investigación, *Usos y apropiaciones en la construcción de la imagen de chola en la cumbia huayño de Cochabamba*, realizada en el contexto cochabambino demuestra el carácter de versatilidad que la cumbia chicha en simbiosis con el huayño tiene, en los sectores populares, para resignificar y reconstruir las identidades regionales. Realzando en este caso la imagen de la mujer cochabambina autóctona, como principal protagonista en la producción e interpretación de repertorios cuyos contenidos son el producto de la vivencia cotidiana.

Otros investigadores como Darío Blanco, (2008), en su tesis titulada, *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. México: Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*, encuentran que la expansión de la cumbia por varios países de la región, incluido México, se debe principalmente a su flexible sonoridad que ha permitido que se pueda adaptar a las diversas realidades socioculturales de la región, a través de versiones mestizas que se convierten en el vehículo social para expresar tanto la realidad socio cultural de cada país, como la identidad, distinción y cohesión de clase o generación. Promoviendo sin haberlo apenas previsto un proceso intercultural entre países y grupos sociales, expresado en nuevas expresiones, éticas y estéticas corporales, festivas y sociales, que no siempre van con lo hegemónico. Así lo reconoce Jaime Bailón (2004) en su artículo *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana*, al afirmar que géneros de cumbia, como la chicha peruana, han llegado a sobrevivir y resistir los embates de la producción discográfica, gracias a su constitución simbiótica de matrices culturales locales y extranjeras y su capacidad de convertirse en vehículo expresivo de varios sectores de origen popular, a través de estrategias informales en continua renovación sincrética con los ritmos de moda, y los canales alternativos de difusión ingresando así al mercado musical de manera exitosa, cuya producción y consumo demuestran la característica más bien móvil de la cumbia como parte del intercambio intercultural lúdico y creativo. Israel Márquez (2016) en su artículo *Cumbia digital: Tradición y postmodernidad*, analiza la reciente transformación de la cumbia como género popular latinoamericano hacia otros géneros musicales considerados más modernos como la música electrónica, consiguiendo así una innovación musical conocida como cumbia digital o cumbiatrónica, cuyo éxito dentro y fuera de las fronteras argentinas y peruanas, donde se fue forjando, establecen a la cumbia como un género de posibilidades casi infinitas, de una mutabilidad y una adaptabilidad a diversos gustos e idiosincrasias locales, sin parangón, demostrando así la gran capacidad que tiene de adaptarse, romper fronteras, crear e innovar.

En tanto la música cumbia al igual que otros ritmos tropicales es una configuración simbólica donde el tiempo juega un papel esencial, para el desarrollo de identidades colectivas cimentadas sobre la temporalidad (Quintero, 1999), es que la cultura se constituye en una suerte de código fundamental a través del cual es posible comprender el mercado que inevitablemente se ha ido construyendo en torno a la cumbia y el sentido mismo del consumo y la producción. En el mercado del jolgorio del contexto paceño la cumbia posee una connotación cultural e identitaria relativamente compleja, donde se entrecruzan identidades tanto nacionales como regionales. Ello debido a que la cumbia, como lo demuestran el conjunto de investigaciones citadas, posee la versatilidad suficiente para adecuarse a casi

cualquier tipo de contexto cultural, hibridándose y mutando para dar lugar a géneros nuevos, que al mantener la esencia rítmica de sus orígenes expresan en formas remozadas la identidad cultural y la esencia de cada sociedad, cultura o país por el cual ha pasado. Lo cual ha contribuido a que la cumbia se convierta en un fenómeno cultural representativo, un género de expresión de las clases populares influyente en todo la región y el país.

Estos estudios son importantes porque contribuyen a la comprensión de la cumbia, en el contexto paceño, como un fenómeno socio-cultural que es tanto vehículo de expresión identitaria de clase y/o generación, a la vez que constructor de relaciones interculturales. En este sentido el trasfondo social para comprender la cumbia es casi siempre de carácter cultural, principalmente en un contexto como el boliviano, cuya formación socio histórica abigarrada le brinda a ésta un escenario propicio. Sin embargo, aunque la cumbia ha sido analizada desde la característica de su versatilidad interpelativa, se ha examinado poco su carácter mercantil, desde la producción y la dinámica de competencia de sus actores fundamentales, los grupos empresariales de músicos cumbieros.

Es por eso que, ante la ausencia de estudios específicos respecto a la dinámica de mercado de la música cumbia se ha recurrido a algunos estudios aproximativos en torno a otros géneros musicales cuyas estrategias de actuación poseen alguna semejanza o contraste con la organización social de la cumbia.

Para comenzar, uno de los estudios que es necesario considerar es el de Jacques Attali (1995) en su libro *Ruidos, Ensayos sobre la economía política de la música*, describe y analiza el modo en que la música, en general, como un elemento propio de la sociedad humana, ha terminado convirtiéndose en una mercancía, más propiamente en “música mercancía”. Esto gracias a la acción de los comerciantes que, en nombre de la música, obtienen el poder de controlar su producción y vender su uso cuando se desarrolla un número importante de consumidores. Desde ese momento la música, un disfrute inmaterial, se inscribe como mercancía y por lo mismo como un producto cuya elaboración, intercambio y circulación es posible solo a partir de la acción del dinero. Esta transformación hace que toda actividad dentro de la música termine creando valor de intercambio pecuniario. Lo que a su vez transforma la actividad musical en una relación laboral, donde el músico se constituye en asalariado de un empresario de espectáculos que produce capital y por lo mismo riqueza. En este sentido, Attali considera que si la música produce riqueza entonces se trata de una actividad productiva.

Y es que la cumbia como un género musical actual, ha terminado convirtiéndose en una mercancía que ha construido todo un mercado de oferta y demanda, donde las dinámicas del mercado dominan tanto la actividad productiva como la del consumo. Un campo de competencia donde es necesario el despliegue de estrategias que permitan la obtención de espacios, público y posición dominante. Donde los grupos de músicos cumbieros se han estructurado en corporaciones cuyas actividades artísticas, lejos de ser solo producto del talento, son desde el principio relaciones laborales, donde la remuneración parte de una estratificación estratégicamente calculada.

Por su parte, Jean Marie Seca (2004) en su investigación, *Los músicos underground*, describe las particularidades de actuación y competencia de un género de música cuya psicología, manifestación simbólica, rítmica y no verbal se inclina hacia la rebeldía juvenil: la música

“underground”, una alternativa musical cuya tenacidad en el tiempo y el espacio ha sabido construir y mantener identidades transversales, fuera de todo dinamismo mercantil. Así la rebeldía juvenil de este género ha sabido construir toda una dinámica de actuación sobre el escenario que engloba estados afectivos adecuados, motivaciones profundas, ética, estética, repertorios y actuaciones rebeldes, cuyas producciones y reproducciones describen los lenguajes y las representaciones del vanguardismo joven desde la innovación artística que mantiene en continuo cambio y actualización al mismo género.

En contraste, la cumbia actual como un producto de las industrias culturales, se mantiene dentro de una lógica estricta de mercado. Añadiendo la innovación como un elemento trascendental, no digamos ya de simple actualización sino de competencia en un mercado donde la posición y el dominio de la demanda lo son todo. Para lo cual se emplean un sinnúmero de estrategias de actuación sobre el escenario, cuya efectividad se halla en la consecución de un estado emotivo adecuado al ambiente festivo. La cumbia así, a diferencia de otros géneros, se constituye en una variedad musical extendida a casi todos los niveles sociales y generacionales.

En este sentido, el estudio de Robert Fulkner y Howard Baker (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, muestra las dinámicas de actuación de los músicos sobre el escenario que van desde la actuación conjunta, hasta la construcción de repertorios y las estrategias que emplean para una interpretación escénica armoniosa y coordinada, aunque no existan rutinas ni ensayos previos de por medio. De este modo se trata de mostrar que el jazz, su interpretación y sus repertorios son el producto de la creación colectiva a partir de elementos aprendidos con anterioridad e incluso inventados gracias a la experiencia contenida en la memoria y la atención del momento, que construye un producto suficientemente coherente no aleatorio, ni predecible, ni repetible. De esta manera los autores encuentran que esta característica de versatilidad es una respuesta de la acción colectiva que se establece para resolver los problemas de la vida social de una manera espontánea.

En contraste con el jazz, si bien las dinámicas de actuación cumbiera sobre el escenario corresponden al empleo de rutinas previamente ensayadas, requiere empero de cierta capacidad de actuación coordinada para poder construir una interpretación coherente, además de cierta capacidad de “lectura” del público en cada evento, con el fin de dirigir la producción del repertorio musical hacia la satisfacción a veces no expresa de un público diverso. Por lo que es necesario en todo caso recurrir también a la experiencia musical que, en todo caso también es parte integrante de las estrategias que los grupos emplean en el escenario para posicionarse en el mercado.

1.5. MATRIZ TEÓRICA INTERPRETATIVA

En tanto la presente investigación, se enfoca en el análisis de la competencia, estrategias y organización dentro del mercado cumbiero de la ciudad de La Paz, se ha considerado como apropiado el enfoque teórico del sociólogo francés Pierre Bourdieu, cuyas categorías analíticas del campo y sus componentes estructurales permiten entender mejor las dinámicas sociales que se desarrollan dentro el campo económico de la música cumbia. Al que se complementan las categorías conceptuales planteadas por Erving Goffman, cuyo análisis sociológico de la

actuación y sus componentes sociales permiten comprender a donde se dirigen la competencia dentro del mercado.

Campo económico-cultural de la cumbia

El campo es entendido por Bourdieu como una especie de mercado competitivo o un espacio de lucha simbólica que se da, entre agentes y/o clases sociales, por la producción y apropiación de bienes económicos y/o culturales como signos distintivos que crean legitimidad y posición (Bourdieu, 2000) y que obedece a la existencia de dos elementos relacionales: algo que se halle en juego y; los actores que estén dispuestos a jugarlo. Por ello, para que el juego competitivo en un campo específico pueda tener lugar se precisa del conocimiento y el reconocimiento de las leyes y la lógica que le son inmanentes (Bourdieu, 1990).

Entre la gran multiplicidad de campos existentes, Bourdieu identifica al campo de la producción cultural como uno de los más predispuestos a expresar las distinciones sociales. Máxime porque la producción de bienes culturales obedece a un ajuste o concierto objetivo entre las lógicas de oferta y demanda, dentro un campo específico, donde la producción de los bienes culturales está determinada por el consumo basado en la diversidad de gustos (Bourdieu, 2000).

En el caso de la producción cultural de la música cumbia como un elemento mercantil solo halla sentido si el campo cultural es al mismo tiempo un campo económico, es decir un campo de relaciones de fuerza entre agentes o empresas, en este caso los grupos artísticos musicales, confrontados, cuyo poder se halla inscrito en lo que Bourdieu denomina “sus cartas de triunfo”, es decir el volumen global de capital que cada uno de estos posee, como factores de éxito para asegurarse una ventaja en la competencia y que conforman la estructura del campo (Bourdieu, 2003).

La estructura del campo de cada uno de estos agentes-empresas está definida por la distribución de capitales, es decir por los recursos y poderes acumulados durante luchas anteriores y que son armas efectivamente utilizables en la pugna simbólica por el dominio del escenario competitivo y el capital poseído por los demás. Esta acumulación efectiva de capitales que conforma el volumen global de capital, se puede considerar como una reserva de “energía social” producto de inversiones simbólicas y/o reales, que van orientando las estrategias ulteriores de cada agente (Bourdieu, 1990;2000).

Los capitales que conforman el volumen global de capital de cada uno de los agentes son diversos, siendo los más importantes: el *capital cultural* constituido por un conjunto de capitales (tecnológico, jurídico y organizativo) que conforma la base de cada posición; el *capital financiero*, (dominio directo o indirecto de recursos financieros) es la condición principal de la acumulación y conservación de las otras formas de capital.; el *capital comercial*, es el dominio de redes de distribución y de servicios de mercadeo y postventa; el *capital social* es el conjunto de recursos movilizados a través de una red más o menos extensa y movilizable que procure una ventaja competitiva; y el *capital simbólico* es el dominio de recursos representativos fundados en el conocimiento y reconocimiento de la imagen marca, que fundamentan la fidelidad y la confianza de los consumidores (Bourdieu, 2003). Capitales que, poseídos en mayor o menor medida por cada agente determinan su posición como dominante o dominado dentro del campo económico cultural del mercado cumbiero.

De esta manera en el mercado cumbiero el capital simbólico, el prestigio de cualquier grupo parte del reconocimiento social y la confianza en su imagen marca. De esta manera los grupos conforman su capital simbólico de diferente manera. Algunos dentro de los más famosos, lo hacen desde la antigüedad de su trayectoria, el éxito de sus repertorios y hasta de la calidad de su actuación. Lo que les ha permitido la acumulación prolongada de otros capitales importantes como el social y el comercial, entre otros, que los sitúa en una posición de dominio y poder sobre el mercado y el campo mismo. Es por ello que sus estrategias se inclinan de continuo a perpetuar o redoblar su dominación en el campo económico, para tratar no solo de mantener su posición sino de desalentar la acción de grupos rivales, principalmente los menos provistos de capital (Bourdieu, 2003). Por su parte los grupos recientes al no poseer el reconocimiento, ni la trayectoria requeridas para la conformación de un capital simbólico fuerte, apelan a menudo a la innovación en la calidad tanto de su actuación, como al ofrecimiento de nuevos bienes de producción (canciones, estilos, actuaciones, etc.) dirigido a ciertos sectores sociales, además del ofrecimiento de sus servicios a precios más económicos. Es por esto que las estrategias empleadas por estos grupos, de menor nivel, se inclinan a la ruptura de los límites interpretativos impuestos de manera estructural (Bourdieu, 2003) por los actores dominantes, abriéndose así espacios propios donde su posición sea de alguna manera dominante.

Bajo esta dinámica es que se puede comprender las estructuras sociales del campo económico y mercantil de la cumbia, como el producto de pugnas, inversiones y estrategias sociales que terminan estableciendo la existencia de una estratificación social marcada por la competencia y la búsqueda de posiciones cada vez más dominantes en el mercado. Bajo esta condición de las reglas del juego mercantil, es que los grupos de músicos como organizaciones que se hallan tras de los nombres marca, desarrollan sus prácticas y estrategias tendientes a asegurar y acrecentar el capital simbólico de sus respectivos grupos.

Capital artístico

En tanto la distribución y el peso de los capitales que consiguen acumular los grupos de música cumbia se dirige a la obtención de un mayor capital simbólico, que influya en la obtención de posiciones cada vez más favorables (Bourdieu, 2000), es que se requiere del desarrollo y realización de un tipo de capital que podría definirse como básico: el capital artístico. El capital artístico en tanto se trata de una inversión simbólica y real de actitudes y aptitudes para la de representación escénica, es el producto vivo no solo de la trayectoria musical sino de ciertas disposiciones tendientes a la dramatización que cada uno de los músicos despliega de manera distinta en cada situación.

El capital artístico que los músicos van desplegando durante los eventos que realizan, requiere así del desarrollo de una actuación efectiva en el escenario. La efectividad de toda actuación no se ejecuta sino es a través de un papel o rutina preestablecida y probada, con lo cual se busca en todo momento causar una impresión duradera sobre alguna audiencia definida (Goffman, 1989). La construcción de una imagen artística hacia el público, es una de las primeras prerrogativas a las que se dirigen las estrategias de los grupos cumbieros. Lo que requiere indefectiblemente de la ejecución siempre convincente del repertorio y el cumplimiento efectivo de las rutinas individuales y/o colectivas que se han establecido para la actuación en el escenario.

De esta manera una actuación eficiente, que acumule un mayor capital artístico, en el mundo musical requiere de la construcción de una “fachada”, es decir de un sentido claro en la dotación expresiva, intencional o inconsciente, frente al público que observa dicha actuación. Para esto es crucial la existencia de un “medio” o escenario, un espacio que contenga los elementos materiales necesarios (mobiliario, decorado, equipo) donde pueda desarrollarse con fluidez la acción humana de representación (Goffman, 1989).

La segunda parte de toda actuación es el establecimiento de una “fachada personal”, que no es más que la apariencia con que todo actuante exhibe ciertos elementos significantes, que se identifican íntimamente con su persona; así la vestimenta, el sexo, la edad, el aspecto físico, el porte, el lenguaje, las expresiones faciales y los gestos corporales, son la manifestación intrínseca de lo que quiere mostrar el actuante. De esta manera la expresión representativa de la fachada requiere de un vehículo mucho más preciso que complementa el sentido de la actuación; así los “modales” son las actitudes que exteriorizan de manera evidente la existencia de un rol o papel que se espera sea desempeñado por el actuante en toda situación (Goffman, 1989).

Puesto que la actuación, es una “realización dramática” que requiere de cierta coherencia confirmatoria entre apariencia y modales que, para crear convicción en el público, no debe contradecirse en absoluto (Goffman, 1989). La indumentaria la actuación de los músicos cumbieros en un escenario adecuado, hace que tengan la posibilidad de ofrecer al público una representación mucho más contundente y por lo mismo exitosa. Para esto, la producción del repertorio es lo primero que un grupo necesita construir, a continuación, la imagen y la representación son los elementos que tienen una notable importancia en el universo musical para la acumulación de un elevado capital artístico. Principalmente porque al ser la representación el producto acabado, el bien a ser consumido por el público y por el cual éste está dispuesto a pagar, se constituye en el elemento que establece la posición que un grupo ocupa en el campo de la competencia mercantil de acuerdo a cada gusto constituido en la demanda.

Habitus musical

Para poder desplazarse de manera eficiente en el campo de la música cumbia se requiere, como ocurre con muchos otros géneros musicales, de una larga trayectoria individual. Por ello la mayoría de los músicos, que componen los grupos empresa, tienen una experiencia vasta que, en muchos casos comienza en la niñez o en la adolescencia y que continúa desarrollándose a lo largo de la vida. Es por ello que se considera aplicable el término de habitus empleado por Bourdieu para definir el proceso de internalización individual y colectiva de las estructuras del mundo social que al replicarse de un modo inconsciente terminan organizando las percepciones y las prácticas de cada individuo y su historia (Bourdieu, 2000). En este sentido, los poseedores de un habitus musical, dentro el mundo cumbiero, son principalmente los músicos pues son los que más requieren de esta disposición para poder actuar y hasta vivir de la música. Un habitus musical bien desarrollado permite la acumulación de un capital artístico de mayor valía y convicción, que es lo que todo grupo busca añadir a su representación.

El habitus al ser un principio de acción insensiblemente internalizado termina brindando a todo individuo una gran economía de cálculo y de tiempo. Las disposiciones surgidas de la experiencia de situaciones constantes y recurrentes, permite el establecimiento de previsiones

no racionales que tienen la particularidad de adaptarse casi inmediatamente a situaciones relativamente novedosas (Bourdieu, 2003). Puesto que las circunstancias ordinarias de la existencia en el mundo social en general y el campo económico en particular, no permiten una prolongada evaluación consciente y calculada de las posibilidades de ganancia es que el habitus musical se constituye en un elemento sumamente importante para los ejecutores de la cumbia, pues su trayectoria repleta de experiencias anteriores les asegura la previsión práctica y el dominio experto de toda situación novedosa.

De esta manera el habitus musical con el que está dotado todo músico, contribuye en la construcción de verdaderas leyendas artísticas y grupos de renombre. El habitus musical, es pues la base social del mercado cumbiero, es el elemento clave que confirma y afirma, como potencialidad, el aseguramiento de las condiciones de su propia realización individual y/o colectiva. La orquestación de los habitus de todos los músicos, en cualquier circunstancia, es la medida de su congruencia que, al partir de la previsión de los comportamientos colectivos, garantiza una actuación concertada, responsable constante y fiel en cada situación (Bourdieu, 2003).

En resumen, el mercado de la música cumbia como un campo económico dentro de la producción cultural, más concretamente como un circuito cultural de producción y reproducción de música popular comercializable, posee una estructura de posiciones diferenciadas y jerarquizadas, donde los grupos-empresas cumbieras, libran en el campo, desde el polo fundamental de la oferta, acciones de acuerdo a su posición –alta, media o baja-. Una lucha que se desarrolla a partir del despliegue de capitales y de estrategias diversas para el mejoramiento de la propia posición. Donde el capital que surge de la experiencia artística de los músicos, como base social de la cumbia, se constituye en uno de los elementos más cruciales para la construcción de la imagen marca de cada grupo.

1.6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación ha tomado como estudio de caso a cuatro grupos musicales de cumbia, de amplia y mediana trayectoria en el contexto paceño, a saber: el Grupo Veneno, la Orquesta Mambole, el Grupo La Patrulla, y el Grupo La Kondena, grupos bien conformados y de actualidad, de mayor o menor trayectoria, cuya actividad musical concentrada tanto en la producción como en la representación artística se mueve de manera evidente en diversos segmentos de la demanda musical paceña.

Aunque la selección de estos cuatro grupos pudo haberse concentrado o extendido a otros grupos con similar o mayor representatividad dentro del vasto mercado musical, la preferencia por estos como elementos de estudio de la investigación obedece a tres principales criterios de selección: Primero, a cierto nivel de afinidad, acceso y consentimiento que, en mayor o menor medida, se consiguió establecer con algunos de los componentes de estos cuatro grupos. Segundo, ante una notoria segmentación en el mercado se tomó como parte del estudio de caso a los grupos Veneno y Mambole, obedeciendo a su alto nivel de prestigio y por lo mismo a la calidad de cierta representatividad de los grupos grandes que ofrecen para el estudio. Tercero, sobre la misma línea de segmentación, la selección de los grupos La Patrulla y La Kondena, obedeció sobre todo al criterio de crecimiento y búsqueda de oportunidades que estos persiguen dentro el mercado musical, y que refleja muy bien el afán de otros grupos medianos o incluso menores en la competencia. Por ello es que esta selección no pretende ser un

elemento absoluto de representación, pues el universo de la música cumbia es verdaderamente amplio, sino solo una muestra ilustrativa de la competencia musical en el mercado paceño.

El número de informantes que participaron de la investigación alcanzó a un total de trece personas, distribuidos de acuerdo a la información brindada.

Dentro de los grupos que forman parte del estudio, los siguientes informantes brindaron datos específicos sobre las características internas (ganancias, organización y estrategias) de cada grupo:

Cuadro N° 1

Informantes clave dentro de los grupos de estudio

Nombre	Cargo	Fecha de entrevista
Grupo Mambole		
1. Armando	director	febrero de 2017
2. Rolando	bajista	abril de 2017
Grupo Veneno		
1. Byron	ex perkin	septiembre de 2016
2. Álvaro	sonidista	agosto de 2016
Grupo La Patrulla		
1. Jesús	baterista y bajista	octubre de 2013
2. Mario	vocalista	marzo de 2017
3. Wilson C.	guitarrista	febrero de 2016
4. Richard	baterista	marzo de 2018
Grupo La Kondena		
1. Wilson	baterista	marzo de 2019
2. Osvaldo	güirista	marzo de 2018

Por otra parte, fuera de los grupos estudiados se recurrió a los datos aportados respecto a aspectos más bien generales sobre la vida del músico o las horas de ensayo, algunos músicos pertenecientes a otros grupos y cuyo valor es de complemento. Además de los datos sobre costos y contratos de los grupos, aportados por un representante externo.

Cuadro N° 2

Informantes clave fuera de los grupos de estudio

Nombre	Cargo	Fecha de entrevista
Grupo amante		
1. Martin	vocalista	febrero de 2017
Grupo Rolys		
1. Toto	guitarrista	octubre de 2013
Agencia de músicos		
1. Genaro	representante de grupos	5 septiembre 2016

Por cuanto la compleja realidad de un campo de estudio, como indica Barnadas (citado por Barragán, 2003) exige una metodología e instrumentos específicos de conocimiento; y en vista de que el campo de la producción musical cumbiera, de los grupos mencionados dentro del amplio mercado paceño, posee su propia complejidad, se requiere de técnicas e instrumentos

metodológicos acordes a tal característica, el enfoque para la realización de la presente investigación se ha concentrado en gran medida en lo cualitativo.

A tal fin, se ha recurrido a una revisión bibliográfica que ha puesto a la investigación sobre la pista de entender las características básicas del tema en cuestión, y su relevancia teórica, que funcionan como tamiz inicial e hilo conductor de los datos empíricos hallados.

El recojo de datos se ha llevado adelante a través de una serie continuada de aproximaciones efectivas a los grupos elegidos para el estudio, consignando y sistematizando la realidad percibida a través de la observación, como principal herramienta constitutiva del trabajo de campo. La observación tuvo dos características y momentos: de inicio se empleó la observación participante, surgida a partir de la experiencia personal y directa del investigador con el campo de estudio, en dos circunstancias diferentes pero complementarias; la primera y más duradera, corresponde a la experiencia como músico bajista temporal y/o permanente, de diversos grupos musicales como el Grupo Pasión, La Patrulla y La Kondena, entre 2008 y 2010, y entre 2012 y 2014, donde se pudo conocer el mundo cumbiero por dentro, desde el glamour de la producción al declive artístico, que el músico llega a vivir a menudo; por otra parte, durante 2011, en una segunda experiencia de observación vivenciada por el investigador, el nivel ocupado para ello correspondió al del trabajo práctico, como parte del personal de carga y descarga, de grupos como Mambole, experiencia que permitió conocer de primera mano tanto la organización y estrategias de mercadeo empleadas por grupos de ese tipo, como de la labor sacrificada y poco reconocida del trabajo manual que es la base de la actuación de los artistas.

Otra etapa de observación realizada, durante 2016 y 2019, para continuar conociendo la realidad del mundo artístico cumbiero, se efectuó a partir de la observación no participante o indirectamente participante, como parte del público asistente a eventos diversos como matrimonios, prestes y/o campañas políticas, donde con preferencia hubieron actuado los grupos que forman parte del estudio de caso. De esta larga experiencia de observación se pudo conocer un poco más las estrategias artísticas y de actuación empleadas por varios de los grupos seleccionados, así como la reacción del público frente a las diversas características de las presentaciones (ver cuadro N° 3).

Cuadro N° 3

Eventos donde se realizó la observación

Tipo de evento	Grupo	Fecha	Lugar
Matrimonio	La Patrulla	20 de Septiembre 2016	La Paz
Matrimonio	Mambole	23 de septiembre del 2017	La Paz
Matrimonio	La Kondena	01 de Octubre 2015	La Paz
Matrimonio	Veneno	19 de noviembre del 2016	La Paz
Preste “Señor de la Exaltación”	La Kondena	14 de septiembre 2016	La Paz
Preste “San Roque”	La Patrulla	16 de agosto 2017	La Paz
Preste “Santísima Trinidad”	Mambole	07 de Junio 2015	La Paz
Preste “Señor de los Milagros	Veneno	28 de octubre de 2017	La Paz
Fiesta de ñatitas	Veneno	01 de noviembre de 2018	La Paz
Concierto “Dos décadas con Veneno”	Veneno	04 de octubre 2019	La Paz
Cabo de año	La Kondena	10 de diciembre de 2014	La Paz
Cabo de año	La Patrulla	25 de Junio de 2016	La Paz
Cabo de año	Mambole	30 de agosto 2014	La Paz

Bautizo	La Kondena	10 de octubre de 2013	La Paz
Bautizo	La Patrulla	23 de abril de 2016	La Paz

Por su parte ante la necesidad de cotejar la realidad observada como genérica a través de las vivencias personales de los actores centrales de la producción musical cumbiera, se buscó en todo momento conocer el punto de vista y parecer de los individuos, músicos, directores, promotores y trabajadores manuales de los grupos seleccionados y de algunos otros que accedieron a brindar el material para esta investigación.

Para tal fin, y tomando en cuenta las susceptibilidades existentes en el campo de la competencia musical, se emplearon herramientas de tipo individual como las entrevistas informales y en menor medida las semi estructuradas.

A través de estas herramientas cualitativas individuales se consiguió consignar datos referentes tanto a la historia de los grupos cumbieros, como a la vivencia artística de los músicos y la organización económica de pagos y contratos que mueve las actuaciones musicales dejando por ello en reserva, a petición expresa, el verdadero nombre de la mayoría de los informantes.

CAPÍTULO II

DE ESTE A OESTE DE NORTE A SUR, LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CUMBIA Y SU INCURSIÓN EN EL CONTEXTO NACIONAL

2.1. CUMBIA: EL INMORTAL GÉNERO POPULAR LATINOAMERICANO

Este acápite se constituye en el punto de partida necesario, para una adecuada contextualización de la evolución y trayectoria de la música cumbia desde sus orígenes hasta la actualidad. En un recorrido escueto por los antecedentes de la cumbia latinoamericana se trata de rastrear la base de aquello que se considera como parte de lo clásico dentro de los repertorios nacionales e internacionales.

Asumiendo que los grupos cumbieros nacionales, antes y ahora, han sido influenciados por cada uno de los estilos regionales se busca comprender el alto valor simbólico que la cumbia como género musical popular “multicultural” y multi temporal ha ido aglutinando a lo largo de su paso por la diversidad de contextos de la región, y su influencia en el campo musical boliviano que, como veremos más adelante, ha tenido su propia época de oro, cuya producción se ha convertido en un bien cultural (Bourdieu, 2000).

Bienes que, tomados como una herencia intangible para los grupos actuales, contribuye a la construcción de los repertorios y actuaciones con los cuales se va construyendo el capital simbólico de cada grupo cumbiero, gracias a lo cual alcanzan una marcada posición en el mercado.

2.1.1. Orígenes de la cumbia

Los orígenes de la cumbia como una tonada musical y coreográfica, pueden ser rastreados en el proceso colonial mismo de la región caribeña de Latinoamérica, más específicamente en la costa norte de Colombia -posiblemente en Cartagena- (Londoño, 1983), donde se habría ido configurando, desde sus raíces evidentemente africanas, como un género transnacional adaptado a la cultura local indígena mientras se asimilaba asimismo a la cultura hispana. La cumbia terminó constituyéndose en el producto de una fusión tricultural adoptando para sí la diversidad de elementos musicales y de representación que esta simbiosis ofrecía. Desde el punto de vista musical la cumbia se habría enriquecido del ritmo dinámico de los timbales, propios de la cultura negra, la dulce melodía de la caña, millo o gaita, propio de la cultura indígena local y el vestuario de evidente origen español (Arias, s/f), en la representación coreográfica asimismo se construiría a partir de un proceso social, ciertos papeles donde el negro ocupa el puesto del hombre y la mujer el de la india, mientras que la influencia española quedaría patente en el comportamiento social (Londoño, 1983).

