

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

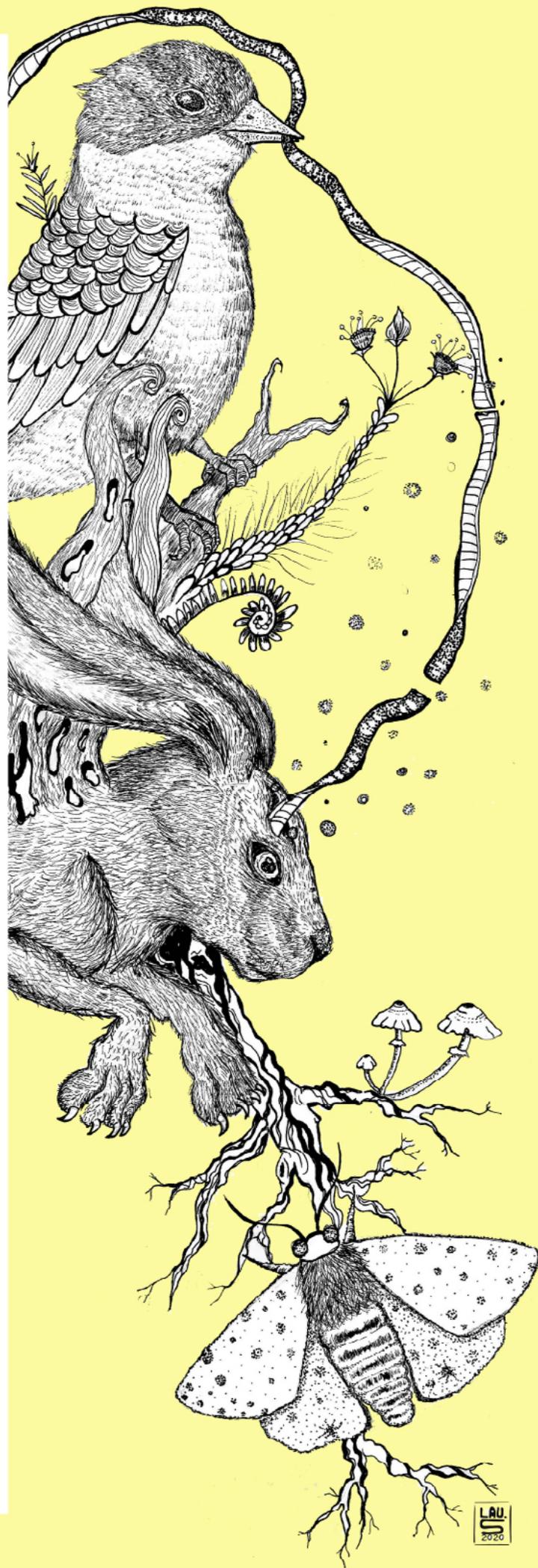
Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº 15 Diciembre 2020



► www.larivada.com.ar



LAU
2020

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM

La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1.
Posadas, Misiones.
Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Laura Sánchez

www.instagram.com/lau_sannnn/

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Esp. Cristian Garrido

Secretario de Investigación: Mgter. Froilán Fernández

Secretario de Posgrado: Dr. Alejandro Oviedo

Director: Dr. Roberto Carlos Abinzano

(Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandjeri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Equipo Coordinador

- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)
- Lisandro Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina /CONICET)

Consejo de Redacción

- Natalia Aldana (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julia Renaut (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julio César Carrizo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lucía Genzone (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Marcos Emilio Simón (Universidad Nacional de Misiones/Universidad Nacional del Nordeste)
- Romina Inés Tor (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Emiliano Hernán Vitale (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Asistente Editorial

- Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Apoyo Técnico

- Federico Ramírez Domínguez

Corrector

- Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

- Silvana Diedrich
- Diego Pozzi

Diseño Web

- Pedro Insfran

Web Master

- Santiago Peralta

Músicos del Alto Uruguay: la trayectoria de los dueños de banda hacia fines del siglo XX¹

Musicians from Alto Uruguay: the trajectory of band owners towards the end of the 20th century

Guillermo Luis Castiglioni* Ricardo Fank Ríos**

Ingresado: 22/07/20 // Evaluado: 30/09/20 // Aprobado: 28/10/20

Resumen

En el presente artículo proponemos un abordaje de las trayectorias y prácticas de los músicos rurales de un municipio del Alto Uruguay, en un período que comprende el último tercio del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Sin descuidar los aspectos contextuales que han condicionado el desarrollo de estos músicos, intentamos describir la articulación entre sus prácticas musicales y económicas, recurriendo para ello a la figura del dueño de banda, término que hace referencia a los líderes de los conjuntos musicales que tocan en bailes y fiestas. La metodología empleada en esta producción es de índole cualitativa, siendo las entrevistas abiertas y semi-estructuradas realizadas a los propios músicos, sus familiares, amigos y vecinos, los principales medios a través de los cuales obtuvimos la información que aquí se analiza.

Palabras clave: dueño de banda - música - economía.

1 Una versión preliminar de este texto fue presentada como ponencia en las XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, desarrolladas entre el 2 y 5 de octubre de 2019 en la Universidad Nacional de Catamarca, Grupo de Trabajo n° 68: *Música, sociabilidad y gusto: perspectivas y desafíos para una historia cultural en Argentina*.

Abstract:

In this article we propose an approach to the trajectories and practices of rural musicians in a municipality in Alto Uruguay, in a period that includes the last third of the 20th century and the first decade of the 21st century. Without neglecting the contextual aspects that have conditioned the development of these musicians, we try to describe the articulation between their musical and economic practices, resorting to the figure of the band owner, a term that refers to the leaders of the musical groups that play in dances and parties. The methodology used in this production is of a qualitative nature, being the open and semi-structured interviews carried out with the musicians, their relatives, friends and neighbors, the main means through which the information analyzed here was obtained.

Keywords: band owner - music - economy

**Guillermo Luis Castiglioni**

* *Magíster en Antropología Social, docente e investigador, Secretaría de Investigación y Posgrado, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones.*
E-mail: paquidermo.1969@gmail.com

Ricardo Fank Ríos

** *Licenciado en Antropología Social, auxiliar de investigación, Secretaría de Investigación y Posgrado, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones.* ricardo.harry.
E-mail: fank@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Castiglioni, Guillermo L. y Fank Ríos, Ricardo (2020) "Músicos del Alto Uruguay: la trayectoria de los dueños de banda hacia fines del siglo XX". Revista La Rivada 8 (15), pp 178-194 <http://larivada.com.ar/index.php/numero-15/articulos/274-musicos-del-alto-uruguay>

