

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# **No había una voz femenina para la bailanta... La historia de María Fernanda y la música tropical.**

Flores, Marta.

Cita:

Flores, Marta (2009). *No había una voz femenina para la bailanta... La historia de María Fernanda y la música tropical*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/729>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**“...NO HABÍA UNA VOZ FEMENINA PARA LA BAILANTA...” La  
historia de María Fernanda y la música tropical.**

Marta Flores

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo es la comunicación de una investigación en curso acerca de la historia reciente de la producción cultural femenina en la ciudad de Neuquén. Si bien en otros trabajos nos hemos volcado a la actividad de las mujeres músicas, tanto como compositoras, intérpretes o docentes, en el presente caso, nos hemos centrado en la actividad de la comunicadora social, en relación con uno de los repertorios más populares de la actualidad argentina y de notable vigencia en Neuquén: el tropical.

Nuestro objeto de estudio es una mujer, profesional de los medios con muchos años de trayectoria, tanto en Neuquén como en su provincia de origen (Buenos Aires), en radios especializadas en la difusión del repertorio tropical. A través de sucesivas entrevistas, el testimonio de esta profesional aporta, la visión especializada del repertorio y el medio en el que se desenvuelve. Las entrevistas, observaciones, audiciones y comunicaciones nos permiten acompañar a María Fernanda en la construcción de su memoria y de su presente.

En un contexto de auge mediático de la cumbia *villera*, se ha producido también un *descubrimiento* de la música tropical por parte de las diversas ciencias sociales. Debo decir que sólo algunos de estos trabajos, muy pocos, le han dedicado al repertorio y a sus protagonistas, el respeto que merecen las músicas y los músicos en su trabajo. Los más, han hecho gala de prejuicios y estereotipos, contruidos por los sectores intelectuales en torno de la música popular y los medios de comunicación social.

Un párrafo aparte merecen los estudios realizados sobre una parte del repertorio, concretamente el cuarteto cordobés, desde una perspectiva de género (BLAZQUEZ, 2006 y 2008) o analizando la construcción identitaria a partir de la audición radial (MATA, 1991)

La cumbia, en sus diversos estilos, dominante en el repertorio tropical, ha sido fuertemente denostada y tratada de *fenómeno mediático*, desconociéndose su historia. Nos ha parecido necesario, por lo tanto, dedicar un tiempo en la conversación con María Fernanda a su propia construcción conceptual en torno a la cumbia.

Por otra parte, en nuestra investigación hemos considerado tres aspectos relevantes:

En primer lugar, la trayectoria de nuestra informante, María Fernanda del Valle, 41 años, comunicadora social, en cuanto es co – constructora del género tropical en Neuquén desde su trabajo radial;

En segundo, el rol que concretamente, la música tropical ha tenido en la construcción de su perfil profesional y de qué manera participa o no de los significados construidos en torno del repertorio

Por último, la condición de migrante, ubica a María Fernanda en un sector social que comparte con muchas mujeres de Neuquén.

## **PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS**

### **a) La música de tradición oral:**

En los estudios de la música de tradición oral, ha caído en desuso el arraigado ‘análisis musical’ que consiste en la aplicación de técnicas de análisis del ‘hecho musical en sí’ y que fuera el objeto supremo de la Etnomusicología de la primera mitad del siglo XX. En efecto, para Ramón Pelinski, la etnomusicología actual tiende a una apertura interdisciplinaria que coincide con las prácticas musicales contemporáneas vistas como una síntesis de variadísimos estilos musicales, un cruzamiento de códigos y voces diferentes. *El discurso de la etnomusicología actual es plural y polifónico.* (PELINSKI, 2000)

Como, en realidad, no podemos determinar qué es la música en sí misma, parecería inútil traer a colación una exposición acerca de las oraciones, frases, temas, timbres utilizados en tal o cual repertorio. Sin embargo, sin dejar de adherir a la propuesta de que la música es más que el hecho sonoro o de que ‘*no existe, un locus extra cultural desde donde observar a la música, ni un significado extra cultural para observar*’ (GARNETT, 1996), creemos que se trata de la utilización de un determinado código musical particular de una manera particular. Dicho código tiene significados culturales, lo mismo que la organización particular a la que ha sido sometido en este hecho artístico en particular. En palabras de la investigadora española Pilar Ramos López, la música *no nace en una torre de marfil, sino que produce, reproduce y contesta al mundo.* (RAMOS LÓPEZ, 2003:107)

Debemos considerar que todo arte es relación, y no objeto de por sí estable y neutral en el tiempo. No existe la obra si no es en situación, y por una mediación dada.

En síntesis, no es posible dar por cerrada una obra en tanto es portadora de múltiples significados culturales. Por lo tanto, no existe “la música”, sino muchas maneras de abordarla... El oyente y la música se relacionan a partir de lugares, momentos y objetos que los presentan, sostenidos por los dispositivos y los mediadores que los producen, apoyados en la presencia de los otros, en la formación de los participantes, en la instrucción de los cuerpos, en el uso de los objetos. (SÁNCHEZ MORENO, 2005)

La pasividad o actividad en la producción cultural no difiere de la realizada por los usuarios o productores de otros segmentos sociales, incluso, podríamos señalar que se trata de un repertorio en el que se requiere de los usuarios una notable actividad como parte del ‘musicar’, término que tomamos del etnomusicólogo australiano Christopher Small.

