

## CONFLICTO Y VALORACIÓN SOCIAL EN LA TRAMA DE UNA PEQUEÑA CIUDAD

---

Ré, Valeria

CONFLICTO Y VALORACIÓN SOCIAL EN LA TRAMA DE UNA PEQUEÑA CIUDAD

Avá. Revista de Antropología, vol. 36, 2020

Universidad Nacional de Misiones, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169070261013>

## CONFLICTO Y VALORACIÓN SOCIAL EN LA TRAMA DE UNA PEQUEÑA CIUDAD

Valeria Ré

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,  
Argentina

valeriare@gmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169070261013>

### RESUMEN:

El artículo recupera una polémica suscitada en los festejos del Bicentenario en Curuzú Cuatiá (Corrientes) y, a partir de allí, explora las tensiones en la producción de valoración y reconocimiento de músicos locales en el ámbito de una pequeña ciudad. En base a datos etnográficos, el seguimiento de foros virtuales, de medios locales y de entrevistas en profundidad, realizados entre los años 2008-2013, se identificaron una serie de relaciones que articulaban dinámicas sociales y simbólicas donde un sentido de localidad se volvía límite de lo que podía ser valorado. Los diversos hallazgos empíricos se organizaron para mostrar cómo las especificidades del espacio social local configuraban dinámicas en las que el conflicto cabía como una estrategia que articulaba formas de sociabilidad y honor.

**PALABRAS CLAVE:** Pequeña ciudad, Conflicto, Honor, Valoración.

### ABSTRACT:

This article follows a controversy raised during the Bicentennial celebrations in Curuzú Cuatiá (Corrientes) to explore the tensions in the production of valuation and recognition of local musicians in a small city. The analysis derives from ethnographic data, monitoring virtual forums and local media, and in-depth interviews -between 2008-2013-. I identify a series of relationships that articulated social and symbolic dynamics displaying a sense of locality, one that became the limit of what could be valued. My findings show how the local social space's specificities configured a dynamic in which conflict was a strategy that articulated forms of sociability and honor in the small city.

**KEYWORDS:** Small city, Conflict, Honor, Valuation.

## INTRODUCCIÓN

En una pequeña ciudad <sup>[1]</sup> como Curuzú Cuatiá <sup>[2]</sup>, la localidad es un lugar donde lo que une y divide se organiza en un marco interaccional e intersubjetivo, condicionado por los efectos de la proximidad, la estrechez del espacio y las relaciones prolongadas en el tiempo (Ré, 2019b). En esta configuración del espacio social local las prácticas de sociabilidad, generalmente, activan relaciones que articulan veladamente valoraciones entre los actores locales. Situarse en un contexto como este, fundado en formas de (in)visibilización, supone en términos prácticos la elaboración de algún tipo de reputación producto de la exposición que se teje en formas de reconocimiento y valoración social. El caso etnográfico que se va a desarrollar, parte de una polémica registrada en mis notas de campo durante la semana de festejos del Bicentenario de la fundación de la ciudad de Curuzú Cuatiá, que tuvo lugar en el mes de noviembre del año 2010. El conflicto que se presenta, surgió en el marco de las numerosas y variadas actividades organizadas ese año <sup>[3]</sup>, y será el punto de partida para identificar algunas de las dinámicas sociales propias de la pequeña ciudad.

El Bicentenario de la fundación de la ciudad de Curuzú Cuatiá <sup>[4]</sup>, enfatizó cruces y (des)encuentros, por ser un evento extraordinario en la localidad. El trabajo de campo <sup>[5]</sup> posibilitó recuperar una serie de

indicios acerca de cómo funcionaban en el espacio social local las relaciones de reconocimiento y valoración social. El análisis del caso que se presenta pone el énfasis en la sociabilidad de la pequeña ciudad y toma a los músicos locales como un actor de referencia para observar los efectos de un conflicto en el ámbito de la cultura local. En este sentido, cabe aclarar que la exposición del caso no pretende discutir cuestiones específicamente vinculadas a las prácticas musicales, por lo que no se revisa bibliografía sobre consideraciones estéticas o musicológicas. Más bien, se enfoca en los condicionamientos que produce el orden social en la producción cultural local, en el contexto de la pequeña ciudad.

Concretamente, se desarrolla un hecho que había involucrado a los organizadores de los eventos en conmemoración del Bicentenario, institucionalmente representados por el gobierno municipal y a un grupo de músicos chamameceros curuzucuateños, que se habían enfrentado públicamente para obtener un reconocimiento monetario que se tradujera en valor social. En el transcurrir del trabajo de campo, el caso se volvió cada vez más significativo, cuando encontré un Foro que reunía a músicos chamameceros de diversas localidades de tamaño similar, donde el problema identificado se replicaba. Las referencias comunes mostraban cómo algunos actores culturales buscaban modelar sentidos y significados a través de la manifestación de una polémica en el espacio social local. Todo lo que iba relevando, indicaba un fenómeno que no estaba acotado a una coyuntura eventual y particular como la del Bicentenario de Curuzú Cuatiá, sino que descubría una dinámica propia del espacio social en el ámbito de la pequeña ciudad.

A partir de un análisis de tipo situacional (Hannerz, 1986; Glukman, 2003; Van Velslen, 2010, Turner, 2008), los eventos fueron abordados como instancias sociales que permitían comparar comportamientos y dar con los rasgos, más o menos complejos, en los que los individuos podían ejercer alguna elección. En mis investigaciones sobre las pequeñas ciudades (Ré, 2019a, 2019b), vengo sosteniendo que en ese contexto los individuos pueden vivir vidas coherentes a través de la selección situacional y contingente de una mezcla de valores contradictorios, creencias incompatibles e intereses variados. En ese marco, las contradicciones devienen conflictos cuando aumenta la relevancia social de diversos eventos. De esta manera, las tensiones entre grupos y valores diferentes, pueden producir conflictos que se van integrando a una estructura social cuyo equilibrio suele estar marcado por los desajustes.

En su etnografía sobre los Ndembu, Turner (2008) había destacado los episodios de irrupción pública o de tensión, y la particular propensión al conflicto, como dimensiones de integración social. En aquellas observaciones, el autor cimentó la noción de “dramas sociales”, como una herramienta teórica que refería a una forma cultural que podía explicar procesos sociales particulares. Por definición, el “drama” hablaba de un evento capaz de adquirir una forma estética –metafórica- que irrumpiera en el tiempo lineal, con cierta capacidad transformadora. Se iniciaba con un momento de quiebre de las relaciones sociales regulares, ruptura que sus sucesivas etapas buscarían saldar. Más precisamente, su estructura y proceso se fundaban en una unidad que Turner (2008:33-37) describió en distintas fases. En primer lugar, de “ruptura” de las relaciones sociales formales regidas por la norma. En segundo lugar, la etapa de una “crisis creciente” que tendía a alargar la ruptura, en tanto que entendía que poseía características liminares, de aspecto amenazador, que desafiaba a los representantes del orden a lidiar con él a tal punto que no podían ignorarlo. Tercero, la fase de la “acción correctiva” sostenida en los mecanismos de ajuste y regeneración, informales o formales, operados por los miembros estructuralmente representativos del sistema social perturbado. Y, por último, la fase de “reintegración” del grupo perturbado o de reconocimiento y legitimación social del conflicto. En el proceso del “drama social” se tomaban decisiones de medios, fines y afiliación social, y el énfasis recaía sobre la lealtad y la obligación. Expresaba una situación de conflicto, donde los aspectos fundamentales de la sociedad, normalmente cubiertos por costumbres y hábitos del trato diario, ganaban una llamativa preeminencia.