Presentación

El presente trabajo constituye una primera aproximación al análisis de las trayectorias y prácticas de los músicos rurales de Colonia Alicia, localidad del municipio de Colonia Aurora, ubicado en el Alto Uruguay misionero, en un período que comprende desde fines de la década de 1960 hasta los primeros años de la década de 2000. Para ello consideramos la noción nativa de *dueño de banda*, término que refiere a los líderes de los conjuntos musicales que tocan en bailes y fiestas, con el objeto de describir la articulación entre las prácticas musicales y económicas, incluyendo las estrategias familiares de producción y reproducción social. En primer lugar abordaremos ciertos aspectos contextuales que han condicionado el desarrollo de las trayectorias y las prácticas de los músicos, vinculados a las transformaciones suscitadas por la llegada del servicio eléctrico a la región y a la incorporación de los colonos al complejo agroindustrial tabacalero, para luego dar cuenta de las semejanzas y diferencias entre, por un lado, las lógicas que organizan el trabajo de la unidad doméstica y las expectativas de capitalización asociadas a esta, y por otro, las lógicas y expectativas de capitalización de los *dueños de bandas* a la hora de organizar sus proyectos musicales. Decidimos utilizar como referencias fundamentales para este análisis a los colonos músicos varones, jóvenes y adultos, atendiendo especialmente el caso de Dante Ferreira, músico de Colonia Alicia, *dueño* de la banda *Nueva Era*, uno de los principales conjuntos musicales de aquella localidad que animó fiestas y bailes en la región y otros puntos de la provincia durante las décadas de 1980 y 1990, lo que no quita la alusión a otros *dueños de banda* y colonos músicos, *asociados* o *contemporáneos* del primero².

Alto Uruguay: zona de frontera

Las localidades del Alto Uruguay misionero, situadas en el centro-este de la provincia, reúnen características propias de una zona de *frontera*, en tanto región que se configura a través de un proceso de poblamiento espontáneo protagonizado por pequeños productores agrícolas³. Aun hoy en día, si bien en los centros urbanos (Colonia Aurora, Santa Rita, Alba Posse, 25 de Mayo) las instituciones estatales están presentes, en la gran mayoría de los parajes rurales de la zona su presencia se limita a puestos policiales o de gendarmería, escuelas y puestos de salud. Se trata de una

2 En términos de Schutz (1974), los *asociados* son aquellas personas que se conocen y encuentran en el curso de la vida diaria, comparten un tiempo y un espacio común, intervienen recíprocamente en sus biografías y están en interacción *como sujetos y como egos* (Schutz, 1974). La mayoría de los músicos de Colonia Alicia y demás parajes de Colonia Aurora, cuyas edades oscilan entre los 40 y los 70 años, caen en esta primera categoría. Los *contemporáneos*, en cambio, son personas que comparten un mismo tiempo pero no un espacio común, pueden llegar a vivir en el mismo período histórico y mantener relaciones sociales atenuadas sin que esto implique conocerse directamente. Son personas ligadas por una serie generalizada de supuestos culturales sobre los modos típicos de conducta de cada cual (Geertz, 1993).

3 La noción de *frontera* implica un tipo de gestión social del espacio (geográfico y social) que conlleva cierta diferenciación social y económica, donde si bien el Estado pone sus límites, los principios de organización presentan escaso grado de institucionalización y los actores sociales tienen un alto protagonismo (Aubertin, 1988; Schiavoni, 1997)

zona donde los *colonos*⁴ – de ascendencia criolla y europea, bilingües⁵, provenientes de los estados del sur de Brasil o de otros puntos de la provincia de Misiones- fueron ocupando el espacio desde mediados del siglo XX y el estado provincial legitimó *post-facto* tales ocupaciones.

En Colonia Alicia, al igual que en otras localidades rurales del municipio de Colonia Aurora (Puerto Londero, Las Limas, El Progreso), la llegada de inmigrantes desde Brasil fue particularmente intensa durante la década de 1970; pese a ello, la mayor parte de la población actual procede de otras localidades del propio municipio y reside en el paraje desde hace más de 40 años⁶ (Baranger et al, 2007).

Los habitantes de la colonia son en su mayoría pequeños agricultores cuyas explotaciones están basadas en el uso de la fuerza de trabajo doméstica (el tamaño de sus lotes oscila entre las 10 y las 30 Has). Ellos cuentan con títulos de propiedad o bien con boletos de compra-venta de sus chacras; en menor medida los encontramos también con permiso de ocupación y hay quienes las poseen en calidad de préstamo por parte de parientes o vecinos. Hay también entre los habitantes y en número reducido, *chacreros*⁷, semi-proletarios, peones, pequeños comerciantes, personal del puesto de salud, docentes de nivel primario, personal de Gendarmería, entre otros (Baranger, 2007; Diez, 2009).

Cuando a partir de la década de 1950 arribaron a la zona colonos de ascendencia alemana, italiana y criolla, procedentes del sur brasileño, se dedicaron entonces y durante las décadas siguientes a la producción de esencias (citronela) y soja, como principales cultivos de renta que vendían a acopiadores locales, y complementaban su economía doméstica con la producción de maíz y de productos de huerta, la cría de ganado vacuno en pequeña escala y de animales de granja (cerdos, gallinas). A mediados de la década de 1980, tuvo lugar en la provincia el denominado *boom* del tabaco Burley, dicho cultivo se ha constituido desde entonces y hasta la actualidad como una de las alternativas más importantes de ingresos monetarios para la mayor parte de la población de los municipios del Alto Uruguay. La producción del Burley es un caso típico de agricultura bajo contrato, modalidad de integración vertical de la producción en la que los productores directos son formalmente agricultores independientes, que emplean casi exclusivamente fuerza de trabajo doméstica en sus explotaciones, pero trabajan para empresas acopiadoras y bajo sus condiciones (Rodríguez, 2007). A pesar de ciertas alternativas productivas que se promocionaron desde el gobierno en las últimas tres décadas (cítricos, ganadería y lechería), el cultivo del Burley se presenta

4 La denominación *colono* ha sido utilizada históricamente para designar a los agricultores en el NE del país, más allá de toda categoría socio-económica. Es un término popular utilizado por los propios actores para referirse a sí mismos (Bartolomé, 2000).

5 Se trata de una población hablante de castellano y portugués, cuyos miembros cambian de registro según el interlocutor hable una u otra lengua, pero habitualmente utilizan el portugués como *lengua franca*.

6 Colonia Alicia (Alta y Baja) se encuentra ubicada junto al río Uruguay, con un ancho de casi 3 Km y 12 Km de extensión y un frente de 9 Km sobre el mencionado río, cuyo curso forma una especie de península (Stepañuk, 2010). Respecto a su población, hasta el momento y en relación al período estudiado, sólo se cuenta con las cifras del Censo Nacional de 2001, que señala para Colonia Aurora un total de 11.865 habitantes (2375 urbana, 8411 rural).

