

El chisme: una práctica que performatiza la sociabilidad del barrio.

Patricia C. Fasano.

Cita:

Patricia C. Fasano (2008). *El chisme: una práctica que performatiza la sociabilidad del barrio*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/107>



El chisme: una práctica que *performatiza* la sociabilidad del barrio Patricia C. Fasano

“La vida no se deja cercar.
Todo lo más se pueden trazar los contornos,
Describir la forma.”
Michel Maffesoli

Desde que me interesan las prácticas de comunicación en los sectores de pobreza urbanos, veo en el *chisme* una práctica con una particular eficacia *performativa* sobre la vida social¹.

Ahora bien, puesto que <performatizar la vida social> es una predicación genérica que bien puede atribuirse a un largo listado de prácticas sociales, simbólicas y discursivas, intentaré desarrollar lo que creo que el *chisme* tiene de particular en su **forma de hacer** la vida social; cuestión que oportunamente motivó algunas tesis antropológicas clásicas en el marco de los “estudios de comunidades”² y, más recientemente, en referencia a contextos sociales más diversos³. Por su parte, nuestro enfoque aborda específicamente el estudio del *chisme* en el contexto de la pobreza urbana.

Volveré para ello sobre algunos de los datos etnográficos producidos entre 2001 y 2003 durante el Trabajo de Campo realizado en el barrio La Pasarela de la ciudad de Paraná (provincia de Entre Ríos, República Argentina).

El chisme: la pregunta por la forma

Luego de venir observando durante varios años y a través de distintos proyectos de investigación las prácticas de comunicación en los sectores de pobreza urbanos de Paraná, una mediana ciudad (300.000 habitantes) de la República Argentina, paulatinamente me fue llamando la atención la manera en que *sistemáticamente* los vecinos y vecinas de los barrios periféricos aludían al *chisme* cuando eran interrogados sobre la organización de la socialidad cotidiana en el ámbito de la comunidad barrial y sobre la comunicación entre vecinos.

Someramente, esa alusión al *chisme* presentaba en las expresiones de los entrevistados las siguientes características: a) parecía ser una práctica *omnipresente* en la vida cotidiana del barrio; b) era siempre atribuida a los “otros” (y especialmente “otras”); c) provocaba *temor* de “caer en sus redes”; d) todos expresaban que, ante ese riesgo, lo mejor era “no meterse” (con el *chisme*).

Lo que me resultó llamativo de esa *sistemática* alusión al *chisme* era que: a) no surgía ante una pregunta puntual sobre el mismo, sino ante preguntas genéricas sobre la socialidad (es decir que la sola alusión a la *vida y las relaciones barriales* disparaba en el imaginario de los entrevistados la mención del *chisme*) y b) que en términos generales presentaba siempre, en entrevistados de características muy diversas, similares manifestaciones discursivas.

¹ A ello dediqué la tesis de Maestría en Antropología Social, editada bajo el título *De Boca en Boca. El chisme en la trama social de la pobreza* (IDES-Editorial Antropofagia, Buenos Aires, 2006).

² Gluckman (1963; 1968), Paine (1967; 1968), Pitt-Rivers (1988), Cox (1970), Gilmore (1978), Szwed (1966), Elías & Scotson (1994), Epstein (1969), Abrahams (1970), Abrahams & Baurman (1971).

³ Fonseca (2000), Stewart & Strathern (2004), Tholander (2003), Van Vleet (2003).

Eso me llevó a pensar que, o bien estaba frente a una fenomenal identificación positiva con un *estigma* (el que en nuestra sociedad vincula al *chisme*, como práctica denigratoria, con la *pobreza*) o bien, girando la interrogación a términos antropológicos, debía preguntarme si acaso no estaba frente a un fenómeno singular y que, en realidad, aquella que genéricamente y desde una perspectiva sociocéntrica era vista como una práctica virtualmente universal, tenía otras implicancias y otras significaciones, al menos en los sectores de pobreza. En otras palabras, la preocupación central a la que dediqué la investigación de maestría fue intentar responder a la pregunta acerca de ¿qué *sentido* tiene el *chisme* en los sectores de pobreza urbanos? ¿Qué modificaciones produce en la vida social en la que actúa? Y ¿de qué manera produce tales modificaciones?