El caso que presento muestra cómo la puesta en escena en Curuzú Cuatiá de un conflicto, en la línea del drama social, funcionaba como la otra cara de la integración social, en tanto que servía para demarcar o legitimar posiciones sociales en el ámbito de la localidad.

## “NADIE ES PROFETA EN SU PUEBLO”

“Una de las cosas que tiene esto –de ser un músico popular en una ciudad chica-, como vos sos de acá, vos no pagas el mercado, no pagás la luz, no pagas el agua, vos tenes que ir a tocar gratis. Y no, vos pagas todos tus impuestos y te tienen que pagar por tu trabajo”. *Gabriel. Músico de chamamé curuzucuateño.*

Entre los años 2008 y 2013 realicé el seguimiento de los portales web en donde circulaban algunos músicos curuzucuateños. Un día me detuve en una pregunta lanzada en el Foro de una página web *chamamecera* <sup>[6]</sup>, donde se interpelaba directamente a quienes frecuentaban el sitio: “Como artista, ¿sos profeta en tu pueblo?”. Esa frase me recordó una fresca noche de noviembre del año 2010 en la que participé de una Peña convocada por la Agrupación de Músicos Curuzucuateños <sup>[7]</sup> en reclamo al hecho de no haber sido invitados a tocar en el escenario principal el día del aniversario número doscientos de Curuzú Cuatiá (16 de noviembre de 2010). Me había enterado de casualidad de aquella Peña, porque en el local de venta de diarios y quinielas había un cartel de tipo hoja oficio fotocopiada –que parecía improvisado-, donde se difundía el llamado.

El lugar de la cita era la Peña del Chino Vega, un sitio destinado exclusivamente a este tipo de encuentros que quedaba alejado del centro de la ciudad. Más precisamente estaba en el acceso, a 4km de la zona urbana. Tuve que movilizarme en remis hasta el lugar. En el camino, el conductor me comentó que aquel era un sitio donde se hacían peñas los días jueves y que se tocaba chamamé para bailar, estilo que a él no le gustaba. Llegué alrededor de las 23hs, se empezaba a sentir el frío de la noche. Se accedía por un pasillo angosto de madera, con un techo muy bajo, por el cual se podía pasar de a una persona por vez. Parecía una cuestión de seguridad, como si por allí fuera común esperar gran cantidad de personas. Atravesando aquel pasillo, se entraba a un gran quincho semicerrado con cortinas de nylon. Sobre uno de los extremos había montado un pequeño escenario y, a la izquierda, se encontraba una barra amplia de madera atendida por varias personas, señalada con un cartel que decía “Buffet”. En el otro extremo, frente al escenario y hacia los costados, había desplegadas varias mesas y sillas de madera. El centro vacío funcionaba como pista de baile. Las mesas estaban ocupadas por escasas personas, la mayoría de edades avanzadas. Había pocos jóvenes en el lugar, aunque se los podía ver entre los grupos que actuaban en el escenario.

El evento se transmitía, en vivo y en directo, por la Radio AM Guaraní. Si bien ésta era la única AM local y su frecuencia alcanzaba hasta la provincia de Entre Ríos, se decía que era de las menos escuchadas en la ciudad. La transmisión de la Peña era parte del desafío de “200 horas de radio, por los 200 años de Curuzú”, reto que se había iniciado en el marco de la semana de los festejos oficiales del Bicentenario. Se podía ver al conductor preocupado por llenar los espacios de silencio, atribuyendo esto al hecho de salir en vivo por la radio. En ese momento, me resultó curioso cómo arengaba para que enviaran mensajes vía Facebook, email o mensajes de texto. Era paradójico ver el quincho casi vacío y escuchar un locutor que esperaba participación de una supuesta audiencia desconocida, que tampoco daba señales de presencia.

En aquel escenario, los músicos manifestaron la desilusión que latía por esos días, al sentir que se hacían diferencias de participación en los festejos del aniversario de la ciudad, que relegaban principalmente a los artistas locales. Allí, afloraron muestras de desilusión como: “Si en mi cumpleaños yo no puedo estar en mi casa, es lo peor que hay”, “Incomprendidos. Nadie es profeta en su pueblo, tiene que irse a otro lado”. Todo aquello, hacía eco en un quincho semi vacío, donde apenas cinco parejas iniciaban el baile en la pista. El disgusto sonaba entreverado con la fiesta del chamamé. El escaso público daba cuenta que la comunidad no acompañaba tal muestra de descontento. Eran unas pocas personas, en un marco de profusos números musicales.

En el trasfondo del evento, circulaban rumores y una realidad. Para el escenario principal en los festejos del Bicentenario se habían anunciado dos “grandes números”, una noche de víspera con Tarragó Ros (h) <sup>[8]</sup> y en el final, a modo de cierre, un “mega show” de Soledad <sup>[9]</sup>. Entre los rumores de entonces, se mencionaba que la Unidad Ejecutora del Bicentenario <sup>[10]</sup> con la que la Municipalidad había gestionado ayuda financiera,

había impuesto las condiciones y el tipo de shows a subsidiar. En un momento se hablaba que actuarían Los Nocheros<sup>[11]</sup>, luego Jorge Rojas<sup>[12]</sup> y finalmente habían confirmado “que envían” a Soledad. Además de este espectáculo, varios de los vecinos entrevistados decían que “la Nación” pagaba la presentación de Tarragó Ros (h).

Ante todo lo anterior, algunos músicos locales habían reaccionado reclamando dinero por sus actuaciones. Pero, las respuestas oficiales de la organización apelaban a la gratuidad y a la participación desinteresada de los artistas locales:

[...] “estamos trabajando todos *ad honorem* para hacer la fiesta de **nuestro pueblo, de nuestra madre...** cómo me vas a cobrar, si yo no tengo un centavo, es más, yo estoy perdiendo plata con esto... yo lo hago de mil amores porque me gusta, y quiero dejar algo para Curuzú” (Resaltado de la autora).

Asimismo, desde la municipalidad permanentemente subrayaron que no eran recursos propios los que financiaban a los músicos invitados, sino que:

[...] “es un **regalo** que hace la Nación a Curuzú Cuatiá. Le regala un espectáculo y la Provincia pone el sonido y la iluminación... ¿Cómo vamos a despreciar eso?... ¿Cómo le vamos a exigir a la Nación que nos mande plata cuando nos está regalando el espectáculo? Y nada menos que Soledad” (Resaltado de la autora).

Las metáforas referidas a la “madre” o la figura del “regalo” eran elementos destacados en los argumentos de la organización del Bicentenario, poniendo a los músicos chamameceros locales en una posición incómoda. Principalmente, se les endilgaba atentar contra aquello que “unía” a la comunidad y que les había permitido precisamente recibir semejante “regalo” del Estado nacional. El escenario alternativo de la Peña había puesto en relieve una estrategia que buscaba generar reconocimiento en un espacio social donde se imponía una lógica de lo familiar y lo afectivo. Pero, el movimiento agenciado por algunos músicos no había sido acompañado por el resto de la comunidad. Podía leerse como un evento que articulaba intereses y se montaba estratégicamente, a pesar de que, a simple vista, no había obtenido el resultado deseado.