Por su parte el nombre “cumbia”, hallaría sus orígenes en un conjunto de construcciones verbales posibles, y probablemente complementarias. En primer lugar, se asume su origen en una contracción verbal de palabras como “cumbiamba” o la antillana “cumbancha”, que significa jolgorio o parranda. O también de la voz negra “cumbe” que hace referencia a un baile negro de la Guinea Continental española, o de “kumba” cuyo significado es “hacer ruido” (Londoño, 1983). Lo más asequible es que todas estas raíces verbales le hayan brindado una identidad a la cumbia, caracterizándola al fin como una tonada colectivaailable de carácter alborozado, festivo y bullanguero.

Nacida así la cumbia en la región caribeña, principalmente colombiana, como un producto multicultural simbiótico de carácter festivo se iría transformando, a través de un proceso de reificación ideológica, en un género nacional representativo de la identidad colombiana; alcanzando así el nivel de música folklórica, a partir de una suerte de blanqueamiento o mestizaje étnico (Fernández, 2007), basado en la construcción discursiva de una comunidad

imaginada como homogénea y en cierta manera invariable, que fuertemente alimentada por la acción de los medios de comunicación masivos y las industrias fonográficas, tendría un gran impacto en la sociedad colombiana. Desconociendo o minimizando, de este modo, las grandes posibilidades de la diversidad interpretativa e interpelativa desde lo popular que la cumbia como género musical tiene desde su esencia y que demuestra a menudo a través de la evidencia empírica de su expansión regional (Ochoa, 2016).

El elemento para entender la amplia expansión musical de la cumbia puede ser hallada, en términos musicales, en su estructura rítmica misma, relativamente sencilla y fácilmente identificable, donde la percusión ejecutada a través de la monotonía de un marcado golpe común, se constituye en el patrón cadencioso central del género haciéndolo remarcablemente abierto y flexible a toda nueva interpretación. Esta estructura básica musical casi invariable y una no rígida identificación con la nación colombiana habrían contribuido en gran manera al éxito de su desplazamiento geográfico a nivel sudamericano y su habilidad para cambiar de forma al reinterpretarse en cada nuevo contexto (Fernández, 2007).

De este modo el gran despegue de la cumbia como un género adaptable a la diversidad del contexto regional latinoamericano se daría durante la segunda mitad del siglo XX, más específicamente durante los años 60. La cumbia, un ritmo colombiano nacido de un proceso simbiótico colonial, se constituyó en el gran triunfador sudamericano de aquellos años extendiéndose a países como Chile, Perú, Argentina, Bolivia y México (Sánchez, 1999), donde al ir gradualmente identificándose con el carácter híbrido de las identidades regionales terminó constituyéndose en la música popular de cada país del que fue y todavía es parte: mientras en Colombia se posicionó como un estilo de música popular que encierra una simbiosis cultural, en México, Perú y Argentina, sería el vehículo musical de la expresión identitaria de los sectores marginados. Trascendiendo de este modo, a través de su alta capacidad interpelativa e interpretativa, su autenticidad nacional la cumbia terminaría por convertirse en un producto efectivamente transnacional (Fernández, 2007).

2.1.2. La heredad de las grandes interpretaciones regionales

Aunque la cumbia como género musical caribeño, habría de penetrar en casi todos los países sudamericanos como parte de la manifestación popular, tendría empero un mayor impacto re interpretativo en los países donde la identidad podía tener alguna característica de multiculturalidad y abigarramiento.

Así países como Colombia, México, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, comenzarían a construir sus propias reinterpretaciones locales y crear sus propios estilos, algunos de los cuales terminaron marcando una mayor tendencia productiva y de consumo mercantil a nivel regional, entre los que se encuentran de manera prevalente la cumbia mexicana, la cumbia peruana, y la cumbia argentina que, como veremos más adelante, terminaron influyendo de manera muy notable en la propia cumbia boliviana hasta hoy.

a) Cumbia colombiana

La cumbia en su versión originaria es decir la caribeña o colombiana, ha sido, como ya se mencionó, el producto de una construcción transcultural entre componentes musicales afro-indio-hispanos (Sánchez, 2007) que se iría consolidando a lo largo de la historia colombiana; constituyéndose de este modo en el ritmo y el baile folklórico tradicional más representativo de la región caribeña.

La cumbia colombiana se caracteriza hasta hoy por su aire mucho más tradicional, alegre, dinámico y poco estilizado. Es siempre reconocible por la prevalente impetuosidad de sus tambores, cajas, guaches y maracas, y la suavidad melódica de su instrumentación de viento en sus flautas de millo o gaitas y, actualmente, las trompetas y acordeones, o las guitarras eléctricas cuya incorporación hace un efectivo juego con la melodía de los cantos y coplas (Arias, s/f), que prácticamente han sido el aporte perdurable de la lírica hispana.

El baile de la cumbia colombiana en tanto es la reminiscencia de una práctica cultural rural de “negros” e “indios” del Caribe colombiano (Ochoa, 2016), mantiene ciertas características que la hacen fácilmente reconocible. En primer lugar, la característica más reconocible se halla en la indumentaria constituida en el caso de las mujeres de una blusa blanca o roja escotada de mangas cortas un adorno de flores en la cabeza y una falda roja ancha conocida como “pollera colorá”, mientras que los hombres visten todo de blanco con un pañuelo rojo anudado alrededor del cuello y lleva puesta un bolso al costado y un sombrero típico. La danza que a menudo se ejecuta en parejas, es semejante a la polca, pero sin tomarse de las manos y se realiza en sitios abiertos como calles o plazas, donde los danzantes se mueven alrededor de los músicos que son el punto central de la fiesta (Arias, s/f).

Tan solo en Colombia, la cumbia como género posee una amplia diversidad interpretativa con sus propias características que, aunque mantienen viva la esencia rítmica de los tambores, reemplaza o complementa la melodía. Así existiría según Juan Ochoa (2016), subgéneros tradicionales unos y modernos otros, como la cumbia de gaitas y de flautas, que mantiene un aire tradicional, mientras que la de acordeón y la de orquesta de salón se constituyen en géneros ya más estilizados.

La cumbia colombiana surgida, así, como una música y danza popular comenzaría a fines de los 50 un despegue imparable con la musicalización de cumbias tradicionales, causando un gran impacto en el público urbano colombiano. Pero sería a partir de los 60, cuando comenzaría su internacionalización y verdadero apogeo, gracias al éxito del famoso tema la “pollera colorá”, liderando, en consecuencia, un record de consumo y producción regional que inició a popularizar la cumbia como un género exitoso y flexible; una veta inagotable de géneros musicales cuya hibridación cultural y estética le brindó una potencia expresiva desconocida hasta entonces. (Sánchez: 1999), influyendo en primer lugar a los países dentro de la misma región caribeña, entre los que se destacó México.

b) Cumbia mexicana

La llegada de la cumbia a México, a finales de los años 50 y gran parte de los 60, marcaría un antes y un después en la música mexicana. En un ambiente musical donde habían predominado los ritmos tropicales cubanos como el mambo, la rumba o el guaguancó, la cumbia ingresaría con una fuerza inusitada para que a través de un proceso de hibridación cultural con parte de los ritmos tropicales anteriores y con la música del folclore mexicano como la música norteña, el mariachi, la balada o la banda mexicanos, se fuera construyendo un inmenso abanico de subgéneros de cumbia interpretados por músicos mexicanos, que luego marcarían tendencia, entre las que se cuentan algunas de las más importantes como la cumbia norteña, la tex mex, la sonidera y la grupera. Consolidándose de este modo como un ritmo popular bastante extendido, producido y bailado en fiestas y celebraciones familiares y sociales de gran parte del territorio mexicano (Blanco, 2008).

La característica de la cumbia mexicana se halla en su interpretación y baile cuyas características apelan al cuerpo como medio de expresión, el ritmo cadencioso y de contacto físico, influencia del danzón, en pareja, donde existe el contacto corporal, el hombre estrecha la cintura de la mujer con su brazo derecho mientras toma con la otra la diestra femenina para ondearla, la mujer toma el hombro masculino y acentúa el movimiento de la cintura y las caderas. Aunque no existe una indumentaria definida como tradicional, lo común es que los varones lleven un sombrero texano. El baile se realiza tanto en salones de baile especializados, como en medio de las calles, que son cerradas para el efecto (Blanco, 2008).

La instrumentación de la cumbia mexicana a diferencia de la interpretación originalmente colombiana sustituyó la percusión de los tambores y cajas tradicionales por la batería acústica, y las flautas de millo por las trompetas, el saxofón, el clarinete y principalmente el acordeón, añadiendo asimismo guitarras eléctricas, bajos y órganos que pueden sustituir al acordeón, manteniendo empero tan solo el realce de las maracas o el güiro.

Aunque la cumbia en México desarrolló una enorme diversidad de estilos, las cumbias norteña y tex mex serían los subgéneros que a fines de los 80, conseguirían alcanzar un ascenso discográfico muy propio y significativo, rebasando sus propias fronteras. El tex mex como un ritmo surgido de la música popular europea, asentada en la frontera texana mexicana creó una expresión musical propia (Loza 1995), muy rica y elaborada en cuanto a música y letra. Mientras que la cumbia norteña como producto directo de la cumbia colombiana, surgida igualmente en el norte del suelo mexicano, al adquirir un nuevo estilo mestizo que sintetizaba tex mex con cumbia tradicional mexicana, constituiría después lo que sería conocido como cumbia grupera. Que exportada al resto del continente como la máxima representación de la cumbia mexicana contemporánea, influenciaría fuertemente al acervo musical de otros países como Bolivia, fundamentalmente.

c) Cumbia peruana

La cumbia en suelo peruano significó, al igual que en otras regiones, un gran suceso musical para los sectores principalmente populares. Nacida a finales de los años 60, fue el producto de la fusión entre la cumbia colombiana, ritmos caribeños y hasta de rock, con algunos ritmos nativos costeros, serranos o selváticos, dando lugar a una significativa diversidad de subgéneros como la cumbia costeña, amazónica, andina o chicha y sureña. Entre esta diversidad, sería la cumbia chicha una de las que se destacaría en diversas capas de la población limeño-serrana migrante del centro valluno peruano (Bailón, 2004).

La cumbia peruana en sus diversas variantes se caracteriza por la indumentaria colorida, clara y alegre que acompaña un baile rítmico, vivo y repetitivo, donde las parejas se mueven al son de una instrumentación muy particular compuesta por instrumentos principalmente eléctricos como baterías y guitarras eléctricas, teclados, sintetizadores, timbales, güiros y trompetas, en algunos casos.

Ante la notable diversidad de la cumbia peruana, la variante conocida como “chicha” sería la que, a partir de los años 80, alcanzaría una cierta notoriedad para ser exportada a otros países vecinos como Bolivia. Este éxito se debió a la capacidad de la chicha para convertirse en un vehículo de expresión social de los sectores populares migrantes de la capital, compuestos por proletarios, ambulantes, campesinos, pescadores, agricultores, mineros, etc., que componen la

capa social más marginada del Perú, por lo cual marginada terminaría también siendo su expresión musical (Sánchez, 2017).

d) Cumbia argentina

La cumbia en su paso por el contexto argentino, tendría también sus notables transformaciones que daría lugar a una nutrida diversidad de subgéneros que marcan tendencia hasta la actualidad. Llegada a fines de los años 60 la cumbia argentina se iría consolidando recién durante los años 70 y 80, con los primeros intérpretes propios del país argentino. Construyendo así un conjunto de subgéneros entre los que se cuentan la cumbia santafesina, la cumbia norteña, la cumbia villera, y recientemente la cumbia turra y la cumbia pop, entre las que se destacaría la villera como un género surgido en 2000, y que coincide con una larga época de crisis económica que creó una identificación de este género con los pobres urbanos (Fernández, 2007).

Lo característico de la cumbia argentina lo constituye de alguna manera su originalidad interpretativa que manteniendo las claves del ritmo colombiano se fue nutriendo de diversos géneros folklóricos argentinos como el cuarteto, el chamamé o el tango, dando lugar a un estilo reconocible como propio. Para posteriormente irse nutriendo de otros géneros de cumbia como la chicha y la sonidera, y hasta del reggaetón en el caso de subgéneros nuevos considerados mayores como la cumbia villera que forma parte del género mayor de la música tropical argentina (Fernández, 2007).

Lo característico de la cumbia argentina es la utilización de instrumentos musicales principalmente de tipo electrónico como guitarras eléctricas, teclados, sintetizadores, percusión electrónica y hasta acordeones. El baile ejecutado en parejas tiene la característica de soltura y la alegría, ejecutada en grandes espacios públicos y privados.

Aunque la cumbia argentina tradicional, llamada romántica o tradicional, había construido un imaginario tendente a la “blanquitud” como elemento de linaje prestigioso, la cumbia villera o “de barrio”, como un género contemporáneo, reflejaría más bien las vivencias de sectores marginales o “negros” de la sociedad, las villas miseria, donde prima la pobreza, la violencia, la criminalidad y la drogadicción como estilos de vida, sublimados al nivel de una identidad que demanda reconocimiento (Martín, 2008).

De este modo la cumbia villera, al reformular las convenciones y actuar a través de un sinceramiento de formas y contenidos que tanto denuncian, como reafirman identidades, a la vez que demandan diversión, tendrá así un enorme éxito comercial que se constituirá en la base de su propia proyección y supervivencia (Miceli, 2007), como la notable representación de la cumbia argentina contemporánea que en su tránsito hacia otros contextos tendrá una gran influencia.

2.1.3. Las influencias de la cumbia regional en Bolivia

Aunque el ingreso de la cumbia en el contexto boliviano, se habría realizado de manera temprana, durante los años 30, como parte de un conjunto de propuestas de música tropical de carácter poco comercial, su gran despegue como género influyente gracias a las industrias culturales de la radio y el vinilo, no se daría sino hasta los años 60 cuando su expansión hacia otros contextos como México, Perú, Argentina, Bolivia y Chile, la disparó como el género triunfador y favorito de Latinoamérica

Con la llegada de algunos grupos extranjeros colombianos de renombre, como el Cuarteto Imperial, a fines de los 60 se daría pie no solo a una apertura del público nacional, sino a las primeras interpretaciones realizadas por algunas de las orquestas nacionales de músicaailable del país, como el Trío Oriental. Primeras expresiones que fueron hallando un desarrollo cada vez más marcado, gracias a nuevas expresiones musicales cumbieras surgidas en el Perú como la chicha, que influiría grandemente en la conformación de grupos nuevos como Los Graduados o Maroyu, que entretuvieron durante generaciones a bolivianos y extranjeros (Plata, 2017). Esto contribuyó a una progresiva nacionalización del género surgiendo de este modo una variedad propia conocida como cumbia andina o boliviana, que desarrollaría la capacidad de competir luego tanto con la música folklórica nacional, como con el rock surgido como propuesta musical popular desde el norte del continente (Sánchez, 2017).

Los años 70, significaría para la cumbia boliviana una época de experimentación sonora, obteniendo una cierta estabilidad productiva al ganar aceptación en las fiestas caseras o públicas de los sectores principalmente populares. En este sentido, ya para los años 80 alcanzaría algún éxito con el surgimiento de grupos de renombre, como Los Hualaychos, los Flamencos, Los Tigres, etc., cuyo repertorio musical englobaría tanto la reinterpretación de ciertos temas clásicos de la cumbia colombiana, como una producción musical propia cuya originalidad terminaría llegando hasta la actualidad. La cada vez mayor participación de estos grupos de cumbia en eventos sociales populares, significó asimismo la conformación de los grupos de cumbia como empresas musicales con un rédito económico para sus integrantes.

Durante aquella época el baile cumbia era realizado de manera sencilla y en cierta manera básica: ejecutada en parejas la coreografía poseía el movimiento suficiente propio de una cadencia moderada. A este tipo de baile poco estilizado le seguiría, asimismo, en consonancia con las nuevas propuestas de la cumbia boliviana de fines de los 80, un realce en la fuerza de la coreografía a través de nuevos pasos, nueva indumentaria y nuevas imágenes artísticas, más fresca, más modernas con un plus tropical de vivacidad expresiva, de alegría y vitalidad festiva, que terminaría conduciendo a la cumbia boliviana a su época de oro (Sánchez, 2017).

2.1.3.1. Influencias de la cumbia boliviana de los años 90

Saliendo de los 80, la década de los 90 se constituiría en la época más representativa de la cumbia boliviana contemporánea. Cochabamba, específicamente el Valle Alto, el Valle Central y el Chapare, se constituyeron en el epicentro donde comenzó la gran movida cumbiera del país. Según Sánchez (2017), las condiciones económicamente pujantes de esta región debidas a la alta producción cocalera, habrían impulsado, a finales de los años 80, la demanda y el consiguiente surgimiento y difusión mediática de los primeros grupos electrónicos de cumbia autóctona, como Maroyu, Ronisch y Clímax, que brindarían el primer impulso al desarrollo de la producción musical cumbiera en el país. De este modo la movida cumbiera comenzada en Cochabamba se iría extendiendo de tal modo, que alcanzaría a prácticamente todo el país y a algunos del exterior, pero sería La Paz el centro industrial musical donde, durante los años 90, la cumbia se elevaría a un nivel inusitado.

Por un lado, la gran movida tecnocumbiera del Perú (Plata, 2017) y por otro el éxito regional de grupos y artistas mexicanos del estilo grupero, sonidero y norteño, como los Bronco, los Bibys, los Brindis, entre otros, y su triunfante ingreso al contexto boliviano, durante los años 90, marcaría una duradera impronta en el desarrollo musical de la cumbia boliviana. El estilo de las cumbias peruana y mexicana con características culturales fuertemente mestizas se

constituyó en el elemento clave para su éxito en la sociedad boliviana que, hallando así un reflejo de sí misma, no dudó en consumir y reproducir el repertorio y estilo de la producción musical extranjera, como lo haría Clímax, marcando así una nueva tendencia en el propio estilo y la producción que revolucionaría el mercado.

De este modo, el boom cumbiero internacional en suelo boliviano impulsó el nacimiento de grupos y artistas cumbieros, cuyo ascenso desarrolló una indiscutible influencia hasta la actualidad. Bien entrada la década de los 90, repuntarían en el mercado cumbiero nacional grupos como Los Brother's, Opus 4.40, Conexión, Expreso, Los Puntos, Rumba 7, F.M. y Silvina, entre otros; o también solistas como Jorge Eduardo, Miguel Orías, Mónica Ergueta, Pepe Cordova, David Castro, entre otros (Sánchez, 2017). El surgimiento explosivo de esta enorme pléyade musical, dio lugar no solo a un consumo masivo de la cumbia a partir de las industrias culturales fonográficas, sino a una gran demanda de los grupos y artistas nacionales en conciertos y giras nacionales e internacionales, en fiestas públicas o privadas, en programas radiales y/o televisivos, brindándoles una gran fama.

Esta amplia popularidad de la cumbia nacional le fue abriendo de este modo un espacio cada vez más amplio en el público consumidor boliviano y paceño. Habiendo partido del gusto de las clases populares migrantes, terminaría alcanzando al gusto joven de las clases acomodadas. Como una forma de respuesta a esta demanda y a través de la influencia de algunos grupos argentinos cuya imagen y estética de tipo blanca occidental, algunos grupos cumbieros de éxito y renombre como F.M. y Silvina, PK2 o Azul Azul, fueron sofisticando cada vez más su estilo y sobre todo su imagen, para asemejarse a las representaciones ideales de una identidad juvenil pudiente y despreocupada. De este modo la cumbia de los 90, como indica Sánchez (2017), fue estableciendo un sentido estilístico y musical que alentó el espíritu de juerga y desenfreno de un tipo de jóvenes sin problemas económicos. De esta manera los 90 se constituyó en una época dorada de elevada producción musical cumbiera, donde el género alcanzó nombre propio y el estatus de "clásico", inscribiéndose, con todo derecho, entre las más importantes manifestaciones culturales del país.

2.1.3.2. Tendencias de la cumbia boliviana actual

La cumbia boliviana así conformada de una diversidad de estilos e influencias musicales extranjeras, tras el éxito notable de los años 90, al haber alcanzado a prácticamente todos los sectores sociales del país, no dejó de ser una representación de lo popular. Ello debido en gran manera a la capacidad de actualización a la que se ha estado sometiendo de continuo.

Lejos ya del romanticismo de los años 90, los años 2000, significaron también una evolución en la movida cumbiera nacional. Estilos nuevos como la cumbia villera, que rescatando la estética y narrativa de las clases pobres, racializadas y discriminadas de las urbes argentinas, como una forma de "construcción por oposición" (Salerno, 2013) frente a una realidad social adversa de la cual se diferencian al positivar su propia vivencia del mundo y su identidad (Martín, 2008) a través de una expresión de regocijo, en cierta manera, descontrolado, ha traído al país un estilo mucho más directo, mucho más atrevido y más libre, que terminó influyendo en el contenido musical y el repertorio sobre todo de ciertos grupos cumbieros de sectores populares.

Por su parte el repunte de estilos clásicos como la cumbia chicha, un emblema de autodeterminación de los sectores populares migrantes peruanos y bolivianos, ha mantenido su

vigencia debido al contenido que continúa interpelando las adversidades y aspiraciones de estos sectores sociales a través de un estilo festivo que mantiene, en cierta manera, vivos sus referentes étnicos e identitarios. Lo que sin embargo no ha impedido que sea considerada como un estilo inferior por ciertos músicos intelectuales (Sánchez, 2017).

Frente a la aparición y repunte de estos estilos, la herencia de la época de oro de la cumbia boliviana se ha mantenido, como la herencia cultural de la época “clásica”, empero en una renovación y actualización permanentes; que de manera dinámica han conseguido que la cumbia boliviana se haga ecléctica y versátil en cuanto a producción y reproducción musical.

La aparición y el arribo de estilos no cumbieros como el hip hop, el reggaetón, la música electrónica, entre otros, ha traído posibilidades nuevas de experimentación. La cumbia actual, de acuerdo a José Plata (2017) se está nutriendo de lo orgánico y lo digital, de lo ancestral y lo moderno. Algunos músicos bolivianos actuales han comenzado a experimentar en este sentido, mezclando la cumbia con otras sonoridades como el reggae, el hip hop o la música folklórica andina, que ha comenzado a dar sus primeros frutos, como es el caso de la cumbia huayño cochabambina (ver: Ágreda, 2016), cuya producción renovada está empleando con avidez los medios de difusión de nueva tecnología como el Youtube, el Soundcloud, o el Bandcamp, entre otros (Plata, 2017), que sin duda ya está formando parte de los públicos jóvenes que tienen un mayor acceso a las redes.

De este modo la cumbia boliviana no ha perdido vigencia, sino que se ha introducido profundamente en el gusto popular nacional, formando parte de la cotidianidad de todos los segmentos de la sociedad boliviana, de suerte que casi no existe evento que carezca de la cumbia como su principal complemento festivo, para lo cual el mercado se ha encargado de ir segmentando la oferta musical cumbiera de acuerdo al gusto de cada sector de la sociedad. Lo que unido a la característica de actualización y renovación que está viviendo la cumbia actual, demuestra que todavía hay y habrá cumbia para rato.

2.2. PERFIL DE LOS GRUPOS CUMBIEROS DE LA PAZ

El gran universo cumbiero actual del contexto nacional, se ha nutrido y todavía se nutre de lo clásico y lo moderno, de lo antiguo y lo nuevo, tanto en un sentido musical como en un sentido estético y representativo. Si bien la gran constelación de estrellas musicales de la cumbia noventera ha hallado su final, con el arribo de estilos extranjeros de mayor consumo en el mercado, no ha perdido empero la vigencia de su estilo y la gran influencia de su glamour. Sino que más bien ha permitido a cada nuevo grupo del contexto constituirse en depositario de esa herencia musical, en reproductor incansable de un estilo original, que de este modo ha conseguido permanecer.

Así el universo cumbiero actual posee grupos y artistas que con gran éxito han conseguido superar el tiempo y mantenerse incólumes, produciendo y reproduciendo un repertorio sólido que les ha brindado una indiscutible posición forjada durante décadas. Grupos cumbieros como Mambole o Veneno, corresponden a esta primera categoría, y tienen tras de sí una larga historia de esfuerzo y éxitos obtenidos.

Por su parte el tiempo ha visto surgir grupos cada vez más nuevos, grupos que tomando la herencia musical de los noventa y enganchándose en las nuevas ofertas musicales del mercado extranjero, se han ido forjando propio camino. Grupos de este tipo son La Patrulla y La

Kondena, que, aunque poseen una historia muy corta y modesta de éxitos cosechados, han conseguido ganarse un lugar sólido en el mercado cumbiero actual.

2.2.1. Grupos que perviven

a) Orquesta Internacional Mambole

La Orquesta Internacional Mambole, fue fundada en 1984 en la ciudad de La Paz, actualmente tiene una trayectoria musical de 30 años en espacios nacionales e internacionales. Armando Arano, fundador y director del grupo (febrero de 2017) músico desde su niñez, relata que la creación de Mambole comenzó a partir de su propio paso por diversos grupos cochabambinos y paceños, como Los Happy Boys, Los Truenos y posteriormente Flamencos e Hidra, tras la ruptura de este último surgiría la Orquesta Mambole, como una idea innovadora que tomó y mantuvo para sí, un estilo intermedio entre el mambo, ritmo centroamericano, y el Olé, ritmo español, *“se dio la ruptura del grupo Hidra, entonces a partir de un festival de grupos que organizaba la radio Metropolitana para el 4 diciembre... ahí nace el grupo y hacemos que nazca Mambole con los integrantes con el estilo que mucha gente conoce; el estilo que nos ha abierto las puertas a nivel del extranjero el son caribeño”*.

Mámbole ha tenido a lo largo de su historia una acogida fenomenal, consagrándose gracias a un amplio repertorio musical que llegó y todavía llega a formar parte del gusto de la población, con un repertorio que engloba sin problema, tanto ritmos tropicales, como folklóricos. De este modo temas como “He venido no He venido”, “Volveré”, “Talento en Televisión”, “Pachanga”, “Será porque te amo”, “Mi bombón”, “El Bam bam”, “La ladrona”, “Pachanguera”, “Los ojos de mi corazón”, “Después de Dios las mujeres”, “Y ahora qué”, “Para ser feliz”, “La bandida”, “Falsa traicionera” entre otras.

Armando Arano cuenta, *“salimos con un éxito que ha sido un boom rotundo ‘he venido no he venido’, gracias a ese tema se nos ha abierto las fronteras, hemos viajado a la Argentina hemos viajado a Chile al Brasil y bueno después ya en la misma Argentina grabamos otro disco que se llama ‘Chico’. Pero como éxitos podemos tomar el tema ‘Volveré’ y ‘Talento en televisión’ que ha gustado mucho en el exterior y gracias a ese tema hemos tenido que viajar a muchos países inclusive a Europa”* (febrero de 2017).

De este modo los éxitos de Mambole se han llegado a plasmar en 26 discos grabados en Heriba y Mitolandia, realizando giras casi desde sus inicios por países de la región como Argentina, Chile y Brasil; para posteriormente dirigirse ya para el año 2004 hacia, España, participando en el homenaje a Celia Cruz en Santa Cruz de Tenerife, Madrid, París, Francia, y Bélgica. Sus presentaciones internacionales llegaron incluso a extenderse a una gira a dos países por año.

La característica de la Orquesta Mámbole es no solo el amplio repertorio musical que lo caracteriza donde combina un amplio abanico de géneros dentro de la música tropical como cumbias, merengues, boleros, salsas y nacionales, de manera significativa, sino la calidad interpretativa con que las ofrece.

Los integrantes de la Orquesta internacional Mambole son Armando Arano, director, tecladista y arreglista; Evelin Mendoza, vocalista; Walker Durán, vocalista; Gerardo Córdova, vocalista; Marco Antonio Chuquimia, primera guitarra; Luis Alanoca, bajista; Luis Urrutia, primera trompeta; Odón Gonzáles, segunda trompeta; Segundo Checa, trombonista; Delfín

Huayhua, segundo trombonista; René Rodríguez, baterista; Juan Reyes, percusión; Dionisio Castro, sonido.

Los premios recibidos durante su trayectoria musical son: 1987, Premio Disco de Oro a la Mejor Orquesta de Bolivia, brindado por Televisión boliviana y Radio Fides; En los 90 su participación fue muy significativa, realizando diversas grabaciones que culminarían en 1999 con su gran éxito Talento en televisión, que les permitió en 2000 ser galardonados en la Feria Internacional de Santa Cruz, como Orquesta Revelación a nivel Latinoamericano con la Palmera de Oro. Igualmente fue galardonada por Sábados Populares del canal 9, sábados de la Alegría de Red Uno, canal 11, Radio Chacaltaya, con el primer lugar en el ranking 2000; para 2001 el Diario también le entrega el Premio al talento artístico a través de la Página dorada; En 2004, recibe una invitación para realizar una gira por Europa: España, Francia, Bélgica y las Islas Canarias, haciendo bailar a europeos, latinos, árabes y asiáticos. Para 2005 recibe nuevamente la página dorada de El Diario; para 2007 el SENAPI otorga a la orquesta su marca de nombre, para 2008 recibe una mención honorífica, la Brigada Parlamentaria reconoce la Personalidad Artística Profesional de la orquesta; en 2009, el Honorable Congreso Nacional de la República de Bolivia le otorga la Kantuta de Plata; y además recibe un reconocimiento en vida por parte de ABAIEM; En 2009 la prefectura de La Paz les otorga un certificado de agradecimiento por su apoyo y solidaridad con los niños y adolescentes de instituto departamental de adaptación infantil por coadyuvar con la mejora de su calidad de vida; 2012, la Asamblea Plurinacional de Bolivia, la Cámara de diputados y el Gobierno Municipal de Laja les otorga la condecoración Renacer Laja 2012, por su trayectoria musical; para 2013 la Policía boliviana y el grupo de Apoyo Civil de la Policía les confiere el Certificado de Agradecimiento por su espíritu de colaboración y Cooperación en beneficio de la sociedad; 2016, recibe de la Directiva de la Brigada Parlamentaria de La Paz, un reconocimiento al Mérito Galardón Illimani de Oro; Y en 2018 la directiva de la Asamblea Legislativa Departamental de La Paz le brinda el Reconocimiento a la orquesta por la labor desempeñada en bien de la sociedad paceña y el compromiso con la cultura y la música.