7 Se designa con el término *chacrero* por lo general a un varón adulto quien, junto a su familia, cuida un lote perteneciente a otro productor, a cambio de lo cual tiene derecho a vivir en él y a cultivar para su subsistencia (Baranger et al, 2007).

aun hoy como la principal opción entre estos colonos para capitalizarse en alguna medida y gozar de ciertos beneficios (obra social, aportes previsionales) y, de hecho, continúa siendo el producto más importante en cuanto a volúmenes producidos y a cantidad de familias involucradas en su producción (Gran Atlas de Misiones, 2019).

Colonos y músicos

Pese al esfuerzo y el tiempo que exigen las actividades productivas, ciertos colonos de la región invierten su escaso tiempo libre en la práctica de algún instrumento musical (bandoneón, acordeón, guitarra, teclado o saxo), del canto e incluso en la composición, interpretando una diversidad de temas, propios o ajenos, pertenecientes a una diversidad de géneros (sertanejo, vals, corrido, chotis, vanerão, ranchera, entre otros). Estos colonos –en su gran mayoría varones y en menor medida también mujeres–, reconocidos en sus localidades como *músicos*, suelen desplegar sus habilidades en reuniones familiares e informales: cualquier tipo de acontecimiento que amerite una celebración suele ser una buena excusa para tocar y que los presentes bailen y se diviertan.

Asimismo, la mayoría de estos colonos–músicos integra o ha integrado grupos musicales – bandas - con los que animan fiestas y bailes. Sin embargo, esto último es cada vez menos frecuente. En décadas pasadas –1970, 1980, 1990 – el número de estas bandas locales superaba la media docena y hoy en día quedan sólo unas pocas que deben competir en condiciones desiguales con *bandas profesionales* procedentes de Brasil. A esto se le agrega una significativa disminución en la cantidad de salones y locales habilitados en el medio rural y la consecuente caída en la frecuencia de los bailes. Para buena parte de estos colonos–músicos, como veremos en el caso de Dante Ferreira, sus presentaciones en formato de *banda* son hoy en día un recuerdo; sus prácticas y expresiones se desenvuelven en fiestas familiares o reuniones de amigos, individualmente o en grupo, dentro de un complejo entramado de relaciones parentales, de amistad y vecindad, en la propia localidad u otras cercanas, incluidas las del vecino estado de Rio Grande do Sul⁸.

Sin desdeñar la relevancia y el papel que han cumplido y cumplen las fiestas familiares y las reuniones informales, a continuación, intentaremos dar cuenta de la dinámica de los espacios en el período mencionado donde las bandas desplegaban su música y los asistentes disfrutaban de los bailes.

Las bandas y los bailes en la Colonia: sus características

El tiempo y el lugar del baile en la colonia son vividos como algo extraordinario, remiten a la *noche* y al *fin de semana* y se oponen al *día a día* del resto de la semana y a los espacios de la chacra y la casa (tiempo y lugar de la *familia* y el *trabajo*) (Monzón, 2002). Hacia fines de la década de 1960, los lugares centrales donde sucedían

8 Brasil constituye para los habitantes de la región un importante referente espacial, tanto material como simbólico. El estado de Rio Grande do Sul está separado de la provincia apenas por los 800 metros que por allí tiene el río Uruguay y los colonos cruzan desde y hacia la otra orilla con el fin de adquirir o vender mercaderías (incluso sus cosechas), visitar amigos y parientes y participar de acontecimientos familiares, fiestas y festivales.

los bailes en las distintas colonias y parajes del Alto Uruguay eran los salones⁹. Administrados por comisiones de padres de las escuelas o por comisiones de feligreses de iglesias católicas o protestantes, contruidos por entonces en madera (la estructura) y chapa (el techo), estos salones de dimensiones variables reunían a menudo sólo las condiciones mínimas para albergar a concurrentes y músicos y permitir el desarrollo de fiestas y bailes. Para los colonos de Alicia, las opciones eran los bailes en el salón de Alicia Baja¹⁰ o en el salón del vecino paraje de Puerto Londero. Los principales protagonistas eran allí *Los Ladinos*, la banda instrumental de los hermanos Rosen. Debido al relativo aislamiento de estas colonias, *Los Ladinos*, oriundos de Londero, aprovechaban la ventaja de ser locales y estaban presentes en cada ocasión para animar un baile¹¹. Cuando llovía, los caminos se volvían intransitables y los músicos de afuera no podían llegar... “...y por eso compramos todo, las guitarras... (Equipos e instrumentos)... Sí, éramos los *Tapa Furos* (Tapa Agujeros), estábamos por cambiar de nombre, en lugar de *Ladinos*, *Tapa Furos*” (Luis Rosen, líder de *Los Ladinos*).

En el salón de Alicia Baja la iluminación se hacía con faroles de kerosene y *Los Ladinos* solían tocar con instrumentos no amplificados. La formación de seis músicos, que ejecutaba bandoneón, guitarra, saxo, acordeón, contrabajo y batería, animaba los bailes a salón lleno con chotis, vanerón, corridos y vals. Según relatan algunos de los habitués, la banda tocaba en *una punta* (del salón) y en la otra punta *no se escuchaba nada*, pero esto no suponía un problema: el público iba girando con la cadencia del baile, por lo que todos en algún momento pasaban frente a los músicos; además, los bailarines en general conocían y solían cantar las canciones ejecutadas, lo cual colaboraba en la continuidad de la danza, o bien podían guiarse por los pasos de las parejas que sí escuchaban. El salón de Londero, en cambio, contaba con un generador, lo que garantizaba la iluminación y permitía a la banda utilizar micrófonos y amplificadores, no sin limitaciones y dificultades.

A comienzos de la década de 1970, surgen otras bandas integradas por colonos procedentes de Puerto Londero, Colonia Alicia y municipios vecinos de Río Grande Do Sul: *Los Conquistadores*, que hacía mediados de la década pasarán a llamarse *Los Universales*; *Los Paladines*; *Musical Romance*; y *Los Modernos*, conformada por ex miembros de *Los Ladinos*. Abocadas a los géneros que *arman el baile* (chotis, vanerón, corrido y vals) y con un conjunto de instrumentos que incluía guitarra, bandoneón o acordeón, bajo, vientos (saxo y/o trompeta) y batería, estas bandas procuraron equiparse adquiriendo sus propios generadores de electricidad (a válvula y a batería, luego serían motores a combustión), amplificadores, micrófonos y consolas de sonido, y ampliar su circuito de bailes en los parajes de municipios vecinos (El Soberbio, San Vicente, Santa Rita). Para lo primero, recurrieron a casas musicales de Mauricio Cardoso, Santa Rosa u Horizontina (centros urbanos de Río Grande), don-

9 En algunas localidades vecinas de Río Grande DS (Brasil) era habitual que los circos ambulantes contrataran a músicos o bandas de la región y organizaran bailes como parte del espectáculo.

10 Se denomina Alicia Baja a la zona de la colonia rodeada al N, al E y al S por el río Uruguay, cuyo camino principal desemboca en dicho río; Alicia Alta se ubica en las inmediaciones de la Ruta provincial n° 2, la principal vía de acceso a esta colonia.