En la mirada reflexiva de un referente de la cultura local, el planteo de los músicos había sido “exagerado” y señalaba una cierta “manipulación” del evento. Lo interesante era que, su lectura, reconocía la capacidad de este grupo para montar el sentido sobre la situación social dada:

Mirá, es una cuestión un poco de manipulación del evento. O sea, yo creo que mucho tampoco no se pueden quejar. Porque se grabó un CD, se hizo participar a todo el mundo y muchos de ellos participaron [...] Y no es la primera vez que inventan peleas, por diferencias tontas entre ellos. Esta cuestión de que “ah, lo contrataron a fulano y a nosotros no”, yo creo que generó la misma historia de vamos a “hacer un piquete musical” ... es más, más me duelen estas cosas, que lo hayan hecho por una cuestión de protesta, porque esta gente que fue no va a tocar habitualmente ahí. ¿Entendés? Si vos me dijeras, nosotros somos los que habitualmente hacemos... participamos. Pero no, ellos no van a tocar ahí [a lo del Chino Vega], fueron a ese lugar porque era el lugar indicado para manifestarse, pero no porque habitualmente sean los artistas de esos lugares. Respetable para mí lo que quieren hacer, pero pongamos las cosas en su lugar... (Roberto, referente de ONG cultural local).

La cita también muestra cómo las prácticas sociales de los músicos de chamamé locales habían intervenido en la situación planteada, sobre todo en un sentido polémico: “inventar peleas”. La mención a la grabación del disco<sup>[13]</sup> realizado en homenaje al Bicentenario de Curuzú Cuatiá, también había generado algunas controversias respecto de qué músicos podían participar. Por un lado, estaban quienes entendían que era un proyecto en el que tenían que estar la totalidad de los músicos chamameceros de Curuzú, los que vivían en la ciudad y los radicados en otras localidades del país o el extranjero. Por otro lado, estaban quienes sostenían que debían participar solo los que residían en la ciudad.

“Esta diferencia de puntos de vista, suscitó un breve pero encendido debate, opiniones por una y otra postura, lo que motivó someter esta cuestión a votos de los presentes; efectuada la votación a voz cantada, el resultado fue favorable a la propuesta del Sr. Ziegler [que participen todos], con una abstención y dos (2) votos en contra. Una vez dirimida esta cuestión, los dos músicos que se oponían, tomaron la determinación

de no participar del proyecto y decidieron su retiro de la reunión por propia voluntad" (Fragmento de nota periodística publicada Diario *Curuzú al día*, 18 de mayo de 2010).

El caso etnográfico daba cuenta que el conflicto jugaba con los límites que alimentaban las prácticas de posicionamiento en el orden social. Analizar estas polémicas en base a la forma del drama social, supone que funcionaban como prácticas de visibilización y permanencia en el espacio social local. Lo que se movilizaba, circulaba o demandada en estos eventos, lo que quedaba en las prácticas y discursos que revelaban las posiciones, iba configurando el contexto específico donde el artista local buscaba gestionar su reconocimiento y valoración social.

## LA ESCENIFICACIÓN DE UNA “INJUSTICIA”

La secuencia de la Peña reveló mecanismos de reappropriación del espacio organizado a través de técnicas de producción sociocultural performática (Goffman, 2009). La noción de performance en este caso se refiere a la actividad total de un participante dado, en una ocasión dada, que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes<sup>[14]</sup>. Apelar desde la organización de los festejos oficiales a la “participación desinteresada” de los músicos locales, en un contexto de costosos números musicales producidos fuera de la localidad, desencadenó el reposicionamiento de algunos músicos curuzucuateños que buscaron visibilizarse a través de la polémica (armaron una peña en un lugar en el que nunca tocaban, en las afueras de la ciudad). Respecto de esto, el propósito estaba en observar los sentidos movilizados, enfocando en los dispositivos de justificación a partir de los cuales los músicos se situaron y se definieron.

Boltanski y Thevenot (1991) plantearon que en el mundo social las operaciones críticas se acompañan de operaciones de justificación, puesto que esta última es la manera como un actor puede responder o prevenir la crítica de otro. Los actores sociales no están siempre orientados hacia la justicia y no todas las situaciones están sometidas en el mismo grado a un imperativo de justificación. En efecto, la exigencia de justificación está indisolublemente ligada a la posibilidad de la crítica, ya que es necesaria tanto para sostenerla como para responder a ella (Guerrero Bernal y Ramírez Arcos, 2011). En este sentido, los modos de justificación que las personas utilizan en su vida corriente se asocian a diversos órdenes de valor particularmente visibles en situaciones de disputa. Éstos, obligan a los actores a explicitar qué principios de justicia resultan más adecuados para distribuir la responsabilidad por los errores o para responder a ciertas acusaciones. En consecuencia, tanto en el ejercicio de la crítica como en el ejercicio de la justificación, las personas expresan valores morales (valores de justicia) que tienen importancia para ellas (Boltanski y Thevenot, 1991). Quienes protestan, en general, lo hacen por un sentido de la justicia que ha sido ofendido. Sin embargo, existe un tipo de coacción fundada en las reglas de normalidad que el autor de una queja debe observar, para que su demanda sea digna de ser tomada en cuenta por otras personas (Boltanski, 2000). La adhesión a un reclamo de injusticia requiere que éste sea considerado como válido por los demás, es decir existen condiciones de aceptabilidad de una denuncia pública.

Para Jussara Freire (2013) enfatizar en este tipo de procesos de dramatización de un problema equivale a interrogar sobre las performances, los escenarios y los modos de adquisición de visibilidad de ciertos asuntos elaborados en arenas públicas. Es allí, donde se despliega un tema problemático para alcanzar cierto nivel de publicidad. En esta línea, cabe volver a mencionar que la comunidad curuzucuateña no acompañó la cruzada de los músicos locales -a los que solían señalar de “vagos”-, es decir, no adhirió a sus reclamos. La Peña no fue difundida, no tuvo público y el planteo de los músicos quedó enmarcado en algo que aparentemente sucedía con frecuencia: “siempre se quejan”. Por tanto, la existencia del conflicto tornaba insuficiente una explicación derivada de la puesta en escena del reposicionamiento de los músicos contra el festejo. La organización de los eventos del Bicentenario dependiente de la Municipalidad y la comunidad en general, atribuyeron el descontento a una falta de predisposición y colaboración de los músicos, exponiendo así otras propiedades y clasificaciones que también quedaron de manifiesto en la misma situación.

Cuando se apunta a la elaboración de la presencia a través del posicionamiento de un problema, importa menos la veracidad de los hechos y más las performances montadas sobre éstos. En este sentido, la posición social de los músicos quedó retratada, llevada a efecto en el planteo de una crisis, movilizando una especie de derecho moral a esperar que otros los valoren y traten de manera apropiada. En este caso, siguiendo a Goffman (2009), un grupo de individuos proyectó una definición de la situación y con ello hizo una demanda explícita de ser reconocido como un grupo de personas de determinado tipo: músicos locales. En ello, expusieron automáticamente una exigencia moral a los otros, obligándolos a valorarlos y tratarlos de la manera que tienen derecho a esperar las personas de su tipo: músicos que deben ser reconocidos económica y culturalmente por brindar su arte a la comunidad. La situación se complejizaba en la dinámica social propia de una pequeña ciudad, donde la proximidad condicionaba las distancias necesarias para evaluar su producción musical, envolviendo la situación en una serie de relaciones en las que lo conocido, lo familiar y lo comunitario se sobreponían arbitrariamente.