Small sostiene que hacer música, ‘*musicar*’, consiste en tomar parte, de una forma u otra, en una actuación musical. En todo caso, cuando se ‘*musica*’, lo mismo se baila, se compone o se toca, en todo caso, también ‘musican’ los plomos que saben cuánto ‘pesa’ el ‘musicar’. La existencia misma del hecho musical, pues, se ha redimensionado y no sólo en una ‘*cultura folk*’, siempre simpática, si no en un contexto arrabalero, subalterno, marginal siempre visto como de recepción pasiva de la cultura de masas y nunca como un lugar de creación de nuevos significados. La participación en el fenómeno musical, pues, se ha complejificado de tal manera que no podríamos ya limitarla a la relación compositor-oyente, sino que intervienen en él una enorme cantidad de personas que, de una manera u otra, ‘musican’. Esto es, hacen posible el acto de producción musical. (SMALL, 1997)

El estudio de la música a partir de una de las visiones de una comunicadora social nos lleva a la consideración particular del rol de los medios de comunicación, en la conformación, difusión y perduración de los repertorios populares. En el caso de las FM la problemática teórica es relativamente reciente pero, aún así, no podemos soslayar el hecho de que la realidad presentada por la globalización cultural musical y el abaratamiento de los medios tecnológicos es dual, contradictoria. Las nuevas relaciones con los medios de comunicación implican un cambio de reglas de conducta por parte de los músicos y de los conductores de los programas. En suma, si queremos ir más allá de liberar al análisis cultural de sus fundamentalismos identitarios, debemos situar a la hibridación en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos sin dejar afuera frecuentes modos

actuales de compartir culturas en un mundo en creciente movimiento de hibridación que requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones. (GARCÍA CANCLINI, 1999)

En relación al repertorio tropical, María Cristina Mata examina la recepción radial en los sectores populares en Córdoba y señala que

*Las radios de audiencia popular se sostienen en tanto remiten a la ilusión de un intercambio entre iguales que los sectores populares sienten ausentes en otras emisoras. Es ese intercambio ilusorio el que facilita la asimilación de las ideas de servicio y cooperación propuestas desde las emisoras: un particular tipo de interacción basado en la bondad y sensibilidad individuales más que en razones de derecho y justicia, en la cual el Estado va siendo reemplazado por la acción de múltiples instituciones de beneficencia y, fundamentalmente, por el mercado convertido en benefactor...* (MATA, 1991)

#### **b) La categoría género:**

La categoría “género” es considerada reveladora de relaciones sociales que no son “naturales” sino culturales aunque basadas en diferencias sexuales, es decir, biológicas. Sin embargo, al afirmar la cuasi inmutabilidad de lo cultural frente a lo natural, la antropóloga mexicana Marta Lamas subraya importancia de las concepciones culturales frente al sexo y a la asignación de roles en una sociedad determinada. (LAMAS, 1995) Los modelos femeninos de la música popular, siempre atravesada por la cultura de masas, necesariamente conservadora (ECO, 1985) se relacionan con el canto y no con la ejecución instrumental. y muy poco con el periodismo o la locución, ámbitos de poder, netamente masculinos.

Si partimos de la consideración que la música es un objeto social sobre el cual se han construido valoraciones diferentes, podemos también pensarla sujeta las relaciones genéricas (MACDONALD, 2004). Insoslayable es aquí la mención de *Feminine Endings* publicado en 1991 por Susan Mc Clary que utiliza la categoría género como develadora de significados musicales a lo largo de la historia de la música. (RAMOS, 2003)

La ausencia de roles modélicos femeninos no es sorprendente dado el pequeño número de mujeres tanto en el mundo de las músicas populares profesionales como en el académico. No debemos dejar de tener en cuenta que tanto hombres como mujeres realizan sus elecciones de acuerdo a sus objetivos y sus propias definiciones de éxito.

(MCKEAGE, 2002) Estas relaciones nos llevan a indagar en el presente las diversas construcciones de roles de género que existen pero también a buscar en esas prácticas las causas de su perpetuación.

En el contexto de las prácticas musicales, debemos hacer hincapié que aún hoy, las músicas llamadas populares son más conservadoras respecto de los roles de género que las llamadas cultas. En efecto, la música académica del siglo XX ha ganado en compositoras meritorias y la presencia de violinistas, oboístas o flautistas en las orquestas sinfónicas no es novedad. Sin embargo, los repertorios populares siguen restringiendo casi siempre la presencia femenina al rol de cantante o vocalista.