Fotografía N° 1
Representación artística de la Orquesta Internacional Mambole



Fuente: Imagen en base a Google.

Mambole como uno de los grupos que perviven en el tiempo, posee una notable posición que no declina; no solo por su larga trayectoria y su experiencia en el tiempo, sino por su herencia musical directamente recibida de la época dorada. El estilo de Mambole al adoptar de esta manera la influencia directa de la cumbia caribeña y de la cumbia boliviana de los 90, termina alcanzando una posición privilegiada en el mercado de la música a nivel nacional e internacional, como la representación viva de una época. La cantidad y la calidad de su producción exitosa, tendiente sobre todo a un público más adulto y formal, ha hecho de Mambole uno de los grupos con un capital musical bastante sólido, y con mayor posibilidad de dominio dentro del mercado cumbiero hasta hoy.

b) Grupo Artístico Musical Veneno

Veneno es un grupo de trayectoria musical igualmente amplia, que alcanza a los 22 años. Según el portal de noticias www.boliviavtv.net, este grupo ha conseguido grabar cuatro placas discográficas tituladas: Nuestro amor, Vuelve, Quedará y Eclosión; ha realizado varias giras por todo el país y el extranjero, principalmente Argentina, Brasil, Estados Unidos y Europa. Durante todo el tiempo de su trayectoria ha tenido varios cambios sustanciales que han contribuido a su crecimiento.

El grupo Veneno habría nacido a inicios del año 1997, en la ciudad de La Paz. Casi de inmediato lanzaría un primer disco titulado “Nuestro Destino”, donde destacarían temas como “Nuestro Destino”, “Enamorado de Ti” y “Que se vaya”. Este despliegue musical le permitió a Veneno comenzar a escalar niveles ganando diversos premios como Grupo Revelación del año, Latinísimo 97 y el Disco de Oro de Heriba Ltda. Para 1998 con el lanzamiento de un nuevo disco titulado “Vuelve”, y a partir del ingreso de un nuevo integrante el guitarrista Edgar Rodríguez, el grupo va adquiriendo una mayor versatilidad musical, llegando a destacarse con temas como “Por dinero, por amor”, “Cuando más te quiero” y “Vuelve”. En ese mismo año vuelven a grabar otro disco titulado “Dile a mi amada”. Con el ingreso de Adalid Herrera y Hernán Troche (+), en los teclados y el bajo, el grupo va adquiriendo mayor calidad y profesionalismo, grabando dos sencillos, “Tu mirada” y “Traicionera”, con lo cual se va posicionando como favorito a finales del año 2000.

Para 2001, conseguirán grabar dos nuevos sencillos “No se Olvida” y “Voy a seguir tus pasos”, tras de lo cual y con el lanzamiento de su tercer disco titulado “Quedará”, alcanza el primer lugar en todos los rankings a nivel Bolivia.

Para el año 2004 el grupo Veneno ya consolidado, grabó dos sencillos más “Mala mala” y “Vivencias”. Ese mismo año gracias al ingreso de dos integrantes más, Gery Bretel y Eduardo Copa, cuya participación permitió al grupo alcanzar una mayor solidez en sus presentaciones, consiguió grabar dos sencillos más “Te amo” y “Dulce Veneno”, que consiguen afincar la calidad musical del grupo.

Para 2005, trasciende fronteras con un viaje de presentación en España. Impulsado por este éxito el grupo consigue grabar dos sencillos más “Dame Veneno” y “Kumbia Poder”, teniendo el primero el éxito que se esperaba del segundo, como indica Byron (septiembre de 2016), ex baterista del grupo *“el tema ‘Dame Veneno’ era originalmente una bachata convertida en cumbiatón por el grupo, o sea cumbia con reggaetón, era un tema de relleno que estaba pensado para acompañar el lanzamiento de su ‘Kumbia Poder’ que fue una composición original de ellos, pero les salió al revés; el ‘Dame Veneno’ resultó todo un éxito, porque*

además coincidía con el nombre del grupo". Repertorio propio con el cual el grupo se posiciona como el mejor de la cumbia boliviana, realizando con ello giras por Perú y el Brasil.

Para 2007 presentan un nuevo corte musical titulado "Ella no sabe", el 2008, realiza varias giras en Brasil, Argentina y Estados Unidos. A finales de ese mismo año prepara una mezcla de un nuevo disco para el estudio discográfico El Cielo Records de Monterrey México, por donde pasaron grandes estrellas de la música latinoamericana, brindando un material de calidad.

La trayectoria de Veneno no se ha detenido, sino que todavía se mueve en el mercado paceño y boliviano como uno de los favoritos del gusto popular

Actualmente está compuesto de un número de siete músicos: En la voz, Rubén Luna; en los teclados y el acordeón, Adalid Herrera; en el bajo, Roger Pérez; en las guitarras Nelson Jara; en la batería, Edwin Carrillo; en la percusión mayor, Edwin Copa; y en la percusión menor, Wilfredo Vargas. El ingeniero de sonido es Álvaro Panozo (información de la página oficial de Facebook del Grupo Veneno).

Fotografía N° 2
Representación artística del Grupo Musical Veneno



Fuente: Imagen de Google.

El éxito de Veneno no se halla solo en la herencia musical de la época de oro, sino en la adopción de parte del grupo de la novedad estilística, y la continua innovación adaptada a los nuevos tiempos. El estilo de Veneno es marcadamente juvenil, la temática de su producción se inclina por la adopción de estilos regionales de mayor éxito, como la cumbia argentina entre otros. Si bien su trayectoria es relativamente larga, anclada en los tiempos ya tardíos de la época clásica, la posición privilegiada de este grupo se ha forjado a partir de la calidad y la cantidad de su capital musical, es decir del elevado número de sus composiciones exitosas, que casi se han convertido en clásicos de la época actual. Compitiendo así con grupos de alta trayectoria como Mambole entre otros.

2.2.2. Grupos recientes

a) Grupo La Patrulla

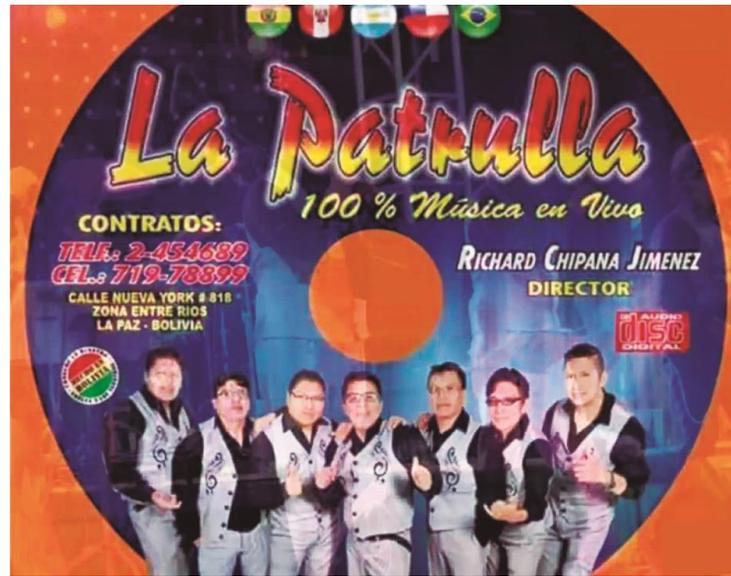
El grupo paceño La Patrulla habría sido fundado a fines de los años 90 por Richard Chipana, como una forma de dar continuidad al legado musical de su padre. Este grupo musical de cumbia se puede considerar como un grupo de mediano prestigio que a pesar de haber conseguido grabar un número aproximado de cinco discos, con una producción de covers y pocos temas propios, no ha alcanzado el éxito que esperaba. Sino que su repertorio si bien no ha proyectado al grupo, al menos lo ha mantenido vigente en el mercado como un grupo medianamente demandado.

Jesús (agosto de 2016), uno de los músicos del grupo, indica que *“el grupo ha tenido éxitos que nos ha hecho conocidos y que han sonado bastante, temas como ‘Te quiero a ti’ y ‘Ella se fue’, grabados durante fines de los 90, son sencillos que se han mantenido vigentes hasta la actualidad, y siguen colgados en Youtube”*. A pesar de la afirmación de Jesús, y aunque los temas más sonados de La Patrulla les hayan brindado cierta fama, parecen sin embargo no haber tenido pervivencia en el tiempo, sino tan solo un carácter efímero, pues no han sido reproducidos por otros grupos que es lo que se esperaría de un tema verdaderamente exitoso.

Si bien debido al poco éxito de su repertorio, La Patrulla no ha conseguido trascender las fronteras nacionales, empero ha potenciado su presencia en el mercado local y nacional, a través de un sinnúmero de presentaciones, con giras que se han realizado tanto dentro del departamento de La Paz, como en el eje troncal, en ciudades y poblaciones de Oruro, Cochabamba y Santa Cruz.

La composición del grupo La Patrulla, siempre se ha caracterizado por no ser fija. Si bien posee músicos que la han acompañado desde sus primeros tiempos como Jesús, en la batería, ha tenido una gran diversidad de músicos, vocalistas, guitarristas y tecladistas, que han brindado su talento temporal al servicio del grupo. En la actualidad la composición del grupo es: En la voz se encuentra Mario, Jesús en la batería, Iván en la percusión electrónica o “autopad”, Nelvin en el teclado y Richard en la guitarra. Richard, comerciante y músico, tiene también la labor de mantener el equipo de sonido, como la búsqueda de contratos para el grupo.

Fotografía N° 3
Representación artística del Grupo La Patrulla



Fuente: Imagen de portada de disco compacto, de propia colección.

Si bien el grupo La Patrulla ha conocido parte de la época clásica de la cumbia boliviana noventera, no ha podido, empero, constituirse en parte de la pléyade musical de entonces. Lo que podría ser atribuible a lo limitado de su producción musical y al poco éxito de gran parte de sus composiciones, intentando así concentrarse más en la reproducción de los temas clásicos bolivianos. Es por ello que el estilo de La Patrulla, en su intento por adecuarse a las exigencias de un mercado copado por los grupos de mayor nivel, se ha inclinado por la adopción de la chicha como parte de su propio estilo, alcanzando un público más bien local y popular. Es por ello que los repertorios reeditados, la ausencia de éxitos notables y su inclinación por la chicha le han brindado a La Patrulla un capital musical limitado y por lo mismo una posición mediana en el mercado.

b) Grupo La Kondena

El grupo paceño La Kondena, surge aproximadamente el año 2004 como parte de una inquietud emprendedora del músico Willy Mollo, quién luego de adquirir, en sociedad con su esposa, su propio equipo de sonido y gracias a su amplia experiencia musical en otros grupos, resuelve crear un grupo musical de cumbia. Como recuerda Wilson, baterista del grupo, “*el grupo nació con el nombre ‘Los Rayos’, para luego cambiar definitivamente a La Kondena... con el grupo ya conformado, se ha podido grabar una variedad de discos, con muchos temas, entre los que ha tenido bastante éxito el tema ‘Dolor con dolor’, que un tiempo nos ha abierto las puertas... era un tema que Willy había hecho antes como solista*”. Aunque el tema estrella de La Kondena “Dolor con dolor”, y otro de características semejantes llamado “Huísté” habrían sonado temporalmente, al igual que sucede con el repertorio musical de La Patrulla, parecen sin embargo no haberse consolidado como verdaderos éxitos, pues tampoco han sido replicados hasta la actualidad.

De esta manera, La Kondena, no ha cejado en su esfuerzo por promocionarse y producir nuevos temas musicales. Sino que su director Willy, ha trabajado durante muchos años preparando presentaciones en programas televisivos o intentando componer temas nuevos a

partir de mezclas novedosas, como el de la cumbia con la música andina o la adopción de la villera como parte de la cumbia nacional, sin mucho éxito, puesto que no ha conseguido constituirse en una alternativa muy atractiva en los eventos, donde se demanda sobre todo éxitos clásicos o modernos.

El grupo, de este modo, aunque ha conseguido enraizarse en el mercado paceño, no ha conseguido trascender el mercado nacional. Pues su fama como recalca Wilson, fue conseguida sobre todo “*tocando más que produciendo, tocamos lo mejor que podemos así nos hicimos fama*”.

Fotografía N° 4
Representación artística del Grupo La Kondena



Fuente: Imagen en base a Google.

El grupo La Kondena, al ser un conjunto musical que data de la década de los 2000, posee una trayectoria limitada en relación con el resto de grupos. Su consolidación conseguida lejos de la época cumbiera clásica, le ha permitido convertirse en un heredero indirecto de la cumbia noventera, alcanzando una posición intermedia relativamente estable en el mercado cumbiero nacional y/o local, con poca producción propia y con una mayor tendencia a la reproducción de temas clásicos. Su estilo tendiente a la cumbia chicha le ha situado como parte del gusto de sectores populares de la ciudad de La Paz.

De esta manera, la cumbia boliviana que es un producto multicultural de la influencia de los estilos de varios países de la región, ha terminado convirtiéndose en un género versátil y adaptable. Cuyo mayor apogeo durante los años 90, marcó una tendencia clásica, cuya mercantilización permitió la existencia de una diversidad de grupos musicales en competencia hasta la actualidad.

La relación, directa o indirecta, con lo clásico, determina así una de las primeras formas de distinción que surge entre los grupos cumbieros paceños. El que se construye desde la herencia musical de los géneros e interpretaciones exitosas tanto de la región como del país. La relación de apropiación directa con lo clásico o lo moderno, construye en la mayoría de los

grupos de larga trayectoria un capital simbólico que los sitúa en una posición privilegiada dentro del mercado cumbiero. Con un elevado capital simbólico, anclado en el éxito de lo clásico, la mayoría de los grupos de alto nivel, poseen un bagaje musical que les permite perdurar en el tiempo y prevalecer en el mercado, a través del reconocimiento de su nombre o marca que establece la confianza del público consumidor (Bourdieu, 2003).

Algo que no sucede con los grupos de menor nivel, porque al no existir la relación directa con lo clásico, los hace depositarios ilegítimos (Bourdieu, 2000) de la cumbia de clase como es la clásica. Esta falta de adscripción con lo clásico parece así construir para estos grupos una posición poco privilegiada en la competencia mercantil.

Así, dentro de la competencia mercantil en pleno, si bien el despliegue del capital simbólico es un primer elemento determinante de posición, el capital artístico es el gran elemento estratégico que tiene el poder de definir la permanencia o movilidad de cada grupo dentro del mercado. Sobre todo, porque éste al contener las características de la representación artística, termina construyendo la identidad del nombre o marca de cada grupo.

CAPÍTULO III
SEGMENTACIONES ARTÍSTICAS Y REPRESENTATIVAS:
ESTRATEGIAS EN EL MERCADO CUMBIERO PACEÑO

3.1. EL MERCADO CUMBIERO PACEÑO: PRODUCCIÓN Y SEGMENTACIÓN

La cumbia, con el eclecticismo que la caracteriza, constituida en el género musical popular del contexto paceño por excelencia, está compuesta de una oferta bastante nutrida. La producción, importación, distribución, comercialización y difusión de mercancías musicales de consumo masivo se organizan de acuerdo a sectores y subsectores, compuestos por un conjunto de empresas que producen y/o comercializan en el mercado bienes o servicios musicales (Torrico, 1999). En la oferta de productos musicales, si bien los sectores editorial, fonográfico y audiovisual tienen su propia importancia, el sector de oferta de servicios de actuación musical, a cargo de una diversidad de grupos-empresas, ha cobrado una gran importancia durante estos últimos años, sobre todo para la amenización de eventos.

De esta manera se ha construido en La Paz una oferta muy nutrida de grupos cumbieros que, registrados dentro del mercado de ofertas musicales, son ofrecidos por el portal web “guía de negocios de Bolivia”¹ llegando a contabilizar un número de casi cuatro decenas. Si bien este respetable número de ofertas existentes sólo en el mercado paceño se halla, en cierta manera, dentro de la formalidad mercantil, llega a ser un número parcial, debido a la gran cantidad de grupos menores que desde la informalidad se enganchan a la oferta, y cuya contabilización difícil de precisar podría solo conducir, de manera aproximativa, a la ampliación de la oferta musical probablemente al doble de lo registrado (ver, cuadro N° 1).

En un panorama de amplia oferta musical, la cumbia en el contexto paceño, dista mucho de tener características de aparente “homogeneidad identitaria” como suele ocurrir con otras versiones regionales del género como la villera o la chicha; sino que más bien apunta a una notable estratificación mercantil que se acomoda a los gustos de diferentes grupos sociales. Esto es así porque las industrias culturales al producir un panorama competitivo intrínseco al mercado, van a su vez configurando posiciones diferenciadas entre cada grupo musical, basado en diversos elementos de valoración, como la trayectoria, la producción y la originalidad, principalmente, que se constituyen en los principales capitales aglutinados por los grupos.

La trayectoria, es el elemento fundamental de distinción que diferencia a un grupo o artista de otros, por cuanto es el capital simbólico con el que estos llegan a ganar una posición determinada en el mercado. La trayectoria artística musical, entendida en primer término como la cantidad de tiempo y/o vigencia, de larga o corta duración, que puede tener un grupo musical, posee una relación intrínseca con la cantidad y calidad de la producción musical realizada durante tal tiempo. Sin embargo, en la producción musical la cantidad no tiene una relación necesaria con la calidad. Esto debido a que, en algunos casos, pueden existir grupos que, aunque produzcan mucho no consigan obtener el éxito deseado, o que lo consigan muy escasamente; mientras que en otros casos un solo tema musical compuesto de manera adecuada puede catapultar a un grupo cualquiera al estrellato artístico.

Por ello la trayectoria se mide por la producción, y la producción por la mayor cantidad de temas considerados exitosos: los más sonados, lo más bailados, los más vendidos y aquellos que trascienden fronteras, y permanecen en el tiempo a través de la reproducción y emulación de otros grupos. De este modo la trayectoria de todo grupo o artista, en el ámbito cumbiero,

¹ Ver: www.gnb.com.bo

necesita para construir sus propios capitales de competencia, pasar por un largo proceso de forjamiento que tiene como punto de partida y llegada la producción en todo momento.

Cuadro N° 1
Oferta de grupos cumbieros en la ciudad de La Paz

N°	GRUPO	N°	GRUPO
1	Abracadabra	22	Neymar y Dama Juana
2	Alto Tráfico	21	Jaque Mate
3	Aquiarius	22	Joya
4	Argos	23	Kapricho
5	Arkansas	24	La Bamba
6	Asociación Artística Musical Veneno	25	La Troya
7	Conexión Latintropic	26	Letal Sound
8	Dayana	27	Los Puntos
9	Felinos	28	Los Yungas Show
10	Fiebre Latina	29	Mambole
11	Flash	30	Orquesta Santa María
12	Águilas del Amor	31	PK2
13	Antídoto	32	Rosa Negra
14	Expreso	33	Rumba 7
15	Mala Gata	34	Sexta Cuerda
16	Milenio	35	Sin Ley
17	Punto G	36	Swingbaly
18	Sandany	37	Victor Hugo y La Roca
19	Sin Control	38	Zabach

Fuente: Portal: www.gnb.com.bo. "Guía de Negocios Bolivia".

3.1.1. Construcción de trayectorias: la ruta artística musical

En una actitud arrogante, es común la creencia, entre los músicos de diversos géneros, de que la conformación de un grupo artístico cumbiero es una tarea sencilla, nada más lejos de la verdad... pues bien el camino de un grupo o artista cumbiero es tan complejo y lleno de escollos como el de cualquier género musical.

A lo largo de la historia de más de tres décadas de éxito de este popular género musical en La Paz, han nacido y desaparecido grupos cumbieros, de algunos de los cuales casi no quedó rastro alguno. Aunque el proceso de conformación de grupos iniciada durante el gran boom noventero de la cumbia paceña, no ha cesado hasta la actualidad, el mercado de oferta se ha hecho tan extenso y la demanda tan variada, que todavía los músicos jóvenes, al calor de la amistad, la familiaridad, el entusiasmo por triunfar o la simple necesidad económica, continúan conformando grupos cumbieros para tratar de hallar un lugar en medio de esa complejidad mercantil. Sin embargo, a pesar de ese gran ímpetu, pocos llegan a tener algún éxito, traducido en la obtención de demanda o en una vigencia sostenible, la mayoría llega a terminar sus días en el plazo máximo de un año. Esto es así porque conformar, mantener y proyectar un grupo de cumbia requiere de múltiples aptitudes tanto personales como grupales.

“En la actualidad es un poco complicado armar tu propio grupo, tomando en cuenta que para comenzar cuesta mucho manejar gente es muy complicado, porque ahora como se arma un

grupo se desarma y al día siguiente se arman dos del mismo grupo. Entonces para armar un grupo yo creo que tienes que tener gente muy estable, muy comprometida contigo y con tu grupo, para que no te suceda que después de dos meses se salga el baterista o el guitarrista y tengas que buscar otra vez gente. Es complicado armar un grupo, yo he tenido amigos que han tenido malas experiencias con eso de querer tratar de armar grupo creo que es mejor partir de un grupo más fácil, menos complicado menos estresante para uno” (Wilson, baterista de La Kondena, abril de 2015)

Aunque muchas veces la cumbia ha sido considerada como un género monótono y relativamente sencillo, la verdad es que se trata más bien de un género cuya particularidad no se halla en una interpretación complicada, sino en la originalidad tanto de la composición como de la puesta en escena que pueden realizar los artistas y/o grupos. Elementos que van construyendo una identidad artística propia para cada grupo.

El gran camino de un grupo cumbiero, comienza muchas veces con dejar de ser sólo un grupo musical para convertirse en un grupo artístico. Esta diferencia estriba en que, si bien todo músico tiene la capacidad de tocar un instrumento o poder modular la voz adecuadamente, ello no lo convierte en un artista; sino que requiere en gran medida de la combinación armoniosa a la vez que novedosa de todos estos elementos concentrados además en una actuación convincente que se ofrezca como un producto apreciable para satisfacer el cambiante y cada vez más variado gusto de un público exigente, dentro de un mercado saturado.

Por ello todo comienza con la actitud que acompaña a la conformación de un grupo musical basado en los objetivos que desee alcanzar cada uno de los miembros, lo que parte en gran medida del habitus musical desarrollado por cada uno de los integrantes, cuyos caracteres distintos los hacen comprometerse más o menos en la construcción de una actuación artística en el escenario. Por ello es que la práctica musical de la mayoría de los músicos comienza a muy temprana edad y es de toda la vida.

Como ocurre a menudo con una empresa grande o pequeña el objetivo, es el que guía al conjunto de los elementos humanos. En un grupo cumbiero es muy difícil consolidarse si no existe el compromiso para hacerlo. Muchos grupos llevados solo por el afán económico o las amplias y difusas posibilidades que el mundo artístico brinda para entregarse a diversos placeres licenciosos, lo que no necesariamente requiere de premeditación, terminan desorientando su labor y dispersando sus esfuerzos hacia actuaciones deficientes, con el consiguiente daño a la reputación grupal, poniendo así fin de manera prematura a la carrera artística.

“Lastimosamente hay grupos malos, como se llaman ‘cancheos’ que se reúnen para ese ratito ir a tocar, o una persona que agarra el trabajo y se busca guitarrista, se busca bajista y van a canchear a un trabajo, y después se ponen a tomar y es ahí donde el sonido les sale mal; la mala interpretación, y eso se considera un grupo malo. Sería muy feo nombrar grupos que son malos, pero sí existen. He visto bastantes, donde los músicos estaban ebrios, mal sonido, no se conocían y no podían interpretar bien su instrumento esto era por carnavales no recuerdo el año” (Rolando, bajista de Mambole, abril de 2017).

Cuando un grupo cumbiero llega a obtener el compromiso de todos sus miembros, reduciendo los errores a su mínima expresión, se puede decir que éste se halla listo, como un grupo regular, para lanzarse al largo camino trazado por el mercado musical. Un camino que en la

práctica es un verdadero proceso de ascenso que engloba construcción, creación, producción y trabajo interpretativo (ver, Gráfico N° 1, pág: 49).

El camino para un grupo cumbiero regular, comienza con la construcción de su capital musical es decir de su repertorio básico, comúnmente erigido a partir de los temas musicales de otros artistas o grupos cumbieros de antaño y/o de mayor trayectoria. Es importante resaltar que para la construcción de este repertorio los nuevos grupos necesitan identificar y añadir verdaderos éxitos o clásicos de otros tiempos u otros contextos; temas vigentes y en continuo aprecio y demanda del público consumidor.

Sin embargo, esta apropiación productiva, requiere un plus interpretativo propio es decir una reinterpretación con un estilo propio del grupo para brindarle así un primer valor artístico al repertorio naciente, un sello personal se diría. Este repertorio así conformado es muy semejante en varios grupos nuevos, tanto que se puede definir como un repertorio estándar con el cual ya se hallan preparados para poder presentarse en algún evento.

Los eventos son los verdaderos campos de batalla donde todo grupo cumbiero consolidado o nuevo se prueba inexorablemente y donde va ganando su propio valor. Por ello el “bautismo de fuego” que todo nuevo grupo halla en sus primeros momentos, se encuentra casi de manera segura y extendida en los círculos familiares o de parentesco, en matrimonios, bautizos o quince años, de tíos, primos, hermanos o amigos, donde a menudo se despliega la primera actuación con el capital musical de un repertorio estándar, como se verá más adelante, adecuada a las características de cada evento. A menudo las presentaciones que los grupos, en sus fases iniciales, realizan a este tipo de eventos, en tanto son de promoción, pueden alcanzar las ocho horas o más de labor para el grupo.

Aunque el evento familiar es un primer paso que el grupo cumbiero puede dar para comenzar a promocionarse a sí mismo, su verdadero despegue, como se mencionó más arriba, no inicia si no es a partir de la propia producción musical. La gran meta de todo grupo cumbiero fue, es y seguirá siendo la composición de temas musicales propios que permitan el lanzamiento de discos.

La composición empero no es ninguna labor sencilla, puesto que requiere no solo de una amplia experiencia artística y musical, sino del desarrollo de varias destrezas estéticas en cuanto a construcción de contenido, melodía y combinación, que solo un buen sentido musical podrá reconocer y apreciar. Es por esto que la mayoría de los grupos musicales, tanto consolidados como nuevos, tienden a la búsqueda continua de temas musicales de artistas o grupos nacionales o extranjeros, de otros géneros musicales, antiguos o modernos para hallar en ellos un estilo modelo o transformarlo, en melodía o contenido, a través de su propio estilo, construyendo de este modo su propio repertorio musical.

La reedición o *cover*, es una de las estrategias más extendidas entre los grupos cumbieros, nacionales y extranjeros, tanto que muchas veces se ha llegado a considerar que se nutren más del plagio que de la propia composición, como objeto uno de los músicos del grupo Veneno, *“que yo sepa la mayoría de los temas son reeditados de grupos antiguos que muchos no conocen... esa es mi crítica para la cumbia que la mayoría... siempre es reedición es lo mismo, el mismo ritmo y con lo que ha llegado el reggeaton peor”* (Byron, ex perkin de Veneno, septiembre de 2016).

De este modo cuando un nuevo tema es compuesto, ya por la reedición o por la creatividad, necesita ser perfeccionado por el grupo a través de un largo proceso de corrección interpretativa, que a veces alcanza a más de seis meses, para poder presentar una actuación coherente.

El siguiente paso es a menudo la grabación del nuevo tema, que también tiene sus dificultades. Luego del proceso de perfeccionamiento de la producción propia, casi siempre se realiza una grabación casera, para luego dirigirse a un estudio de grabación, donde el material es rigurosamente evaluado por expertos musicales; juzgándose a menudo y con preferencia la calidad interpretativa y el estilo. De este modo si el repertorio con el nuevo tema musical es del agrado de los evaluadores del estudio se procede a la grabación y edición del disco, que finalmente podrá ser comercializado como un producto físico en el mercado musical.

Con el producto así establecido a través de la grabación del propio repertorio, la labor de difusión se presenta como otro importante reto para el grupo cumbiero. La difusión mediática es, hoy como ayer, una de las formas más efectivas de alcanzar a los potenciales o consolidados mercados locales o internacionales. La radio, la prensa escrita y sobre todo la televisión se constituyen en los medios más solicitados para la promoción de un grupo cumbiero. Si el grupo tiene un alto nivel de reconocimiento tendrá una mayor posibilidad de desplegar su repertorio en un programa televisivo o radial, lo cual requiere de un cierto capital económico exigido por el tiempo en los medios; inversión que los grupos pequeños o nuevos se ven imposibilitados de poder alcanzar por lo que éstos preferirán algunos espacios en canales de menor audiencia, donde los costos son reducidos o inexistentes.

La propia producción si bien se constituye en un elemento que puede enriquecer el repertorio propio, es decir el capital musical acumulado por el grupo, puede ocurrir que no siempre sea así. En tanto el repertorio musical de un grupo se halla compuesto por temas exitosos del pasado y la actualidad, del contexto local o del extranjero, que suenan, las características de toda nueva composición deben asemejarse al nivel de éxito de las mismas, o sea que debe satisfacer el gusto de la audiencia suscitando interés; si esto es así, el tema como producción propia se añade al capital musical del grupo, y forma parte viva de las presentaciones posteriores en eventos, construyendo un mayor nivel de prestigio para el grupo; en caso contrario, si el producto no posee el éxito que se esperaba, termina gradualmente desapareciendo del repertorio musical o quedando reducido a una producción con poco valor. Tras de lo cual el grupo se vuelve a enfocar en su repertorio estándar de éxitos para presentarse en cada nuevo evento, hasta que se vuelva a intentar una nueva composición luego de cierto tiempo. De este modo la producción musical de un grupo cumbiero, compuesta de éxitos y fracasos, va de manera gradual situándolo en un lugar en el campo musical y el gusto del público, como productores exitosos o como simples reproductores de *covers*.

3.1.2. Niveles y posiciones del mercado cumbiero

La trayectoria, la producción y la fama, como capitales e indicadores del paso de un grupo por el proceso productivo, le va construyendo a todo grupo, un sitio o una posición en el mercado musical y artístico, una posición que, como ocurre en todo mercado de competencia empresarial, obedece a una verticalidad estratificada en varios niveles, que podríamos arriesgar a definir, de manera genérica, como de tres niveles, de los cuales nos interesan los más competitivos, es decir los primeros dos (ver, gráfico N° 1).