11 La apertura de la traza de la Ruta provincial N° 2, que comunica a los municipios del Alto Uruguay misionero, tuvo lugar a mediados de la década de 1970 y su pavimentación, a mediados de la década de 2000. El municipio de Colonia Aurora fue considerado por propios y ajenos como uno de los más *incomunicados*, debido a las condiciones de su red vial, constituida hasta entonces y en su totalidad por caminos terrados (Stefañuk, 2010).



de compraban por lo general equipos usados y a crédito; en tanto que para extender su área de acción acudieron al uso de vehículos (camionetas o pequeños camiones) destinados en principio a otros usos productivos.

De acuerdo a los registros efectuados hasta el momento, una *banda* se originaba de la siguiente manera: uno de los colonos músicos era quien realizaba la inversión y daba inicio a un proceso de concentración de recursos (generador y equipos, la mayoría de los instrumentos, el vehículo que garantizaría el traslado, el espacio que haría las veces de sala de ensayos), convocando luego al resto de los integrantes. De esta manera, este colono se constituía y era reconocido en términos de *dueño* de la banda. La figura del *dueño de banda* coincidía, aunque no siempre, con la del que asumía la dirección musical del conjunto, lo que en muchos casos implicaba definir el estilo sonoro de la banda e incluso la elección del nombre. Comúnmente, el *dueño* se encargaba de especificar la frecuencia de los ensayos, de definir la agenda de fechas y lugares de los bailes y de arreglar los contratos con los organizadores, pagándole a cada músico un porcentaje de lo obtenido en las presentaciones.

A principios de la década de 1980, surgieron otras bandas (*Nueva Era*, *Grupo Tremendo*) y llegaron al municipio las primeras líneas del tendido eléctrico. Si bien no ocurrió en lo inmediato, la llegada de este servicio y de otros directa o indirectamente vinculados (radios FM, televisión) transformó la cotidianidad de la colonia y las posibilidades de los músicos, las bandas y su público. La mayoría de los músicos había crecido escuchando programas radiales de emisoras de Horizontina y San Pablo, donde se presentaban números en vivo (por lo general, dúos de la denominada *música raíz sertaneja*) y se pasaban discos de boleros y *música de bandas* (vals, corridos, vanerón, forró), que eran la principal fuente de inspiración e información a la hora de elegir repertorios y elaborar las propias composiciones. A mediados de esta década, a las emisiones brasileñas se sumaron las de radios FM instaladas en Colonia Aurora y otros municipios vecinos, que brindaron noticias e información del orden provincial y nacional y un nuevo repertorio de ritmos, entre ellos la cumbia que, poco a poco, fue incorporada por las bandas. Las FM fueron percibidas también como una instancia para promocionar los bailes y a los propios músicos, de aquel entonces son las primeras grabaciones pertenecientes a algunos compositores de Colonia Alicia y Puerto Londero en San Pablo para tal fin¹². La televisión significó otra fuente adicional de información musical pues, aunque sólo se captaba la señal de un par de canales brasileños, algunos programas transmitían en vivo *shows* de bandas de diferentes géneros y estilos.

En cuanto a las bandas, si bien contaban con sus propios generadores o bien los había en las locaciones donde tocaban, la difusión del servicio eléctrico entre fines de la década de 1980 y la década siguiente, les permitió incorporar *nuevas* tecnologías, lo cual se venía realizando con ciertas dificultades¹³ desde la década de 1970: el uso de amplificadores más potentes, consolas con un número mayor de canales, amplificación para cada uno de los instrumentos, micrófonos para la voz líder y los coros, el

12 Es el caso del ex integrante de *Los Ladinos*, Germán Frege y los hermanos Antinoni –Vicente y Roberto– quienes se autofinanciaron la grabación de un par de LPs en un estudio de San Pablo con composiciones propias, con el objeto de ser *difundidos por la radio*, aunque sin muchas repercusiones.

13 Uno de los mayores problemas era el ruido de los motores generadores... “Y hacía un ruido raaaa tatatata! El baffle captaba el ruido del motor; había que poner un filtro, no sé... un ruido molesto era...”. (Dante Ferreira, *dueño de banda*).

uso de guitarras y bajos eléctricos y teclados electrónicos que, si bien no excluían el uso de *vientos* (saxo, trompeta), podían apoyarlos o emularlos. A esto se añadieron los juegos de luces, que completaban la puesta en escena de los shows. En cuanto a los salones, su número aumentó por entonces en los distintos parajes de Colonia Aurora y en los distintos casos su estructura fue reforzada, reemplazando la madera por cemento y ladrillos. Son los casos del *nuevo* salón de Alicia Baja, que fue construido en un predio inmediato a la iglesia católica del paraje y el salón de Alicia Alta, levantado en las inmediaciones de la Escuela estatal N° 515.

En la década de 1990, la mayoría de las bandas mencionadas se encontraban aún en actividad. Sin embargo, ni para los *dueños de banda*, y mucho menos para los músicos contratados, tocar en los bailes resultaba el principal ingreso. Dichas *ganancias* podían implicar un complemento de aquellas obtenidas a través de sus actividades agrícolas y en el caso de los *dueños de banda*, a menudo eran destinadas a comprar nuevos equipos y/o instrumentos. Estando las actividades musicales supeditadas a las agrícolas y teniendo en cuenta que la central fuente de fuerza de trabajo era la familiar, el tiempo y el esfuerzo destinado a las primeras dependía del momento del ciclo familiar que atravesara su unidad doméstica: si el músico era soltero, residía y trabajaba en la chacra de su padre (quien por lo general estaba a cargo de la organización del trabajo), cumplía entonces con su parte y podía abocarse a la música con cierta libertad; si se independizaba de la unidad paterna, se casaba y explotaba su propia chacra, la organización de las actividades productivas podían garantizarse incluso con la ayuda eventual de padres, hermanos, suegros, cuñados y en todo caso su dedicación a la música era negociada con su pareja; si una vez casado, comenzaban a llegar los hijos, las exigencias derivadas del desequilibrio en el balance entre consumo familiar y la explotación de la fuerza de trabajo (Chayanov, 1974; Archetti, 2017) lo hacían abandonar su actividad con la banda¹⁴. Cuando quienes desistían eran los *dueños de banda*, como es el caso de los hermanos Rosen de *Los Ladinos* a mediados de la década de 1970 (porque se habían *casado* y decidieron *atender la chacra y la familia*), las bandas se terminaban disolviendo y, en el mejor de los casos, algunos ex integrantes armaban la propia o pasaban a ser parte de aquellas que requerían músicos.