En cuanto a la situación femenina en los medios de comunicación, el investigador español Juan Francisco Torregrosa Carmona sostiene que

*En una profesión con una no alta, presencia femenina, la realidad es que los trabajos de campo demuestran que todavía hoy el techo de cristal sigue existiendo para las mujeres dentro de los medios de comunicación.* (TORREGROSA CARMONA, 2008:125-139)

A partir de la influencia de la semiótica de la recepción, la etnografía de los medios de comunicación ha enfocado sobre todo a la comunidad de usuarios y los modos de recepción desconociendo la realidad musical como convención y organización colectiva en la que el arte resulta un producto creado por todos sus actores. (DÁVILA y FINOL, 2003)

### **METODOLOGÍA y TRABAJO DE CAMPO**

Desde los estudios culturales de la música, la etnografía de los medios de comunicación se ha volcado sobre todo a la semiótica de la recepción. El interior de las radios y canales de TV, estructura atravesada por los mecanismos comerciales de producción y venta de cultura, aparecen como lugares ignotos e inaccesibles para el investigador. Ciertamente es que, en tanto organizaciones privadas, no resulta muy fácil por un lado el contacto y por el otro, simplemente el acceso, de allí que me resultara particularmente interesante la posibilidad de relevar el testimonio de una profesional de los medios neuquinos, a la par que realizaba observaciones de campo.

Para algunos autores es característico de la etnografía naturalista exigir al etnógrafo la construcción de una posición neutra, que le permita desde su no-participación en el contexto estudiado, registrar todo, para de este modo construir una visión no sesgada de lo real. El etnógrafo se constituye así en un no-sujeto, un individuo que no asumiendo rol social alguno puede ser totalmente objetivo. Se niega

la subjetividad para no distorsionar el objeto de conocimiento ya que el/la investigador/a naturalista debe percibir lo real tal cual es, sin cargarlo de valores, afectos o preconcepciones. Sin embargo, al examinar las relaciones de campo, Liliana Bergesio concluye que la persona del investigador no se despoja de su género y sus subjetividades al acceder a él, aunque lo intente pues el investigador es un sujeto social que observa y es observado, conoce y es conocido en el campo como en su vida cotidiana, porque el campo pasa a ser parte de la vida cotidiana de los/as investigadores/as e informantes. Pero a la vez en los incidentes del trabajo de campo se pueden ver los propios términos teóricos de la investigación si se piensa a éste como un proceso de conocimiento reflexivo de la realidad social objeto de la investigación.

Desde el plano metodológico, en la historia oral, la técnica de entrevista semi estructurada, es acompañada a veces por la observación participante. Nuestro trabajo de campo se encuadra en la perspectiva del actor. El diálogo apeló a recobrar una memoria teniendo en cuenta que la experiencia es una forma de auto-invencción a la vez que una práctica social activa, pues tanto el recordar y el olvidar deben ser considerados como actividades intersubjetivas.<sup>1</sup>

El comienzo de locutores y operadores en su oficio es frecuentemente casual. En el caso de locutores y locutoras, depende de condiciones naturales de impostación vocal y dependerá de ellos el proseguir su formación en institutos oficiales que le otorgarán el codiciado título de *Locutor Nacional*. En el caso de nuestra entrevistada,

---

<sup>1</sup> Vale aquí citar un fragmento de mi cuaderno de notas. FM 102.5 Radio Pachá funciona en el mismo edificio que LU5, y dos de las otras FM la empresa. Con modificaciones, se trata de la misma casa que inauguró la AM en 1945. Son casi las 11 de la mañana. Entro por la puerta lateral de empleados (por la calle Santa Fe, la puerta principal da a la calle Rivadavia) evitando así la recepcionista situada en el hall de la entrada principal. Como tuve por años un programa en la AM, me conocen. Por otra parte, estuve ya conversando con María Fernanda varias veces, algo que ella ha comentado otras veces al aire (*estoy acá con la musicóloga, cómo escribe esta chica, ya gastó como cuatro biromes* - algo irónico porque yo jamás tomo notas durante la entrevista) y entonces nadie se sorprende de verme. Saludo a Sandro, el operador de la AM y al productor del programa de la mañana de la AM. En los últimos años se han hecho modificaciones en las divisiones internas y el interior es casi un laberinto hecho de divisiones livianas con boxes que albergan al equipo de periodistas de la AM y a las tres principales FM del grupo Radiointegración. Traspongo una puerta a la izquierda, recuerdo que tiene problemas con la cerradura (una vez que se trabó con nosotras adentro y Ma. Fernanda se asustó porque, según declaró entre exabruptos, *soy claustrofóbica*.) y llego a una pequeña habitación de 1m y medio por 2m, desde donde se emite la popular 102.5 Radio Pachá. Hoy es 24 de junio, aniversario de la muerte de Rodrigo y se escuchan sus canciones. María Fernanda tiene en otra pantalla abierto Internet de donde extrae información que lee al aire.