3.1.2.1. Nivel Alto

Este nivel se corresponde con un elevado grado de capital simbólico; un nivel de alto prestigio, producto del éxito y la consagración artística que, de manera lógica, todo grupo cumbiero desea alcanzar dentro el mercado y al que sin embargo muy pocos llegan. En la mayoría de los casos este nivel solo puede ser logrado a condición de haberse desplazado de manera eficiente y estratégica, en la ruta musical y artística.

En este nivel se han posicionado grupos de trayectoria artística y musical como Veneno, Mambole, La Bamba, Rumba 7, Código Fher, entre otros, que se han destacado tanto por su amplia trayectoria como por su nutrida y meritoria producción y/o la originalidad de sus presentaciones, cuya reputación supera en algunos casos las fronteras nacionales; indicador de la trascendencia de un grupo determinado dentro de este nivel. Armando, director de Mambole, (febrero de 2017) expresa al respecto: *“...si triunfas en Latinoamérica, eso quiere decir que en América te escuchan algo, y si triunfas en Europa, eso quiere decir que en el mundo más o menos ya escucharon tu música”*

Y es que la fama lo es todo en este nivel, significando que no solo se ha logrado triunfar en el mercado musical contemporáneo, sino que se tiene la posibilidad de perdurar en el tiempo y hasta de marcar cierta tendencia en el género musical mismo.

En este punto se construye un primer elemento de distinción de los grupos dentro de este nivel, relacionado en gran manera con la posición elevada en que se hallan ubicados. El alto capital simbólico que les permite identificarse a sí mismos como famosos influye en consecuencia para que sean considerados como poseedores de un alto capital musical, social y económico, en correspondencia con una demanda de iguales características. Pues así intentan connotar de manera tácita que se trata de grupos que poseen los mejores repertorios, los mejores músicos, los mejores y más completos equipos de sonido² e instrumentación, los mejores contratos y las mayores oportunidades de promoción, y por lo mismo el mejor nombre.

Y así es en efecto, pues no solo cuentan con el capital económico suficiente para realizar presentaciones con equipos de calidad, sino para promocionar sus repertorios, a través del trabajo específicamente publicitario de directores y/o promotores que hallan espacios en emisoras de radio y canales de televisión.

De este modo, la posición distinguida, puede llegar a influir en la duración misma del trabajo artístico en eventos privados. Así a mayor fama, mayor costo y menor tiempo. Grupos como Mambole o Veneno, pueden llegar a cobrar montos altos por menos de seis horas, que van de los 14.000 o 15.000 bs., a los 25.000 o 30.000 bs. Poniendo de manifiesto que el acceso de la demanda para grupos de este nivel, corresponde a sectores de un mayor poder económico.

3.1.2.2. Nivel Medio

El nivel que hemos denominado como medio, corresponde a una posición donde los grupos todavía se hallan en proceso de progresión, y por lo mismo, aunque han alcanzado una cierta notoriedad que les permite existir como parte del mercado cumbiero, no los consolida,

² El equipo de sonido con que cuenta Veneno, por ejemplo consigue ser muy numeroso, lo que le permite cumplir con hasta tres contratos los fines de semana. Gracias a esto, se puede instalar con anticipación en los lugares designados donde llegan a tocar de manera directa.

empero, al nivel de los grupos de prestigio. Se trata de grupos que ya poseen un repertorio estándar y un estilo determinados mientras todavía se hallan en la búsqueda del tema boom que los proyecte a la fama. Si bien pudieron haber compuesto algunos temas propios e incluso haber grabado algunos discos, la poca notoriedad de los mismos todavía los mantiene en una situación de desarrollo.

En este nivel se hallan la gran mayoría de los grupos cumbieros, cuyos nombres son poco reconocidos en el mercado paceño. Así grupos como Felinos, Kapricho, La Patrulla, La Kondena, etc., que consiguen ser conocidos solo a nivel del contexto paceño o incluso al nivel sectorial de algunas zonas, son los principales protagonistas de las fiestas y eventos de algunos de los sectores más populares de la ciudad de La Paz, situados principalmente en las laderas.

El nivel medio establece así las condiciones de un tipo de capital simbólico poco representativo e influyente, que al ser el producto de un todavía bajo capital musical, no consigue ser suficiente para la obtención de un mejor capital social y tampoco de un alto capital económico. Y por lo mismo al trabajar con un capital modesto, que les permite a medias poseer un equipo de calidad o una promoción permanente en medios a través de un promotor, sus esfuerzos y estrategias se concentran específicamente en la calidad de las presentaciones que realizan. El dinamismo, la energía en la ejecución de música y baile es la carta de presentación de los grupos dentro de este nivel. Asimismo, al constituirse en los que disponen de menos capital y menor recorrido, llegan a inclinarse por la utilización de ciertas estrategias poco convencionales (Bourdieu, 1990), como las combinaciones experimentales de estilo o ritmo musical, donde buscan hallar el filón que los haga crecer.

Debido a todo esto, el tiempo de trabajo de estos grupos, cumple mínimamente las ocho horas de actuación por evento, pudiendo de este modo cumplir con tan solo un contrato de trabajo por cada fin de semana, con honorarios que en el mejor de los casos alcanza a los 5.000 bs. o 6.000 bs.

3.1.2.3. Nivel Inicial

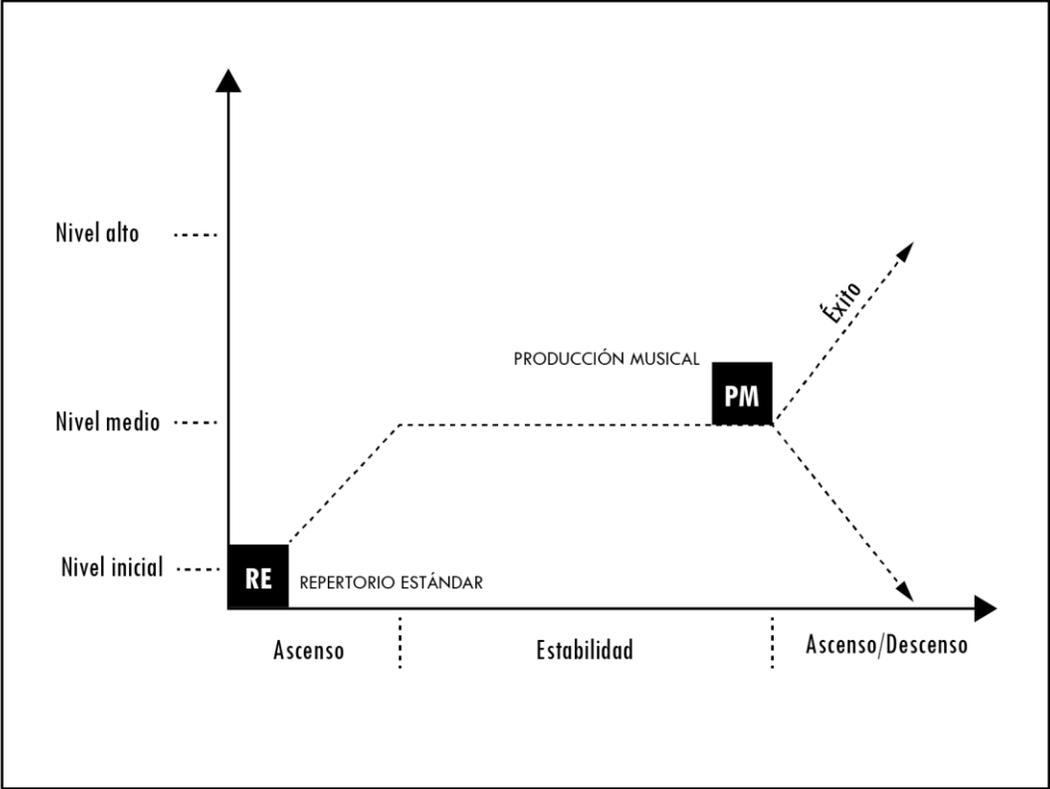
Aunque no corresponde al objeto de estudio, es preciso mencionar a modo de conocimiento complementario, la existencia dentro del mercado paceño de un nivel inicial, que corresponde a grupos normalmente recientes, de un recorrido todavía corto o poco significativo. Es posible que en este nivel se halle una gran cantidad de grupos cumbieros paceños, que al no estar debidamente registrados en el mercado de la oferta musical paceña se los puede considerar como grupos informales, que a pesar de ello se están ganando pequeños espacios dentro de la demanda. Normalmente estos grupos se fundan, a partir de la iniciativa individual, de algunos músicos, retirados o también aficionados, que con el afán tanto de emprender como de independizarse, van construyendo grupos caseros donde van incluyendo a familiares, amigos o algunos músicos independientes. Entre la gran diversidad de grupos de este nivel se puede mencionar algunos como Azabache, Huellas de Amor, entre muchos otros, que a falta de un espacio adecuado a menudo emplean la casa de algunos de los componentes o del director que casi siempre es un músico más.

La falta de experiencia y de compromiso, son dos elementos adversos que normalmente afecta a la mayoría de estos grupos, que sumado a la carencia de equipos o instrumentos no dudan en alquilarlos y en contratar con carácter transitorio músicos con propio instrumento, ensayando así covers en circunstancias muchas veces deficientes, armando un repertorio estándar todavía

de escasa calidad. Puesto que perfeccionar toma demasiado tiempo, lo más común con un comienzo de tales características es que se registren ausencias y hasta abandonos, pues el duro proceso no es soportado por muchos de los músicos novatos. Sin embargo, ello no significa que algunos, tras persistir, no lleguen a conseguir una posición intermedia en el mercado local, de barrios o zonas, realizando interpretaciones que casi se mueven como formas de expresión musical, fuera de las industrias culturales (Gutiérrez, 2014), situándose así en una posición marginal dentro el mercado.

Todos estos elementos, sumado a la casi nula promoción que realizan estos grupos, aporta a que su capital simbólico sea muy reducido, contribuyendo a su pronta desaparición. Por lo que para obtener alguna oportunidad de realizar sus presentaciones, apelan a menudo al capital social familiar que poseen. Fiestas o eventos de familiares, parientes o amigos, son el público con el cual intentan empezar a ascender desde el nivel inicial. Lo común es que su trabajo por evento se extienda a cubrir musicalmente a más de ocho horas de animación, con contratos tan baratos que para algunos músicos como Wilson de la Kondena parece inaudito “...es increíble, hay grupos hasta de 2.000 bs., incluido sonido, ya no se gana pues... no se sabe cómo sacaran para pagar, pero lo hacen” (marzo de 2019).

Gráfico N° 1
Trayectorias musicales y segmentación mercantil de un grupo de cumbia



Fuente: Elaboración propia

3.2. REPRESENTATIVIDAD DE LAS ACTUACIONES INDIVIDUALES

En tanto queda sentado que la producción musical en el género cumbia, requiere del compromiso y el esfuerzo por recorrer el largo camino que conduce a la consolidación, es preciso tomar en cuenta la importancia que tiene para ello la participación artística de cada músico que compone un grupo cumbiero. Todo músico tiene una posición en un grupo musical, un rol basado en el tipo de ejecución que realiza y el tipo de instrumento que emplea para ello. La reunión armoniosa y concertada de todos los elementos interpretativos realizados por cada músico, es lo que construye la esencia artística de todo grupo musical. Pero no solo eso, sino que el plus valor existente en la maestría y la calidad con la que un músico pueda ejecutar el instrumento del que se muestra como especialista, es el verdadero factor decisivo que edifica la imagen y la reputación de todo grupo musical como un equipo sólidamente organizado.

3.2.1. Estructura y actuación artística del grupo cumbiero

De este modo, siendo la labor musical un trabajo de equipo esta se basa en una división social del trabajo, donde existen roles para cada miembro, que definen las características de su propia actuación. Tanto en la ejecución instrumentista, como en la vocal, los músicos van creando un papel para sí mismos, y por lo mismo una identidad que los caracteriza y que les brinda una posición y situación al interior del grupo (ver, gráfico N° 2). La actuación individual de cada músico requiere de un elemento necesario de convicción y sinceridad en la propia rutina, para que su representación se torne absolutamente creíble para el público (Goffman, 1989), lo que se consigue solo si se ha desarrollado adecuadamente un habitus musical que permita aglutinar un mayor capital artístico.

3.2.1.1. El Cantante o vocalista

El cantante, también conocido como vocalista, es aquella persona que tiene la capacidad profesional de crear música a partir de la ejecución controlada de su voz. Lo que puede realizar con el acompañamiento o no de un fondo instrumental, rítmico o melódico.

Puesto que el cantante necesita poseer el nivel de expresividad adecuado para la transmisión de contenidos musicales, requiere de una preparación continuada para poder perfeccionarse en su función. Para ello muchos apelan a una práctica individual a partir de los ejemplos que recogen del variado mundo musical en el que se desenvuelven a lo largo de su vida, mientras que otros, cuya condición económica es un tanto más holgada, pueden llegar a formarse de manera mucho más metódica en academias musicales o escuelas de canto. Sin embargo, independientemente de su formación, todo cantante construye su talento a temprana edad, algunos desde su niñez otros desde su adolescencia.

“He comenzado a cantar a los veintiún años como músico de grupo de cumbia. Anteriormente, durante mi adolescencia, lo hacía en un coro, en una iglesia; pero después al cumplir los veintiuno he comenzado como vocalista de un grupo de cumbia pequeño hasta 1998. Después lo he dejado unos diez años, por motivos laborales y personales, después he retomado nuevamente a cantar, porque siento que realmente lo llevo en la sangre y me gusta hacerlo. El canto, aunque ha sido algo empírico en mí, yo creo que no hay músico ni cantante que se hace, yo creo que esto lo llevas en la sangre, el músico nace con ese sentimiento y esas ganas de hacer música” (Mario, vocalista de La Patrulla, marzo de 2017).

De esta manera, el papel del cantante o vocalista dentro de un conjunto o grupo musical es de crucial importancia, al constituirse en el elemento fundamental para la transmisión de cualquier contenido musical, necesita desarrollar la habilidad de actuar de una manera convincente. De este modo, cuando un vocalista consigue conocer y controlar adecuadamente su tesitura vocal, para amoldar su voz a una diversidad de notas y su actuación a cualquier circunstancia, entonces se convierte en un cantante consumado, y por lo mismo muy requerido en cualquier grupo musical, ganando de este modo un alto capital simbólico a partir del desarrollo adecuado de su capital musical vocal.

A menudo, los cantantes que poseen un alto nivel dentro de los grupos cumbieros estudiados, son los que se hallan en los altos niveles. Donde se destaca la figura de Rubén, el vocalista del grupo Veneno, que al poseer un timbre de voz que se acentúa por su nitidez, comunica una energía y armonía que tiene el poder de convencer. Por ello se ha convertido en una pieza estratégica para el éxito del grupo mismo.

3.2.1.2 El Baterista

La percusión es el elemento fundamental de todo ritmo tropical, y en especial del ritmo cumbia. La percusión ejecutada, ya sea a través de los tradicionales timbales, cajas, tumbas o congas, o del conjunto de tambores de distinta sonoridad conocido como batería, son la base rítmica, que además de marcar el tiempo de cualquier composición musical guiando al resto de la instrumentación, consigue crear la atmósfera sonora cuya intensidad puede producir emociones muy profundas.

Aunque la cumbia contemporánea puede emplear uno o más de los instrumentos de percusión mencionados, lo más común es que se valga un tanto más de la sonoridad compleja y más completa de la batería. Cuyas variantes comprende la clásica batería acústica, compuesta de tambores y platillos de diverso tamaño –que es empleada en muchos otros géneros musicales-, y la batería electrónica, una sofisticación tecnológica de menor tamaño, compuesta de unidades de reproducción de simples sonidos de percusión que son programables.

En la cumbia actual se emplean ambos tipos de percusión, tanto la acústica como la electrónica. Sin embargo, hay grupos como Veneno o Mambole que prefieren la utilización de la primera, mientras que otros como La Patrulla y La Kondena se inclinan mucho más por la segunda.

En este punto, la habilidad del músico que ejecuta la percusión dentro un grupo musical es crucial. Por lo que la búsqueda de bateristas con talento es una constante en cada grupo. El talento de un baterista se forma, al igual que con el resto de músicos, de una práctica incesante y una habilidad de ejecución que requiere de cierta originalidad. Por ello algunos bateristas, como Edwin de Veneno que toca la batería acústica, consideran que la estrategia fundamental para una buena ejecución se halla en la velocidad, para poder crear un impacto duradero para el público; mientras que otros bateristas, como Jesús de La Patrulla, aseguran que una mejor estrategia consiste en tener un lenguaje rítmico más amplio, para así poder aplicar la mayor cantidad de elementos al instrumento, que permitan una mayor posibilidad de respuesta.

Sin embargo, sea cual fuere la estrategia que guíe a la actuación de un baterista, su habilidad debe concentrarse en la ejecución oportuna del ritmo como de los redobles, que marcan la intensidad y la textura del ritmo, para que el resultado pueda además de adecuarse de manera

armoniosa al conjunto musical, construir una sensación de originalidad que pueda hacer bailar al público.

La actuación dinámica y eficiente del baterista dentro un grupo cumbiero es determinante para el éxito de cualquier grupo. Grupos como Veneno y Mambole, ponen un alto énfasis en ello, el estilo por el cual son reconocidos es en cierta manera el producto de la alta eficiencia que sus bateristas y timbaleros demuestran. Por lo que el baterista como músico base de todo grupo musical se constituye en uno de los actores más importantes del género cumbia, ocupando una posición central por detrás del cantante.

3.2.1.3. El Tecladista

El teclado electrónico es un instrumento de teclas, cuya composición interna formada de ciertos mecanismos electrónicos, los sintetizadores y sampleadores, permite que este instrumento posea la capacidad de grabar y reproducir muchos sonidos semejantes a los que producen otros instrumentos musicales. Así, guitarras, pianos, trompetas, etc. pueden ser parcialmente imitados, aunque no siempre de manera fiel. Este instrumento que puede ser considerado como el reemplazo moderno de los pianos, se ha introducido en el género cumbiero durante la segunda mitad del siglo XX, convirtiéndose hasta la actualidad en parte fundamental de la base melódica, que ha brindado el sello característico a cada subgénero cumbiero.

La ejecución de este instrumento, se halla bajo la actuación del teclista o tecladista, que es la persona que se dedica de manera profesional a la composición de textos melódicos a través de los medios ofrecidos por el teclado electrónico, que a menudo contribuye a complementar la composición de un grupo musical. El tecladista, surgido tanto de la formación empírica como de la formación profesional, posee la particularidad de reproducir, crear, componer e innovar, las melodías y estilos que en conjunción con el resto instrumental terminan dando vida a un tema musical nuevo o remozando uno clásico.

En este sentido, tecladistas de grupos como La Patrulla o La Kondena, tienen una alta preponderancia en la ejecución del teclado para reproducir la melodía de otros subgéneros cumbieros como la chicha o la villera, que les ha brindado el elemento característico del que se valen para ser reconocidos.

En tanto el tecladista se constituye en el músico que construye la base melódica de un grupo cumbiero, ocupa un lugar estratégico de fondo, a la diestra del ejecutor de la base rítmica, es decir del baterista.

3.2.1.4. El Guitarrista

La guitarra eléctrica, un instrumento musical de seis cuerdas, que tiene la particularidad de convertir la vibración de sus fibras en señales eléctricas que, a través de ciertos efectos de reverberación y distorsión, llega a modificar algunos aspectos del sonido amplificándolo. Este instrumento, empleado por géneros como el rock, forma parte integrante y necesaria de la cumbia actual, pues es el instrumento que además de acompañar las melodías creadas por el teclado eléctrico, las define dándole un mayor dinamismo armónico. Por ello se constituye en una forma de complemento del teclado.

El papel del guitarrista, como músico especializado de un grupo, parte de su capacidad de ejecutar la guitarra en una combinación armónica con el teclado, por ello su comunicación con el músico tecladista se torna fundamental, para que cualquier ejecución melódica consiga ser interpretada por ambos bajo los mismos parámetros. La riqueza de la ejecución en este instrumento, depende en gran manera del talento que haya podido desarrollar el músico especializado en este campo; como la guitarra eléctrica forma parte del género rock, principalmente, no es raro que algunos músicos que componen la mayoría de los grupos cumbieros se hayan iniciado como rockeros.

Aunque la guitarra eléctrica, en la cumbia, se constituye en un instrumento de complemento para el teclado, la actuación del guitarrista se puede hacer sumamente importante a la hora de acompañar de manera instrumental la actuación del vocalista en el centro del escenario. Por ello la situación del guitarrista casi siempre se halla al frente y a la derecha del vocalista.

3.2.1.5. El Bajista

Así como la guitarra eléctrica es el complemento definidor de las melodías del teclado eléctrico, la guitarra bajo es el punto de realce y acompañamiento de percusión rítmica de la batería. La guitarra bajo, cuya forma es muy semejante a la eléctrica, posee empero una función diferente: las cuatro, cinco o seis cuerdas que la componen producen una sonoridad baja que define la base rítmica y el pulso constante de la música, para completar el ritmo ofrecido por la percusión, a la vez que se refuerza el fondo melódico.

En tanto la guitarra bajo, es el instrumento muy importante dentro de un grupo cumbiero, resulta prácticamente imposible hallar un grupo que prescindiera de un bajista. El bajista, así debe tener la capacidad profesional de llevar a buen término dos funciones que se pueden considerar como vitales dentro de una composición musical, primero proporcionar una base rítmica intachable y segundo brindar y mantener una base armónica en consonancia con la parte melódica, brindando un sentido acompasado sólido e independiente de cualquier otro instrumento. Algo que, de modo innegable, requiere de una elevada habilidad de sentido rítmico, que pone al bajista como un actor fundamental de la presentación artística de todo grupo en el escenario, donde ocupa una posición central al frente, acompañando a la izquierda del vocalista.

3.2.1.6. El Güirista

El güiro es un instrumento musical de percusión muy simple, cuya constitución ahuecada por dentro y estriada, rugosa o ranurada por fuera, produce a través de la frotación de una varilla, peine o baqueta un sonido de raspada muy característico de la música tropical. Construido originalmente del cuello de una calabaza gruesa, el güiro ha llegado a evolucionar en su fabricación hasta el metal. Su ejecución se puede realizar a una mayor o menor velocidad, para así obtener la emisión de sonidos de diferentes tonalidades.

Este instrumento de sencilla ejecución, es utilizado dentro la cumbia, al igual que ocurre con las maracas, como una herramienta indispensable a la hora de componer y organizar los arreglos dentro de la persecución del grupo en general. Las variadas posibilidades tímbricas y matices rítmicos que el güiro posee, ayuda a definir y brindar dinamismo al compás musical que acompaña a los ejecutores centrales de la música. Por ello y con justa razón el güiro se ha convertido en un imprescindible icono visual y sonoro de la cumbia como género (Gómez, 2017).

El güirista que es el músico que se encarga de ejecutar el güiro, a pesar de la aparente sencillez de su labor, realiza un papel preponderante dentro el grupo musical, es el encargado de brindar el ritmo externo y acompasado que guía al resto de los músicos, especialmente a los que se encuentran al frente de las presentaciones, como el vocalista y los guitarristas. La estrategia artística del güirista se desarrolla a través de una eficiente ejecución que contribuya a ordenar no solo los tiempos, sino el movimiento rítmico del baile de las figuras centrales. Por ello el güirista se halla al lado derecho del vocalista con el cual pueden ejecutar las figuras de baile para resaltar la musicalización. De esta manera grupos de estilo mucho más tropical, como Mambole, o de corte más villero como La Kondena, tienen al güirista como uno de los ejes estratégicos de sus presentaciones.

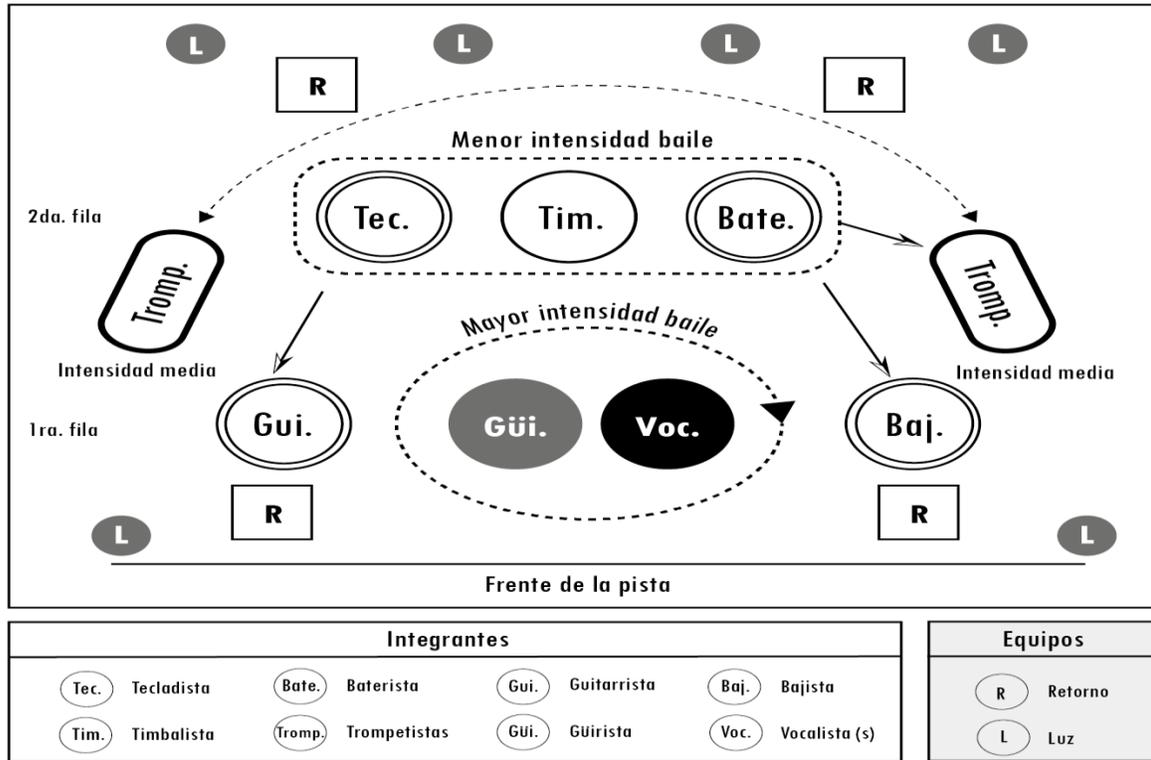
3.2.1.7. El Trompetista

La trompeta como el instrumento clásicamente representativo de la variedad de viento, es una herramienta musical metálica cuyo sonido producido por la vibración de los labios del ejecutante, amplificadas por una boquilla, puede alcanzar a una diversidad muy rica de tonalidades melódicas. La trompeta al ser un instrumento típico de géneros como el jazz, ha llegado a formar parte igualmente importante de algunos géneros caribeños como la cumbia.

Aunque en la cumbia boliviana actual la utilización de trompetas es poco común, existen algunos grupos como Mambole, que por su adscripción a la Orquesta como modelo de conformación y a su mayor inclinación por el estilo musical tropical, lo emplean a menudo.

De este modo, el trompetista como un músico especializado tiene la importante función dentro de un grupo musical de hacer claro y dinámico el acompañamiento melódico de toda presentación. El trompetista de este modo a través de una viva ejecución, no solo comunica fuerza, sino define un estilo mucho más rico, más convincente, que solo de manera muy parcial pueden conseguir los sonidos imitativos de un teclado. Es por eso que los trompetistas, que se constituyen en el sello característico de algunos grupos como Mambole, son también uno de sus elementos estratégicos.

Gráfico N° 2
Posición de los músicos en el escenario



Fuente: Elaboración propia

3.3. LA PUESTA EN ESCENA: ACTUACIONES COLECTIVAS

3.3.1. El Escenario

El escenario, como el espacio o medio donde se desarrolla el flujo de acción humana (Goffman, 1989), es uno de los primeros elementos que hacen a la presentación de un grupo

artístico de cumbia. El escenario, que es el espacio donde se ejecuta y negocia el repertorio musical (Faulkner y Becker, 2011), está compuesto por un conjunto de elementos materiales que dependen en gran manera de la acción de los trabajadores de base de los eventos, los llamados *peters o perkins*, encargados especializados en el transporte y la construcción de escenarios.

El espacio donde se sitúan los escenarios pueden ser fijos, cuando se trata de locales cerrados; o temporales, cuando se trata de presentaciones al aire libre; los escenarios fijos no requieren de mucho trabajo para ser acondicionados mientras que en el caso de escenarios temporales el trabajo consigue ser mucho más prolongado.

Así, una presentación al aire libre que requiere de un escenario temporal, necesita de muchos elementos materiales. En principio consta de tarimas altas de aproximadamente tres metros o más de altura y un ancho de más o menos sesenta metros cuadrados de superficie. La tarima así está sostenida por un fuerte armazón metálico que debe ser armado a partir de grandes

piezas con pesos que superan los cien kilos, y que requieren del concurso de hasta cuatro personas. Las estructuras deben sujetarse a partir de cuatro grandes columnas metálicas que deben ser primero erguidas a través de gruesas cadenas y con la ayuda algunas veces de poleas y grúas³.

La superficie del entarimado está regularmente constituida de gruesos, resistentes y flexibles tablones de pino. Con la capacidad de soportar grandes pesos. La parte inferior e interior de la tarima queda hueca, exteriormente cubierta de grandes y largas lonas o telas de banner, dentro de la cual muchas veces se sitúan, de manera relativamente cómoda, los especialistas de sonido y luces, al igual que los *peters*.

Luego de esta primera estructuración del escenario, corresponde en gran medida el armado del sonido y las luces. El sonido está constituido por enormes parlantes que son transportados por fuertes camiones de carga. Los enormes parlantes cuyo peso supera el quintal, son conducidos uno a uno por los *peters* hasta el pie de la tarima, donde luego de ser adosados en un número de hasta seis parlantes por lado terminan siendo izados a las estructuras superiores, a través de gruesas cadenas de metal. Una vez arriba se procede al cableado e interconexión de los parlantes, altos y bajos, a la fuente de sonido. Este complejo armado del sonido tiene la importante finalidad de permitir la constitución de un ambiente con un nivel de amplificación sonora de tipo envolvente, en la medida de lo posible.