Aquí debemos considerar que, desde mediados de la década de 1980 en adelante, la actividad que estructura las explotaciones familiares en el nordeste de la provincia, y sobre todo en los municipios lindantes con el río Uruguay, es el cultivo de tabaco y la integración de miles de estos productores a este complejo agroindustrial fue conocida como “*el boom del Burley*”. Escasamente mecanizadas y capitalizadas, estas explotaciones¹⁵ lograron estabilizarse a través de la especialización tabacalera (Schia-voni, 2001), introduciendo a los productores familiares en un sistema que implicó (y aún implica) una serie de controles e imposiciones por parte de las empresas acopiadoras, que redundan en una chacra donde el cultivo del Burley subordina el resto de las actividades productivas y domésticas, y exige un mayor requerimiento de la mano

14 Con los hijos pequeños, lejos aún de la edad productiva, el número de consumidores resulta mayor que el de trabajadores en el grupo doméstico. Asimismo, debe considerarse que la situación de estos colonos-músicos (el inicio de una nueva unidad doméstica y la escasa disposición de capital económico) les impedía contratar peones permanentes o temporarios para compensar la falta de fuerza de trabajo familiar.

15 Estas explotaciones responden a un modelo de agricultura cristalizado en las últimas décadas y contrapuesto al patrón clásico de capitalización, basado en la implantación de perennes: yerba mate, té o tung (Schia-voni, 2001).

de obra disponible en el grupo familiar¹⁶ (Rosenfeld, 1998; Castiglioni y Diez, 2010). Al ser este el principal cultivo de renta entre los colonos, sus exigencias restringieron la dedicación a las prácticas musicales e intensificaron las condiciones para dejar de lado el proyecto de una banda entre aquellos considerados músicos (ya fueran dueños o sólo integrantes) que se integraron a dicho complejo¹⁷.

No obstante, en el caso de Colonia Alicia podemos notar que los músicos de aquella localidad –especialmente los que han sido sólo integrantes y no *dueños*– han circulado al menos por dos o tres bandas, insistiendo en su actividad hasta que los intentos frustrados (disoluciones de las bandas) o las exigencias derivadas de las actividades agrícolas, los hicieron por fin desistir. Si bien los motivos centrales de estos cambios y desplazamientos de integrantes estarían relacionados a la disolución o el cese temporario de las bandas, advertimos también otras tensiones en los relatos de los músicos, vinculadas a esta movilidad: las suscitadas entre quienes concebían sus actividades musicales como un pasatiempo (*hobby*) y aquellos que las concebían como una *profesión* y alternativa de ingresos. A raíz de esto, en ocasiones surgían discusiones en el seno de las bandas y cuando las diferencias eran insalvables, daban lugar al abandono por parte de ciertos integrantes o bien a su disolución.

A continuación, describiremos la trayectoria de un *dueño de banda* –Dante Ferreira– quien, a pesar de las dificultades mencionadas, consiguió *vivir de la música* durante más de dos décadas y cuyo grupo musical es aún reconocido por sus ex integrantes y quienes asistían a los bailes como el de mayor *sucesso*¹⁸ *de la zona*.

Dante Ferreira y Nueva Era: la banda como emprendimiento

Como la mayoría de los músicos que hoy viven en Alicia, Dante nació en la vecina colonia de Puerto Londero. Su padre, músico y agricultor, le enseñó los rudimentos de la guitarra, instrumento que Dante obtuvo a través de un brique¹⁹ con su tío paterno, a la edad de 7 años. A los 13 integró su primer conjunto (donde Dante tocaba guitarra, dos de sus hermanas cantaban y dos de sus tíos acompañaban en acordeón y violín), con el que consiguieron actuaciones en los circos que llegaban a la localidad

16 El requerimiento de mano de obra para un ciclo anual de tabaco Burley se estima entre los más altos, siendo de 285 jornales, distribuidos de la siguiente manera: preparación del suelo, 12 jornales; almácigos, 17 jornales; plantación, 74 jornales; cosecha, 97 jornales (Rosenfeld, 1998).

17 Las empresas acopiadoras ejercen el control mediante un contrato y a través de la venta de insumos (semillas, abonos, agroquímicos), la supervisión del proceso de trabajo y la imposición de prácticas productivas, las condiciones de entrega del producto y del precio de acopio. En tanto, el productor de tabaco se compromete a vender la producción clasificada a la empresa, asumiendo la totalidad de los riesgos agronómicos, económicos y vinculados a la salud del grupo familiar (Castiglioni y Diez, 2010).

18 Éxito, en idioma portugués.

19 La expresión refiere al intercambio de objetos sin intervención de dinero entre personas del mismo rango (Schiaivoni, 2008). Este tipo de intercambio constituyó para la gran mayoría de los colonos-músicos, el principal medio a través del cual se hicieron de su primer instrumento. En este caso, Dante obtuvo su guitarra a cambio de una bolsa de harina de trigo de 50 Kg.

de Mauricio Cardoso (Río Grande Do Sul), los cuales incluían entre los números de su función, un espectáculo de baile con una banda local contratada²⁰.

Tiempo después pasó a integrar *Los Conquistadores*, la banda de Carlos Meurer, un músico del pueblo de Colonia Aurora que se había mudado a Puerto Londero y que terminó casándose con una de sus hermanas, también integrante de la agrupación. Dante tocó como guitarrista en *Los Conquistadores* durante cinco años en salones locales y en localidades vecinas, y hacia 1978 debió hacer un alto para cumplir con el servicio militar obligatorio en el destacamento de Apóstoles (sur de la provincia), donde también formó parte de una banda.

Cuando concluyó el servicio, regresó con *Los Conquistadores* (que por entonces habían mudado de nombre y se hacían llamar *Los Universales*) y hacia 1981 decidió conformar su propia banda: *Nueva Era*. Aprovechando un cese momentáneo de la banda de Carlos, le pidió prestado a este parte de los equipos, inició los ensayos y a los pocos meses surgieron las primeras presentaciones.

En sus inicios, *Nueva Era* estuvo conformada con Dante en voz y batería (instrumento que aprendió a tocar durante el servicio militar), otro integrante de *Los Universales* en guitarra, un ex-*Ladino* en voces, acordeón y teclado, y un músico novato en contrabajo. Pocos años después, se incorporaron nuevos músicos, Dante volvió a la guitarra y, si bien durante un período en la década de 1990 alternó su rol de cantante con otro músico, fue quien desempeñó el rol de voz principal de la banda. A lo largo de los años, *Nueva Era* sufrió varios cambios de integrantes pero mantuvo una similar formación instrumental: batería, guitarra, bajo, teclado, saxo, trompeta y voces.