Ahora bien, a pesar de haber desarrollado etnográficamente tales cuestiones, hay una en particular que la perspectiva de los *estudios de performance* me posibilita abordar con mayor <organicidad> (Maffesoli 1997): se trata justamente de **la cuestión de la forma**, de profundizar el análisis sobre la manera *específica* en que el *chisme* a través de su capacidad performativa *pone en forma*, produce una *estética* de la vida social o al menos de ciertos aspectos de ella en el contexto de la pobreza.

Ya Roger Abrahams (1970) se había preocupado por esta cuestión al considerar al *chisme* como uno de los *géneros conversacionales* (en St. Vincent), indicador de criterios nativos acerca de los eventos performáticos de habla. Sin embargo, el enfoque de Abrahams atiende más a la función sistémica que le cabe al *chisme* en relación a otras prácticas de la socialidad, que a su capacidad específica de producción simbólica.

Y en general nos encontramos frente a este vacío en relación al estudio del *chisme*: o bien es visto instrumentalmente como *herramienta* para determinadas funciones sociales (más importantes) o bien, como práctica de comunicación, exclusivamente en relación a su *contenido*. Y, al respecto, me siento plenamente identificada con la afirmación de Peirano (2002) cuando expresa que “el siglo que valorizó la ciencia como realización máxima también dio valor central a la función referencial del lenguaje. En los últimos cien años, el sentido común occidental concibió al lenguaje como un proceso paralelo y correspondiente al proceso mental. Esta fue la visión preponderante de la comunicación verbal... [Y] Todavía vivimos bajo el dominio de la función referencial” (nuestra traducción).

El *chisme* ha sido una de las víctimas más afectadas por tal perspectiva: es visto desde el sentido común como la soez distorsión de una verdad, o bien como una malintencionada invención que predica algo de alguien para mellar su prestigio, en cualquier caso resulta estigmatizante de quien lo practica. En tanto práctica de comunicación, pues, es vista exclusivamente en términos de la verdad/falsedad del contenido del mensaje.

Esta visión “contenidista” de las prácticas comunicacionales ha sido vastamente criticada por los estudios académicos de comunicación; pero aun así, repetida permanentemente por el sentido común (incluso el académico), tan fuerte es la institución del paradigma positivista⁴.

Justamente eso es lo que critica Stanley Tambiah (1985) sobre el uso hecho de la teoría de la información para el análisis de los rituales: para poder considerar al *ritual* como un sistema de comunicación simbólica, será preciso apelar pues a una concepción de la comunicación que exceda los términos (matemáticos) de la teoría de la información:

“La comunicación social, de la cual el ritual es un tipo especial, supone muchos rasgos que tienen poco que ver con la transmisión de nueva información y todo que ver con la orquestación personal y con la integración social y la continuidad” (1985: 138; nuestra traducción)

⁴ Valga la salvedad de que la capacidad performática de palabras como las del *chisme* es un tema que en la antropología viene siendo asociado a la brujería y a la hechicería desde el estudio clásico de Evans-Pritchard (1937).

Puesto que, si sólo aquéllos fueran los atributos del *chisme*, ¿cómo se comprendería la naturalidad y familiaridad con que dicha práctica circula por la vida social de las comunidades barriales, ejercida por los actores desde el más prestigioso al más insignificante y desde el más moralista hasta el más desprejuiciado, de todos los cuales precisa para que su *performance* sea eficaz?