A continuación, procede la instalación de las luces que iluminarán y brindarán color al escenario. Las luces son un elemento esencial a la actuación de todo grupo musical, pues le permite realzar el colorido de la misma brindándole un aspecto pintoresco. Las luces de escenario poseen una tecnología de tal nivel que permiten una proyección luminosa muy potente y un espectro lumínico de colores tan vivos que producen una sensación preternatural en los asistentes e inclusive en los músicos. Las luces son producidas por aparatos de diverso tamaño y situación. Antes los aparatos iluminadores eran bastante grandes y pesados, complicando en cierta manera su transporte e instalación en las partes altas de los escenarios; hoy en su mayoría han sido reemplazados por un tipo de aparatos led con mayor potencia, mejores recursos cromáticos, menor peso y tamaño, cuya programación no necesariamente manual, como ocurría con los antiguos aparatos, obedece a un centro de programación ya computarizada.

El escenario construido a partir de la adecuada situación del sonido y la iluminación, termina de este modo brindando el espacio suficiente en el que el equipo organizativo del grupo musical procede a instalar el espacio donde se situará cada uno de los músicos con sus instrumentos. El orden y situación de los músicos de cumbia en un escenario tienen características similares casi en todos los casos: al fondo del escenario se sitúan comúnmente la batería y el teclado, si existe tímboles también se sitúan por detrás; a los costados se sitúan las guitarras eléctricas, primera guitarra a la izquierda y guitarra bajo a la derecha, con sus respectivos parlantes de retorno, que les permite seguir la música; si el grupo llegara a tener

³ Es importante hacer notar que, como una forma de innovación, aunque no muy común, existen escenarios móviles, que en realidad son grandes camiones de carga en cuya carrocería se halla contenido todo un escenario con equipos que quedan al descubierto al levantarse una de sus puertas laterales. Lo que en cierta manera simplifica las cosas, al solo requerir del trabajo manual para poner en orden los elementos materiales para la presentación.

trompetas se sitúan igualmente a los costados; y finalmente al centro se sitúa él o los vocalistas, acompañados del güirista o maraquero.

De esta manera el escenario, comprendido como el medio o el espacio donde se desarrollan y fluyen las acciones humanas y donde se ponen en acción los signos como elementos de identificación íntima entre actuantes, construye la primera parte de la fachada artística (Goffman, 1989) de los grupos cumbieros. Fachada escenográfica que se complementa con la construcción de la fachada personal, a través de la indumentaria, que termina constituyéndose de este modo en la forma de identificación de cada grupo musical.

3.3.2. La indumentaria como representación

En tanto la fachada personal, concentra la apariencia como elemento productor de estímulos que informan sobre la situación social de un actuante y los modales que determinan su rol en una interacción (Goffman (1989), la indumentaria, es uno de los elementos de apariencia que establece una construcción distintiva más marcada en un grupo de cumbia.

La indumentaria crea el reconocimiento y la identidad de cada grupo, es el capital cultural y simbólico de distinción, que muchas veces se convierte en su sello característico y en representación de los estilos que acompañan cada nombre y su posición, creando de este modo una correspondencia con el tipo de público al que un grupo determinado busca proyectarse.

Aunque pueden existir una gran variedad de estilos en la indumentaria de los artistas cumbieros, estos raramente se mueven lejos de ciertas tendencias de la moda actual. De este modo la indumentaria cumbiera al haber pasado, a través del tiempo, por diversas influencias de moda como el cuarteto, el rock, el pop, el tex mex, la chicha o la villera, ha llegado en la actualidad a construir un tipo de indumentaria que se mueve entre la formalidad y el estilo casual o juvenil, cuya adopción depende en gran manera de la trayectoria y estilo de cada grupo. De esta manera se ha querido organizar la indumentaria cumbiera actual en tan solo tres tipos: 1) formal; 2) casual; y 3) informal o juvenil.

3.3.2.1. Indumentaria formal

Tanto para varones como para mujeres, la indumentaria formal, dentro de un grupo cumbiero, comprende a menudo el estilo considerado como clásico y serio de la vestimenta festiva de gala. Para los varones la composición obedece a ciertas convenciones del terno para caballeros entre las que se halla el saco formal de dos o tres botones, la camisa con las mismas características que debe ser adecuadamente vestida por dentro, los pantalones de la misma tela que la del saco medianamente holgados, cuyo conjunto permite así la proyección de una imagen seria a la vez que alegre. Para las mujeres el clásico vestido de gala de una sola pieza medianamente corta y ceñida al cuerpo.

Este tipo de vestimenta es comúnmente adoptada por músicos de grupos que poseen una larga trayectoria y experiencia, y que se mueven en ambientes un tanto más formales correspondientes al gusto de un público adulto más maduro; ejemplo claro de ello lo constituyen grupos como Mambole, cuyos trajes formales de color vivo, rojo, blanco, o rosa, son el distintivo uniformizante clásico que los diferencia.

3.3.2.2. Indumentaria casual

Este tipo de indumentaria no posee la característica formalidad del primer tipo, porque obedece en gran manera a una construcción un tanto más ecléctica de la vestimenta de algunos grupos, que corresponde a una libre combinación de elementos formales e informales. Así se puede llegar a combinar sacos formales con pantalones de mezclilla o con poleras, o emplear parte de la ropa formal prescindiendo del saco y empleando un chaleco, etc. El estilo casual en la cumbia tiene de esta manera la intención de brindar la identificación de un grupo con un público mucho más amplio que englobe tanto a adultos como a jóvenes.

Este tipo de indumentaria es característica de grupos cumbieros, como Veneno, cuya trayectoria, relativamente larga, los conecta con un público, multi generacional adulto por un lado y joven por otro.

3.3.2.3. Indumentaria informal

La indumentaria informal es todo lo contrario de las anteriores, se trata de un estilo libre de construcción de la imagen de un grupo e inclusive de los propios músicos. El estilo informal de la indumentaria es muy común en géneros cumbieros como la villera o la chicha, donde los músicos se visten de un modo libre y poco uniformizante, empleando para ello combinaciones pintorescas de estilos de ropa que normalmente quieren compatibilizar lo cotidiano con lo extravagante; así se incorpora a menudo a tal indumentaria pantalones de mezclilla rotos, zapatillas deportivas, gorras o bandas, chalecos, poleras o camisas de manga corta de colores vivos, anteojos negros, etc.

La intención en este sentido es tratar de crear un significado de diferenciación que distinga a un grupo cumbiero como identificado con la liberalidad de las generaciones más jóvenes y hasta con un público mucho más popular. Indumentaria de este tipo es la característica de grupos de trayectoria intermedia como La Kondena que, aunque también utilizan ropa casual para sus presentaciones, no han dejado de crear polémica con su estilo informal que les ha valido tanto reconocimiento, como crítica.

3.3.3. La actuación artística de los grupos cumbieros

Con una identidad construida a partir de una fachada determinada, la imagen colectiva de cada grupo cumbiero, se establecen estrategias de actuación colectiva, que requieren de cierta coherencia entre medio, apariencia y modales para construir así una fachada convincente que cumpla con ciertas expectativas actorales de papeles o rutinas (Goffman, 1989), para construir una conexión con el público. Una conexión donde la representación de los cuerpos posea la suficiente pertinencia simbólica y estilística que permita el fluido de cierta corriente de circulación de emociones que permita alcanzar un estado especial tanto de los músicos como del público (Seca, 2004).

Y es que la actuación colectiva de todo grupo artístico de cumbia lejos de tener una característica uniforme, posee el aspecto de una secuencia escalonada de momentos, determinados por el nivel de intensidad emocional que, tanto músicos como público, llegan a imprimir en cada uno de los mismos; que concluyen en un estado especial, el del “jolgorio” ... donde todos bailan, cantan y hasta se embriagan libres de inhibiciones.

Así el “estado festivo” de toda presentación artística comienza con un momento introductorio poco prolongado que arranca con una serie de temas musicales suaves, normalmente románticos, que comienzan a producir el interés necesario en el auditorio; en un segundo momento, la presentación vuelca a la interpretación musical del repertorio estándar de cada grupo, compuesto por los temas musicales clásicos, reeditados o propios, considerados éxitos de siempre, y que luego de enganchar al público lo prepara para el clímax; el tercer momento, el auge de actuación, está constituido por la interpretación de los temas éxito de cada grupo, con lo cual el público queda enteramente satisfecho; para el final se reserva alguna interpretación alegre o romántica, de poca duración, que da por concluida la presentación de todo grupo de cumbia. Esta rutina del repertorio es un mecanismo extremadamente eficaz, pues permite la circulación expresiva y emocional, primero al interior del grupo y luego en el público arrastrándolo a un estado deseado (Seca, 2004), el de la “actitud festiva”, donde el jolgorio tiene el sentido catártico deseado.

Dentro de esta secuencia, es que a menudo se mueve la actuación de los grupos cumbieros de cualquier nivel que, aunque puede tener algunas ligeras variaciones, sobre todo en grupos de menor nivel, no deja de ser la guía actoral para casi cualquier evento. En este sentido la actuación que cada grupo realiza posee elementos de representación que son la manifestación estratégica de su identidad y distinción.

3.3.3.1. Actuación de la Orquesta Mambole

La actuación conjunta realizada por la Orquesta Mambole, así como de otros grupos de trayectoria semejante, se concentra en principio en la actuación conjunta, dinámica y coordinada de todos sus músicos. A una ejecución musical muy rica y viva, tendida hacia la cumbia caribeña donde la instrumentación más notable corresponde a las melodías brindadas por las trompetas y el teclado, la actuación de los músicos, formal pero festivamente uniformados, se inclina hacia una actuación conjunta de baile rítmico coordinado a la vez que espontáneo, que tiene el comprobado poder de poner a bailar a casi cualquier público.

A través de la interpretación dinámica y contundente de sus cantantes, sumado al baile alegre ejecutado por todo el grupo, la orquesta Mambole construye, en cada evento en el cual participa, una atmósfera de diversión, fiesta y movimiento que tiene la particularidad de contagiar de espíritu chispeante a un público diverso, tanto adulto como joven. Algo que sin duda ha contribuido en gran manera para hacer de Mambole un grupo de alta influencia que perdura y que por ello ha conseguido superar las fronteras de las industrias culturales del país.

3.3.3.2. Actuación del Grupo Veneno

El dinamismo y el aire juvenil, tal vez son los elementos centrales que predominan en la actuación de este grupo, que se caracteriza tanto por su calidad interpretativa y armonía de conjunto, que pone de manifiesto una instrumentación bien afinada, como por la notable unidad expresiva que brinda la actuación individual del o los vocalistas que la componen. La fuerza de interpelación y la alternancia de voces y coro ejecutado por el elemento vocal, se enriquece en gran manera por una actuación bailada de los protagonistas centrales, el o los vocalistas acompañados por el güirista y el maraquero, que se mueven al compás de una manera sencilla y sobria.

Es común ver que las presentaciones de Veneno tienden a llegar al sentimiento y las emociones de las personas. Principalmente porque el estilo de este grupo, rescata mucho del romanticismo de la cumbia boliviana clásica que, en combinación con la vivacidad y alegría de estilos más modernos e influyentes, como la chicha o la villera, se constituye en una mezcla sensacional que induce al público tanto a bailar como a escuchar sin la necesidad de moverse. Elementos estratégicos de ejecución que mantienen al grupo conectado tanto con lo clásico como con lo moderno, configurando de esta manera una imagen que responde a un gusto multigeneracional.

3.3.3.3. Actuación del Grupo La Patrulla

La Patrulla a partir del estilo preferentemente chichero que la caracteriza, explota al máximo los elementos festivos que ese estilo ofrece. El regocijo explosivo tanto en la interpretación musical como en el acompañamiento actoral bailado, se constituyen en los aspectos más representativos de este grupo. Lo más notable en la interpretación musical de La Patrulla se halla en el gran realce que se nota tanto en la ejecución de la guitarra eléctrica como del teclado electrónico, que al combinarse producen las enérgicas melodías que acompañan al ritmo marcado por las baterías electrónicas.

El baile que acompaña la ejecución musical de este grupo, es realizado de una manera un tanto más espontánea por todos los miembros, concentrándose empero en la actuación del o los vocalistas, que acompañados algunas veces por una figura femenina de baile realizan pasos predeterminados y repetitivos, que intentan brindar un mayor brillo a las figuras centrales. Aunque estos elementos de actuación del grupo, consiguen motivar al público a participar del baile, no consiguen empero euforizarlo para que pueda expresarse de manera más abierta. Por lo que algunos consideran que los temas de este grupo son más para beber que para bailar.

3.3.3.4. Actuación del Grupo La Kondena

En semejanza al anterior grupo, el Grupo La Kondena cuyo estilo corresponde a una fusión bastante original entre la cumbia chicha y la villera, ha desarrollado elementos de propia actuación y representación. Las composiciones musicales de este grupo se enfocan en crear un ambiente festivo que haga bailar a la vez que sentir al público asistente a sus presentaciones. La instrumentación melódica producida por el teclado y la rítmica producida por la batería electrónica, son los dos elementos que se destacan en la ejecución musical de este grupo.

El acompañamiento bailado es otro elemento que destacar de este grupo. Ejecutado por cada uno de los músicos del grupo, el baile consiste en un conjunto de pasos vivaces y un tanto desenfadados. La coreografía estrambótica y un tanto exagerada de este grupo es su estrategia característica; con tal actuación lo que se busca es crear un ambiente de animación entre el público para que pueda consumir sus temas, incluso los menos exitosos de su repertorio.

Cuadro N° 2
Elementos distintivos de la puesta en escena

GRUPO	INDUMENTARIA	ESTILO MUSICAL	ACTUACIÓN
Mambole	Formal	Cumbia tropical	<i>Ejecución musical:</i> Dinámica y alegre <i>Instrumento clave:</i> Trompetas, teclado y canto <i>Baile:</i> Dinámico y espontáneo realizado por todo el grupo
Veneno	Casual juvenil	Cumbia clásica y moderna, con intervalos ocasionales de chicha y villera.	<i>Ejecución musical:</i> Armoniosa y afinada <i>Instrumento clave:</i> canto, güiro, maraca y percusión. <i>Baile:</i> Sencillo y ordenado, realizado solo por figuras centrales
La Patrulla	Formal casual	Cumbia con tendencia a la chicha.	<i>Ejecución musical:</i> Dinámica, enérgica y alegre <i>Instrumento clave:</i> Guitarra eléctrica y teclado electrónico <i>Baile:</i> Repetitivo y predeterminado, realizado por los vocalistas y una figura femenina
La Kondena	Informal juvenil	Cumbia con tendencia chicha-villera	<i>Ejecución musical:</i> Dinámica, enérgica y alegre <i>Instrumento clave:</i> Teclado eléctrico y batería electrónica <i>Baile:</i> Vivaces y coordinados, realizado por los todos los miembros del grupo

Fuente: Elaboración Propia

3.4. EVENTOS DONDE ACTÚAN LOS GRUPOS CUMBIEROS

Por cuanto todo concierto como una “actuación en directo”, le permite a cada grupo asegurar con certidumbre que se está en el negocio de la música interpretada, controlada y comunicada (Seca, 2004), es que los eventos se constituyen en los acontecimientos sociales festivos de tipo cíclico u ocasional, que se dan durante ciertas fechas del año, y en los que comúnmente hallan oportunidad de participar uno o más grupos cumbieros. El número de eventos que tiene un año se ajusta a una regularidad más o menos equilibrada, donde las oportunidades más estables se registran principalmente durante fechas festivas, a principios y fines de año.

Entre febrero y marzo, los carnavales, generan la primera demanda para los grupos cumbieros: grupos medianos y pequeños hallan oportunidades en cualquiera de los días de la semana carnavalera, a menudo pueden conseguir contratos diversos durante los días más activos del carnaval, del viernes al martes de ch’alla; mientras que otros grupos de mayor reconocimiento como Mambole, pueden llegar a tocar para un solo evento, durante toda la semana que comprende el carnaval, iniciando el viernes y concluyendo el domingo de tentación.

Ya para fin de año, el mes de diciembre trae ofertas renovadas para los grupos de cumba. El Año Nuevo, 31 de diciembre, trae festejos grandes en una diversidad de locales, discotecas, pubs, peñas, etc., donde algunas personas deciden pasar el cambio de año y en donde se presentan grupos de todo nivel para amenizar este importante festejo, muchas veces durante toda la noche hasta el amanecer.

De este modo, siendo los eventos de principios y fines de cada año los más importantes y seguros para casi todos los grupos cumbieros, existen otros eventos de por medio, tanto públicos como privados, cuya frecuencia puede ser considerada como variable. Los eventos privados son los más y están relacionados a acontecimientos sociales celebrados por las familias o gremios como matrimonio, bautizos, cabos de año o prestes; en comparación los eventos públicos como conciertos o proclamaciones políticas llegan a ser menores durante cada año.

Sin embargo, ante esta regularidad de eventos efectivos durante un año común, existen años en los que el número de eventos consigue ser mucho mayor, por lo que son considerados como temporadas altas. Las temporadas altas corresponden a los años pares, como 2008, 2010, 2012, 2014, etc., donde la demanda se llega a multiplicar de manera muy notable para los grupos cumbieros. Esto es así debido a que la creencia popular atribuye a los años pares la facultad de influir favorablemente cualquier evento importante que se realice durante el mismo, dotándolo de un carácter equilibrado, solidario, duradero, próspero y abundante. De este modo la paridad como elemento de proporcionalidad y buena fortuna que reflejan los años pares, hace que durante tales épocas eventos como los matrimonios, principalmente, se multipliquen de un modo poco usual.

Durante los años pares, ante la alta probabilidad de conseguir un mayor número de contratos, los directores de los grupos organizan con anticipación a todo su grupo musical, ensayando y perfeccionando sus repertorios, eligiendo o buscando nuevos músicos si faltan, la preparación es mucho más ardua y constante. Con lo cual los directores proceden tanto a promocionar al grupo como a buscar y asegurar eventos por adelantado, que van de los seis a los doce meses de anticipación.

Para músicos como Osvaldo de la Kondena, los años pares significan la gran oportunidad no solo de desplegar su talento musical, sino de asegurarse ingresos que le permitan mantener a su familia. Lo común dentro de un grupo musical es que el director, se mantenga en permanente contacto con los músicos, convocándolos en cualquier momento para asistir tanto a ensayos, como a canales de televisión. Sucede a menudo que tras haber asegurado un conjunto de eventos para casi todo el año, los directores elaboran un calendario con los eventos que los músicos están obligados a conocer y para los cuales necesitan mantenerse permanentemente prácticos.

3.4.1. Eventos privados

3.4.1.1. Los Matrimonios

Entre los eventos privados más significativos y numerosos que se realizan durante cada año, y principalmente durante los años pares, los matrimonios son los que consiguen ocupar el primer lugar. En tanto la demanda de grupos cumbieros para la amenización de eventos matrimoniales es sumamente importante, los organizadores de tales eventos, normalmente los padrinos de orquesta, contactan con los grupos cumbieros que consideran como adecuados al

prestigio que desean proyectar, y con los que fijan contratos de hasta doce meses de anticipación. Así mientras los grupos de prestigio, como Mambole o Veneno, consiguen fijar contratos bastante caros en sectores de alta economía, los grupos de menor prestigio, como La Kondena, se circunscriben a la obtención de contratos en eventos mucho más modestos.

Los matrimonios, en tanto son eventos ceremoniales que tienen muchos momentos significativos, requieren de una capacidad de versatilidad interpretativa más marcada de parte de los grupos músicos. Momentos como el ingreso de los novios, el momento de bailar el vals, y sobre todo el momento de animar la fiesta, aunque parezca una labor monótona y sencilla requiere de un cierto nivel de concentración y preparación previa para cualquier grupo, principalmente para los que se hallan en niveles bajos.

Una falla, técnica o humana, en cualquiera de los momentos de los eventos matrimoniales, que afecte la actuación del grupo, puede en cierta manera llegar a comprometer la imagen de cualquier grupo, por ello se trata siempre de cuidar con esmero tanto la puntualidad de un grupo, como la ejecución musical y la instalación de los equipos de sonido. Ejemplos ilustrativos de ello, son casos sucedidos a varios grupos, donde se hallan hasta los que se consideran de alto nivel.

En un evento matrimonial realizado el año 2016, en un local de la zona San Pedro, donde tocaba Veneno en vivo, la actuación del vocalista se vio súbitamente interrumpida por un corte intempestivo del micrófono, que, aunque se trató de reparar de inmediato, no pudo disimular la reacción nerviosa de todo el grupo y la intransigencia de un público que se hallaba hasta ese momento encandilado.

En otro caso durante una presentación en 2015 del grupo La Kondena, en un local de la zona Villa Armonía, la ejecución poco clara y hasta fallida del vals bailado por los novios, trajo la reacción adversa del organizador del evento que se confrontó toscamente con el director, a la vez que la insatisfacción se dibujaba en el rostro de las personas asistentes.

En un tercer caso relatado por Dino el sonidista del grupo Mambole, la orquesta habría sido detenida una vez, en los Yungas por la policía, acusada de no haber cumplido con un evento matrimonial para el que habrían sido previamente contratado. Esta ausencia se habría dado según Dino, debido a ciertos problemas técnicos con el camión que estaba transportando los equipos al lugar del evento. Tras de lo cual no solo devolvieron el dinero adelantado, con una indemnización, sino que el prestigio del grupo quedó en entredicho.

3.4.1.2. Los bautizos y cabos de año

Otros eventos populares importantes, aunque poco frecuentes, son los que solemnizan los procesos naturales de la vida y la muerte en la sociedad paceña. Los ritos de paso, como el bautizo - rutucha de un recién nacido o la misa recordatoria de fin de año de un difunto se constituyen en motivos muy importantes de conmemoración festiva. Para lo cual se requiere en gran manera de los servicios artísticos de los grupos de cumbia.

El bautizo consiste en una ceremonia religiosa, donde recién nacidos o niños de corta edad reciben la bendición del cura de una parroquia. Ceremonia después de la cual el festejo se traslada a un nuevo espacio, un local de fiesta donde se espera una velada de elevado regocijo a través de la actuación de uno o dos grupos de cumbia, contratados por los padrinos para amenizar la fiesta.

Durante octubre de 2013, en uno de tales eventos realizado para los hijos pequeños de dos policías en un local de la zona Miraflores de La Paz, se presentaron un grupo y una artista de cumbia. La fiesta iniciada por La Patrulla desde las cinco de la tarde se extendió durante cuatro horas, hasta las nueve aproximadamente, deleitando al público con su estilo característico y su repertorio de cumbias clásicas y modernas que sirvió para que casi al final de la noche hiciera su efectiva su participación la afamada solista Mónica Ergueta, que con su cuerpo femenino de baile consiguió coronar la noche, hasta las once, tras de lo cual La Patrulla terminó cerrando el evento.

Por su parte el cabo de año, es otro tipo de ceremonia religiosa festiva que la familia doliente de un difunto realiza al cumplir un año del fallecimiento de un pariente. Este evento inicia con una misa brindada a la memoria del difunto, donde se ruega por el buen tránsito de su alma que, según la creencia, puede de este modo partir en paz y rogar por sus allegados vivientes. Esto significa el final del luto y de la pena, que en consecuencia implica dejar de llevar ropas oscuras, como simbolismo de la muerte y el dolor, para ataviarse con nuevas ropas, más coloridas y alegres, dando paso a un prolongado festejo que se realiza a menudo en un local grande, donde familiares, parientes y amigos del difunto son invitados. En uno de tales festejos realizado en un local de la zona Munaypata, en diciembre de 2014, participó el grupo La Kondena, tocando desde las cuatro de la tarde hasta la media noche.

3.4.1.3. Los prestes

El preste o presterío, es quizá uno de los eventos festivos, dentro de la tradición andina, más fastuosos y ostentosos, realizados cada año por ciertos sectores de comerciantes con un elevado nivel económico, en honor de un santo tutelar al que todo el gremio se debe. El preste, parece surgir del nombre que se le brinda a una pareja de miembros del gremio que son nombrados como “prestes” para realizar, cada año, el festejo anual en honor del santo.

Los prestes como los auspiciadores directos del gran festejo anual, se encargan de erogar todos los gastos que implican tal cargo y que a pesar de que consiguen ser cuantiosos son considerados como una inversión. Los prestes deben asegurar para el día acordado, tanto la misa religiosa en honor del santo, como el alquiler de los trajes de baile, el espacio o local, los grupos musicales (que a veces puede alcanzar a más de tres), y sobre todo la comida y la bebida para las asistentes.

En todo caso la mayor demanda para la actuación de los grupos musicales se presenta durante los prestes. Por ejemplo, durante un preste realizado, en septiembre de 2012 en un sector de la zona Gran Poder, en honor del santo local el Señor de la Exaltación, el grupo La Kondena contratado por los prestes para realizar una presentación, se instaló en un escenario al aire libre sobre la calle Incachaca, donde se realizó el festejo. El evento comienza temprano por la tarde, con el arribo de los prestes, una pareja hombre y mujer vestidos de manera muy ostentosa, con bandejas de plata sobre el pecho y el estómago, con joyas, anillos y prendedores que lucen entre la lluvia de mixtura y abrazos que les brindan los invitados, que en una larga fila, se presentan con cantidades variables de cajas de cerveza, para obsequiar a los pasantes. Con el arribo de los prestes, comienza el festejo, el repertorio musical del grupo comienza a atronar en los enormes parlantes del escenario; las bebidas comienzan a correr entre los invitados mientras que las tandas musicales van prendiendo la fiesta, y las ganas de bailar de los asistentes. El festejo se extiende de este modo hasta la noche, cuando se da la transición del

preste saliente al preste entrante, en un acto donde el grupo musical, anima el acto, a través de su repertorio de cuecas que animan a los prestes a bailar.

3.4.1.4. La fiesta de las ñatitas

Las denominadas como “ñatitas”, son ciertos cráneos humanos desecados a los que la tradición atribuye poder de protección y prosperidad. Tales cráneos obtenidos por compra, sustracción o adopción, se constituyen para muchas familias de clase popular en una especie de santo familiar. Al otorgarles un nombre y una personalidad humana, se les brinda un valor simbólico de vida; ocupando de esta manera un lugar central en las viviendas de quienes las veneran, estos cráneos se sitúan en una especie de vitrinas, donde son adornadas con flores, a la vez que se les atiende con cigarrillos, coca, y ch'allas de alcohol, cerveza o trago. La devoción popular a estos personajes ha establecido que se les realice una celebración religiosa festiva, el 8 de noviembre de cada año.

La festividad a las ñatitas, se ha convertido actualmente en todo un evento, cuyas características semejantes al preste, han establecido la existencia de una o dos personas, familiares o los mismos dueños, que hagan de prestes para realizar una gran fiesta anual a una o varias ñatitas. La fiesta encargada a los prestes moviliza, por su parte, importantes recursos en el alquiler de locales, la preparación de comida y bebida y, sobre todo la contratación de los infaltables grupos musicales de cumbia, como La Patrulla, Veneno o La Kondena, y otros de música folklórica, que siempre se encargan de la animación de fiesta tan particular.

Jesús, baterista de La Patrulla, cuenta que el grupo ha realizado diversas presentaciones en eventos de este tipo, tanto para una sola ñatita, como fue el caso de Rebeca en 2012, en Miraflores, como para cincuenta de estos cráneos, que se hallaban apilados en un recinto cerrado, en la zona Cementerio, unos años antes.

3.4.2. Eventos públicos

Los eventos públicos, son acontecimientos festivos abiertos a la asistencia de un público mucho más generalizado, y donde pueden presentarse diversos grupos cumbieros. La característica de estos eventos es su relativa independencia tanto de la periodicidad un tanto cambiante que puede ordenar los eventos privados, como de los contratos privados que ceden su lugar a una dependencia del número de asistentes.

3.4.2.1. Conciertos, discotecas y boliches

Los conciertos, se hallan entre los primeros eventos públicos en los que los grupos cumbieros pueden participar. Existen dos maneras de hacer que un grupo cumbiero participe en este tipo de eventos, a partir de la propia iniciativa y por medio de la sesión privada.

La propia iniciativa parte de la organización particular del mismo grupo, cuyo director se encarga de preparar una presentación en un lugar y en una fecha determinados, a la vez que busca auspiciadores privados que publiciten el evento. Aunque ello puede significar un gran elemento publicitario para cualquier grupo, el riesgo se halla presente al no conseguir el suficiente público que permita cubrir los gastos realizados en tal hazaña, por lo que eventos de este tipo se lo pueden permitir solo grupos de alto prestigio, como Mambole o Veneno que a través de una serie larga de este tipo de eventos han conseguido realizar muchas giras a las que

deben su fama. Un ejemplo de ello fue el evento promocional “Dos décadas con Veneno” realizado por el grupo del mismo nombre en octubre de 2019.

La cesión privada, es otra manera de hacer que los grupos participen de los eventos públicos. Se trata de una suerte de venta o cesión remunerada de un grupo cualquiera a un empresario privado, normalmente algún promotor individual o dueño de salones de baile, discotecas, pubs, o peñas, para el cual un grupo determinado debe tocar de manera obligatoria, y para lo cual éste agenda varias fechas de participación para el grupo.

En experiencias tenidas, durante el mes de noviembre de 2008, con otros grupos como el Grupo Pasión, en la ciudad de Jujuy en Argentina, uno de tales promotores individuales conocido como Cacho, conseguía asegurar algunos eventos en varias discotecas de esa ciudad, una de las cuales era conocida como Zeus. Los dueños de tales locales contactan con Cacho, que luego de recibir un notable adelanto, informa al director del grupo para que este convoque de inmediato al grupo para realizar un viaje hasta esa ciudad.

Otra modalidad empleada por Cacho, consistía en organizar una fiesta pública en un local de esa misma ciudad, para cualquier fin de semana. Lo que significaba una inversión fuerte de dinero para los permisos, la publicidad, la adquisición de bebidas, y el pago de pasajes para el transporte privado del grupo, lo que obtenía del adelanto de los contratos que había obtenido de otros lugares como discotecas, bailes o locales, o del préstamo de amigos o familiares. Lo que sin embargo puede implicar un riesgo de quiebra tanto para el organizador como para el grupo que, al no conseguir asegurar la asistencia masiva del público, puede recaudar ganancias que apenas sirvan para devolverle algo al grupo, algo que a Cacho le ocurrió más de una vez.

La Kondena, es otro grupo que, de una manera similar, trata de abrirse espacios de participación en algunos eventos públicos, ofreciéndose a presentarse en algunas discotecas de La Paz y El Alto, como La Paceña y el Dorado, donde son requeridos de manera regular para presentaciones nocturnas que se llegan a extienden a altas horas de la madrugada.