Durante la década de 1980, el medio de movilidad fue la camioneta del padre de Dante –los músicos viajaban en la caja protegidos por una cúpula y llevaban los equipos en un tráiler– y las presentaciones tenían lugar en los sitios habituales donde lo hacía el resto de las bandas: los parajes de Colonia Aurora y de los municipios vecinos, ya fuera en bailes organizados en salones o clubes, en casamientos o en fiestas patronales. Hacia fines de aquella década, Dante adquirió un colectivo y el circuito de la banda y las condiciones del traslado se transformaron por completo. Con el colectivo los músicos disponían de mayor espacio y comodidad para su traslado y el de los equipos, pudiendo pernoctar allí en el caso de no contar con alojamiento, lo cual facilitó que se aventuraran más allá de la región. Desde entonces y durante la década de 1990, *Nueva Era* tocó en distintos puntos de la provincia: en fiestas y salones de ciertas localidades del Alto Paraná (Ruiz de Montoya, Capióví, Puerto Rico, Montecarlo), del norte misionero (San Pedro) y del centro (Aristóbulo del Valle), en fiestas y locales bailables del sur de la provincia (Posadas y Garupá), sin descuidar el circuito del alto Uruguay y agregando a la lista los *Oktoberfest* (fiestas de la cerveza) en 25 de Mayo y en Mauricio Cardoso.

Dante procuró y logró que *Nueva Era* fuese su principal fuente de ingresos, para lo cual realizó inversiones en ese sentido, comprando equipos e instrumentos y un colectivo para asegurar la movilidad. En tanto *dueño de la banda*, se ocupó de conseguir las contrataciones y de la administración, pagándole a cada uno de los integrantes un 10% de los ingresos y quedándose con el resto (aproximadamente un 50%). Sin embargo, los ingresos que generaba la banda se vieron complementados con otras

²⁰ El emprendimiento duró poco menos de un año. Denunciados por músicos locales al sindicato de músicos profesionales del estado brasileño, se les prohibió seguir tocando sin permiso y finalmente desistieron.

alternativas que nunca buscaron desplazar o relegar la actividad musical, sino más bien reforzarla.

Hacia 1985, aún soltero y viviendo en la chacra de su padre, Dante decidió plantar tabaco Burley para la empresa Norte con el propósito de disponer de una obra social y poder asignar ese ingreso al equipamiento de la banda, manteniéndose en esta actividad hasta 1991, cuando fue sancionado y resolvió abandonar el cultivo²¹. Ese mismo año decidió encarar otro emprendimiento: un servicio de transporte de pasajeros. No obstante, los ingresos ya no estarían destinados sólo a las inversiones que requería la banda pues, para entonces y aunque continuaba viviendo en la chacra de su padre, llevaba dos años de casado y el matrimonio ya tenía un hijo:

El colectivo lo compré con ayuda de mi papá y lo tenía parado entre semana. Entonces inventé hacer una línea de colectivo. Con familia necesito más ingresos. Al tener familia ya no es como cuando soltero... (el colectivo) vino bien, sí, pero era mucha carga para mí porque trabajaba toda la semana y ahí organizar el tema de la orquesta para tocar viernes, sábados y domingo, ensayar viernes a la noche....

Lo que en un inicio implicó una inversión para ampliar el circuito y las posibilidades de la banda resultó también en otra fuente de ingresos y en una asistencia a las comunidades locales, que contaban por entonces con una muy limitada oferta de servicios de transporte público²². Sin embargo, el colectivo no bastó para afrontar y sostener la competencia con las bandas locales y brasileñas y otras incorporaciones fueron necesarias: nuevo y mejor equipamiento... *“Era así. Salió un nuevo modelo de bafle y «vamos por ese... Veíamos algo nuevo y queríamos tener, pero todo eso es plata. Pero me gustaba”*; y la cumbia, género cuya popularidad descubrieron cuando tocaron en Posadas y Garupá:

Empezamos a aprender porque vimos que a la gente le gustaba, principalmente de Los Charros. ¡Um sucesso! Y ahí medio que imitábamos como cantaban. Y uno tocaba lo que a la gente le gustaba. Y donde íbamos a tocar, la gente iba.

Asimismo, la difusión fue otro aspecto que Dante y el resto de la banda intentaron no descuidar. Así, en 1995, grabaron en un estudio Santa Rosa (Río Grande Do Sul) un cd con fines promocionales que distribuyeron entre las radios locales... *“Había pocas radios, pero explotó”*. Con el mismo propósito participaron también en cierres de campañas políticas, lo que fue y es habitual entre los músicos locales que perciben la ocasión como una oportunidad de promoción, salvo que en su caso, a los cierres de los candidatos a intendentes locales, sumaron los cierres de un intendente del Alto Paraná y de un candidato a gobernador²³.

21 La sanción, por plantar variedades de Burley no permitidas por la empresa resultó en la negativa por parte de su instructor a renovar el contrato por ese año, lo cual lo decidió a abandonar el cultivo.

22 Luego de enfrentar ciertas denuncias –por no tener permiso– y regularizar su situación con la Dirección Provincial de Transporte, el *Expreso Nueva Era* de Dante Ferreira brindó su servicio uniendo las localidades de Alicia Alta, El Soberbio y Santa Rita durante 27 años, facilitando la comunicación entre localidades cuyas principales vías permanecieron terradas hasta mediados de la década de 2000.

23 Se trata de los cierres de campaña de los radicales Fiti Kruse (candidato a intendente en Wanda) y Tulo Llamosas (candidato a gobernador), ambas en 1995.

Sobre el dueño de banda: lógicas y estrategias

Al igual que el padre de familia, quien deviene en jefe de la explotación al planificar el proceso de trabajo, el *dueño de banda* organiza el trabajo del grupo musical (distribuyendo roles y funciones), conduce el proceso productivo (estableciendo frecuencia y duración de los ensayos, definiendo los repertorios y la logística de los *shows*), controla las condiciones técnicas de producción (reponiendo y renovando equipos e instrumentos), toma la mayoría de las decisiones económicas (cerrando tratos y distribuyendo ingresos) y es dueño de buena parte de los medios de producción (equipos, instrumentos, vehículo).

Los demás integrantes no son meros empleados: la banda en sí constituye un grupo de afines, sus miembros están ligados por relaciones de parentesco, amistad y vecindad y, de hecho, el dueño no siempre asume el rol de *director* musical. Sin embargo, mientras en el seno de un grupo doméstico el fenómeno del salario se encuentra formalmente ausente (Archetti, 2017), el *dueño de banda* abona a los integrantes un porcentaje -acordado de antemano- de los ingresos percibidos en cada *show*. Del mismo modo que un *chacrero* (Baranger, 2007), el integrante de una banda puede verse como un trabajador subremunerado que no goza de los beneficios propios del empleo formal; de todas maneras, para el colono músico el trabajo como integrante de una banda en ningún caso se concibe como una alternativa económica a su actividad agrícola.

El caso de Dante Ferreira ilustra cómo en el propio grupo familiar, la organización del trabajo doméstico y productivo, el uso del tiempo libre y de ciertos espacios domésticos, están supeditados al trabajo del *dueño* con su banda...

Pero tenía el colectivo, el viernes a la noche tenía que ensayar, sábado tocar. ¡Y todavía (el domingo) había fútbol! ...Claro, si algún músico estaba lejos, venía y quedaba en casa, para ensayar y sacar uno o dos temas... ensayábamos acá o yo tenía una casa en el barrio.