Hay algo, propongo, del orden de la *forma* que entrona al *chisme* como la soberana de las prácticas performáticas de habla en las comunidades barriales. Algo en él que *congrega* a participar espontánea y <naturalmente> de la construcción simbólica de la vida social comunitaria: quien está *fuera del chisme*, está *fuera de la comunidad*. Nadie lo postula de este modo, pero todos lo experimentan: hay una fuerte <carga erótica> que conecta <naturalmente> a los actores barriales con la práctica del *chisme*, entendiendo por tal aquello que implica un elemento afectivo, emocional y del orden de la sensibilidad. Siguiendo a Maffesoli (1997), esto está “en la base” de un “pensamiento *orgánico*”, ya que la “sensibilidad orgánica va a arrancar esos elementos de la esfera de lo psicológico y así podrá mostrar su innegable eficacia en la organización de todas las relaciones sociales” (p.97).

He ahí la cuestión: si una mirada moralizante o prescriptiva sobre la práctica del *chisme* – en términos de verdad/falsedad de un contenido comunicacional- no nos ofrece demasiados elementos para comprenderla, precisamos pues de una perspectiva que nos posibilite cambiar el orden de la pregunta.

Desarrollamos en nuestra investigación anterior cómo el *chisme* modifica la vida de las personas que participan de él y que los actores sociales, a través del *chisme*, utilizan su capacidad de *agencia* sobre la vida social comunitaria a la cual pertenecen. Esto demostraría, en términos de la *teoría de la performance*, la <eficacia performativa> de dicha práctica. Pues bien, quisiéramos avanzar ahora en el siguiente sentido: **¿en qué reside esa capacidad de eficacia del *chisme* en el contexto de la pobreza urbana? ¿Cómo “trabaja” en la urdimbre de la vida social comunitaria de la pobreza urbana el *chisme* como práctica performática, o sea, en tanto práctica constitutiva de forma?**

La perspectiva de la *performance*

Nada parece más propicio para profundizar el estudio de la *forma* que la perspectiva ofrecida por los *estudios sobre performance* ya que, según lo apunta Paul Zumthor (2000), el concepto surge etimológicamente del dominio de la *forma*: <per-formare>: “para dar forma”. La forma, señala ese autor, “sólo existe en la performance” ya que esta última “es siempre constitutiva de la forma” (2000: 34; nuestra traducción).

El concepto llega en los años ‘70 al campo de la Antropología por una doble vía. Por un lado, los estudios folclóricos de las narrativas orales, más precisamente a través del campo conocido como Etnografía del Habla. Por otro lado y tomando la metáfora de lo teatral, el concepto de *performance* es incorporado y profundizado por Víctor Turner para vertebrar su teoría del <drama social>. Es mi impresión, sin embargo, que sólo tras ser agenciado por la teoría feminista norteamericana para el desarrollo de los estudios sobre <género>, el concepto de *performance* adquirió en el seno de la ciencia antropológica un mayor reconocimiento y divulgación.

Judith Butler (2004) es quien, analizando críticamente tanto la producción teórica feminista sobre <género> como la producción de la filosofía fenomenológica sobre la <acción>, y retomando las proposiciones antropológicas de Víctor Turner sobre el <drama social>, define que la *performance* es un *acto*. Pero un *acto* que no es solitario, emprendido por los sujetos individuales, ni tampoco voluntario, sino *condicionado históricamente*: la *performance* es un *acto incorporado* –hecho *cuerpo*- en una *situación histórica*. Así, las *formas* (que son los *sentidos* socialmente reconocidos) se realizan a través de *actos performáticos*, de

performances, las cuales tienen un sentido fundamentalmente *dramático* (del griego <drámon>: <hacer>) y, en la óptica de Butler, no sólo dramático sino además *teatral* (de representación para una audiencia).

En este punto es donde Butler se encuentra con Turner: ¿En qué sentido –se pregunta– es el género un acto? “En que la *acción social* –se responde– requiere de una performance que sea *repetida*; y esta repetición es al mismo tiempo una reactualización y una revivencia de un conjunto de significados ya establecidos socialmente; es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (2004: 160; nuestra traducción). En esa repetición, como en el teatro, al mismo tiempo hay lugar para la creación y la reproducción.