No es la primera vez que voy a conversar con María Fernanda pero le había enviado un mensajito telefónico para avisarle que tenía dos o tres preguntitas para hacerle sobre la cumbia testimonial. Así, entro en el estudio. Ma. Fernanda está sola, con los auriculares, mira la pantalla plana de la computadora donde están las pautas de los temas. Saco una mochila de la butaca que hay junto a la ventana con rejas superviviente de la casa original, que ilumina el recinto y me siento. Por primera vez llevo galletitas. Espero que cierre el micrófono y suene un tema al aire para abrir el paquete. En la pared opuesta a la computadora, de espaldas a la locutora- operadora, hay un anaquel con CDs. (NOTAS, marzo – 2009)

nos interesó la primera vez que pudo llamarse a sí misma *locutora*, por lo que preguntamos cuándo cobró por primera vez por su trabajo radial:

*La primera vez que cobré por un trabajo en la radio fue en Radio El Arbolito de Coronel Vidal. Era una radio de esas que anuncian las ofertas de la verdulería, del almacén de la esquina. “Era una de esas radios que pasaban las ofertas de los negocios. Primero estaba en un auto que daba vueltas por el pueblo y después ya en una casa. Por ejemplo, qué sé yo, decían “La verdulería de don José qué tiene las papas más baratas”. Después tuvo un local. Yo tenía 16 años y empecé a ir a la radio.*

*Mamá no me dejaba ir porque había puros hombres. Era cierto. Había una señora, mayor que yo y estaba yo. Ahí aprendí muchas cosas y fue la primera vez que cobré por trabajar en la radio. Yo le decía a mi mamá que iba al colegio qué se yo, a entrenar para el intercolegial y me iba a la radio. Pero un día estaba fumando un pucho en la puerta con uno de los operadores y pasa mi vieja. Me agarró de un brazo y me llevó a casa...Pero siempre me gustó la radio y a partir de ahí no dejé. (entrevista, 12-3-2009)*

Las radios FM neuquinas se suelen especializar en un tipo de música: latino, nacional, rock, tropical. Lo curioso es que dentro de cada repertorio no se pasa libremente cualquier obra. En rigor, la libertad se limita a los cuatro o cinco intérpretes que están de moda o los cuatro o cinco que se sabe que la audiencia prefiere. Quién lo sabe? El operador de la FM, dueño y señor del éter (al menos del sector que le toca), verdadero experto en sociología de la música, que determinará el camino seguido por la radio dentro de un estilo musical convenido a priori y de acuerdo a las necesidades estéticas o económicas de los propietarios de la emisora.

#### Del registro etnográfico

A la vez, María Fernanda resume su tarea como comunicadora social, en la siguiente frase *buena onda a la mañana*. La programación no prevé informativos pero, a media mañana, la locutora procede a la lectura los titulares de diarios regionales. A veces agrega algún comentario. Por fin, concluye: *Te acompañamos hasta la sobremesa, qué te parece?* Puntualmente a las 12, la locutora-operadora lee y comenta los mensajes de los oyentes. A veces los transmite, no sin antes seleccionarlos y editarlos. Los llamados de los oyentes casi siempre solicitan música. Son hombres o mujeres y no he observado predominio de unos u otras.

El resto del tiempo la música suena sin solución de continuidad, en todo caso, interrumpida por alguna tanda o algún institucional de la radio, con voz masculina.

La voz de la locutora, a diferencia de otras profesionales, cambia sustancialmente en el momento de hablar al aire. La colocación de la voz es diferente: se agranda y organiza paisajes. Pronuncia con énfasis las S, un poco silbadas, las N vibradas y dice “maniana” por “mañana”, al uso del habla del norte de la provincia de Buenos Aires.

Con la complejificación de la cadena de producción y consumo musicales, también ha aparecido un sinnúmero de nuevas habilidades o destrezas que deben dominarse para que el mensaje musical llegue en condiciones óptimas. En el caso de las radios FM, observamos, por un lado, un adiestramiento auditivo refinado, tanto desde lo tímbrico como desde lo formal que está complementado por la insoslayable capacitación en el manejo de tecnología informática. La habilidad técnica va acompañada de la habilidad auditiva, naturalizada completamente por estos trabajadores/as. En síntesis, el operador/a radial, es un especialista en determinado repertorio, que ha hecho suyo, pero también es un perito en hacer llegar las obras musicales en las condiciones requeridas por los oyentes. De esta forma se completa la cadena semiótica musical que tiene en el operador-locutor de la FM un profesional más de *musicar en el espacio social*.

Para su trabajo, este locutor-operador necesita un espacio mínimo, una computadora y el micrófono con una consola para manejar la salida al aire. Es así que mi entrevistada, acostumbrada sólo al rol de locutora debió adaptarse, al comenzar a trabajar en *Pachá*, a la consola y a la computadora “pero enseguida aprendí”. Su instructor fue uno de los operadores de la radio y su exigencia de excelencia la lleva a llevar siempre consigo los auriculares. Ante mi pregunta, responde: *son míos, yo siempre ando con los cables, el micrófono y los auriculares en el auto, no se sabe cuando puede aparecer algo.* (entrevista –marzo -2009) A la vez, debe realizar las tareas de producción del programa, para lo cual tiene constantemente abierta la conexión de Internet, en la segunda pantalla de la computadora.