Los músicos locales salieron a dar batalla con una justificación basada en una “injusticia”, producto de no ser valorados como cualquier otro artista. La polémica expresada en la lógica del honor, facilitó a la sociedad una arena bien regulada en la que desplegar, en forma simbólica, los valores y las creencias más apreciados. Los músicos armaron el juego con intensidad porque intentaron ser fieles a su imagen pública y porque sus acciones se reflejaron en el grupo al que representaban. Los testimonios apelaban directamente a la “dignidad” como una cualidad del honor. La situación de los músicos ponía en juego una serie de justificaciones, que se articulaban como efecto de una práctica de reconocimiento público de la validez o aptitud de un sujeto para funcionar dentro de la relación social y el mecanismo que permite su integración y afianza su estatus dentro de la estructura social:

“El honor es el valor de una persona para sí misma, pero también para la sociedad. Es su opinión sobre su propio valor, su *reclamación* del orgullo, pero también es la aceptación de esa reclamación, su excelencia reconocida por la sociedad, su *derecho* al orgullo. [...] el honor proporciona un nexo entre los ideales de una sociedad y su reproducción en el individuo mediante su aspiración a personificarlos. Como tal, entraña no solo una preferencia habitual por un modo de conducta determinado, sino también el derecho a determinado trato a cambio. El derecho al orgullo, es el derecho a la posición (tanto en el sentido popular de la palabra como el antropológico), y la posición se establece mediante el reconocimiento de una identidad social determinada” (Pitt Rivers, 1971:18).

Como plantea Pitt Rivers (1971) las concepciones del honor no son equivalentes de un lugar a otro, pero poseen una estructura general que se ve en las instituciones y en las valoraciones propias de una cultura dada. Dentro de una misma sociedad o grupo pueden existir diferentes acepciones del honor, por lo que debe ser entendido como una cualidad situacional, relativa a un tiempo y espacio (Moreira, 2007: 5-20). La polémica referida a los músicos mostraba el despliegue del honor y la reputación en la arena pública, y se vinculaba a la percepción pública de los sujetos en la ciudad pequeña. En este sentido, la elaboración de la presencia era una herramienta necesaria en la definición del honor. Estaba condicionada por el tipo de interacción social basada en la proximidad y las relaciones intersubjetivas. En efecto, era sumamente pertinente observar la forma en que los actores sociales se posicionaban frente a los “derechos adquiridos” en función de su reputación en aquel contexto.

La dinámica que adoptó el conflicto entre los músicos locales y la Municipalidad se asemejaba, salvando las distancias, a lo estudiado por Cardoso de Oliveira (2004:26) en su trabajo sobre los Juzgados de Pequeñas Causas y Juzgados Especiales<sup>[15]</sup>. Allí el autor tomó como eje la demanda por reconocimiento como un derecho o condición para el ejercicio pleno de la ciudadanía. Aducía que derivado de la falta de reconocimiento, la dificultad estaba presente en el esfuerzo de dar visibilidad al acto de desconsideración como una agresión objetiva merecedora de reparación. Para Cardoso de Oliveira, la percepción de deshonor o de indignación experimentada por el actor que ve su identidad negada, disminuida o insultada, no encontraba

instrumentos institucionales adecuados para viabilizar la definición del evento como algo socialmente reprobable, ni mecanismos que permitieran la reestructuración de la integridad moral de los concernidos.

En la interacción dentro del espacio social local de una pequeña ciudad se ponía en juego el honor, es decir se visibilizaban las posiciones según eran valoradas o reconocidas. Respecto de esto, Cardoso de Oliveira establecía una estrecha relación entre dignidad, identidad y sentimientos, elementos que en los relatos de los músicos también aparecían articulados. Todo daba cuenta del carácter dialógico y recíproco del reconocimiento, en los que entraban en juego manifestaciones mutuas de consideración y aprecio. En el espacio social local, percepción y emoción estaban fuertemente asociadas de alguna manera al honor. En esta línea, en una entrevista realizada en la casa de Gabriel, un músico acordeonista reconocido a nivel provincial dentro del ámbito del chamamé, contaba que él ya no tocaba gratis, que era su trabajo, por lo que tenía que cobrar. Respecto de la polémica, señalaba la irresponsabilidad de la Municipalidad, por no dirigirse a los músicos de una manera más apropiada, directamente, no de la forma generalizada en la que lo hizo. Para él fue un gran descuido, que no reconocía el aporte de los músicos a la comunidad:

“Allá hicieron en el parque Mitre, ahí iba el que quería tocar gratis, habían hecho un escenarito y te invitaban por radio. ¡Déjate de joder! El músico es un tipo que tiene dignidad y además tiene que hacerse respetar como músico. Me parece a mí, que ¡no te pueden llamar por la radio! Vayan a tocar, que hay un escenario, todos lo que quieran” (Gabriel. Músico chamamecero curuzucuateño).

Los músicos locales plantearon un conflicto cuya justificación era la falta de reconocimiento y valoración social, pero que respondía también a otras dos intenciones ya esbozadas anteriormente. Por un lado, el intento de producir visibilidad suficiente en el espacio social local, que les permitiera conservar su lugar. Por otro, la defensa de lo local como el espacio de lo propio. En ambos casos, la dimensión moral emergía como recurso para movilizar a las partes, dramatizando la lógica de una distribución desigual que no se ajustaba a las pretensiones.

Para Cardoso de Oliveira (2004), el reconocimiento estaba asociado a las obligaciones. Esto, podía verse en la dramatización de los actos de intercambio y en la expresión de los sentimientos de los participantes. En varias circunstancias, los actos de intercambio eran ritualizados. La forma prescripta estaba cargada de significados y sugería que el cumplimiento de una obligación moral en esos actos no se agotaba en la satisfacción de los intereses de las partes, ni en la afirmación de un derecho, sino que requería la demostración del reconocimiento del valor o la reciprocidad. Dentro de la dramatización de estos actos de intercambio, cabe volver al principio de este texto, respecto de las referencias a Curuzú Cuatiá con atributos de “madre” y al “regalo” realizado por el gobierno nacional. Allí, los actos de intercambio se delineaban como relaciones sociales condicionadas por un carácter afectivo e incondicional. El amor a la madre era invaluable y el regalo no tenía precio, lo que indicaba un tipo de reconocimiento no mediado por el intercambio económico en sí mismo.

La reciprocidad se imponía como el medio a través del cual las interacciones entre los actores ganaban sustancia y los procesos que las iban caracterizando cobraban sentido. Todo desencadenaba un juego de intereses que iba tejiendo una trama en la que se destacaban las estrategias de los músicos locales para obtener visibilidad y reconocimiento en el espacio social local. Todas las acciones que envolvían la situación eran dramatizadas. Los músicos “manipulaban” una situación resaltando la “injusticia” cometida contra ellos, para solicitar apoyo de los demás. Pero también, como una forma de defender lo local frente a la presencia del ‘afuera’ referido en los artistas nacionales que se les oponían o a los músicos curuzucuateños que ya no vivían en la ciudad. Era la dramatización del límite, la que configuraba los sentidos de localidad. La “crisis” en el drama social, porque era la instancia en la que la ruptura establecía lo que diferenciaba e identificaba a los músicos locales.