Así, para Turner, lo que *estructura* la acción social no es algo fijo y anterior a ella, sino que es al mismo tiempo origen y fruto de esa *repetición*. Tomando a Sally Moore, Turner señala que “la estructura es la acumulación de procesos de regularización” (1987: 78; nuestra traducción). De ahí que, para poder acceder a una comprensión dinámica, procesual, de la acción social, Turner propone como método de descripción y análisis lo que llama “análisis de *dramas sociales*” (*social drama analysis*): estos serían “unidades de procesos sociales armónicos o inarmónicos, que emergen en situaciones conflictivas” (1987: 78; nuestra traducción) y a los que, en términos generales, reconoce cuatro fases: a) Ruptura; b) Crisis; c) Reparación o Reforma y d) Re-integración Social o Reconocimiento del cisma. El *drama social* revela –hace visible, deja al descubierto– la *visión de mundo* (cosmogonía) imperante en esa cultura.

¿De qué manera se vinculan las personas particulares a los *dramas sociales*? A través de la participación en los *rituales*; los cuales consisten en “la ejecución (*performance*) de una compleja secuencia de actos simbólicos [...] Ejecución *transformativa* que revela mayores clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales” (Turner 1987: 75; nuestra traducción). Es importante advertir que en esta definición de *ritual* es dejado de lado el velo de sacralidad que caracterizó clásicamente la noción antropológica de *ritual*, para poner más bien el énfasis en la capacidad *transformadora* que ciertos actos simbólicos ejecutados sistemáticamente ejercen sobre la vida social. ¿Por qué llamarlos “rituales”? Porque admiten una regularidad, una repetición, y porque sólo en la repetición puede darse la acción *social*. Porque la participación de los agentes particulares en ellos no es ni voluntaria ni involuntaria: involucra tanto *cognición* como *volición* y *afecto*; es *total*. Porque, en tanto *actos performáticos*, son *reflexivos* (permiten a sus participantes revelarse ante sí mismos y ante los demás) y *transformadores* (de quienes participan y de la vida social de la que forman parte).

Así, el concepto de *ritual* adquiere en este contexto un sentido “heurístico y contingente”, (Hughes-Freeland 1998: 1), que lo torna una herramienta importante para analizar la manera en que, a través de los actos simbólicos, <agencia> y <estructura> se transforman mutuamente a lo largo de complejos y sutiles procesos que raramente podrían ser siquiera descriptos si no fuese a través del método etnográfico.

Lo que, en definitiva, el enfoque de los *estudios de performance* pone de relieve es una perspectiva de la construcción identitaria basada en la reiteración sistemática de actos simbólicos (Parker & Kosofsky Sedgwick 2004) que son desplazados de la mirada “escritocéntrica” que dominó la epistemología de las ciencias occidentales en los últimos cinco siglos: no sólo supone el desplazamiento de la atención hacia el *cuerpo* como productor de prácticas, sino además la desaparición del cientista social como distante observador. Desde esta perspectiva el texto académico se propondrá a la vez “como un modo de *conocer* y de *mostrar*” la vida social, asumiendo también su propia capacidad performática (Conquergwood 2004: 318).

El escenario

Seleccionamos dos pasajes del diario de campo correspondientes a dos momentos bien diferentes en la dinámica social comunitaria en la que estuvimos investigando sobre el *chisme*. Brevemente, explicaremos que nuestro TC (que duró algo más de dos años: de 2001 a 2003) tuvo su epicentro en el Club de Abuelas, una pequeña organización del barrio La Pasarela en la que, cuando comenzamos el TC, sólo funcionaba un comedor comunitario para niños en el patio mismo de la casa de la presidenta del Club.

El Club de Abuelas comenzó más o menos en 1980 a partir de la iniciativa de un grupo de mujeres preocupadas por la situación de los niños que pedían comida por las casas del barrio. Comenzaron brindando alimentación informalmente, y en el proceso organizativo consiguieron apoyo económico del estado provincial y del gobierno municipal, lo que les permitió en 1994 inaugurar el salón comedor en el terreno de la casa de Ana Morales (presidenta y principal impulsora de la Comisión) y disponer de una partida de dinero mensual para mantener el Comedor.