De esta manera las estrategias de representación artística que los grupos en competencia despliegan dentro del campo económico y cultural de la cumbia, se relaciona en gran manera con la actuación de los músicos en el escenario. Principalmente porque el capital simbólico de todo grupo, se construye a partir del desarrollo del capital artístico de cada uno de sus miembros. El habitus musical patente en la trayectoria personal de los músicos en el ámbito de la interpretación artística, se refleja de manera evidente en su actuación en el escenario.

El capital artístico de cada grupo, consta de la ejecución congruente de ciertas rutinas rutinas preestablecidas y comprobadas. La división de papeles, la elaboración de fachadas, escenarios y modales congruentes (Goffman, 1989), no solo buscan construir una imagen mercantil, sino que lo que se busca es la construcción simbólica de distinciones de acuerdo al posicionamiento obtenido por cada grupo.

Allí donde los grupos de alto nivel, como Mambole y Veneno, emplean para distinguirse unas estrategias de actuación cuya significación es lo formal y lo casual, como elementos de representación moderada tendiente al gusto de lo legítimo y lo sobrio de su posición. Elementos que, al ser mostrados como constantes, son lo suficientemente sólidas para construir una imagen de distinción muy marcada frente a las representaciones de otros grupos

y de reconocimiento público en el mercado. De este modo las estrategias de los grupos de alto nivel se inclinan al mantenimiento de su posición privilegiada dentro el mercado y la exclusión de los grupos rivales (Bourdieu, 2003).

Por su parte las estrategias de los grupos de menor nivel, como La Patrulla y La Kondena, en su intento por tratar de hacerse de una posición dentro el campo de competencia, donde prevalecen los grupos grandes, optan tanto por la innovación de su capital artístico, cuyo sentido estético más informal y liberal, trata de inclinarse a la captación de un público perteneciente a sectores populares jóvenes al que además se ofrecen a través de precios más módicos.

Así es posible apreciar la acción de los músicos como la base social del campo económico y cultural (Bourdieu, 2003) de la música cumbia en La Paz.

CAPÍTULO IV
TRAS BAMBALINAS: EL GRUPO CUMBIERO COMO SISTEMA
EMPRESARIAL

4.1. ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA EMPRESA MUSICAL

En tanto la música como disfrute inmaterial ha alcanzado una relación demasiado estrecha con el dinero, se ha convertido en una mercancía más (Attali, 1995) que, al ser intercambiada dentro de una economía de mercado, necesita de una organización de producción acorde a las exigencias de una sociedad de consumo masivo. Por ello la empresa, como parte de la iniciativa personal de independencia de un individuo con experiencias relacionadas al trabajo en cualquier área, se constituye en la forma de organización empírica (Adams y Valdivia, 1991), más adecuada para responder a la producción de las mercancías musicales.

Dentro del campo competitivo de la cumbia el grupo artístico-empresarial, grande o pequeño, se ha convertido en la entidad más adecuada para asegurar no solo la producción, sino el mantenimiento y enriquecimiento de la oferta en los mercados nacionales. Es por ello que la organización corporativa se muestra como una de los mecanismos más adecuados para responder a las exigencias del mercado cumbiero.

El despunte competitivo de todo grupo artístico, sin importar el nivel que ocupe, comienza con una distribución estratificada de los roles, con una división del trabajo social de sus miembros, que aseguren la actuación eficiente de todo el elenco. Distribución que permite contemplar por dentro los capitales, comercial y social, con los que cuenta cada grupo para garantizarse una posición en la competencia. Organización que sin embargo depende del despliegue de un tipo de habitus concentrado en la internalización de los principios y las prácticas que confieren el sentido musical y artístico a cada individuo, construidas a lo largo de la historia individual de cada miembro. Lo que repunta en construcción de nuevos instrumentos y estrategias que consoliden el dinamismo y la expansión de los grupos empresa (De la Garza, s/f).

4.1.1. El nivel administrativo

4.1.1.1. El promotor

El promotor es la persona, hombre o mujer, encargada de promocionar a un grupo musical, cualquiera. Su labor fundamental se centra en construir un sistema publicitario para ofrecer los servicios de un grupo a la demanda, tanto fija como potencial. Por ello pueden ser considerados como verdaderos intermediarios para la obtención de contratos, que tienden a incrementar el capital social y comercial de cada grupo.

Aunque el promotor puede a veces ser el mismo director de un grupo, lo conveniente es que sea una persona ajena al mismo, como los dueños de locales y discotecas o los organizadores de bailes y conciertos, que al hallarse en permanente contacto con la demanda y sus eventos tienen mayores oportunidades de conseguir y asegurar contratos para cualquier grupo musical.

Un promotor puede trabajar con varios grupos, pero también con uno; lo frecuente es que lo haga de manera exclusiva con uno que posea prestigio y renombre, y del cual termina prácticamente apropiándose. El promotor por otra parte llega a tener la gran atribución de promocionar al grupo en diversos medios de comunicación como la radio y la televisión, principalmente, y probablemente también en las redes sociales. En este sentido los grupos musicales que se valen de promotores para ofertarse, son principalmente aquellos de mayor trayectoria y prestigio como Veneno, Mámbola, Código Fher, Rumba Siete, PK2, etc. Y es que la inversión de capital financiero en contratar los servicios de un promotor especializado, para estos grupos reconocidos, no solo influye en el incremento de las posibilidades de asegurar demanda en el mercado, sino que también consigue catapultar su capital simbólico

como grupos de alto prestigio, influencia y poder económico. Mientras que en el caso de grupos menores como La Patrulla, La Kondena, entre otros, al carecer de altas inversiones de capital financiero la promoción queda a cargo de los mismos directores de grupo, cuya labor no siempre exitosa deviene en una limitada calidad de la promoción de estos grupos, y su consiguiente baja posición en el mercado.

El perfil de un promotor es normalmente el de un comunicador eficiente y persuasivo para con el público y reconocido por su honestidad. Una promotora bastante exitosa en este sentido es Iveth, una mujer de mediana edad que trabaja promocionando tanto al grupo Veneno como a Código Fher, y cuyo contacto con los dueños de locales la ha hecho muy reconocida en las zonas norte y centro de la ciudad de La Paz. Su labor empieza cuando los dueños de locales la contactan para un evento, y ella se encarga de hablar, de manera privada, con los organizadores del mismo para ofertar a los grupos con los que trabaja, brindando información sobre repertorios musicales, tiempos de presentación y precios, tratando de adecuar su ofrecimiento al interés de cada cliente asiduo o potencial. Tras cada nuevo contrato obtenido, el trabajo de Iveth, continúa con asegurar que el evento se lleve adelante, por lo que sigue con mano firme los preparativos hasta el día de su realización; valiéndose de dos ayudantes (probablemente sus hijos) siempre se queda hasta el final del evento vigilando que nada falte ni falle, asegurando de este modo el pago efectivo y la contabilidad del último centavo comprometido al grupo musical que representa.

Aunque la actuación de los promotores es sumamente importante para la expansión y aseguramiento de una mayor cantidad de demanda, su participación es mucho más frecuente en grupos de alto nivel que tienen una mayor posibilidad de aglutinar demanda y pagar los servicios, por lo que casi siempre acaba siendo privativa de estos.

4.1.1.2. El Director

En los grupos de cumbia, el director -a menudo un músico- es considerado como una suerte de emprendedor cuya iniciativa personal parte más de una larga experiencia que de un monto de capital económico (Adams y Valdivia, 1991), es el principal inversor económico y por ello también el fundador de un grupo. Según informa Martín vocalista del Grupo Amante (febrero de 2017) *“según me han comentado un director gasta mínimo entre 30.000 a 40.000 dólares, para armar un buen grupo incluyendo sonido y todo eso... porque una diferencia es que tengas tu grupo, pero no tengas sonido y tienes que estar alquilando y eso es un presupuesto aparte”*

De este modo el director al ser el propietario de la totalidad o gran parte del equipo de sonido, iluminación y hasta instrumentación, es el que al poseer el capital organizativo y social tiene como primera labor la búsqueda y construcción de la estructura artística del grupo: los músicos, que pueden ser cooptados entre músicos conocidos o no. A la vez que también tiene la responsabilidad de asegurarse un personal de carga y transporte que se encargue de trasladar los equipos.

El reto de un director una vez que tiene un grupo ya conformado, comienza por la afectiva capacidad de organización, lo que requiere del despliegue de una comunicación afable y empática con los músicos, a los que debe saber motivar de continuo para construir no solo el compromiso sino un cierto lazo de compañerismo, que guíe al grupo en su largo camino, de construcción de los repertorios hacia la producción propia. Para lo cual es preciso que no solo organice la frecuencia de los ensayos que sean necesarios para perfeccionar el repertorio de

acuerdo al estilo del grupo, sino que también es mucho más cualitativo si el director también participa de manera activa de tales pruebas poniendo todo su empeño, para tratar de infundir ánimo a su grupo; algo que ocurre a menudo con grupos como Mambole, La Patrulla o La Kondena, cuyos directores forman parte del equipo artístico.

Otra de las importantes labores del director consiste además en tratar de incrementar las posibilidades para que la producción, reeditada o propia construida por su grupo consiga alcanzar a la, tan soñada, grabación de discos. Por lo que a menudo, el director es quién se encarga de contactar con disqueras o personas del ramo con cierta influencia para conseguirlo.

En algunos casos, sobre todo cuando de grupos de menor nivel se trata, en ausencia de un promotor es el director quien también debe encargarse de construir la promoción de un grupo, ya sea buscando y solicitando espacios en los medios de comunicación y en las redes o escrutando el mercado en busca de eventos donde el grupo pueda presentarse.

4.1.2. El nivel técnico y logístico

4.1.2.1. El sonidista

En tanto el sonido que un grupo proyecta al exterior es el elemento fundamental de consumo de las audiencias, en la producción y reproducción de la música actual, es necesario que este posea la calidad requerida en cualquier circunstancia. Para ello entra en juego la labor del sonidista, técnico especializado en sonido, cuya función es de vital importancia en cualquier grupo musical, pues es el encargado de garantizar, en todo momento, la calidad del sonido y la fidelidad del estilo característico del grupo en cuestión. Al garantizar la actuación del grupo musical el sonidista

Para este fin el sonidista necesita conocer el repertorio musical del grupo, a un nivel tan profundo que le permita realizar los ajustes o variaciones oportunos dentro de la estructura misma de toda canción, para ponerla en condiciones de garantizar un mejor aprovechamiento del sonido y una mayor adaptabilidad al espacio que fuere. El sonidista valiéndose, de este modo, de los elementos de monitoreo que brinda la resonancia del retorno, procede a realizar, en interacción con los músicos, las pruebas de sonido de cada uno de los instrumentos para brindarles el afinamiento necesario, facilitándoles así a los músicos una ejecución del repertorio mucho más efectiva. A la vez que provee individualmente a cada músico de una mezcla general que, reproducida por los retornos durante toda presentación, se constituye en la guía que dirige los niveles y dinámica musical de todo grupo.

“Como sonidista de este grupo yo estoy ya mucho tiempo... es un trabajo arduo no se descansa, se trabaja casi toda la semana, cuesta mucho afinar los instrumentos, a veces los músicos no ayudan porque ni ellos saben cómo quieren... pero así nomás es pues, uno tiene que poner soluciones. Cuando hay eventos yo como sonidista tengo que ser el primero en llegar, hay que ser responsable... llego al local y lo primero que hago es preparar todo lo del sonido, los efectos que se necesita para que todo esté listo para cuando llegue el momento. Ya lo tengo todo en los programas del ordenador portátil... cuando llega el grupo tengo que seguir controlando, controlo, desde la cabina, que no se pierda el sonido de ningún instrumento, ni que ningún instrumento suene más que otro, porque eso es falla, alguna vez vas a oír que bien feo se oye el ‘rasca rasca’ (güiro) en los parlantes, o la batería, lastiman el oído. Esas cosas hay que cuidar, además tengo que coordinar las programaciones de las luces, el humo o los efectos de fuego, del escenario o del boliche. Tengo que estar así hasta el

final de la presentación del grupo, por eso me pagan” (Álvaro, sonidista de Veneno, agosto de 2016).

De esta manera el sonidista como un hábil programador y conocedor de cada efecto de sonido de mejoramiento, es prácticamente el que “da sonido” es decir el que arma todo el instrumental del grupo, convirtiéndose así en el elemento virtual de toda ejecución musical. Para ello la inversión en capital tecnológico que pueda realizar todo grupo en el perfeccionamiento de su repertorio musical, parte de la contratación de un hábil sonidista que “tenga oreja”, es decir que posea una elevada sensibilidad auditiva, para poder hallar las notas más armoniosas y acordes a cada temática de los repertorios.

Por esto, la labor de un sonidista es inseparable e imprescindible de la actuación de todo grupo musical, tanto para monitorear y controlar los eventos donde trabaja su grupo, desde un lugar próximo al escenario, como para resolver de inmediato cualquier falla o problema técnico que se presente al momento de la puesta en escena.

4.1.2.2. El *peter* o *perkin*

El trabajo manual de carga, descarga, instalación y hasta mantenimiento de los equipos de todo grupo de cumbia, se encuentra a cargo de ciertos obreros especializados conocidos como *peters* (petisos) o *perkins* (esclavos o sirvientes), ambos denominativos peyorativos de la baja categoría del trabajo de servicio que se considera que estos trabajadores ejecutan. A pesar de la poca estima del trabajo realizado por los *peters* o *perkins*, estos son el personal más valioso para cualquier grupo de cumbia, pues sin su labor física el traslado, acomodo e instalación de equipos, de todo tamaño y peso, así como la construcción de escenarios para la actuación de los grupos, no se haría de ninguna manera efectiva.

Estos obreros son normalmente hombres jóvenes, entre los veinte a los cuarenta años aproximadamente, reclutados libremente entre personas con experiencia en oficios de transporte. El rudo y arduo trabajo del *perkin* requiere de un elevado capital físico, y de unas condiciones corporales óptimas: la destreza, la fuerza, el equilibrio y la agilidad son elementos que caracterizan a un *perkin*; pues necesita tanto levantar en vilo equipos que fácilmente pueden superar su propio peso, como treparse a lugares donde cualquier otra persona llegaría con mucha dificultad.

Las condiciones de trabajo de los *perkins* no siempre son de las mejores, además de que sufren una notable explotación por parte de los directores de grupo, pueden ser ásperamente tratados tanto por músicos como por clientes. En un número de entre cuatro a seis obreros, los *perkins* comienzan su trabajo a mitad de semana con la realización del mantenimiento respectivo de los equipos; tras de lo cual preparan todos los equipos para llevarlos a una diversidad de eventos, como cuenta Byron, antiguo *perkin* del grupo Veneno,

“En primer lugar nos veíamos los jueves en realidad era un trabajo casi de tiempo completo solamente descansábamos lunes martes y miércoles digamos, pero en ese lapso había que hacer mantenimiento. Empezábamos los jueves, estábamos aproximadamente a las once de la mañana... teníamos un evento privado y al día siguiente el viernes teníamos uno o dos eventos privados después había un boliche y ahí se comienza a partir de las doce de la noche, al día siguiente lo mismo o sea era llevar los instrumentos, el equipo, cargarlo a un camión entero; era llevarlo de un lugar a otro, del salón de fiestas al boliche, del boliche al otro salón de fiestas, donde esperábamos hasta el día siguiente, casi en la madrugada, Dormíamos en el escenario, así en la alfombra del baterista yo me armaba y a veces teníamos sleeping. Así

esperábamos al otro evento que empezaba aproximadamente a la una de la tarde, teníamos ese evento, luego otro y luego otro, después en cualquier otro lugar, en un boliche otra vez. Así trabajábamos hasta el domingo, de viernes a domingo, a veces de jueves a lunes. Se tocaba una hora y luego se tenía que salir para otro lado, en un buen día había hasta cinco eventos” (Byron, ex trabajador de Veneno, septiembre de 2016).

El trabajo de perkin no solo es muy arduo sino también muy arriesgado, se conoce casos de personas que sufrieron accidentes de diverso tipo al ejecutar este trabajo. Los accidentes más comunes son las lesiones de espalda que puede producirse al cargar sobre los hombros los pesados parlantes que forman parte del equipo, o las serias caídas al cargar el equipo o transportar cables por alturas considerables, o inclusive accidentes de electrocutamiento como habría sucedido, en 2011, con un joven perkin de Veneno, que casi perdió los dedos por una descarga.

4.1.3. El nivel artístico

4.1.3.1. El músico

El nivel central y representativo de un grupo artístico está constituido indiscutiblemente por los músicos, que son los verdaderos protagonistas de la producción musical que se presenta al público consumidor. A riesgo de repetir lo mencionado en un capítulo anterior es preciso recalcar que la labor de un músico dentro del grupo de cumbia, sea este instrumentista o vocalista, es, fundamentalmente la de ejecutar, componer, interpretar o editar piezas musicales diversas dentro del género. Tal ejecución requiere en gran manera de que todo músico desarrolle una personalidad altamente expresiva y comunicativa, pues no solo debe entretener o brindar música al público, sino que necesita, como ya se dijo anteriormente, transmitir sentimientos y emociones que impacten en el ánimo de cualquier auditorio. Es decir, que requiere del desarrollo eficiente del capital artístico que garantice la respuesta eficiente a la actuación en cualquier evento.

Para que un músico alcance un nivel aceptable de eficiencia musical, requiere del desarrollo suficiente de su habitus musical, internalización individual (Bourdieu, 2000) que es el producto de una ardua labor que comprende prácticamente toda la vida. Un esfuerzo que engloba la instrucción y la práctica permanentes, que en algunos músicos es de todos los días. Un músico así se forma para, además de saber tocar a un nivel profesional, lograr desarrollar ciertas facultades ideales que le brindan un plus a su profesión; la experiencia de situaciones tanto constantes y recurrentes le confiere a todo músico la capacidad de adecuarse a todo tipo de situaciones novedosas (Bourdieu, 2003), esto es poder alcanzar a satisfacer las exigencias de cualquier tipo de público en cualquier momento y de una manera oportuna, al mismo tiempo que se mantiene la integridad artística intacta. Lo que requiere no solo de un alto compromiso y responsabilidad con la profesión musical, sino con el trabajo en equipo que demanda una verdadera entrega como bien lo manifiesta Martín, vocalista del Grupo Amante de La Paz:

“Tenemos que disfrutar lo que cantamos, tenemos que vivir el momento, entregarnos al público y entregarnos al grupo. Tenemos que ser siempre cumplidos y seguir practicando siempre... La gente se deja llevar a veces por el nombre del grupo, hay muchos grupos que no tienen mucho renombre pero que tienen buena calidad interpretativa y buena calidad de ejecutores de música. Por ejemplo, yo he visto a un grupo que se llamaba ‘Los Pulpos’ en El Alto. Después hay otro grupo que se llama ‘Tempano’ que tocan todo tipo de género musical

especialmente rock. Y para ser un buen grupo yo creo que tienes que tener una amplia gama de repertorio musical, porque no solamente puedes estar sujeto a tocar cumbia, a veces tienes que tocar latinas, tienes que tocar chichas, tienes que tocar nacional para ser un buen grupo yo creo que tienes que ser un músico completo hacer todo tipo de música. O sea si tienes un mayor repertorio tienes que tener en cuenta que la gente no es la misma para la que estas yendo a tocar, puedes ir a tocar a la zona sur y ahí no vas a tocar chicha o te pueden llevar al El Alto y no vas a ir a tocar rock, tienes que tocar la música que la gente te pida entonces tienes que tener una variedad de interpretación y hacerlo bien” (Martín, vocalista del Grupo Amante, febrero de 2017).

Por todo esto es necesario que cualquier músico que aspire a convertirse en un verdadero artista, que no es lo mismo que ser un ejecutante o intérprete de piezas musicales, pues además se necesita de los elementos de carácter que construyan un sentido de unidad íntima con el grupo, y un nivel de expresividad que le permita conectarse con el público para el cual realiza su actuación. Lo que se puede traducir en dos palabras, disciplina y constancia.

“Una de las cosas más fundamentales es tener el empeño y la capacidad para dedicarte a la música y otro aspecto muy fundamental es que si quieres dedicarte a ser músico como profesión tienes que tomar en cuenta que hay dos cosas que te arruinan: la impuntualidad y la bebida, o sea es lo que hay que tener muy en cuenta porque a los contratos uno va a trabajar y no va a ni comer ni a beber porque no nos pagan para eso, eso es mi punto de vista” (Rolando, bajista de Mambole, marzo de 2017).

De esta manera todos los músicos tienen algo en común: el ímpetu artístico que les mueve a formarse de continuo; y algo particular: la forma en que realizan su propio proceso de formación. Para ello, los músicos siguen dos caminos: la práctica empírica e instintiva de toda una vida o la formación académica sistemáticamente adquirida. Ambas formas de adiestramiento a las que pueden recurrir los músicos, lejos de ser contrapuestas consiguen ser complementarias a la hora de constituir un grupo, pues donde unos podrían demostrar límite otros ayudan a superarlo con las características de su propio talento.

a) Músicos empíricos

La formación empírica es el camino por el cual han transitado la mayoría de los músicos cumbieros del mercado paceño. El habitus musical desarrollado por este tipo de músicos es en esencia el que consiguen adquirir de la herencia musical de sus ascendientes. Es común que varios de estos músicos hayan tenido padres y/o familiares músicos que, en mayor o menor medida, les enseñaron con el ejemplo a batallar en la arena musical.

En el mundo artístico cumbiero, el músico empírico lejos de ser considerado como incompleto, es más bien apreciado como un músico de “talento natural”, un músico formado “en la guerra”, cuyo olfato e instinto son elementos mucho más efectivos para ofrecer soluciones prácticas en cualquier situación. De este modo la experiencia reunida durante mucho tiempo les ha permitido a músicos de este tipo, ganar una maestría musical muy particular, tanto para la ejecución instrumental como para la composición.

Dentro de este tipo, se encuentra la gran mayoría de los músicos que componen los grupos estudiados, sobre todo los pertenecientes a los grupos de nivel intermedio, algunos de los cuales habrían comenzado desde su niñez, aprendiendo por cuenta propia, a través de la instrucción inicial brindada principalmente por amigos músicos. Es el caso de Jesús, músico

de La Patrulla, cuenta que su carrera musical como bajista y baterista, habría comenzado hace casi diez años, cuando aún era un adolescente; con la ayuda y guía de algunos amigos suyos, que le instruyeron desde la forma de tocar los instrumentos, hasta la de formar notas musicales, corrigiendo las tonalidades cada vez que fuera necesario.

Gracias a la iniciación brindada por sus amigos, Jesús desde entonces, luego de conseguir con esfuerzo su propio instrumento, no ha parado de instruirse a sí mismo a través de los tutoriales que brinda el internet, con lo cual consiguió incluso aprender a leer tablaturas⁴. Ese proceso autodidáctico realizado con paciencia y dedicación por Jesús, le habría permitido inclusive reproducir ejecuciones rockeras complicadas de algunas bandas como Rata Blanca, lo que terminó enriqueciendo grandemente su talento. Años más tarde y con un proceso semejante, y ante la alta demanda de guitarristas, consiguió aprender a tocar tanto el bajo como la batería, aventurándose así a ingresar al género de la música cumbia, donde se incorporó no sin trabajo y dificultades, debido tanto a la falta de familiaridad con el género como de la mala actitud de algunos directores de grupo que trataban de explotarlo y maltratarlo. Lo que, sin embargo, lejos de desanimarlo le infundió el ánimo que necesitaba, se armó de discos compactos, cassettes y todo material de audio cumbiero a su alcance para practicar hasta conseguir una ejecución perfecta.

Al igual que Jesús, muchos músicos empíricos, para poder conformar parte de un grupo han tenido que pasar por el esfuerzo de la práctica rutinaria individual. Algo que requiere no solo de la experiencia continuada sino de un conocimiento básico de ciertos elementos técnicos que hacen a la música, como por ejemplo la comprensión de escalas de notas, que permiten una ejecución instrumental más coordinada con el grupo. La incorporación de estos elementos técnicos, es muy importante, sobre todo para los músicos empíricos recientes que inician en un grupo; puesto que algunos tienen cierta confianza por haber ensayado en sus casas, la mayoría de ellos siempre presentan dificultades, una de las cuales, y la más común, es la falta de coordinación con el grupo, lo que en algunas ocasiones hace que algunos de ellos terminen siendo considerados como “mancos”, es decir como ejecutores deficientes.

Sin embargo, las fallas que un músico empírico pueda tener en las cuestiones técnicas, lo suple a menudo con el gran empeño que demuestra en continuar una práctica incesante, que demanda hasta cinco horas o más diariamente, para así ganar la maestría requerida. De este modo se han hecho célebres algunos músicos empíricos como Elvin, tecladista de La Patrulla, quien en su práctica no requiere de la repetición constante de una grabación musical, para reproducir la parte melódica de una canción, sino que, debido a su gran oído y memoria, le basta un par de veces para conseguirlo. Luego de lo cual, mantiene memorizada la estructura de la canción en cuestión, a la que solo agrega su propio toque.

b) Músicos académicos

Frente a la notable cantidad de músicos empíricos que componen la mayoría de los grupos del género cumbia, existen otros músicos cuya formación parte más bien de un proceso de instrucción académica, sistemáticamente adquirida durante años de estudio y práctica. El estudio formal de este tipo de músicos, realizado normalmente en conservatorios de música o academias privadas de música, se constituye en un elemento indiscutible de reconocimiento en

⁴ Son parecidas a las partituras, con la diferencia que en vez de usar signos musicales que representan una nota, en principio se grafica a las cuerdas de la guitarra entre líneas horizontales para identificar las notas musicales se usan números que indican el número de traste que se debe pisar.

el mundo musical. Debido a los títulos que logran adquirir, como musicólogos, licenciados o profesores de música, mantienen a menudo un grado de prestigio que los hace principalmente moverse entre grupos de mayor nivel y trayectoria. El habitus musical de este tipo de músico se incrementa mucho más con la adición de capital escolar que a su vez supone la existencia de una posición económica mucho más holgada que los empíricos no poseen.

Debido al conocimiento más profundo, que esta clase de músicos tienen de los elementos más íntimos de las composiciones musicales, la estructura de las partituras y la mejor combinación de las notas musicales, de casi cualquier estilo, su labor está mayormente dirigida a la posibilidad no solo de ejecutar, sino de componer. Si bien los músicos en este campo, se especializan en un tipo de instrumento musical como la trompeta o la guitarra, de los cuales conocen muchísimo, su gran mérito se halla en su capacidad de plantear innovaciones o novedades musicales, la ejecución musical de los repertorios, composición de nuevos temas musicales, etc.

Así muchos grupos prestigiosos como Veneno o Mambole se han nutrido y todavía se nutren de músicos preparados académicamente. Por ejemplo, un antiguo tecladista profesional llamado Gery Bretel habría sido quién planteó para Veneno las innovaciones, perfeccionamientos y composiciones que han consolidado a este grupo al nivel de éxito que posee. Otros como Odón, Luis y Segundino trompetistas de Mambole, a través de su formación musical obtenida en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz o en la Escuela Básica Policial, como musicólogos y ejecutores maestros, han mantenido vigente la fama de este grupo durante muchos años.

La formación académica profesional, empero, no exime a los músicos formados de este modo de los ensayos continuados, sino que más bien los pone prácticamente a la cabeza de los mismos como ejemplos de ejecución para todo el grupo. El trato para ellos dentro de un grupo, es a menudo mucho mejor, siendo normalmente dotados de su respectivo micrófono y un atril especial donde se hallan las partituras de los temas, que les permite realizar ejecuciones de mayor exactitud.

Fuera de los grupos estudiados, en un caso observado en el Grupo Pasión, Gilberto, músico con formación, recibía el material de manos del director para que pueda traducirlo a partituras, que consiguieron ser tan detalladas que incluso se podía apreciar la característica de las punteadas⁵, que eran necesarias para mejorar la calidad del tema. Por su parte la memoria de Gilberto estaba tan educada que consiguió reproducir de una sola vez las notas del tema cúspide de ese grupo.

4.2. CONDICIONES DEL MUNDO LABORAL CUMBIERO

4.2.1. Estabilidad y fidelidad

El trabajo en el mundo artístico cumbiero en la actualidad, al no poseer un sustrato meramente objetivo es sin duda una construcción social que al crear y movilizar valor se convierte en una relación de poder (Casalet, s/f) entre directores y músicos. Una relación que, en el mercado cumbiero no siempre consigue ser de las mejores.

Tanto así que debajo de un mercado saturado de ofertas musicales, también se mueve otro mercado de ofertas de fuerza de trabajo que exige mayor calidad a un costo mínimo. En un

⁵Entendido como un solo de cuerdas que interpreta para armonizar las realizan en el principio o en el medio de una canción.

ambiente con tales características de inestabilidad, los músicos, en su condición de trabajadores buscan las mejores opciones para su propia economía.

Aunque la permanencia en un grupo musical es el gran anhelo al que la mayoría de los músicos cumbieros aspira, se halla empero determinado por las condiciones de mayor o menor ponderación que el músico en cuestión pueda haber ganado personalmente. Así, los mejores músicos, los de alto capital de trayectoria o los innovadores, tienen mayores posibilidades de convertirse en músicos permanentes de un grupo.

Bajo tales condiciones, los que consiguen establecerse como músicos permanentes de un grupo, consienten de manera formal que, en su papel de integrante oficial, su trabajo musical se registre exclusivamente dentro del grupo en cuestión, limitando de alguna manera su participación en cualquier otro grupo. Así los músicos permanentes de un grupo además de adquirir el derecho de recibir un trabajo seguro, asumen también el compromiso de asistir inexcusablemente a todos los eventos en los que el grupo participe.

La mayoría de los músicos de grupos grandes como Mambole o Veneno, han alcanzado el carácter de permanentes; mientras que en grupos menores como La Kondena o La Patrulla, el número de este tipo de músicos se halla reducido solamente a algunos integrantes.

4.2.2. Temporalidad e intermitencia

Ante la gran dificultad e inconveniencia que representa para algunos músicos el poder ser integrados a un grupo de manera permanente, la mayoría ha optado por una forma de trabajo de carácter temporal o intermitente, a la cual han sabido sacarle el máximo provecho. La temporalidad y la intermitencia lejos de ser una desventaja para la labor de un músico, puede constituirse más bien en una estrategia favorable, ya que al no existir un compromiso formal con el grupo del que forma parte de manera circunstancial, tiene la libertad de dirigirse a tocar en cualquier otro grupo que así lo requiera, inclusive “dobleteando” su participación en más de un evento por día.