#### Del registro etnográfico

En los días previos a Pascua, en ocasión de una entrevista, Ma. Fernanda pasó durante toda la mañana recetas de pescado que había encontrado en Internet mientras agregaba comentarios y consejos sobre los ingredientes. En estos momentos la voz de la locutora adquiere importancia porque debe (y Ma. Fernanda se luce en ello) crear un paisaje, provocar la imaginación del oyente. Casi hasta hacer sentir el aroma de los platos a preparar. (marzo, 2009)

Ma. Fernanda trabaja siete horas, desde las 8 de la mañana hasta las 15h. *Estoy en blanco, aclara, tengo obra social y me operé de la vista a principio de año, porque no veía NADA! Si mi mamá se enojaba porque yo ponía la cara así (frunce el ceño) y era que no veía...después usé anteojos...*(Ma. Fernanda, marzo-2009)

El diálogo con María Fernanda versa frecuentemente sobre sus recuerdos. Éstos la llevan a evocar los años de locutora de la música tropical en Mar del Plata. El relato de los recuerdos está impregnado de construcciones de significados en torno de su propio presente y del de la música tropical. Y es que la *memoria*, en tanto actividad intersubjetiva, permite la emergencia del recordar y el olvidar a través de un tráfico constante entre distintos registros: el individual y el sociocultural; (GORLIER, 2006).

*Cuando yo empecé, con la música tropical en el 89, por ahí, era raro encontrar una mujer en programas de música tropical. En aquel momento llamaba mucho la atención, Porque en la bailanta no hay locutoras. Si vos te fijás son en su mayoría hombres. Yo casi trabajo en ese programa. “Pasión tropical” se emite los sábados por América TV) En el 99 la Tota Santillán me dio un premio que por ahí tengo la foto por mi contribución a la música tropical y dijo “esa vocecita me la tengo que llevar a Buenos Aires”, está en la grabación. Pero yo no fui porque mi vieja estaba enferma y no me gustaba estar en Buenos Aires en ese ambiente... (María Fernanda, entrevista, marzo, 2009)<sup>2</sup>*

La mención a la Tota Santillán no necesita aclaración en la charla. Seudónimo de Ricardo Daniel Carías, la Tota es el productor televisivo y radial más importante de la *movida tropical*. Fernanda atesora ese recuerdo como la legitimación de su trabajo como locutora.

Sin embargo, las migración al sur se produce y las razones (nuestra entrevistada llegó a Neuquén a comienzos del 2001) se relacionan con la crisis socioeconómica del fin del siglo

*...estaba muy feo en Mar del Plata y yo siempre había querido venir a Neuquén. Te lo cuento. Estaba en la casa de unos amigos y les dije donde está la radio para dejar mi currículum. Había pasado por la puerta y no me había dado cuenta.*

---

<sup>2</sup> María Fernanda utiliza siempre la palabra “bailanta”, muy poco usual en Neuquén, donde se nombra al repertorio tropical como “pachanga”, al parecer como reminiscencia de un local de baile que había donde hoy está el “Mega bailable” y que también estaba dedicado a la música tropical.

*Entonces vengo a dejar el currículum. Después me olvido y una tarde, estábamos EN el patio tomando mate y suena el teléfono, “Es para mí”, digo en broma, y atiendo NO VA. Era de la radio. Me dijeron que tenía que venir a hablar lo más rápido posible y vine. Hablé con... y unos días después con la gerente, les dije mis pretensiones, dijeron que sí y que tenía que empezar rápido. Me volví a Mar del Plata No sabía cómo decirle a mi vieja. Dejé mis cosas en la casa de una amiga y me vine con tantos bultos que no paraba de bajar del micro... Y empecé a trabajar acá, también hice turnos en la AM, hice de todo... Pero ya no animo fiestas porque a los 41 pirulos no tengo más ganas...(Ma.Fernanda, marzo, 2009)*

*Hice también las previas en la cadena Mega –Pachá, pero no me gustó. Ellos creían que yo me las daba cuando decía que había trabajado con tal o cual pero era cierto. Trabajé con mucha gente. También hice animación de espectáculos pero ya, a los 40 pirulos, no hago más. Por ejemplo, en el Crown Casino o una vez que vino Alcides. Fui a un local de Centenario...(Ma. Fernanda –marzo- 2009)*

Pero, al parecer, existen expectativas no cumplidas y relata: *Adela Galán, la conocés? me decía que yo necesitaba que me descubrieran.*

¿Qué significa “ser descubierto” en el lenguaje de los medios? Que te conozcan, ser valorado, “trascender”.