## LA NOCIÓN DE VALOR Y LA POSIBILIDAD DE RECONOCIMIENTO

El valor adscrito a cualquier cosa, persona, situación o acontecimiento exige su reconocimiento. (Simmel, 1976:20).

La expresión de una polémica otorgaba visibilidad, más no necesariamente reconocimiento o valor social. El nudo del conflicto analizado, si bien era un reclamo económico, remitía a la falta de valoración y reconocimiento que limitaba la honorabilidad de algunos actores culturales –en cuanto a su reputación- al no ser reconocidos por su trabajo. Según se planteaba en el debate del Foro antes mencionado, la denominación de “artista local” adoptaba cierta generalidad en la que no cabían distinciones, diferencias, ni nombres propios. Se caracterizaba como una forma cultural que promovía la invisibilización en un espacio social donde, como se viene describiendo, la proximidad y las relaciones prolongadas en el tiempo desplegaban dinámicas sociales de alta visibilidad.

En este marco, se propone reflexionar sobre el valor social, para luego identificar la dinámica de producción de reconocimiento propia del espacio social local. A partir del análisis de Simmel (2002:60) sobre la dimensión social de la economía monetaria, se retoma su idea de que el valor se produce al “separar”<sup>[16]</sup> aquello que se quiere intercambiar de lo inmediatamente sentimental y afectivo. El carácter valioso de los objetos, los pensamientos o los acontecimientos, no estaría dado por su propia existencia, sino que estaría contenido en la significación que posee para los sujetos, por medio de su posición en los órdenes de una zona ideal cargada de representaciones y clasificaciones. ¿Sobre qué términos y relaciones se define el valor social de los músicos locales en una pequeña ciudad?

El dinero organizó el reclamo presentado por los músicos curuzucuatenos, fue el dispositivo sobre el que se desplegaron las posiciones en pugna (artistas nacionales/artistas locales). En la obra *Filosofía del dinero*, Simmel (1976) sostiene que cuando se instala el dinero como fin y se exige en intercambio el pago monetario, ya nadie se ofrece a sí mismo, sino que se ofrece algo “sin ningún lazo con el individuo” (Simmel, 2010:06). En este sentido, plantea que el dinero produce relaciones entre los hombres, “pero deja a los hombres afuera de ellas, es el equivalente preciso de las prestaciones objetivas, pero un equivalente muy inadecuado para lo individual y personal en ellas” (Simmel, 1976:404). Desde este enfoque la exigencia del pago era un gesto de “separación” y de toma de distancia, medio a través del cual los músicos locales se objetivaban –posicionaban- en un espacio donde primaba lo conocido y lo familiar, y entre ello lo afectivo.

La distancia objetiva era difícil de lograr en el contexto del espacio social local, donde había una preponderancia de la cultura subjetiva por sobre la objetiva. En efecto, la polémica del caché buscaba objetivar la posición de un actor cultural local inmerso en relaciones de diferenciación social marcadas por una significativa proximidad. Apelar al dinero, implicaba establecer un sentido de trayecto espacial y también temporal, que objetivara aquella posición social<sup>[17]</sup>. Este funcionaba como una dimensión del sentido del valor social. Es decir, la significación de las cosas se definía según la distancia que se establecía entre aquellas y nuestra apropiación. Por lo tanto, para entender su valor, había que observar el espacio que se establecía entre ellas y nosotros, como si esto funcionara como un marco objetivo. Distanciamiento y acercamiento se presentaban en la práctica como conceptos intercambiables, ya que cada uno suponía al otro y ambos constituían los dos lados de la relación entre las cosas (reciprocidad).

Las relaciones entre la distancia y la proximidad, informaban sobre el proceso histórico de la diferenciación social que producía las clasificaciones en el espacio social local de una pequeña ciudad. Valor y diferencia social estaban profundamente imbricados. En consecuencia, en ningún caso el valor era atributo del objeto (músico local), sino que residía en el juicio sobre éstos que el sujeto formulaba y recibía. Esto suponía el problema del reconocimiento. Se iban produciendo las diferencias en la intensidad de los valores. Las clasificaciones se generaban en un proceso que se completaba en la relación significativa que se establecía entre sujetos y objetos, entre orden social y simbólico.

Por todo lo anterior, el tipo de intercambio que demandaban los músicos ponía en el centro la relación entre los valores económicos (caché) y el problema del reconocimiento. El valor económico era el portador o productor de la distancia entre el sujeto y el objeto, que convertía la condición subjetiva y afectiva en una valoración objetiva<sup>[18]</sup>. Simmel (1976) plantea que todo valor que se sienta como tal es precisamente un sentimiento que expresa un contenido significativo en y para sí, que se realiza psicológicamente, pero que no es idéntico a éste y no se acaba en él. Precisamente porque se da un objeto a cambio de otro, el valor consigue toda la visibilidad y toda la materialidad a la que puede acceder. En sus términos, en esa conexión yace la reciprocidad del equilibrio mutuo. Por medio de este cada objeto de la economía expresa su valor en otro objeto (el dinero), elevando a los dos por encima de la mera significación sentimental. En el caso analizado, el problema estaba en que no se lograba significar al músico local como un objeto de valor por fuera de su relación sentimental con la localidad, lo que hacía que no fueran reconocidos en dinero y la recompensa siempre tuviera que ser construida como dádiva.

El drama de los músicos locales expresaba una ruptura con las dádivas expuestas como oportunidad de presentarse en un escenario en forma gratuita, acompañando a un músico “consagrado”. O desde la perspectiva de los músicos, en el pedido de la Municipalidad de “actuar por amor” a la comunidad, instancias que esgrimían gestos de afecto y proximidad. El planteo económico de su actuación buscaba objetivar su presencia como actores capaces de generar valor, lo que requería la producción de alguna forma de distanciamiento y objetivación. Esto se volvía más complejo en el espacio social local, arena donde se debate y lugar en el que la proximidad y la estrechez definían un contexto difícil para generar esa brecha. La paradoja de la dádiva revelaba cómo la misma categoría que los identificaba como “artistas locales” también podía invisibilizarlos. No obstante, aquella posición opacada, se reavivaba en un despliegue de sentimientos dramáticos en los registros de campo, como la “incomprensión”, la “tristeza” y la sensación de convertirse en un “otro” desconocido en el ámbito de lo conocido propio de la localidad. Todo, desestabilizaba sus posiciones en el espacio social local, algo que la figura del drama pretendía devolver a su lugar. Bajo cualquier hipótesis, la articulación entre reconocimiento y sentimientos en el ámbito de las obligaciones recíprocas, indicaba el potencial de éstos últimos para la percepción del contenido moral de las interacciones sociales y de los conflictos de una manera general.

Por todo lo anterior, cabe rescatar la idea de “separación” como instancia necesaria para la puesta en valor y orientarla como herramienta para pensar las formas de reconocimiento, en un espacio social donde varias situaciones fueron planteadas en los términos de falta de distancia. El caso etnográfico enfatiza la relevancia que adquiría la proximidad corporal y la estrechez del espacio en las interacciones sociales, así como las relaciones afectivas y familiares derivadas de ese orden social. Esto marcaba una tensión significativa con la necesidad de producir diferencias, como un indicador de una vitalidad creativa silenciada.