Este tipo de músico móvil es el que se conoce en el rubro como “canchero”, es decir el que busca como ganarse la vida hallando trabajos temporales en grupos distintos, con los que sustenta su economía. De esta manera los músicos cancheros, siempre se hallan pendientes al llamado que le pueda hacer cualquier grupo en cualquier momento, para esto se valen de redes de amistad y compañerismo externas con las que conciertan un trabajo determinado de acuerdo al monto de remuneración que se le pueda ofrecer.

Dentro de esta categoría de músicos se hallan uno de los trompetistas de Mambole, Luis que, ante la ausencia de contratos, suele a veces salir a “salvar” a algunas bandas de trompeta, como la Internacional Poopo, donde casi siempre recibe una buena remuneración. Como éste también se puede definir como cancheros a una gran cantidad de músicos, de grupos menores como La Patrulla o La Kondena.

Sin embargo, para que un músico “canchero” tenga la posibilidad de ser empleado en cualquier grupo, es necesario que además de tener una práctica permanente dentro de un repertorio clásico, sea propietario y gran ejecutor de su propio instrumento. Bajo esas condiciones los músicos cancheros son los elementos más requeridos para “salvar” la presentación de cualquier grupo. La “salvada” es una estrategia de trabajo empleada por algunos directores de grupo, para llenar cualquier vacante que tuvieran en un día determinado.

Así el músico canchero es adoptado eventualmente por un grupo, que luego de brindarle el uniforme respectivo, lo hace pasar por un miembro fijo a los ojos del público.

Estos músicos de carácter eventual, han llegado a formar así, un verdadero sistema de redes de músicos rotatorios, que cubren de continuo los lugares de los músicos que se ausentan, por diferentes motivos, a cualquier evento. Los directores de los grupos son los que se encargan de hacer efectiva tal rotación, convocándolos unos días sí y otros no.

4.2.3. CONTRATOS INTERNOS Y EXTERNOS

Los contratos como los recursos legales para consolidar la prestación de productos o servicios entre dos o más personas en el mundo laboral o comercial, son elementos muy significativos de los que también se valen los grupos de cumbia como sistemas empresariales.

Los contratos realizados en el ámbito cumbiero, se dirigen de este modo, a asegurar tanto la relación de servicios existente entre los directores dueños del grupo y el personal de músicos y técnicos, como de la relación de compromiso que se establece entre directores y clientes. El contrato es pues una verdadera estrategia de incremento del capital simbólico de cada grupo, principalmente porque la eficiencia del capital humano contratado es la que garantiza la vigencia del grupo.

Las características de los contratos realizados dentro un grupo varían en su forma y pueden ser indistintamente verbales como escritos, por su parte en el caso de los contratos con el público lo normal es que estos sean de carácter escrito.

4.2.3.1. Contratos dentro de los grupos

Los contratos dentro de un grupo cumbiero, entre el director y el personal técnico, pero principalmente artístico, se realizan, como ya se mencionó, de dos maneras: a través de un acuerdo verbal o de un acuerdo escrito legalmente establecido.

La primera forma de contrato, es decir la verbal, es la más generalizada entre los grupos musicales, se realiza como una especie de acuerdo mutuo, tácitamente establecido, donde media la confianza libre entre el director del grupo y un músico determinado.

Este primer tipo de contrato además de ser el que más utilizan por los directores de grupo a la hora de emplear a sus artistas, es también el más preferido por la mayoría de los músicos; ya que al no mediar un compromiso formalmente establecido no existe en consecuencia la implicancia de la obligatoriedad de su permanencia. Construyéndose de esta manera una relación laboral de flexibilidad, que le brinda al músico la facilidad no solo de moverse a otros grupos, sino de demostrar de manera espontánea la calidad de su trabajo, a partir de lo cual pueda ser conocido en el mundo musical y requerido con un carácter cada vez más estable, si así le place. Por su parte los directores hallan en este tipo de contrato la ventaja de evaluar y reemplazar, si corresponde, el trabajo de un músico determinado.

De esta manera, aunque no hay grupo alto o bajo que no apele a este recurso, los grupos de niveles menores son los que más lo emplean, de suerte que el noventa por ciento de sus músicos son contratados así. Por ejemplo, en el caso del grupo La Patrulla, Richard el director no tiene a ninguno de sus músicos bajo un contrato escrito, sino más bien bajo un acuerdo verbal. A través de este acuerdo Richard acostumbra fijar las condiciones básicas bajo las que se acepta la participación de un músico, que engloban la seguridad de su actuación, su integración necesaria al grupo y las características de su salario. Es común que el músico

contratado así, también manifieste la condición eventual de su permanencia en el grupo que a veces se define como de algunos meses, medio año o inclusive un año completo.

Por otra parte, algunos directores de grupos normalmente reconocidos ante la necesidad de crear el nivel de estabilidad que se requiere ante una alta demanda de presentaciones, recurren a la forma de contratación escrita y legalmente reconocida. Esta forma de contratación de músicos, obedece al interés del director por garantizar tanto la conformación sólida de su grupo frente al público, como de la continuidad y fidelidad de los mejores músicos que pueden componer su grupo.

Este tipo de contrato, se realiza de manera formal a través de la redacción de un documento físico, con cláusulas donde se estipulan las condiciones de contratación entre director y músico, donde se registra las condiciones y el tiempo de trabajo, las obligaciones que contrae el músico, las sanciones ante incumplimiento y el sueldo que percibirá de manera regular; lo que luego de ser firmado por ambos es llevado ante un abogado para su reconocimiento legal. De esta manera el músico queda comprometido y afiliado en el grupo en cuestión. La duración del tiempo de tales contratos alcanza normalmente a los seis meses como mínimo y a los doce como máximo.

Grupos reconocidos como Mambole, Veneno, Rumba 7, los Temerarios, etc., son los que emplean con preferencia este tipo de contratación entre sus músicos. Por ejemplo, en una observación ocasional realizada al grupo Veneno, su director acostumbra a realizar contratos legalmente establecidos, a través de la firma de un abogado, con sus músicos por un tiempo de seis meses, que luego de ser concluido abre para el músico la posibilidad de una renovación de contrato. El director de este grupo a través del contrato elaborado de esta manera, se muestra casi siempre rígido con su personal, haciendo cumplir a cabalidad las cláusulas de participación donde se establecen las fechas en las que el músico está obligado a actuar y las condiciones de presentación. Ante cuyo incumplimiento, procede sin miramientos a ejecutar los, tan temidos “tijerazos”, descuentos estipulados como sanción en su contrato. Consistente en el descuento de 20 bs. o más, por la comisión de faltas leves como atrasos, incumplimiento con el uniforme o falta de aseo personal, entre otros. El monto descontado de esta manera es al final dividido, entre todos los músicos. La sanción más fuerte establecida en este grupo es la que corresponde a las faltas graves, específicamente la ausencia o falta sin anticipación ni permiso, que consiste en pagar la totalidad de un contrato externo que puede hallarse por encima de los 3.000 bs. Un pago que se considera el resarcimiento de daños y perjuicios efectuados al grupo por el infractor, y que se va descontando de manera regular del sueldo total del músico sancionado, hasta cubrir la totalidad del monto señalado. Esta manera de contratación rígida, es muy efectivo en grupo como este, pues raramente se registran infractores.

Sin embargo, los contratos formales también son ocasionalmente empleados por algunos directores de grupos menores como La Kondena. De este modo Willy, el director de este grupo, a través de un contrato físico de seis meses de duración, legalmente establecido, busca asegurarse los servicios casi permanentes de algunos músicos que considera imprescindibles y estratégicos para el grupo, como es el caso de su tecladista. La intención a través de tal contrato, es de este modo, no solo retener al músico con el grupo, sino también evitar su contacto con otros grupos, donde puedan realizarle mejores ofertas.

4.2.3.2. Contratos con el público

El contrato como un elemento de formalidad transaccional en el mercado cumbiero, no solo se limita al interior de los grupos, sino que se extiende también al público consumidor; como la estrategia más valedera para asegurarse porciones de demanda. Este tipo de contratos, realizados normalmente por directores y/o promotores, tienen un carácter totalmente formal y reservado, tanto que son escasamente conocidos por los músicos componentes de un grupo: los montos cobrados por un evento, el carácter de los contratos o la forma de obtenerlos, son datos celosamente guardados por los directores de cada grupo. Tanto que la información brindada a cualquier miembro ajeno al personal artístico o técnico es poco menos que fragmentaria, probablemente como una forma de mantener en reserva datos considerados como cruciales para su propia economía.

De esta manera, fue posible constatar que cuando el director de un grupo realiza la firma de un contrato con la clientela, cierra el trato a través del desembolso, en vísperas al evento, de un adelanto del 50%, que le sirve para movilizar a la parte logística compuesta por el personal de carga y transporte al lugar del evento. Ya para el final de un evento, cuando el contrato por la actuación de un grupo se ha llevado a buen término, el director procede a realizar el cobro del otro 50% restante, al organizador del evento; muchas veces al final de la noche o de vez en cuando al día siguiente.

El carácter de estos contratos realizados entre el director de un grupo y la clientela, posee la particularidad de un contrato legalmente establecido, puesto que ante la eventual falla de un grupo parecen existir sanciones. Dijo el sonidista de la orquesta Mambole, refirió brevemente un caso ocurrido en cierta ocasión a su propio grupo: tras la firma de un contrato a realizarse en los Yungas en época lluviosa, el grupo al enfrentar grandes dificultades para transportar su equipo, se quedó en el camino sin poder avanzar ni comunicarse, perdiendo el evento para el que fue contratado. Luego de normalizadas las cosas, muchas horas después, consiguieron arribar al lugar donde tanto el director como los músicos fueron detenidos por la Policía, para que realicen la devolución del dinero que les había sido adelantado por el organizador, más un plus no previsto, pero de seguro consignado en el contrato.

4.3. DISTRIBUCIÓN DE INGRESOS

La distribución del capital financiero dentro de cada grupo empresarial de cumbia es tal vez el ámbito donde es posible apreciar las relaciones de poder y de estratificación social existente entre los trabajadores y los dueños de empresa. Los ingresos obtenidos por un grupo cumbiero son distribuidos de acuerdo al nivel que ocupa cada miembro dentro de la organización.

De este modo los miembros pertenecientes al nivel administrativo, como el director fundamentalmente y el promotor, si existe, en tanto son los encargados de obtener los contratos para un grupo, perciben un monto de acuerdo a su labor de intermediación; sobre todo el director que además de administrar es el dueño e inversor de la mayoría de los equipos técnicos con los que trabaja el grupo.

Los miembros del nivel artístico donde se hallan todos los músicos, debido a su labor de crear el espectáculo por medio de su ejecución instrumental y su actuación artística, perciben ingresos menores que el nivel administrativo. En el tercer nivel, el técnico y logístico se hallan tanto sonidistas como transportadores de equipos, los que a través de su sacrificada labor consiguen sentar las bases de toda presentación grupal son los que menos llegan a ganar en

todo esto. Esto empero depende de la posición ocupada en el mercado, por cada grupo en cuestión, como se verá a continuación.

4.3.1. Ingresos del Grupo Veneno

El grupo Veneno al ser uno de los más cotizados del mercado paceño, se encuentra entre los mejor pagados del medio. Su capital simbólico, debido a su trayectoria exitosa de años, producto de un repertorio exitoso en el mercado, ha catapultado, gracias a su capital comercial y social -red de contactos y publicidad-, una imagen de actualidad que en la práctica se traduce en la frecuente obtención de los mejores contratos que puede ofrecer el mercado. Esta demanda de por sí notable se ha hecho en los últimos años todavía más alta, tanto que las presentaciones de cuatro tandas de una hora que antes realizaba este grupo y por las que cobraba 14000 bs., se han reducido a apenas uno de una hora, por la que cobran el mismo precio, como cuenta un ex trabajador:

“Todo era en dólares, esas veces cuando entré al grupo se comenzó a ganar muy bien. Se estaba lanzando el dame Veneno y el Cumbia Poder; entonces las primeras veces que entré íbamos a fiestas y se cumplían ocho horas... esto se ha cortado a una tanda entonces cobraban lo mismo de 1500 dólares o 2000 dólares la tanda, era el mismo precio que la fiesta. Entonces han comenzado a cobrar así, esos 2000 dólares no solo era por un evento, a veces ya ha comenzado a haber hasta dos o tres eventos, y ya se hacían 6000dólares. Así entonces han ido subiendo demasiado” (Byron, ex trabajador de Veneno, septiembre de 2016).

Es así que el grupo Veneno caracterizado no solo por su fama, sino por los contratos que recibe casi cada fin de semana, le brinda, gracias a la reducción de su participación a una sola tanda por evento, la libertad de gozar del tiempo suficiente para enganchar hasta tres presentaciones en un mismo día y en distintos lugares. Lo que sumado arroja la respetable suma de hasta 42000 bs. de ingreso, en una sola jornada; que replicados en dos días más de presentaciones semejantes, que a veces se les demanda, la suma podría terminar siendo triplicada. Los ingresos de Veneno adquiridos así, en una sola jornada, gracias al trabajo conjunto de todos sus miembros, son distribuidos de una manera escalonada de acuerdo a cada labor realizada, como expresa el siguiente cuadro.

Cuadro N° 3
Distribución de ingresos, Grupo Veneno

N°	INGRESOS POR ACTUACIÓN	PAGO INDIVIDUAL BS.	CANTIDAD DE MIEMBROS	GANANCIAS BS.	%
Nivel administrativo					
1	Director	6000	1	6000	43
2	Promotor	1400	1	1400	10
Nivel artístico					
3	Vocalista	900	1	900	6
4	Tecladista	600	1	600	4
5	Baterista	500	1	500	3.5
6	Timbalero	200	1	200	1
7	Guitarrista	500	1	500	3.5
8	Bajista	350	1	350	2.5

9	Requero	200	1	200	1
Nivel técnico y logístico					
10	Sonidista	500	1	500	3.5
11	Peter	70	4	280	2
12	Transportista	500	1	500	3.5
Remanente económico					
13	Retorno al director	2070	1	2070	15
Total			14	14000	100

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo a la contabilización de la distribución de ingresos realizada del grupo Veneno, el nivel administrativo, compuesto tanto por el director como por el promotor, son los que más ingresos perciben, alcanzando juntos a casi las dos terceras partes del ingreso total. Mientras que el promotor recibe un porcentaje por su papel de intermediación, el director del grupo es el que se lleva la mayor cantidad de los recursos, incluido el remanente económico generado por el grupo, que asume como parte de la recuperación de su inversión, además de otros elementos de actuación como como la organización y la labor de convenio que se le atribuye a él.

“Es a los directores y promotores a los que les cae todo el peso de la ley, porque hay un contrato firmado que ellos lo firman. Si digamos se incumpliera en algo, el grupo solamente está yendo a actuar para eso les han contratado, mientras que el director y hasta el promotor se la juegan. Prácticamente para arriesgarse a hacer un trabajo de esos, hay que estar seguro de que el grupo es compacto... porque de nada sirve improvisar y quedar mal por el porcentaje de un trabajo o por un contrato. Es bueno conocer al grupo que representan, por eso ellos como representantes son los que tienen que estar al tanto hasta del repertorio del músico” (Álvaro, sonidista de Veneno, marzo de 2017).

Por su parte el nivel artístico compuesto por todos los músicos, no llega a percibir ni la tercera parte del total ingresado, a pesar de la calidad interpretativa que los músicos de este grupo demuestran a menudo. Pero el nivel organizativo al que se le brinda el nivel más escaso de ingreso, es el conformado tanto por técnicos de sonidos, perkins y transportistas, que apenas alcanza a una décima parte del total, como es posible apreciar en el siguiente cuadro complementario del anterior.

Cuadro N° 3a
Porcentaje general de ingresos
Grupo Veneno

N°	NIVELES ORGANIZATIVOS	%
1	Nivel administrativo	68
2	Nivel artístico	21.5
3	Nivel técnico y logístico	9
Total		100

Fuente: Elaboración propia

A pesar de la gran diferencia existente en la distribución económica, no hay músico o técnico que no aspire a participar en Veneno, porque si bien el pago es bajo para una tanda, sumado el

número de hasta tres contratos que el grupo realiza durante un día, la cantidad de ingreso para cada miembro consigue con creces ser bastante conveniente.

Por ejemplo en cierta ocasión terminada una presentación, Edgar el guitarrista de Veneno, muy conocido en el rubro de los músicos, mientras se despedía, de la manera más educada, tanto de los músicos como de los sonidistas de otros grupos, mencionó que todavía tenía dos contratos más pendientes, por los que le pagarían muy bien (calculando hasta 1500 bs.), así que con prisa recogió sus pertenencias y se subió con los demás músicos a una combi rumbo al siguiente evento, mientras los *peters* de ese grupo se apresuraban a recoger todo el equipo e instrumentos restantes. Por esta gran conveniencia económica que reporta a todos los miembros pertenecientes a este grupo, Veneno es uno de los grupos más favorecidos en mercado local.

4.3.2. Ingresos de la Orquesta Mambole

Mambole como una orquesta de muy larga trayectoria, es junto con Veneno uno de los grupos cumbieros, de mayor capital simbólico, más prestigiosos y populares en el mercado cumbiero. Sin embargo, a pesar de que la fama de Mambole ha superado fronteras e incluso generaciones, debido a su notable repertorio de éxitos, su demanda, se ha quedado en un nivel ligeramente menor al de Veneno en cuanto a capital económico y ganancias. Lo que sin embargo no significa que no tenga una nutrida cartera de ofertas que le permiten mantenerse como uno de los grupos con más contratos obtenidos semanalmente.

Lo común en este grupo es que tengan contratos que a veces comienzan a mitad de semana extendiéndose hasta el fin de semana -desde el jueves, hasta el domingo-, cumpliendo así con un número grande de eventos distintos, de dos a cuatro por semana. Cobrando entre 10000 y 14000 bs., por evento, el grupo Mambole brinda un espectáculo musical de tres o cuatro tandas por día en un solo sitio, evitando así el trabajo de tener que trasladarse a varios eventos en un solo día. Un número de eventos y cantidad de ingreso que sumados podrían alcanzar en el mejor de los casos a 56000 bs. por cuatro días de trabajo. Ingresos que al igual que el grupo anterior son distribuidos de un modo escalonadamente diferenciado, como es posible apreciar en el siguiente cuadro.

Cuadro N° 4
Distribución de ingresos Orquesta Mambole

N°	INGRESOS POR ACTUACIÓN	PAGO INDIVIDUAL BS.	CANTIDAD DE MIEMBROS	GANANCIAS BS.	%
Nivel administrativo					
1	Director	5700	1	5700	41
2	Promotor	1400	1	1400	10
Nivel artístico					
3	1er vocalista	450	1	450	3
4	2do vocalista	300	1	300	2
5	3er vocalista	300	1	300	2
6	Tecladista	500	1	500	3.5
7	Baterista	300	1	300	2
8	Timbalero	200	1	200	1
9	Guitarrista	300	1	300	2

10	Bajista	300	1	300	2
11	1ra trompeta	450	1	500	3
12	2da trompeta	450	1	500	3
13	3ra trompeta	400	1	450	3
14	4ta trompeta	400	1	450	3
Nivel técnico y logístico					
15	Sonidista	450	1	450	3
16	Peter	70	4	280	2
17	Transportista	350	1	350	2.5
Remanente económico					
18	Retorno al director	1470	1	1470	11
Total			21	14000	100

Fuente: Elaboración propia

Aunque la distribución de ingresos de la Orquesta Mambole, favorece en gran manera al nivel administrativo, compuesto por director y promotor, por las ya mencionadas labores de representación y organización que desempeñan, casi la tercera parte corresponde al nivel artístico, ello debido al mayor número de músicos que este grupo requiere para mantener el característico estilo que le ha dado su fama. En contraposición el nivel técnico y logístico recibe en ingresos un porcentaje inclusive menor que en el caso de Veneno, muy por debajo del 10% (ver cuadro N° 4^a). Este de por sí bajo porcentaje, se puede ver agravado por la reducción premeditada que a veces realiza el director de esta orquesta, una “tijereada” como se conoce en el ámbito musical a este tipo de recortes, realizada a los miembros más vulnerables.

Un antiguo sonidista y cargador de Mambole, llamado Dino, con sus sesenta años encima, se quejaba en cierta ocasión de la reducción de pagos que le hacían a él y a los *perkins* que estaban bajo su cargo. Pagándole a él y sus trabajadores el monto de 50 bs. por su trabajo de cargador y solo 200 por su labor de técnico de sonido, hecho que siempre reclamó porque aseguraba que la mitad de los parlantes eran de su propiedad, por lo cual no recibía prácticamente nada.

Cuadro N° 4a
Porcentaje general de ingresos
Orquesta Mambole

N°	NIVELES ORGANIZATIVOS	%
1	Nivel administrativo	62
2	Nivel artístico	29.5
3	Nivel técnico y logístico	7.5
Total		100

Fuente: Elaboración propia

Aunque se ha registrado este tipo de problemas dentro del grupo, y donde Armando el director siempre ha tratado de poner equilibrio y negociando, la mayoría de los miembros, principalmente los músicos, se hallan conformes con la paga que reciben por la labor que a su vez realizan y sobre todo por la seguridad del trabajo que obtienen en el grupo. Músicos como

Odón el trompetista de Mambole, consideran en que el pago es diferenciado no solamente por un trabajo cualquiera, sino también por la capacidad y empeño demostrados en tal labor.

4.3.3. Ingresos del Grupo La Kondena

En grupos de menor nivel como La Kondena, los ingresos consiguen ser menores que los que pueden percibir los grupos grandes. Con contratos ocasionales que alcanzan normalmente a los 6000 bs. por evento, y que se realizan en el mejor de los casos solo los días sábados y domingos, la distribución de ingresos que reciben con cada contrato que consiguen obtener, tiene un carácter igualmente escalonado:

Cuadro N° 5
Distribución de ingresos Grupo La Kondena

N°	INGRESOS POR ACTUACIÓN	PAGO INDIVIDUAL BS.	CANTIDAD DE MIEMBROS	GANANCIAS BS.	%
Nivel administrativo					
1	Director	2500	1	3780	41
Nivel artístico					
2	Vocalista	600	1	600	10
3	Tecladista	450	1	450	7.5
4	Baterista	500	1	500	8
5	Guitarrista	250	1	250	4
6	Bajista	250	1	270	4
7	Requero	150	1	150	2.5
Nivel técnico y logístico					
8	Sonidista	200	1	200	3
9	Peter	50	4	200	3
10	Transportista	300	1	300	5
Remanente económico					
11	Retorno al director	750	1	750	12
Total			14	6000	100

Fuente: Elaboración propia

Los ingresos que obtiene el grupo la Kondena con cada evento que realiza, alcanza a menos de la mitad de lo que cobran los grupos grandes; por ello en la distribución económica a los miembros del grupo, el director en su calidad de inversor y dueño es el que recibe un poco más de la mitad del total del ingreso general. Los músicos por su parte son pagados con algo más de un tercio del total; mientras que técnicos, cargadores y transportistas apenas superan el 10%.

Cuadro N° 5a
Porcentaje general de ingresos
Grupo La Kondena

N°	NIVELES ORGANIZATIVOS	%
1	Nivel administrativo	53
2	Nivel artístico	36

3	Nivel técnico y logístico	11
Total		100

Fuente: Elaboración propia

Por esta razón este grupo para tratar de superar los ingresos de un solo evento, suele intentar la realización de algunas presentaciones adicionales en otros eventos más durante un mismo día, más o menos como lo hace Veneno; lo único desfavorable es que se optaba por realizar esta estrategia al mismo tiempo que se realizaba un evento, arriesgando de este modo la imagen del grupo.

“Alguna vez con el grupo para ganar un contrato más, sabemos ‘dobletear’. Una vez teníamos que tocar a un local de San Antonio y al mismo tiempo, teníamos otro compromiso para tocar también en El Alto, solo una tanda, pero se hizo complejo por el tema de la distancia. Primero tocamos en el primer lugar donde el equipo de sonido ya estaba armado después durante una pausa de dos horas que teníamos, nos fuimos disparados hacia el otro evento en El Alto, tomamos un taxi que regateando nos cobró 50 bs. Luego de salir creíamos que llegaríamos rápido, pero la trancadera de la ceja ha sido la cosa, ahí nos hemos quedado trancados, ya estábamos por atrasarnos. Nos llamaron del primer local para que toquemos, nos desesperamos y el director se excusaba diciendo que ya íbamos a ir, y seguíamos sin avanzar y luego tres veces más. Finalmente llegamos al pelo, pudimos tocar porque nos esperaron con todo, luego de eso nos regresamos volando en taxi al otro local. Tratábamos de camuflarnos, para no hacernos ver con la gente, pero eso era imposible porque ni siquiera nos hemos llevado doble uniforme. Al final pudimos regresar al local de San Antonio, donde la pasamos mal, nos reclamaron duro por desaparecernos así... el director al final llegó a un acuerdo, y nos hemos tenido que aguantar, nos ajustaron las horas hasta más allá de la media noche, a la vez que nos han descontado el 40% a todo el grupo. Lamentamos aquella vez haber aceptado esta propuesta de tocar en dos lugares, en lo sucesivo, se habló de no volver a hacer este tipo de trabajos cuando exista una distancia grande entre locales” (Wilson C., baterista de La Kondena, abril de 2015)

4.3.4. Ingresos del Grupo La Patrulla

Los ingresos del grupo La Patrulla, al constituirse en un grupo pequeño como el anterior, tienen características semejantes incluso mucho más críticas en algún sentido. Puesto que, debido a la gran demanda de grupos baratos, los contratos que el grupo consigue alcanzan en el mejor de los casos a los 5000 bs. por eventos de ocho horas, durante los días sábados y/o domingos. Con lo cual la distribución de ingresos se ve fuertemente reducida para los muchos miembros que posee este grupo:

Cuadro N° 6
Distribución de ingresos Grupo La Patrulla

Nº.	EQUIPO DE TRABAJO	PAGO	UNIDAD	GANANCIAS	%
Nivel administrativo					
1	Director	2000	1	2000	40
Nivel artístico					
2	1er vocalista	350	1	350	7
3	2do vocalista	300	1	300	6

4	Baterista	250	1	250	5
5	2do baterista	200	1	200	4
6	Tecladista	400	1	400	8
7	Guitarrista	250	1	250	5
8	Bajista	200	1	200	4
9	Requero	100	1	100	2
Nivel técnico y logístico					
10	Sonidista	200	1	200	4
11	Peter	50	4	200	4
12	Transportista	300	1	300	6
Remanente económico					
13	Retorno al director	250	1	250	5
Total			16	5000	100

Fuente: *Elaboración propia*

Al final la distribución de ingresos se realiza de la manera acostumbrada en los grupos cumbieros; el director percibe casi la mitad del ingreso general, los músicos en su totalidad se acercan a lo ganado por el director, mientras que los trabajadores de base alcanzan a superar el 10%.

Cuadro N° 6a
Porcentaje general de ingresos
Grupo La Patrulla

N°	NIVELES ORGANIZATIVOS	%
1	Nivel administrativo	45
2	Nivel artístico	41
3	Nivel técnico y logístico	14
Total		100

Fuente: *Elaboración propia*

Por este motivo, ante la calidad baja de los ingresos que son percibidos por este grupo es que su director, Richard, opta algunas veces por realizar algunos recortes económicos a su personal. Alegando una reducción imprevista de contratos, efecto de un regateo del contratante, los porcentajes de ingreso que corresponden tanto a músicos como a trabajadores de este grupo, suele ser algunas veces muy drástico, reduciéndose a incluso menos de la mitad de lo pactado. Pero, aunque a veces existe una justificación por semejante reducción, no ocurre así en sentido inverso, cuando se consigue un contrato por una suma alta, no se percibe ningún aumento para músicos o trabajadores.

Este tipo de estrategias ganancieras, que emplean algunos directores de grupo no solo no favorecen al grupo en cuestión, sino que además tienden a desalentar la participación tanto de músicos como de trabajadores, que no pueden ver en ello más que una forma de explotación dentro el negocio musical.

“Yo pienso que a veces para trabajar como músico así de mal hay que ser masoquista o bien tienes que estar acostumbrado a ese grupo, porque en eso de los sueldos uno se da cuenta tarde, que así había sido, te explotan. Cuesta reconocerlo, pero es verdad, a mí me dolió ver

la verdad... Hay otros que están pasando por lo mismo que yo, quizás ni se han enterado... con lo que les dan se quedan conformes, pero muchas veces uno se queda atado de pies y manos por el mismo hecho de no tener las mismas posibilidades de hacer su grupo” (Jesús, baterista y bajista de la Patrulla, octubre de 2013).

Otro aspecto igualmente cuestionable de la distribución de ingresos se halla en la estructura jerárquica de la organización de los grupos de cumbia, que clasifica como más o menos importantes a unas labores más que a otras, favoreciendo empero a los que se considera, de un modo casi arbitrario, que poseen un mayor valor. Dentro el nivel administrativo, los que se hallan dentro de este nivel de ponderación son directores y promotores, mientras que en el nivel artístico y técnico algunos miembros como tecladistas, vocalistas y en menor medida sonidistas son los más favorecidos económicamente.

“Creo que habría que reglamentar ese tipo de situación; catalogar a los músicos por niveles no es lo mejor, dividir arriba los grandes, los que han grabado, los maestros, los reconocidos y más abajo los que más o menitos... los grupos que han hecho un esfuerzo y están todavía y aquí los que están surgiendo y entonces de pronto se ha formado esa jerarquía dentro de la música quizás por nosotros mismos. Es demasiado esos niveles de grupos que cobran de muy alto, porque supuestamente tienen un nivel alto. Estas diferencias para mí que se atribuye a los famosos directores, que de verdad utilizan al músico como fuente de ingreso; cuando les va bien agarran un contrato, digamos de 5000 bs., de los 5000 te pagan 250 a 300 bs. imagínate son 5 músicos... 3000 bs. es a la olla para el director, actualmente pasa eso, conoces sabemos quiénes son esos, pero pese a todo uno va y sigue trabajando, porque tiene necesidad” (Mario, Vocalista de La Patrulla, marzo de 2018).