En alguna medida, la problemática de las FM sigue algún patrón común pero, al menos en Neuquén, se ha dejado de lado el discurso ‘comunitario’ para dejar ver concretamente lo concerniente a la supervivencia. Las emisoras de corto alcance se han multiplicado y son pequeñas empresas que sirven a los intereses políticos, ideológicos o económicos de cada grupo

En rigor, sucede que la FM soslaya frecuentemente su rol de formadora de opinión, al menos explícitamente a través de los comentarios e informativos difíciles de producir. En algunos casos, los programas mañaneros se ‘cuelgan’ del satélite, tomando así programas de LRA1 Radio Nacional, o Radio Continental, o Radio Mitre. En la mayoría de los casos se toma de los canales de cable especializados en la información: TN, Crónica TV, etc

#### Del registro etnográfico

Hoy es 24 de junio, aniversario de la muerte de Rodrigo y se escuchan sus canciones. Ma. Fernanda tiene en otra pantalla abierto Internet de donde extrae información que lee al aire. En la pared opuesta a la computadora, de espaldas a la locutora- operadora, hay un anaquel con CD. Hoy es la primera vez que veo a mi

informante buscar música en esos CD, ante el pedido de una oyente que pide “el tema que Rodrigo grabó con su última pareja”. Ma. Fernanda salta de su asiento murmurando *debe ser... Figúrate tú...debe ser....* Lo chequea en un reproductor de CD que hay al costado de la pantalla plana y lo manda a aire. .. Luego, siempre leyendo la información de Internet, cuenta los éxitos de Rodrigo y agrega

*y en Mar del Plata me conoció a mí también...(me mira de reojo) que lo presenté varias veces en recitales”. Cuando le pregunto, me dice en el 96, por ahí. Pero era un loco... andaba siempre con la latita de cerveza en la mano...Era un loco, pero era un loco bueno...Walter Olmos también...Es que la bailanta es jodida... Yo que trabajé mucho de noche...Tenés muchas cosas cerca, alcohol, droga, violencia... Y la bailanta está muy expuesta.” (Ma. Fernanda junio-2009)*

La perspectiva de nuestra entrevistada nos ayuda a visualizar un repertorio popular que dista de ser un *fenómeno*, con las connotaciones peyorativas que tal término comporta para transformarse en una música apropiada y reinterpretada por vastos sectores sociales que se ven reflejados cotidianamente en la transmisión radial.

#### Del registro etnográfico

María Fernanda recibe llamadas y mensajes tanto por celular como por el teléfono fijo de la radio. Los pedidos de los oyentes, quedan registrados en un contestador. A eso de las 12, la locutora -operadora los edita y satisface los pedidos. El tema excluyente hoy es Rodrigo Bueno. En otras ocasiones, ha habido pedidos de cumbia. Llama un taxista que pide “Amor clasificado”. De fondo, el ruido de la calle. Al editar la llamada, la operadora deja el ruido de un motor que se aleja y al presentar la llamada dice *“escuchen el efecto del motor, el tipo estaba realmente laburando...Para este taxista entonces, “Amor clasificado” del Potro Rodrigo Alejandro Bueno, en el aniversario de su desaparición física.”*

*Sabe una cosa? Preparé ayer el material sobre Rodrigo Alejandro Bueno, una cantidad de material que tengo en mi casa sobre toda la trayectoria del Potro...y me la dejé olvidada arriba del piano...(ríe levemente) Menos mal que en la radio hay música de Rodrigo y podemos hacer este pequeño homenaje...(sube la cortina) Rodrigo falleció el mismo día que otro cantante, Carlos Gardel, el primero de los grandes mitos de la canción argentina. Se ha transformado en refrán, no? (me sonrío de reojo mientras habla por el micrófono). Sos como Gardel, cada día canta mejor... (María Fernanda, FM Pachá, 24-6-2009)*

La centralidad de la figura de Rodrigo frente a Gardel nos lleva a evocar otras

ocasiones en las que el 24 de junio es simplemente el aniversario de la “partida del zorzal criollo”. Aquí el receptor condiciona al emisor.

Unos días después, con motivo del fallecimiento de Michael Jackson, Ma. Fernanda dedica un bloque al cantante norteamericano, utilizando como cortina diversas canciones, en particular, la popular *Thriller*. La evocación dura un bloque. Ma. Fernanda concluye

*Para mí, qué quiere que le diga, era un gran artista y un pobre hombre...nos vamos a la tanda.* (AUDICIÓN DE FM PACHÁ, 26/6/2009)

Luego de la tanda, una serie de cumbias románticas. Más tarde un bloque dedicado a *música latina, a música romántica*, con canciones de Joaquín Sabina. *Yo paso de todo*, me había dicho Ma. Fernanda, pero ese *todo* tiene sus posibilidades y sus imposibilidades. Hay un repertorio que se considera *adyacente* al tropical y está formado por chamamés en todos sus estilos, cuartetos cordobeses y baladas románticas latinas, muchas susceptibles de ser “tropicalizadas”.

En otras ocasiones, ha hecho bromas con los oyentes a quienes trata alternativamente de vos y de usted. Suele referirse a *la ciudad de donde vengo*, refiriéndose a Mar del Plata y a su trabajo en las radios marplatenses, por ejemplo, si pasa el tema de Ricky Maravilla que le servía de cortina y que se llama *La petisa mata*. (He querido transcribir aquí un fragmento: *La petisa mata, mata la petisa, cuando aterriza con su mini azul... Olé, olé olé, la petisa se tiene fe, bailando con el más alto, bailando en puntas de pie*...)