El tema es simple, el músico debe respetarse y valorarse a sí mismo para que luego sea valorado y respetado por la gente en general. Y esto significa tener una dignidad. Y tener dignidad significa que tu arte cuesta. Es simple, uno en un conjunto sabe los costos, lo que cuesta la movilidad, los instrumentos, pilchas, músicos y demás, y finalmente piensa: “voy a dejar mi casa esta noche para salir a tocar y dejar el alma en el escenario” ¿cuánto vale eso? Por cuánto puedo hacerlo y sentirme bien. [Tomado del foro de <http://www.chamigos.com>]

Los ejemplos daban cuenta que no era suficiente una valoración subjetiva de los músicos sobre sí mismos, porque el reclamo tenía que ver justamente con la reciprocidad, con su objetivación en el espacio social local. Esto dialoga con lo que planteó Sahlins (1983) al establecer una conexión recíproca entre la corriente material y las relaciones sociales. El espacio social que separa a aquellos que intercambiaban, condiciona el modo de intercambio<sup>[19]</sup> influyendo especialmente sobre la forma de reciprocidad. En el caso de una pequeña ciudad como Curuzú Cuatiá, la proximidad habilitaba un tipo de reciprocidad que Sahlins llamó “generalizada”, porque imponía una lógica en la que no primaba la idea de ganancia, sino la de “amabilidad” (implicaba valores morales):

“[D]entro de una relación social continua, una transacción material es, por lo general, un episodio momentáneo. La relación social es la que gobierna: el flujo de bienes se ve constreñido por una etiqueta de status y forma parte de ella” (Sahlins, 1983: 204).

La proximidad analizada en términos situacionales, cobraba significación en el marco de la primera e histórica disputa de este grupo social, por obtener un reconocimiento que confirmara una existencia objetiva capaz de ser valorada. En el trabajo de campo había notado que no solo el dinero cumplía esta función productora de distancia, sino que se identificaron otras formas culturales que se vinculaban a otros tipos de registro como la “trayectoria”. Esta implicaba un espacio/tiempo distinto al que refería el presente de la localidad, que funcionaba como una modalidad alternativa que expresaba un tipo de distancia que podía invertirse en una carrera capaz de ser objetivada en el espacio social local, por ende, ser reconocida y valorada socialmente.

“Ser profeta en tu pueblo... habría que definir en qué consistiría. Ser reconocido en tu pueblo, conocido, respetado por la gente y por los músicos, eso creo que viene con los años con la trayectoria... Se ignora al músico local o se lo tiene en cuenta solo para tocar gratis y llenar espacios” [Tomado del foro de <http://www.chamigos.com>].

“Cuando se realiza algún Festival se traen artistas de otros lados, lógicamente pagados y los locales deben mendigar para cantar tres temas y bajarse a los empujones... los organizadores dicen: “le damos la oportunidad de mostrarse porque son nuestros” pero en los afiches del evento dice en letras grandes el nombre del artista que cobró y a continuación como para ahorrarse letras Y OTRO” [Tomado del Foro de <http://www.chamigos.com>].

En este punto, la distancia se volvía condición para el reconocimiento y la valoración, ya que producía el dislocamiento necesario para ser visto en la trama de la cercanía, lo conocido, la continuidad y la mismidad. Se encontraron diagnósticos coincidentes entre los músicos: “No hay ayuda ni reconocimiento a su trabajo... es porque vive a la vuelta de nuestra casa, es porque no se puede ser capaz y vivir en el mismo pueblo...”. O, “Hay que viajar lejos del pueblo natal para después volver con el mote de profeta” [Resaltados en negrita de la autora]. En el espacio social local producir estas distancias se convertía en una manera de buscar, a través de la marcación de límites, cierta visibilidad que derivara en una forma objetiva de reconocimiento. Las citas indican que la pequeña ciudad imponía un tipo de relación de mismidad producto de la proximidad y las relaciones prolongadas en el tiempo, así como del tipo de lazo que los unía a la localidad, en la que generalmente era difícil producir un sentido de valor. En oposición a esto, se encontró que la polémica se desplegaba como una práctica capaz de producir esa distancia, que pudiera romper esa sintonía, para generar así algún tipo de visibilidad que subvierta complicidad en disputa.

En la pequeña ciudad, este tipo de procesos de diferenciación, mostraba cómo la localidad era al mismo tiempo lo que identificaba a un grupo de músicos y lo que los invisibilizaba. En el espacio social local se erigía una definición de “artista local” montada en diversos tipos de relaciones que condicionaban su posición y reconocimiento. Lo que se observaba, desde la perspectiva de los músicos, era que las referencias a las distancias (“lejos del pueblo”, “a la vuelta de nuestra casa”, “trayectoria”), a lo familiar (“madre”) y al efecto organizador y jerarquizador que desplegaban las distinciones entre lo nacional, lo provincial y lo local, eran elementales para entender las formas de valoración y reconocimiento que se les endilgaban. En efecto, la producción de las clasificaciones engendraba categorías que revelaban una dinámica, que mostraba la necesidad de crear algún tipo de relación objetiva con la realidad local, que permitiera visibilizar una posición capaz de ser valorada. Tanto el caché como la trayectoria indicaban una *separación*, la primera en términos del valor en dinero, la otra, en la posibilidad de sostenerse en el tiempo.

En definitiva, las relaciones de significación que lograban montar una idea de distancia con la mismidad eran las que daban lugar a la posibilidad del reconocimiento y el valor. En efecto, se entramaban en relaciones que movilizaban referencias sociales, morales y económicas que se articulaban con nociones que conjugaban, significaban y clasificaban lo próximo y lo distante.

## LA POLÉMICA COMO ESTRATEGIA DE VISIBILIZACIÓN

La puesta en acto de las posiciones analizadas en los términos de un drama social permitió conocer la configuración de intereses que se desplegaba en el juego simbólico y social que se activó en Curuzú Cuatiá con el armado de una polémica. A partir de allí, se identificaron dinámicas que definieron posiciones y clasificaciones que derivaron de lo moral, lo social, lo económico, y que mostraron la influencia de las relaciones en el espacio social local en la expresión de visibilidad, valor y reconocimiento.

La convocatoria de la Peña en lo del Chino Vega escenificó un reclamo, que sostenía un conflicto, que había sido señalado como “eterno” por vecinos de la localidad y varios referentes municipales. Supe tiempo después, que algunos de los músicos que participaron de aquella Peña manifestando su rechazo a las intenciones de los organizadores, finalmente tocaron en forma gratuita en uno de los escenarios oficiales montados para los festejos del Bicentenario. En el esquema del drama social esto debía ser entendido como una de las fases finales, en las que una acción correctiva habilitaba la reintegración del grupo a la estructura. En el proceso, se había visibilizado el conflicto sin quebrar completamente aquello que los unía a la localidad. Esto mostraba otro aspecto donde la localidad emergía como configuración en la que las prácticas de los actores no podían ser entendidas como mera reproducción de un orden establecido, sino que debían pensarse como un acto estratégico orientado a la obtención de beneficios materiales y simbólicos. La presencia se producía como acto significativo, que realizaba y desplegaba intereses que se invertían en la vida comunal.

El conflicto de los músicos locales mostró aristas respecto de posiciones, participaciones, reconocimientos y valoraciones entre los músicos locales. Llamó la atención sobre la manera en la que se apelaba al reconocimiento, tanto desde nociones afectivas y morales (“Curuzú es la madre, tu madre no te paga para que toques en su cumpleaños” o “cómo no voy a poder tocar en el cumpleaños de mi madre”), como materiales, específicamente en el planteo de un conflicto monetario (“No actuamos porque no nos pagan”). También, destacó la dimensión política del asunto, que aparecía reflejada tanto en las decisiones respecto de a quiénes se decidía pagar, así como en las desigualdades e “injusticias” puestas de manifiesto.