4.4. ESTRATEGIAS DE MERCADEO

4.4.1. El Marketing en el ámbito cumbiero

El marketing, en su sentido formal y clásico es un procedimiento de planeación y ejecución que se encarga sobre todo de promocionar y distribuir bienes y servicios, para generar un intercambio que satisfaga las necesidades individuales y/o colectivas de los consumidores (Ries y Trout, 1988). En el ámbito de la oferta cumbiera, el marketing significa el despliegue del capital simbólico contenido en el nombre marca de cada grupo, que busca no solo mejorar la posición de la representación de cada grupo frente al público en general, sino la acumulación de un mayor capital comercial.

La promoción de la producción musical de los grupos dentro el mercado de ofertas y el ofrecimiento de servicios artísticos al público ávido de espectáculos musicales, requiere de un conjunto de estrategias que el nivel organizativo de los grupos cumbieros se encarga de realizar. Esas estrategias se inclinan principalmente por dos opciones, una es la publicidad y oferta mediática a través de los medios habituales radio, televisión o prensa y otra la promoción directa a cargo del propio grupo o de los promotores especialistas dedicados a tal labor.

La estrategia de publicidad mediática todavía es una de las más requeridas en el campo de la producción y oferta de los grupos cumbieros en Bolivia y específicamente en La Paz. De este modo dentro de los medios masivos la televisión aún es el medio que desde fines del siglo pasado se mantiene como favorito para la promoción del material de los grupos cumbieros. Los canales más requeridos para tal cometido son aquellos que tienen un elevado nivel de

audiencia, como el canal dos con sus programas de entretenimiento “La Revista”, el canal cuatro con programas como la “Wislla Popular” y “Tropicalísimo”, o el canal once con su programa “Top Uno”, entre otros. Espacios donde grandes grupos de la cumbia como Código Fher o Veneno han hallado lugar alguna vez y a través de lo cual han conseguido granjearse parte de la popularidad que los caracteriza. Esto es así porque todavía, en el mundo artístico, se maneja bastante el concepto de que presentarse en la televisión es una especie de paso necesario hacia la fama. Tanto que algunos directores, como Richard baterista de La Patrulla, acostumbran a alentar a sus músicos a prepararse para tales eventos especiales, diciéndoles “*si no salimos en la televisión no vamos a tener contratos*”.

El objetivo de estas presentaciones especiales en medios televisivos, obedece no solo a un intento por dar a conocer la producción realizada por un grupo, que para eso basta la radio, sino también mostrar al público telespectador las características de la puesta en escena y la actuación colectiva (Goffman, 1989), tanto del grupo como de cada uno de los músicos. La demostración mediática del estilo musical y artístico propio del grupo, se realiza de dos maneras: primero a través de una tanda o canción tocada en vivo o por medio de una fonomímica que representa un tema nuevo o una reedición. Aunque este tipo de presentaciones significan un gran anhelo para la mayoría de los grupos menores y los músicos que los componen, no siempre resulta de la manera que se espera.

En una presentación realizada el 18 de septiembre del 2012 por el grupo La Kondena en el programa “Tropicalísimo” de canal cuatro, se registraron algunos contratiempos. En principio porque los músicos al no alcanzar a llegar uniformados optaron por improvisar en la indumentaria; ya al aire y en el escenario, los presentadores le brindaron muy poca presencia al grupo, limitándolo solo a la presentación de dos temas, uno de los cuales al tener un arreglo de tarka, que el director intentaba introducir como una novedad, dejó con una insatisfacción mal disimulada a los presentadores. Luego de lo cual sin más formalidades y con cierto apuro, procedieron a despedir al grupo. Una vez afuera los miembros del grupo, un tanto insatisfechos, se pusieron a discutir sobre el impacto de la presentación televisiva de ese día.

Empero estos espacios televisivos, y a veces radiales, de alta audiencia, donde la mayoría de los grupos cumbieros aspiran a llegar, no siempre son accesibles para cualquier grupo; puesto que requiere a menudo de una inversión bastante significativa, que grupos de un limitado valor artístico o que recién remontan, no pueden costear libremente sin ser afectados en su economía. Por ello algunos inclusive optan por promocionarse a través de los avisos clasificados en periódicos, que suponen un menor costo.

“Lo más triste es que a veces los medios de comunicación no ayudan para nada a la producción musical nacional, si no se tiene el dinero para entrar ahí no se puede. Aunque tengas temas bonitos, es una inversión tremenda para promocionar canciones nuevas, sé que si nosotros tuviéramos el dinero suficiente podemos estar otra vez arriba porque tenemos temas ya grabados hace tres años, y aunque son muy bonitas, el problema es lanzarnos a los medios de comunicación. Las radios están cobrando 35 dólares por tema, la televisión más o menos 50 dólares, por presentación y en eso se suma no más, y si vas a hacer eso a un canal nomás no prosperas; el plan tiene que ser para todos los canales todas las radios eso es muy caro... Qué lindo sería ver a medios de comunicación que nos promocionen a nosotros los bolivianos, pero no es así, por ejemplo en la “Radio Gigante” para darte un espacio o poner tus temas, piden un montón de cosas, demasiados requisitos y condiciones, por ejemplo que no sean temas chicha... es chistoso, porque cuando escuchas en esa misma radio están

poniendo cumbias argentinas o peruanos, y a ellos no les dicen nada directamente los promocionan, pero a los bolivianos nos ponen trabas” (Wilson, guitarrista de La Patrulla, febrero de 2016).

Otra estrategia de promoción que los grupos cumbieros realizan se da a partir de la promoción directa a cargo de promotores, que como se mencionó son intermediarios con un alto nivel de contacto con espacios de demanda, como locales de fiesta. Los promotores son la mejor opción que tienen los grupos de prestigio, que de este modo consiguen hacerse con los mejores contratos. Sin embargo, no sucede así con los grupos más pequeños, que ante la suma adicional que supone la contratación de un promotor, optan por otros medios de publicidad un tanto semejantes, como las “Casas de Promoción”, espacios públicos, muy parecidos a las comerciales de empleo, donde se hace oferta visual y escrita de los grupos que así lo demanden, creando así un sistema de avisos comerciales donde se presentan ofertas musicales de todo nivel y precio. Varias de estas casas promocionales situadas en la calle Baptista, zona Cementerio de La Paz, son lugares bastante concurridos tanto por directores de grupo, como por músicos independientes. El costo por aviso dejado es de 5 bs. para músicos y grupos, mientras que, para el público, las referencias por los números de teléfonos de grupos o músicos diversos es de tan solo 3 bs. A veces algunos directores recurren a los dueños de estos locales para que ellos mismos se presenten como promotores de sus grupos, a través de un porcentaje que en todo caso es menor alcanzando al 3%.

Durante el año 2012, Willy Además de dirigir el grupo La Kondena, abrió un de tales oficinas, también en la Calle Baptista, donde luego de recepcionar la publicidad de varios músicos y grupos, donde se contaba el suyo, brindaba la información sobre grupos tanto de cumbia, como folklóricos y mariachis, al igual que bailarinas animadoras, así también informaba sobre los precios por evento y las fechas disponibles, a la vez que se permitía firmar contratos para algunos grupos conocidos. También informaba sobre la promoción de otros grupos de cumbia, folklore y mariachi; por contactarlos con el cliente recibía un porcentaje de dinero.

Otra forma que tienen los grupos de promocionarse, aunque en menor escala, es también por medio de la promoción directa realizada con la ayuda de tarjetas grupales. Tanto músicos como directores, al final del evento se dedican a repartir tales tarjetas a quienes así lo demanden. Otra estrategia muy interesante la constituye la recomendación directa, brindada por los dueños de locales o los clientes satisfechos a otros potenciales clientes.

4.4.2. Algunas prácticas rituales y espirituales del mundo cumbiero

Junto a las estrategias de marketing y publicidad, y las presentaciones que realizan los grupos cumbieros se presentan ciertas prácticas rituales o espirituales que, si bien no son del todo estratégicas, contribuyen a hacer que tanto músicos como grupos cumbieros -al igual que de otros géneros musicales- puedan tener la confianza de tener buena suerte en sus presentaciones, viajes y giras.

Por ejemplo, directores de algunos grupos, como Richard director de La Patrulla, acostumbran a realizar el encendido de velas a su santo, San Cristóbal, antes de salir a tocar a cualquier evento en cualquier local, Richard asegura que cada vez que un grupo cumbiero viaja a la Argentina, su paso devocional por la avenida bonaerense donde murieron todos los integrantes del grupo peruano Néctar, es obligatoria, teniendo que descender todos los músicos, uno a uno, para que, a través del encendido de una vela y una rogativa personal, sus almas puedan

brindarles protección contra los accidentes además de buena fortuna para que toda presentación sea un éxito.

Entre las costumbres de algunos músicos, Jesús baterista y bajista de La Patrulla, acostumbra a echar, antes de un ensayo, algunas hojas de coca al suelo donde trata de prever el porvenir del ensayo que se realizará en ese día el ensayo, tratando así de saber si saldría como se esperaba. Desde la asistencia de todos los músicos, cuya señal positiva se podía apreciar en el lado más verde de las hojas, mientras que lo contrario se manifestaba por el color más claro. Curiosamente muy pocas veces se equivocaba.

Un músico llamado Cacho, hizo cierta vez algunos comentarios acerca de las prácticas rituales realizadas por algunos grupos chicheros del Perú. Según él, ellos entregaban su proyecto a un sacerdote, que después de coordinar con él, dejaban los instrumentos del grupo en la cima de un cerro, durante toda la noche, de donde luego de bendecirlas a través de ciertos rituales supuestamente incaicos, que los instrumentos sonaran de un modo emocionante. Al día siguiente cada músico dueño de instrumento, debía ir a recogerlo y dirigirse presto a componer alguna canción. Algo que según Willy de la Kondena también se replicaría en algunos grupos folklóricos como los Karjkas, que realizan el serenamiento en un cerro próximo a la ciudad de Oruro.

Entre otras prácticas rituales referidas, Cacho cuenta que supo sobre ciertas prácticas de sacrificio humano, donde cierto especialista ritual le pedía al director de un grupo exitoso una vida cada año para ser ofrendada al ser espiritual de ese lugar, que se supone habitaba en una quebrada muy profunda. Willy del grupo La Kondena, comentó en cierta ocasión que el director del grupo Mambole, realiza ciertas “magias” muy particulares para que le vaya bien.

Aunque pueden existir esta clase de rituales bastante extravagantes, lo más común entre los grupos musicales bolivianos y sobre todo paceños es la realización de mesas rituales durante ciertos meses del año, sobre todo agosto. Por ejemplo, algunos directores como Richard y el dueño de cierto local llamado don Higinio, realizan a veces una dulce mesa en la puerta del local para que éste se llene. De la misma forma la ch’alla es una práctica muy común en algunos músicos como Jesús de La Patrulla, que antes de grabar realizaban una libación además de un trago profundo, que según él era tanto para darse buena suerte como para relajarse y tocar con más seguridad.

Por otra parte, es común hallar en ciertos estudios de grabación, como el del grupo Águilas del Amor, algunos símbolos andinos como sapos con cigarros y serpentina dentro de una vitrina, que se cree que atraen prosperidad y buena fortuna. Sin embargo la santa a la que se debe todo músico y a la que se le ofrece gran devoción cada 22 de noviembre, es Santa Cecilia⁶. Durante esta fecha los músicos cumbieros de todo el país, acostumbran realizar festejos religiosos, nombrando inclusive prestes.

⁶ Santa Cecilia habría sido una mujer romana de la antigüedad, que era una gran cantante y arpista, que terminó convirtiéndose al cristianismo, que luego de ser martirizada por su propio cónyuge y cuñado, sería canonizada por la Iglesia Católica, proclamando el 22 de noviembre como el día de su devoción, como Santa Cecilia la virgen. Desde entonces su imagen es adoptada como la patrona de los músicos de todo el mundo, por lo cual es honrada a través de fiestas musicales a nivel mundial.

CONCLUSIONES

La cumbia como un fenómeno social tiene sus orígenes en la simbiosis de tres raíces culturales, la indígena (caribeña), la negra y la blanca, constituyendo así un ritmo cuya capacidad de adecuación es notable. Por ello, su expansión a varios países de la región latinoamericana ha sido exitosa, tanto por su rítmica sencilla, como por su capacidad expresiva, coreográfica y/o identitaria.

Es así que la cumbia boliviana recibió también parte de la influencia musical pluricultural de los géneros de cumbia más exitosos y extendidos de la región. Esta influencia ha marcado tanta tendencia que ha terminado convirtiéndola en un género ecléctico y versátil, que puede contener tanto lo antiguo como lo moderno, lo caribeño como lo andino, lo movido como lo romántico.

El máximo esplendor de la cumbia boliviana desarrollado durante los años 90, y considerado clásico, marcó el germen fructífero para la construcción de un nuevo momento de fecundidad musical, el que se relaciona con los mercados culturales de la producción y la oferta musical, uno de los cuales, el más significativo es el del contexto paceño.

Si bien existe, en La Paz, un vasto mercado musical en torno a la cumbia, sobre todo en cuanto a los sectores fonográfico y el audiovisual, se refiere (Torrico, 1999), la oferta de servicios de actuación musical en vivo es una constante para cada evento, y por ello se ha constituido en un mercado importante donde compiten una diversidad de grupos de todo nivel.

El mercado cumbiero paceño se ha estructurado así de acuerdo a una estratificación marcada por el mayor o menor prestigio social. Esta jerarquización ha establecido la existencia de al menos tres niveles de posicionamiento y competencia dentro del mercado, de los cuales solo hemos estudiado los dos primeros.

Se ha hallado que la estructura del campo económico de la música cumbia, exteriorizada por la existencia del mercado donde se posicionan los grupos como empresas en competencia, se establece por la acumulación y distribución de capitales diversos, de los cuales algunos son mucho más representativos que otros.

Los grupos del nivel más elevado, como Veneno o Mambole, cuya demanda los hace verdaderamente requeridos, han establecido una serie de elementos estratégicos de imposición y solidez musical que los mantiene en la posición que han obtenido en el mercado cumbiero.

La primera gran estrategia desplegada por estos grupos de alto nivel consiste en el empleo de su capital simbólico, el conocimiento y reconocimiento de su imagen marca que fundamentan la fidelidad y la confianza de los consumidores (Bourdieu, 2003), conseguido a través del establecimiento de su trayectoria y su antigüedad que, al remontarse a los tiempos de la cumbia clásica boliviana, les ha permitido acumular un repertorio nutrido y exitoso, como fundamento indiscutible de su credibilidad y por lo mismo de su alta demanda.

Mientras que grupos de limitada trayectoria, como La Patrulla y La Kondena, al constituirse solo en depositarios indirectos del capital cultural de la época dorada de la cumbia, con repertorios reinterpretados y pocas composiciones exitosas, consiguen posicionarse en un nivel inferior y de poca influencia en el mercado, como una suerte de recién llegados.

Dentro de la competencia mercantil en pleno, si bien el despliegue del capital simbólico es un primer elemento determinante de posición, el capital artístico es el gran elemento estratégico

que tiene el poder de definir la permanencia o movilidad de cada grupo dentro del mercado. Sobre todo, porque éste al contener las características de la representación artística, termina construyendo la identidad del nombre o marca de cada grupo.

Los músicos y su calidad representativa juegan un papel muy importante en la construcción del capital artístico de cada grupo. El capital artístico, como el resultado de la experiencia personal de cada músico sobre el escenario, determina la calidad de su actuación en cualquier circunstancia. Lo que no se ejecuta sino es a partir de la construcción de un repertorio musical vasto y de éxito, el capital musical de cada grupo, cuya ejecución permite el establecimiento de rutinas preestablecidas y probadas, la división de papeles, la elaboración de fachadas, escenarios y modales congruentes; elementos estos que buscan causar una impresión duradera sobre cualquier audiencia (Goffman, 1989), y que por supuesto se hallan diferenciados de acuerdo a cada nivel. De esta manera el éxito de una presentación tiene mucho que ver con el modo de representar el capital musical a través del capital artístico de la actuación.

La actuación o puesta en escena realizada por los músicos sobre el escenario forma parte de lo que Bourdieu (2000) denomina “juegos culturales”, una competencia cuya lógica jerarquiza y distingue las representaciones simbólicas de la música dividiéndola de acuerdo al gusto en: legítimo, por los bienes musicales que se consideran como auténticos y mucho más valiosos, e ilegítimo o popular, como bienes musicales de menor valor.

Las estrategias de actuación que los grupos de alto nivel, como Mambole y Veneno, emplean para distinguirse de los de menor nivel consisten en la construcción de una imagen y una actuación tendiente a la significación de la formalidad adulta y juventud casual, como elementos de representación que tratan de expresar una distinción tendiente al gusto de lo legítimo y lo sobrio de su posición y su capital simbólico. Con lo cual intentan no solo mostrarse como replicadores fieles de lo clásico o modernizadores, de alta tendencia, de los elementos estilísticos de éxito y actualidad, sino mantenerse, a través del “distanciamiento estético” (Bourdieu, 2000) y representativo al nivel de un público considerado como de mayor valía.

Por su parte las estrategias de los grupos menores, como La Patrulla y La Kondena, al hallarse fuera del rango de la legitimidad musical, simbolizada por los grupos mayores, se dirigen a la adopción de una imagen y actuación que se inclina en gran manera a la estética popular mucho más informal y liberalmente juvenil, que, a pesar de ser considerada como de mal gusto, por sus adversarios, intenta plantear la innovación como una ruptura de los límites interpretativos impuestos de manera estructural (Bourdieu, 2003) por los actores dominantes. Para de este modo, abrirse espacios propios, en los sectores principalmente populares, donde su posición sea de alguna manera dominante.

En la actuación de los músicos que forman la base social de cada grupo es que es posible apreciar la acción de los habitus musicales, forjados por éstos a través de su experiencia personal, que en muchos casos alcanza a toda la vida; y que solo con la práctica constante consiguen hacerse de un verdadero capital artístico que les permita desenvolverse con soltura en el escenario, y con su actuación poder encender cualquier evento construyendo el estado emocional óptimo que cualquier fiesta requiere. Un estado que denominamos como festivo, y que permite que el público se alegre, baile y hasta cante.

Si bien el capital artístico se constituye en uno de los más importantes para la competencia dentro del mercado de la actuación cumbiera, este tiene el refuerzo de otros capitales cuya importancia permite que la posición de cada grupo se mantenga incólume en el campo económico-cultural de la cumbia.

De esta manera el capital social es uno de los primeros capitales que se manifiesta en la calidad organizativa de cada grupo, cuya división del trabajo establece un ordenamiento interno estratificado que es común a todo grupo cumbiero. De la mayor complejización de esta estructura suele depender toda posición en el mercado.

Donde algunos grupos de alto nivel, se valen de la actuación de uno o varios representantes, su potencial en el control del mercado se hace mucho mayor a través del óptimo manejo de su capital comercial, es decir de su relación continuada con redes de mercadeo y demanda, lo que les permite el refuerzo de su capital financiero. Algo que no sucede de igual manera en grupos de menor nivel, cuyo control se circunscribe tan solo a la calidad de su capital social y cultural organizativo que, aunque no significa que carezcan de representación comercial, les permite el establecimiento de estrategias concentradas en una capacidad de adaptación y movilidad mayor en nichos de mercado específicos.

Aunque la puesta en escena del personal que forma parte de un grupo cumbiero cualquiera se muestra como similar durante cada evento, lo cierto es que existe una jerarquización en la distribución del capital financiero que se establece de acuerdo a su organización. La división del trabajo y el cumplimiento de roles definen muy a menudo la distribución de ingresos al interior de cada grupo.

Al igual que ocurre con cualquier empresa capitalista, son los inversores, dueños y/o directores, quienes consiguen aglutinar la mayor cantidad del capital financiero obtenido a través de las presentaciones, que podría promediarse como de casi dos tercios; mientras que los músicos como los empleados artísticos cuya labor es la de brindar el valor agregado a la música llegan a obtener, en promedio, un tercio de los ingresos; y finalmente los trabajadores manuales pueden con trabajo llegar a percibir tan solo una décima parte de todo. Un panorama que se cumple de un modo escasamente distinto en todos los grupos, ya sean estos de alto o bajo nivel.

De esta manera la música cumbia construye un espacio de luchas simbólicas, de distinciones, jerarquizaciones, posiciones y estrategias, donde se mueve el mundo artístico de hoy. Un mundo que lejos de desaparecer tiende cada vez más a crecer y diversificarse en un verdadero mercado del jolgorio a donde todos están invitados a participar, conociendo y reconociendo la lógica y las leyes subyacentes en el campo de la producción de las representaciones artísticas. Donde el objetivo del juego competitivo se centra en ofrecer bienes culturales a la satisfacción de un consumo estratificado, con miras a un posicionamiento cada vez de mayor nivel.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Norma y VALDIVIA, Néstor (1991) *Los otros Empresarios. Ética de emigrantes y formación de empresas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ÁGREDA, Gabriela (2016) *Usos y apropiaciones en la construcción de la imagen de chola en la cumbia huayño de Cochabamba*. Cochabamba: Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.

APPADURAI, Arjun (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D. F.: Grijalbo.

ARIAS, Arquímedes (s/f) *La cumbia colombiana*. s/l:s/ed

ATALI, Jacques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: siglo veintiuno de España editores, s.a.

BAILÓN, Jaime (2004) *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana*. Quito: Flacso.

BÁRRAGAN, Rossana (2003) *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*. La Paz: PIEB

BLANCO, Darío (2008) *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. México. Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008). Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. México D.F.: Centro de Estudios Sociológicos

BOURDIEU, Pierre (1990) *Sociología y cultura*. México, D. F.: Grijalbo

BOURDIEU, Pierre (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BOURDIEU, Pierre (2000) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Santafé de Bogotá: TAURUS

BOURDIEU, Pierre (2003) *Las estructuras sociales de la economía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

DE LA TORRE, Enrique (2000) *El papel del trabajo en la teoría social del siglo XX*. En: De La Torre (coord.) *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo*. México: Fondo de Cultura Económica.

CASALET, Mónica (2000) *Redes empresariales y la construcción del entorno de Nuevas Instituciones e identidades*. En: De La Torre (coord.) *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo*. México: Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ, Héctor (2017) *Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical*. Duke: Tinsman eds.

FULKNER, Robert y BAKER, Howard (2011) *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- GOFFMAN, Erving (1989) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- GOMEZ, Jonas (2017) *Cumbia argentina: un análisis de las funciones rítmicas de la güira dominicana en el género en Buenos Aires de 2005 a 2015*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata
- GUTIERREZ, José (2015) *Artesanos Culturales: Resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial*. La Paz: UMSA
- LONDOÑO, Alberto (1983) *La cumbia*. Medellín: U.de A.
- MÁRQUEZ, Israel (2016) *Cumbia digital: Tradición y postmodernidad*. s/l: s/ed
- MARTÍN, Eloísa (2008) *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*. España: Sociedad de Etnomusicología España
- MICELI, Jorge (2005) *La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria*". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
- OCHOA, Juan (2016) *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*. Colombia: Universidad de Antioquia
- PLATA, José (2017) *Mi cholidad es mía y de nadie más: La plurinacional cumbia en Bolivia*. s/l:s/ed.
- QUINTERO, Ángel (1999) *¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la música tropical*. México D. F.: Siglo XXI.
- QUISPE, Bruce (2013) *Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- RIES, Al y TROUT, Jack (1988) *La guerra de la mercadotecnia*. México D.F.: McGRAW-HILL
- SALERNO, Yamil (2013) *El Imaginario Social de la cumbia villera*. Santa Fé: Universidad Abierta Interamericana y Universidad Nacional de Rosario
- SÁNCHEZ, Mauricio (2017) *La Ópera chola: Música Popular en Bolivia y Pugnas por la Identidad Social*. La Paz: Plural.
- SECA, Jean Marie (2004) *Los músicos Underground*. Paidós: Barcelona.
- TORRICO, Erick; GÓMEZ, Antonio Y HERRERA, Karina (1999) *Industrias culturales en la ciudad de La Paz. Estructuras y tendencias de los circuitos editorial, fonográfico y audiovisual, y su alcance para la producción nacional*. PIEB: La Paz.

ANEXOS

Glosario coloquial dentro del ámbito cumbiero

A

Arreglar: Cobrar. Es un término empleado por los músicos para referirse a la cobranza realizada por director del grupo a los clientes.

Aro: Intervalos picarescos realizados durante las tandas musicales de la cueca para amenizar el baile de los asistentes.

B

Bola: Término que hace referencia al sonido desafinado o poco nítido de un instrumento musical.

Boom: Sustantivo que hace referencia a la característica exitosa de una canción o disco lanzado al público.

C

Cagar o cagarlo: Expresión que se emplea para hacer notar cuando algún miembro del grupo ejecuta una interpretación deficiente durante un evento, a menudo se aplica a la interpretación realizada por algunos músicos novatos (“ese lo está cagando”).

Canchero: Dícese del músico que posee un amplio repertorio musical a la vez que una amplia experiencia; haciendo mayor énfasis en los músicos empíricos. Sin embargo, en algunas ocasiones su connotación puede ser despectiva al aplicarse a músicos que, al no poseer un grupo definido, ofrecen sus servicios eventuales para cubrir ausencias temporales.

Cancheo: Término que hace normalmente referencia al trabajo musical informal y eventual de algunos músicos.

Cañar: Se trata de un término coloquial extendido cuya significación se aplica al acto de libar bebidas alcohólicas durante o después de algún evento.

Codo: Término que quiere decir tacaño o mezquino. Generalmente se aplica a los músicos o clientes que se guardan exageradamente de incurrir en gastos económicos o son parcos a la hora de invitar bebidas.

Corte: Se trata de una nota musical realizada a través de la percusión, caracterizada por un golpe de platillo realizada a destiempo o sincopa durante una canción.

CH

Chicha: Lectura social realizada por los grupos cumbieros que hace referencia al carácter popular o sencillo de los invitados, cuya característica mueve a que la interpretación de los repertorios y tandas se inclinen hacia la cumbia chicha.

Chichero: Músico que tiene la tendencia a la interpretación preferente de la cumbia chicha.

Chequeo: Término coloquial que hace referencia a la relación amorosa potencial o real de los músicos hacia una mujer; así un chequeo puede ser una posible pareja.

D

Dar la nota: Término empleado durante los ensayos que orienta al músico para poder tocar la canción en un determinado tono. En los cancheos el tecladista da la nota al músico canchero.

Dar sonido. Término que se emplea para que se permita que el sonido del instrumento instalado a la consola se escuche en los parlantes.

Diana: Entrada musical amena que se ejecuta en cualquier evento privado, como los prestes, para anunciar el ingreso de invitados importantes con un presente significativo.

Doble: Término que expresa el cobro adicional percibido por algunos músicos durante las temporadas altas de los años pares.

Dobleteo: Acción que realizan algunos músicos de tocar en dos eventos distintos casi de manera simultánea. Se interpreta como tener otro trabajo. Generalmente los tecladistas son aquellos quienes tienen mayor chance de realizar dobleteos.

E

Enganchado: Interpretación mixeada o mezclada del repertorio de un solo grupo.

Engranar: Lograr que todos los músicos se encuentren armoniosamente coordinados en el momento de tocar.

F

Firmear: Llegar a ser integrante permanente y exclusivo de un grupo específico.

H

Hacer sonido: En un evento significa que el grupo toque una canción para que el sonidista maniobre la consola para equilibrar los sonidos agudos, medios, bajos ganancia etc. de cada instrumento musical.

J

Joder: Palabra vulgar que significa molestia, fastidio o contratiempo.

K

Kivo. Término popular muy extendido que quiere decir dinero.

L

Luca/luquita: Término popular que hace referencia a la unidad del peso boliviano.

M

Manco: Dícese del músico que no realiza una buena ejecución de su instrumento. Término despectivo empleado en el ámbito musical para ofender o zaherir.

Maleante: Adjetivo empleado en sentido positivo para denotar la característica de destreza y calidad demostrada por algunos músicos en el momento de la ejecución instrumental o vocal.

Morir al pie del cañón: Expresión popular que, en el mundo de la música, denota la perdición de algunos músicos que llegan a terminar sus días dentro el alcoholismo consuetudinario.

Ñ

Ñata: Palabra que se aplica al género femenino y que significa mujer, chica o novia.

P

Pega: Palabra que significa “trabajo”; se emplea en el mundo musical para hacer notar que un músico toca o tocará con otro grupo en otra parte (“tiene pega”).

Perkin o Peter: Cargador. Persona que se dedica al transporte y acomodo de equipos de sonido e instrumentación para cualquier evento de un grupo.

Puentear: Término coloquial que significa: reemplazar deliberadamente. Es cuando un músico con experiencia o aptitudes musicales limitadas puede ser reemplazado, sin que él lo sepa, por un músico más diestro o canchero. Los directores son los que de acuerdo a la oferta de músicos deciden o no “puentear” a un músico determinado de su grupo.

Punteada: Término musical que hace referencia a la ejecución punteada de algunas notas musicales, a cargo del guitarrista, y que generalmente se realizan en el medio de una canción.

Presupuesto: Como en cualquier actividad económica, se trata de los costos que se calculan para la ejecución de una tocada en cualquier evento.

R

Rancho: Término militar extendido en el ámbito de que quiere decir almuerzo, comida o alimento.

Repertorio: Conjunto de temas musicales que componen la oferta de cada grupo. El repertorio es el producto del conocimiento práctico musical de las tandas realizadas durante cada evento.

S

Sacar el tema: Hace referencia a la práctica continua que permite el aprendizaje melódico y/o rítmico de un tema musical para su armoniosa y correcta ejecución.

Salvar: Es cuando un músico cualquier llena un puesto imprevisiblemente vacío dentro de un grupo, con lo cual consigue “salvar” una o varias presentaciones o eventos.

Slap: Se trata de una técnica musical dinámica ejecutada normalmente por el bajista, y que es realizada en algunas partes de las canciones de cumbia.

T

Tanda: Conjunto de canciones pertenecientes a un solo estilo de cumbia u otro estilo musical.

Tener sonido: Expresión que denota la existencia de propios recursos en cuanto a equipamiento de sonido u otros.

Tener oído/oreja: Tener sensibilidad auditiva y/o musical. Cualidad poseída por los músicos quienes tienen la capacidad de hallar de manera espontánea las notas de una canción sin conocerla.

Tijerear: Término coloquial que significa “descontar”. Cuando algún músico se ausenta o retrasa en un evento, el director procede al descuento o “tijerazo” correspondiente.

Tocada: Palabra con la que se denomina a las presentaciones en un evento.

V

Volar: Se interpreta como apresurarse. Cuando ya un músico se tarda en llegar se le dice que vuela para llegar a tiempo.