Dante, al igual que otros *dueños de banda*, señala que su propósito era... “salir a tocar a todos lados”, ser... “un artista de profesión y fama” e identifica distintos obstáculos al respecto: la falta de promoción en las radios locales, la competencia con bandas profesionales brasileñas, el bajo monto de los contratos y los gastos en mantenimiento y reposición de equipos, instrumentos y del propio colectivo. A esto se suman los reclamos de su mujer, dirigidos a que pase más tiempo junto a ella y sus hijos, propios de un orden moral donde la *familia*, en tanto valor, se forja en el grupo doméstico y en relación con el trabajo en la tierra (Woortmann, 1990; Heredia, 2013)²⁴.

Estos reclamos dirigidos a los músicos, de índole económica, moral y sentimental, se vinculan con otro aspecto: los músicos, por su propio trabajo, están bajo sospecha de ser *vagos y sinvergüenzas*. Y esto porque su trabajo de músico sucede, se realiza,

²⁴ Al respecto, comenta Dante... “Pero fue difícil la vida después de casados, por el baile. Yo tenía que salir: colectivo, baile, colectivo, baile. Y tenía a los chicos. Generaba problemas entre nosotros. (Su esposa) pensaba que tenía novia y no era así. Lleva a la desconfianza”.



tiene lugar y se confunde con el tiempo y los espacios de esparcimiento de los demás. Allí suceden el baile, la diversión, la ingesta de bebidas alcohólicas y los encuentros amorosos, en tanto el trabajo –entendido en relación con la tierra y en un contexto doméstico– es dejado momentáneamente de lado. Así, para muchos, la vida y el trabajo de los músicos son una verdadera *joda*²⁵.

Siguiendo los planteos de diversos autores (Chayanov, 1974; Balazote y Radovich, 1992; Archetti, 2017), sostenemos que los grupos domésticos de los pequeños productores del Alto Uruguay ligados al complejo agroindustrial tabacalero son espacios donde el trabajo doméstico se encuentra subsumido a la recreación del capital. Asimismo, es posible admitir en estas dos lógicas contrapuestas: la del empresario, guiada por la obtención de ganancia y centrada en la reproducción del capital; y la del campesino, guiada por la satisfacción de las necesidades y centrada en la reproducción social del grupo familiar. Las bandas, en tanto emprendimientos, parecen reunir lógicas similares y aquí traemos, una vez más, el caso de Dante Ferreira y *Nueva Era* para ilustrarlo.

Desde el inicio y como fuera mencionado, Dante asumió la dirección de la banda como su *dueño*, procurando que fuera su principal ocupación, realizando inversiones destinadas a capitalizarse y garantizar su puesta en marcha, administrando los ingresos, estableciendo los porcentajes que correspondían a cada integrante, negociando y ampliando el arco de las contrataciones y asumiendo su difusión; pero también, diversificando las alternativas de ingreso destinadas a la propia familia y a renovar el capital, a través del cultivo del Burley y su empresa de transporte. El *dueño de banda* aparece aquí como lo que Marx denomina un *jugador oportunista*, inmerso en las relaciones de mercado y dispuesto a utilizar los excedentes en dinero de varias formas. Sin embargo, Dante destaca que mientras la banda y el colectivo, anduvieron *bien...* “*Eu no controlaba los ingresos ni las salidas. Ese fue mi error*”. Con los años esto redundó en un colectivo y equipos deteriorados que ya no pudo reponer; a esto debe sumarse la declinación de ofertas para tocar como contratado en bandas brasileñas y la disminución de la frecuencia de los shows, a raíz de los ya mencionados reclamos de su íntimo círculo familiar, lo que restringió las presentaciones y el circuito de los bailes. Acomodado a *tocar en los bailes* como parte de un *estilo de vida*, el dueño de banda se asemeja aquí a la figura del *conservador* de Chayanov, que suele no considerar su trabajo de músico como un costo objetivo, tiende a no sobrepasar los límites fijados por ciertas necesidades (generar ciertos ingresos, continuar tocando cada fin de semana) y se ajusta a la *reproducción simple* de su propia banda.

Sin contar por el momento con los elementos para dirimir esta contraposición presente en este y otros casos de *dueños de banda*, hemos advertido también en estos músicos cierta tendencia que exponemos aquí a modo de hipótesis, la cual será contrastada en próximas indagaciones: en este juego de inversiones, necesidades y satisfacciones, los colonos músicos también han perseguido y persiguen la acumulación de cierto capital específico; aquello que Grignon y Passeron (1992) problema-

25 *Vago, sinvergüenza y vivir de joda*, son términos destinados a caracterizar y estereotipar conductas consideradas masculinas y opuestas al trabajo en tanto valor moral, entre las que pueden mencionarse: trasnochar, consumir alcohol en exceso, mantener relaciones amorosas y/o sexuales por fuera del noviazgo o el matrimonio, no trabajar en la tierra o hacerlo con desgano, entre otras.

tizan en términos de *haberes populares*²⁶ (sociales y culturales) y que Simon Frith (2014) concibe en términos de *capital cultural popular*, cuya legitimidad se ampara tanto en las prácticas, los juicios estéticos, los consumos musicales y las experiencias placenteras de los propios músicos como de los organizadores y los concurrentes a los bailes...

Toda una historia uno va conociendo a través de la música, adquirimos mucho conocimiento y experiencias y amistades. Hoy uno va por ahí y no se olvidan, te preguntan: «¿Y el conjunto cuándo vai tocar de novo, cuando vai cantar?». Son épocas que pasaron, mais queda. Cuánta gente se apartaron en nuestros bailes y cuánta gente se casaron también, la cultura de los bailes... (Dante Ferreira, dueño de banda).

Estos músicos, cuyos estándares musicales no difieren de los de su propio público, que podríamos catalogar como *artistas folk*²⁷-en términos de Becker (2008)- por hacer cosas que comúnmente hacen algunos miembros de su *comunidad*²⁸ (aunque se conciben como poseedores de cierto *don* que los colocaría un poco por encima del resto de sus vecinos, parientes o amigos) y que disfrutaban de satisfacer a la concurrencia con repertorios destinados al baile, buscarían lograr cierto prestigio social y artístico a través del desarrollo de ciertas capacidades profesionales, el reconocimiento, admiración y aprecio de quienes asisten a sus presentaciones (con quienes compartirían cánones de gusto y pautas estéticas) y el establecimiento de relaciones y conexiones convenientes que aseguren su requerimiento por parte de los organizadores de fiestas y bailes en los circuitos musicales locales y regionales.