Pero una de las cuestiones fundamentales a considerar en relación al Club de Abuelas es que este espacio representa el lugar de referencia de la Familia Morales como grupo político barrial de tradición peronista que incluye a Ana, sus hijos, otros parientes y vecinos, lo cual supone un capital político que en cada coyuntura electoral se ve presionado a escoger el lugar donde depositará su caudal de influencias y por ende de votos. Al grupo político de los Morales se opone en el escenario barrial el grupo político de los Garay, con el cual disputan permanentemente espacios de poder. A su vez, cada uno de estos dos grupos políticos mantiene relaciones de solidaridad con alguno de los dos grupos delictivos (por un lado los Rosales, por el otro la banda del “Tordo” Peteán), los cuales a su vez entre sí mantienen relaciones de rivalidad.

De esa manera –y siempre desde el punto de vista émico del Club de Abuelas- está planteada *grosso modo* la organización territorial de la socialidad comunitaria, alrededor de cuatro grupos familiares, dos “zonas” (a un lado y al otro de la “placita”) y un valor dicotómico: la presencia o ausencia de una “ética” en la actividad respectiva (trátese de la política o de la delincuencia⁵):

**SOCIALIDAD organizada por
TERRITORIOS / FAMILIAS / VALORES**

	POLÍTICA	DELINCUENCIA	↓
Territorio A: “ÉTICA”	Familia Morales	Familia Rosales	R I V A L I D A D ↑
Territorio B: “FALTA DE ÉTICA”	Familia Garay	Familia Peteán	
→SOLIDARIDAD ←			

Lo que ocurrió en el transcurso de nuestro TC fue que esa pequeña organización barrial gestionó la personería jurídica de ONG y repentinamente tuvo acceso a financiamiento internacional (del Banco Interamericano de Desarrollo) para implementar el Proyecto “Nietito

⁵ Sintéticamente, la presencia o ausencia de una “ética” refiere al respeto o no a reglas de convivencia que garantizan la armonía comunitaria. De quien “no tiene ética” puede esperarse cualquier cosa, ya que sólo actúa en provecho propio, nunca pensando en el conjunto. En el terreno político, el ejemplo de la falta de ética es la de quienes sólo se enriquecen personalmente durante su tránsito por la política; en el terreno delincriminal, refiere a quienes no respetan códigos internos y delinquen dentro del propio barrio, robando a los que son “tan o más pobres que ellos”.

Fuerte”, convirtiéndose así en el transcurso de unos pocos meses en un espacio con capacidad para dar trabajo a unas 70 personas adultas, con actividades recreativas, de taller y de capacitación laboral para unos 200 adolescentes y niños, además de continuar de manera más completa con la anterior actividad de ayuda alimentaria para los niños del barrio.

Eso supuso una significativa transformación en la dinámica de las relaciones cotidianas de ese espacio, incorporando nuevos focos de tensión y de disputas por la apropiación de nuevas especies de capital, simbólico y no tanto, ahora al alcance de más personas.

De manera esquemática, las transformaciones más notorias en dicha dinámica fueron las siguientes:

2001	2002
Organización comunitaria informal	→ ONG
Comedor Comunitario (para alrededor de 120 niños)	→ Comedor (unos 150 niños) → Capacitación (unos 200 niños y adolescentes) → Trabajo (para unos 70 adultos)
10 cocineras voluntarias (“Grupo de Mujeres”)	→ 25 técnicas con salario
Horarios informales (Dominio del tiempo propio y del ocio)	→ Marcación de asistencia (Tiempo ajeno)
Una líder natural (la Abuela Ana) y un grupo de pares (las Abuelas)	→ Un líder impuesto (Pedro) y jerarquías técnicas laborales
Dependencia del Estado	→ Autonomía del Estado

En un nivel más analítico, estas transformaciones supusieron en la vida cotidiana del Club de Abuelas:

- **Transformación del ESPACIO**
- **Transformación del TIEMPO**
- **Transformación de las RELACIONES:**
 - jerárquicas
 - tecnificación
 - formalización
- **Transformación de las PRÁCTICAS:**
 - laborales
 - de ocio
 - políticas

Esto significó, fundamentalmente, la **ACUMULACIÓN DE CAPITAL POLÍTICO** por parte de **uno** de los grupos de poder, en el contexto de una socialidad fuertemente atravesada en su cotidianeidad por relaciones directas con la esfera política, en la cual el **equilibrio** de las relaciones de poder entre los grupos constituye un elemento indispensable para el habitual desenvolvimiento de la vida comunitaria.