En todo lo presentado hay algo de la figura de “lucha” como forma de socialización y de expresión de hostilidades en la vida urbana que sirve para entender desde otro punto de vista la relación entre el conflicto analizado y la localidad en la pequeña ciudad. Simmel (2002), la conceptualiza remarcando que la oposición se convierte en miembro de la relación misma y adquiere los mismos derechos que los demás motivos de la relación. Lo que podía verse en el caso de los músicos locales en Curuzú Cuatiá, era que la polémica (lucha) funcionaba como una fuerza integradora en el grupo y su potencia estratégica los reposicionaba en el espacio social local. El efecto de la polémica hacía que, lo que en la vida cotidiana de la pequeña ciudad aparecía como disociación, fuera presentado como una de las formas elementales de socialización.

“Las hostilidades no solo impiden que vayan poco a poco borrándose las diferencias dentro del grupo – por lo cual pueden ser provocadas deliberadamente, como garantía de las constituciones existentes-, sino que, además, son sociológicamente productivas: gracias a ellas, con frecuencia encuentran las clases o las personalidades sus posiciones propias, que no hubieran hallado o que hubieran hallado de otro modo, si existiendo las causas objetivas de la hostilidad, estas causas se hubiesen actuado sin el *sentimiento* y las manifestaciones de la enemistad” (Simmel, 2002:144).

La lucha entonces no solo era un medio para conservar la relación total (con la comunidad), sino que ésta era una de las funciones concretas en las que aquella relación se realizaba. Ante esto, cabe la pregunta sobre hasta dónde el planteo de hostilidades entre distintos actores sociales en el espacio social de una pequeña ciudad, no era una estrategia que podía invertirse en valor social o reconocimiento<sup>[20]</sup>. La polémica era una fórmula que permitía (re)posicionarse en un espacio donde lo cercano, lo familiar y lo afectivo llegaban a perder su carácter netamente positivo en el sentido de hacer comunidad, ya que también motorizaban procesos de diferenciación que producían desigualdades. La visibilidad obtenida por los músicos a través del

conflicto desplegado en la forma del drama social servía para conservar una posición y diagramaba la lucha por su honorabilidad.

La sociabilidad en el espacio social local activaba mecanismos de visibilidad en forma de polémica, enmarcados en relaciones intersubjetivas que bregaban por una reciprocidad entendida como reconocimiento. En los términos de la reputación, situarse suponía la elaboración de algún tipo de exposición (visibilidad), que era evaluada y clasificada constantemente por la mirada del otro, próxima y frecuente. En el caso de los músicos locales, la exposición muchas veces se generaba a partir de un conflicto. Éste podía ser entendido como una derivación de las relaciones mutuas típicas de la pequeña ciudad, que imponían una lógica de visibilidad promovida por la proximidad y las relaciones prolongadas en el tiempo. Pero su expresión, debía ser entendida en los términos de la integración social, como una forma de articulación de las diferencias, jerarquías y desigualdades que el mismo espacio social local organizaba.

Lo interesante del caso era la polémica porque expresaba el límite, que dentro de lo local definía el lugar de lo propio (que podía ser una posición individualizada o lo “curuzucuateño”). Y lo local, a su vez, se convertía en la frontera del conflicto. Los músicos, que finalmente se sumaron al escenario con una actuación gratuita, revelaron el interés de no “quedarse afuera” de los festejos históricos. Preservaron en ese gesto las relaciones mutuas que hacían a la comunidad y los confirmaban como “músicos locales”. La hostilidad, la lucha, el conflicto, la polémica, contrastaban como formas de socialización que habilitaba la emergencia de rupturas o desequilibrios que solo podían ser entendidos en relación a la configuración del orden social y simbólico de la pequeña ciudad.

## REFERENCIAS

- Boltanski, Luc 2000. *El amor y la justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bolstanski, Luc y Laurent Thévenot 1991. *De la justificación*, París: Gallimard.
- Cardoso de Oliveira, Luís R. 2004. “Honor, Dignidad y Reciprocidad”, En: *Cuadernos de Antropología Social N° 20*, pp. 25-39.
- Evans-Pritchard, Edward 1977. *Los nuer*. Barcelona: Anagrama.
- Freire, Jussara. 2013. “Uma caixa de ferramentas para a compreensão de públicos possíveis: Um arranjo de sociologias pragmatistas”, En: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Vol. 12, N°. 36, pp.727-748.
- Glukman, Max. 2003. “Análisis de una situación social en Zululandia moderna”. En: *Bricollage*, N° 1 enero/marzo, Universidad Autónoma de México.
- Goffman, Irving. 2009. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2da. Ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Guerrero Bernal, Juan Carlos y Hugo E. Ramírez Arcos 2011. “La justicia, la crítica y la justificación. Un análisis desde la perspectiva de la sociología pragmática”. En: *Revista Colombiana de Sociología*, Volumen 34, Número 1, pp. 41-73.
- Hannerz, Ulf 1986. “Perspectiva desde el Copperbelt”. En: *Exploración de la Ciudad. Hacia una Antropología Urbana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreira, María V. 2007. “Etnografía sobre el honor y la violencia de una hinchada de fútbol en Argentina”. En: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N° 13, pp 5-20.
- Pitt-Rivers, Julián A. 1971. *Antropología del honor o política de los sexos: Ensayos de antropología mediterránea*. Barcelona: Crítica.
- Re, Valeria 2019a. “Del amor guardián al guardián del amor: procesos de reconocimiento y valoración social en una pequeña ciudad correntina”. En: *Revista Publicar*, Año XVI, N° XXVII, pp. 70-87. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/15849/45454575769590>

- Re, Valeria 2019b. "Espacio social local: una herramienta para explorar la pequeña ciudad de Curuzú Cuatiá como una configuración social y cultural de intersecciones". En: *Revista Quid*, Vol. 16 N°11, pp. 175-200. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/3136>
- Sahlins, Marshal 1983. "Sobre la sociología del intercambio primitivo". En: *Economía de la Edad de Piedra*. Madrid: Akal editor.
- Simmel, Georg 2010. "El dinero en la cultura moderna". En: *Cultura líquida y dinero*. Presentación y traducción de C. Sánchez Capdequí. Barcelona: Anthropos/UAM, Cuajimalpa. TURNER, Víctor. (2008) *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedades humanas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Simmel, Georg 2002. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Simmel, Georg 1976. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Turner, Víctor 2008. *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedades humanas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Turner, Víctor 1980. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Van Velsen, Jaap. 2010. "A Análise Situacional e o Método de Estudo de Caso Detalhado". En: Feldman-Bianco, Bela (Org.), *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. Métodos, São Paulo: FEU-UNESP.

## NOTAS

[1] Una primera versión de este trabajo fue esbozada en la Ponencia "Nadie es profeta en su pueblo. Estrategias de reconocimiento y valoración en un espacio social local" presentada en el XI Congreso Argentino de Antropología Social –Facultad de Humanidades y Artes –UNR –Rosario, Argentina. Julio, 2014.

En este trabajo definimos como pequeña ciudad a aquellas que tienen hasta 150.000 habitantes.