La letra de esta canción, clásica en el repertorio, nos llevará a conversar sobre los temas abordados por la cumbia y por ende, sobre los diferentes estilos tropicales y su historia, en relación sobre las diversas representaciones y roles femeninos tanto en las canciones como en la vida social

*Existe la cumbia testimonial y la cumbia villera. Como mujer, muchas letras de la cumbia villera no me gustan porque es muy despreciativa con la mujer...Otra cosa es la cumbia testimonial, que escuchábamos en nuestra época. Yuli y los Girasoles, Omar Shané. La cumbia testimonial cuenta cómo vive la gente...Es muy cruda...cuenta violaciones, crímenes... el amor...*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esta cumbia testimonial, reforzada por bandas que como *La testimonial* o *Agrupación Marilyn* o *Néstor en Bloque*, están compuestas por jóvenes músicos, merecerían un análisis aparte de las construcciones de significados en torno de *el ser hombre* y *el ser -mujer* en lo que se describe constantemente como un contexto sumamente hostil.

Cuando le menciono a Néstor en Bloque, uno de los éxitos de la cumbia testimonial del momento, me dice *Yo tengo un CD de ellos*. Con esta simple aclaración, Fernanda está separando su desenvolvimiento profesional de sus preferencias personales. Me está diciendo: yo paso por la radio mucha música, pero de esa música, guardo para mí una preferencia, ésta es una.

Pero quisiera detenerme en la siguiente afirmación: *La cumbia testimonial cuenta cómo vive la gente* para preguntarme acerca de lo que abarcaría esta denominación. Quién es *la gente*? A quiénes se refiere la entrevistada con este término? Más que alejar, esta expresión acerca: *la gente* incluye al hablante en una comunidad.

La distinción entre cumbia *clásica*, cumbia *testimonial* y cumbia *villera* llevó a esta investigadora a una audición sistemática de dichos repertorios y a la confrontación con las categorías de la entrevistada. Por otra parte, también debemos agregar la variable temporal. Hasta dónde estos estilos son sucesivos? Cuáles priman y por qué?

La dinámica histórica de la cumbia es vista por Ma. Fernanda de la siguiente manera:

*Hoy los chicos de la cumbia villera están tocando temas de la cumbia más clásica. Por ejemplo, están los sobrinos de Antonio Ríos que tocan cumbia villera pero tocan temas de él... Fue una etapa de la cumbia...Ahora va a venir otra cosa...No sé qué...*(Ma. Fernanda – marzo- 2009)

Al respecto debemos destacar las reflexiones de Manuel Massone y Mariano De Filippis que ven en la cumbia *villera* la evolución del género tropical que se da en un momento de extrema tensión social donde el sector que ya consumía cumbia, la transforma en una herramienta simbólica de denuncia, de reafirmación identitaria y de exclamación desesperada de atención, ante la pasmosa indiferencia cómplice del resto de la sociedad que solamente reaccionará cuando le sean lesionados sus intereses individuales de clase, en diciembre del año 2001, con el “corralito” y la caída de la convertibilidad ( MASSONE Y DE FILIPPIS, 2006)

A partir de ello, se diluye la “*cumbia villera*” como fenómeno *mediático* para convertirse desde los estudiosos, nada más ni nada menos que en “*música*”.

Esta misma cumbia *villera* también ha tenido una dinámica, de la que no podemos excluir la influencia de la reglamentación del COMFER y las necesidades de los productores discográficos. Pero también es cierto que la cumbia ha construido su propia tradición y las bandas actuales, villeras o no, suelen tocar obras de los

conjuntos clásicos de la cumbia testimonial (Por ej. *Maldita oscuridad*, de Omar Shané, grabada recientemente por *La testimonial*)

*... por qué cambió? Hay más de la cumbia... de la cumbia más clásica.*

Desde esta visión, el repertorio adquiere una unidad y una tradición y se inserta como *la música de la gente* que lo necesita para *ponerle buena onda a la mañana*.

### **EN SÍNTESIS**

1) La cadena de producción y consumo musicales debe verse como la sucesiva intervención de profesionales que cooperan entre ellos para hacer llegar un mensaje musical al oyente, con quien no termina, sino que recomienza el recorrido. Así, la industria de la cultura está inmersa en un eterno bucle de *feed back* entre las propuestas mediáticas y la recepción de los oyentes. Ninguna de las actividades de la industria de la cultura puede soslayarse, aunque sí es visible la concentración de tareas en un solo trabajador (en este caso trabajadora), allí donde en tiempos pasados había varios: operador, locutor, productor, periodista.

Tales tareas son una muestra de las transformaciones que el *hacer música* el *musicar*, han sufrido a partir del cambio tecnológico y la concentración de los medios de comunicación en manos de pocas empresas.