Consideraciones finales

En este trabajo hemos intentado caracterizar y dar cuenta de la historia reciente (fines de la década de 1960/comienzos de la de 2000) de los colonos músicos del Alto Uruguay misionero, considerando las posibilidades y limitaciones que ciertos aspectos del contexto (proceso de colonización, evolución de la estructura agraria regional, la llegada del servicio eléctrico a la zona, la incorporación al cultivo del Burley, entre otros) impusieron a las trayectorias de aquellos que integraban bandas. Especialmente, nuestra atención ha sido enfocada en los denominados *dueños de banda*, advirtiendo en el manejo de sus emprendimientos una contraposición de lógicas semejante a la que se presenta en los grupos domésticos ligados al complejo agroindus-

26 Grignon y Passeron (1992) discuten los alcances y limitaciones de la transposición que lleva a plantear que las diferencias engendradas por los diversos tipos de posesiones juegan un papel similar en el estudio comparativo de los gustos de las distintas fracciones de las clases populares que la oposición entre las diferentes especies de capital en el estudio comparativo de los gustos de las distintas fracciones de la clase dominante.

27 Al respecto y siguiendo también a Becker (2008), estos músicos reúnen del mismo modo condiciones de *artesanos*, en tanto su *performance* musical está proyectada para brindar una utilidad: tocar música que se puede bailar en contextos donde bailes y fiestas son algunas de las principales actividades destinadas a la diversión y la socialización, y el *saber bailar* se cuenta, aún hoy en día, entre las habilidades sociales mínimas.

28 Utilizamos adrede aquí el término *comunidad* para poner el foco en las relaciones familiares, de parentesco, amistad y vecindad que constituyen la vida social de estas localidades de la región, sin por eso desconocer las desigualdades que las atraviesan y las relaciones estructurales que estas mantienen entre sí y con la sociedad envolvente.

trial tabacalero. Asimismo, nos planteamos una cuestión a atender en próximas indagaciones: examinar los procesos ligados a otros tipos de capitales (social, cultural) puestos en juego en la escena de la música popular regional.

Respecto al caso que abordamos de modo específico, el de Dante Ferreira, debemos decir que en 2001 su trayectoria se vio interrumpida y en consecuencia su banda *Nueva Era* fue disuelta por motivos ajenos a la música (el fallecimiento accidental de su hijo mayor). Luego de permanecer durante todo este tiempo alejado de cualquier actividad musical, en los últimos tres años ha vuelto a reunirse con parientes y amigos músicos para tocar y cantar en fiestas familiares y pequeñas reuniones informales.

A modo de conclusión, elegimos unas frases de Dante que dejan entrever una pasión que aún no se ha apagado, una trayectoria que podría recomenzar, y que a su vez manifiestan los anhelos de los músicos populares de su región:

Y antes escuchaba más, de que el músico no tenía una profesión... vago y sinvergüenza le decían. No sé en qué sentido sinvergüenza, pero el músico es diferente dentro de la sociedad. No sé por qué. La música es algo que llama la atención de la gente. Para mí es un arte. Cuando uno canta... es una maravilla.

Referencias bibliográficas

ARCHETTI, Eduardo (2017) "Presentación de La Organización de la Unidad Económica Campesina". En ARCHETTI, Eduardo: *Antología Esencial*. Buenos Aires, CLACSO. Pp. 47-60.

AUBERTIN, Catherine (1988) *Fronteiras*. Brasilia, Editora de la Universidad Nacional de Brasilia.

BALAZOTE, Alejandro y Radovich, Juan Carlos (1992) "El concepto de grupo doméstico". En TRINCHERO, Héctor: *Antropología Económica II*. Buenos Aires, CEAL. Pp. 27-43.

BARANGER, Denis (2007) "Los productores tabacaleros de Colonia Aurora en los datos de encuesta". En BARANGER, Denis *et al*: *Tabaco y Agrotóxicos. Un estudio sobre productores de Misiones*. Posadas, Edunam. Pp. 21-81.

BARTOLOMÉ, Leopoldo (2000) *Los colonos de Apóstoles*. Posadas, Edunam.

BECKER, Howard (2012) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BECKER, Howard (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

CASTIGLIONI, Guillermo y DIEZ, Carolina (2011) "Construcción del productor moderno desde las empresas tabacaleras". *Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*, N° 5, Revista de Antropología y Ciencias Sociales. Pp. 45-60.

CHAYANOV, Alexander (1974) *La organización de la unidad económica campesina*. Buenos Aires, Nueva Visión.

DIEZ, Carolina (2009) *Pequeños productores y Agroindustria: una etnografía en Colonia Aurora, Misiones*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, DAS, FHyCS, UNaM.

FRITH, Simon (2014) *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

GEERTZ, Clifford (1993) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean-Claude (1992) *Lo Culto y lo Popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Madrid, Ediciones de La Piqueta.

INSTITUTO PROVINCIAL de ESTADÍSTICAS y CENSOS (2019) *Gran Atlas de Misiones*. Posadas, IPEC.

HEREDIA, Beatriz (2013) *A morada da vida. Trabalho familiar de pequenos produtores no Nordeste do Brasil*. Río de Janeiro, Centro Edelstein.

MONZÓN, Estela (2002) *Los bailes de la Colonia Taranco: cambio y continuidad de un ritual*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, DAS, FHyCS, UNaM.

RODRÍGUEZ, Francisco (2007) "Prácticas, poderes y saber". En BARANGER, Denis et al: *Tabaco y Agrotóxicos. Un estudio sobre productores de Misiones*. Posadas, Edunam. Pp. 117-161.

ROSENFELD, Víctor (1998) *Evaluación de sostenibilidad agroecológica de pequeños productores (Misiones, Argentina)*. Tesis de Maestría en Agroecología, Universidad Internacional de Andalucía, Andalucía.

SCHIAVONI, Gabriela (1997) "Las regiones sin historia: apuntes para una sociología de la frontera". *Revista paraguaya de Sociología N° 100*, CEPS. Pp. 261-280.

SCHIAVONI, Gabriela (1998) *Colonos y Ocupantes. Parentesco, reciprocidad y diferenciación social en la frontera agraria de Misiones*. Posadas, Edunam.

SCHIAVONI, Gabriela (2001) "Organizaciones agrarias y constitución de categorías sociales. Plantadores y campesinos en el nordeste de Misiones". *Estudios Regionales N° 20*, Revista de la Secretaría de Investigación y Posgrado, SINVyP, FHyCS, UNaM. Pp. 7-21.

SCHIAVONI, Gabriela (2008) "Notas sobre el brique o negocio amistoso". En SCHIAVONI, Gabriela (comp.): *Campesinos y agricultores familiares*. Buenos Aires, Ciccus.

SCHUTZ, Alfred (1974) *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires, Amorrortu.

STEFANUK, Miguel Ángel (2010) *Diccionario geográfico toponímico de Misiones*. Posadas, Contratiempo.

WOORTMANN, Klaas (1988) “Com Parente não se neguceia”. *Anuário Antropológico n^o1*, Universidade de Brasilia.