[2] Curuzú Cuatiá es una ciudad de alrededor de 40.000 habitantes, cabecera de departamento, ubicada en el centro sur de la provincia de Corrientes, en el litoral argentino. Se encuentra a una distancia de 600km de la ciudad de Buenos Aires y a 317 km de la Corrientes Capital. Fue fundada en noviembre de 1810. Su economía es fundamentalmente ganadera y comercial.

[3] La Municipalidad de Curuzú Cuatiá había organizado para el mes de noviembre de 2010 una semana de eventos: marchas y desfiles de la comunidad, fogones, exposiciones, obras de teatro. Había movilizado a toda la comunidad, promoviendo su participación en un despliegue de diversos escenarios.

[4] El Bicentenario de la ciudad coincidió con los festejos del Bicentenario de la Nación Argentina (25 de mayo de 2010), conmemorado durante todo ese año. Esta correspondencia amplificó la importancia del evento, más allá de su significación a nivel local.

[5] El trabajo de campo para esta investigación abarcó el periodo 2008-2013. El recorte temporal respondía a la organización, realización e impacto de los eventos de conmemoración del Bicentenario de la fundación de la ciudad. Mi inserción en el campo (año 2008) partió de un trabajo de gestión asociada con la Municipalidad, financiado por el Consejo Federal de Inversiones -un organismo público de carácter nacional que desarrolla programas de desarrollo-. Fui directora del proyecto, viajaba desde Buenos Aires junto con un equipo de colaboradores y trabajábamos en conjunto con un grupo de referentes locales. El objetivo era relevar referentes y producciones de la cultura local. A partir de allí, pude ir conociendo ampliamente la dinámica cultural y social local. De ahí en adelante, mi trabajo se alimentó de la participación en las asambleas y reuniones organizativas, observación de los eventos conmemorativos, entrevistas en profundidad con referentes culturales, políticos y sociales, así como de la ciudadanía en general.

[6] Esta web reúne una gran cantidad de información, utiliza las redes sociales como vehículo de contacto y difunde músicas enviadas por diversos músicos y devotos principalmente vinculados al chamamé, pero también a otros géneros del folklore nacional. También cuenta con un Foro que presenta una activa participación. Seleccioné uno de los hilos de discusión que se propusieron al comienzo del año 2011. Hoy el link a la página es: <https://www.facebook.com/Chamigos?fref=ts> y ya no se puede leer el foro.

[7] Era una organización informal de músicos de chamamé, sin personería jurídica. Se recopilaron varios intentos frustrados de organización entre los músicos locales.

[8] Músico de chamamé, nacido en Curuzú Cuatiá, hijo de uno de los principales referentes del género, que hacía mucho tiempo no vivía en la localidad.

[9] Cantante argentina con reconocimiento internacional, oriunda de la provincia de Santa Fe.

[10] La Unidad Ejecutora del Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010 había sido creada por el Decreto N° 1358 el 30 de septiembre de 2009. Funcionaba como una unidad dependiente de la Secretaría General de la Presidencia de la Nación. En aquel momento, tenía como objeto administrar los recursos asignados a la Conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010 y efectuar la coordinación del diseño, la planificación y la ejecución de los programas de actividades y actos conmemorativos a desarrollarse con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo en la República Argentina. La Municipalidad gestionó por esta vía nacional, financiamiento para la organización de los festejos locales.

[11] Popular grupo folclórico proveniente de la provincia de Salta, reconocido a nivel nacional. Definen su música como: “folklore puro, romántico y pop” (<http://losnocheros.com/>).

[12] Integró el grupo Los Nocheros hasta 2005, que inicia su carrera solista. Nacido en la provincia de Neuquén, pero criado en Salta, realiza folklore melódico. ([https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Rojas\\_\(cantante\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Rojas_(cantante)))

[13] Son dos CDs de 16 temas cada uno, que fueron grabados en el mes de junio del año 2010.

[14] Aquí el análisis de la performance, no refiere a la actuación musical sino a las prácticas en el ámbito del espacio social local en la pequeña ciudad.

[15] Este trabajo se enfoca en los conflictos o procesos de resolución de disputas que tienen lugar en los Juzgados de Pequeñas Causas (Massachusetts) y en Juzgados Especiales (Brasil). En estas instituciones las partes tienen una participación más activa en el proceso, pudiendo contribuir directamente para la resolución de la disputa en el ámbito judicial. Analiza la relación entre legalidad y moralidad, desde la perspectiva de la reciprocidad y el reconocimiento como elementos que atraviesan toda significación de las primeras. Toma los obstáculos que se presentan en el poder judicial para el procesamiento de una causa basada en el “insulto moral” práctica que atenta contra la dignidad y el honor como derecho de ciudadanía.

[16] Un objeto no constituye valor mientras siga inmerso en el proceso de la subjetividad como excitante inmediato de sentimientos y continúe constituyendo, al mismo tiempo, una evidente competencia de nuestra afectividad: habrá que separarse de todo esto a fin de alcanzar aquella significación definitiva que nosotros llamamos valor” (Simmel, 1976: 60).

[17] Simmel (1976) concibe al dinero con un carácter ambiguo en las sociedades modernas, conecta a todos con todos, pero pone más distancia entre los hombres. Esto que en un principio puede ser sentido como una forma social que otorga más libertad, también es un problema en el sentido que oculta el carácter subjetivo que lo realiza y que queda atrapado en su forma.

[18] La noción de valor que propone Simmel (1976) trasciende la discusión en torno a su subjetividad u objetividad, ya que rechaza el carácter de paralelismo con el sujeto, su definición supone que sin él no es posible un ‘objeto’ esta categoría es más bien un tercero, una categoría ideal que penetra en la dualidad, pero que no se acaba en ella.

[19] Sahlins (1983) se refiere a los intervalos en las relaciones de parentesco en las sociedades primitivas, que no funcionan tan sólo como otras tantas gradaciones de equilibrio material en el intercambio, sino que son también intervalos en la sociabilidad. La distancia entre los polos de reciprocidad es, entre otras cosas, distancia social. Un rasgo tal como la expectativa de una retribución dice algo acerca del espíritu del intercambio, sobre su desinterés o interés, sobre la impersonalidad y la compasión. Cualquier clasificación de apariencia formal conlleva estos significados: es al mismo tiempo un esquema moral y mecánico. El parentesco es la forma de la organización social en las sociedades primitivas. Allí, la reciprocidad se inclina hacia el polo de la generalización por el parentesco cercano, y hacia el extremo negativo en relación proporcional a la distancia de parentesco. Con objeto de crear un modelo general, Sahlins propone prestar atención al poder de la comunidad en la estipulación de la distancia. No es sólo que el parentesco organice las comunidades, sino que las comunidades organizan el parentesco, de modo tal que un término espacial coexistente afecta la medida de la distancia de parentesco y, por consiguiente, la forma de intercambio.

[20] También Evans-Pritchard (1977) en su trabajo sobre los Nuer había notado una dinámica de tensión similar en la figura de la “vendetta” la presentaba como una práctica de “hostilidad equilibrada”. De esta práctica, lo que contribuye a este análisis es que la importancia de la vendetta radicaba en que existían relaciones sociales de algún tipo que se podían romper y reanudar y, al mismo tiempo, que esas relaciones exigían un final para no llegar a una ruptura total (Evans-Pritchard, 1977:177). Por lo que la lógica que regulaba las relaciones entre grupos en virtud de sus “identidades contrastivas” en el caso de los Nuer, resultaban capaces de sostener una oposición equilibrada manteniendo los niveles de conflictividad en umbrales tolerables.