2) Cómo se construye el ser mujer y el ser hombre en este contexto? La perspectiva de género revela la perduración de conflictos y negociaciones entre los géneros, en tanto, es un reflejo de la sociedad a la que se dirige y en la que se originó. Cómo otras industrias culturales, la de la música tropical es conservadora, pues, lo mismo que aquellas, tiene como objetivo la venta de una mercancía: la música. Los modelos femeninos de la música popular, siempre atravesada por la cultura de masas, necesariamente conservadora (ECO, 1985) se relacionan con el canto y no con la ejecución instrumental. y muy poco con el periodismo o la locución, ámbitos de poder, netamente masculinos.

3) La indagación acerca de la autopercepción de María Fernanda, en tanto comunicadora social desde una radio de música tropical, nos muestra que su forma de hacer radio es inseparable de su forma de concebir el mundo. Si la música que lleva al aire, es la música tropical, es una exigencia de “la gente” y de sí misma que esa sea la música que prefiera escuchar. Resulta, entonces, una exigencia de autenticidad en tanto intérprete de los gustos de quienes la escuchan. Desde este lugar es que su posición de comunicadora social se confunde con la de usuaria del repertorio tropical que es *la música que le gusta a la gente*.

## BIBLIOGRAFÍA

BERGESIO, L. (2002) «Informantes y antropólogos/as ¿quién es qué? Ensayo reflexivo sobre las relaciones personales y el trabajo de campo», en CONGRESO VIRTUAL *Noticias de Arqueología y Antropología*. [http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/liliana\\_bergesio.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/liliana_bergesio.htm) consultado en abril de 2009.

BLÁZQUEZ, Gustavo (2006) “Discriminación Genérica y Heterosexualidad Obligatoria en la Producción del Cuarteto Cordobés”, en *Temas de mujeres*, N°2. Universidad Nacional de Tucumán.

BLÁZQUEZ, Gustavo, (2008) “ NOSOTROS, VOSOTROS Y ELLOS, Las poéticas de las Masculinidades Heterosexuales entre jóvenes cordobeses”, Revista Transcultural de Música#12.

ECO, Umberto, (1985) *Apocalípticos en Integrados frente a la cultura de masas*, Barcelona, Lumen de la Flor.

FLORES, Fabián C. y OUTEDA Adrián W. (2002), “100 % negro cumbiero. Una aproximación al proceso de construcción de las identidades entre los jóvenes urbano marginales” en *Noticias de Arqueología y Antropología*.

FLORES, Marta, (1992) *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAL, 1

FLORES, Marta, (1999) “La base auditiva de la tribu”, en BERBEGLIA, Carlos Enrique, “*Propuestas para una antropología argentina*” Vol.V Buenos Aires, Biblos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (2000), Noticias recientes sobre la hibridación, en *Revista Transcultural de Música*, #7

GARCÍA DÁVILA Dulce y FINOL José Enrique, (2003) “Teoría crítica, radio e identidad regional: Contribución a un análisis teórico” *Revista de Ciencias Humanas y Sociales* v.19 n.42 Maracaibo. GARNETT, L. (1996) «Musical Meaning Revisited: Thoughts on an Epic Critical Musicology», en *Critical Musicology Journal, A Virtual Journal on the Internet*, Leeds University on line, <http://www.leed.ac.uk/music/>, consultado en abril de 2009

GORLIER, Juan. (2006). *Confiar en el relato? Análisis narrativo en las ciencias sociales*, (manuscrito).

LAMAS, Marta, (1995) “La antropología feminista y la categoría género”, en *Nueva Antropología, Revista de Ciencias Sociales*, México N° 30,

MACDONALD, Claudia, “Are we there? Women's Studies in a Professional Music Program””, en *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 2003

MCKEAGE Kathleen (2002) "Where are all the Girls? Women in Collegiate Instrumental Jazz” en G. E. M. S. (Gender, Education, Music, and Society) Number 1; School of Music, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada.

MASSONE Manuel y DE FILIPPIS Mariano, (2006) “Las palmas de todos los negros arriba...” Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera” en *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* Vol. 6 N°2 Buenos Aires.

MATA, María Cristina (1991). Radio: memorias de la recepción. En Diálogos # 30, junio Lima, FELAFACS.

PELINSKI, Ramón (2000) “Etnomusicología en la era posmoderna” en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal.

RAMOS LÓPEZ, P. (2003), *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Nancea.

SÁNCHEZ MORENO. Iván (2005), “Contra la tiranía de la música, Diferentes regímenes (est)éticos de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical”, Publicado en AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, Ed. Electrónica Núm. Especial. Noviembre-Diciembre Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red.

SMALL Christopher, (1997), “El Musicar - Un Ritual En El Espacio Social”, \*Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

TORREGROSA CARMONA, JUAN-FRANCISCO, (2008) “Comunicación Periodística. Notas Desde Una Perspectiva De Género” en *Feminismo/s*, 11 pp. 125-139

VILA Pablo y SEMÁN, Pablo, (2006) “La conflictividad de género en la cumbia villera”, en *Trans*, Revista Transcultural de Música, #10

VILANOVA Mercedes (1998) La historia presente y la historia oral, en *Cuadernos de Historia Contemporánea* número 20. 61-70.