Esto apareció inmediatamente en las temáticas de las conversaciones y muy especialmente en los *chismes*, como puede apreciarse en las descripciones etnográficas que analizaremos.

Para hacerlo más evidente, escogimos para esta monografía dos situaciones de campo informativamente densas, correspondientes la primera al período anterior a dicha transformación (marzo de 2001) y la segunda al período posterior a la misma (noviembre de 2002).

Las escogimos, además, por la manera en que describen conversaciones y situaciones de *chisme* con una capacidad performática importante. Los nombres propios son ficticios.

Fragmento 1:

1. Corre el año 2001. Es el final de una calurosa tarde de marzo.
2. Golpeo las manos a la puerta de la casa de Ana Morales, la “Abuela Ana” para sus
3. vecinos del barrio La Pasarela. Allí, además de residir Ana y ser el lugar de reunión de la
4. familia Morales, como grupo afectivo y como grupo político simpatizante del peronismo,
5. en un salón aledaño funciona desde 1994 el “Comedor del Club de Abuelas”. En ese lugar
6. se alimentan diariamente unos 120 niños del barrio, gracias a la exigua ayuda monetaria
7. del Consejo Provincial del Menor y la Familia, y al empeño constante de un número
8. variable de mujeres lideradas por Ana, que por entonces tiene unos sesenta y largos años
9. de edad.
10. Me atiende la dueña de casa y me invita a pasar, diciéndome que adentro están Pedro
11. (su hijo de 40 años que vive con ella) y la Abuela Tomasa, quien como vive sola pasa
12. buena parte del tiempo visitando a su amiga y vecina. Ambas forman parte del grupo
13. de mujeres, ahora abuelas, mentoras del Club de Abuelas y del Comedor.
14. Ni bien me siento, comenzamos a conversar sobre “el barrio”. Tomasa aprovecha
15. entonces para comentarle a Ana que “*Al (Fulano) le dieron una caja*”, lo que Ana
16. se resiste a creer diciendo que “*Debe ser de otra cosa...*”.
17. -- ¡Te digo que no –reafirma Tomasa--, que se la llevaron ahora...! ¡Si yo la ví...!
18. Pregunto entonces de qué hablan, y Ana me aclara que “*Ya empezaron con la*
19. *política*”. “*Los radicales –dicen– andan repartiendo cajas*”. “¿Cajas?”, pregunto, “¿cajas
20. de qué?” “*Aceite, arroz, de todo...*”, dice Tomasa.
21. Al parecer, hay dos “punteras” radicales del barrio que andan “*haciendo política para el que*
22. *está en medio Ambiente de la Municipalidad* [se refieren a Curvale]; *y hoy hay choripanes, y*
23. *viene él*”.
24. --¿Adónde son los choripanes?, pregunto.
25. --Enfrente de lo de la Mari, en el pasillo –dice Ana. Y Tomasa agrega: --Ahí, **a media cuadra**
26. **de mi casa.**
- [...]
27. --**Querían que le diéramos el apoyo del Comedor [se refiere a Curvale], pero acá**
28. **nosotros no nos vamos a meter con nadie...** Porque parece que quieren candidatear una
29. concejal acá del barrio...
30. --¿Quién? ¿El radicalismo? –pregunto.
31. --No, el “**Partido**” –responde Ana refiriéndose obviamente al Partido Justicialista--. Pero te
32. juro que **si es cierto lo que dicen, yo voy y les rompo en la cara mi ficha de afiliación...**
33. ¡Habiendo tanta gente capaz, joven, honesta, en el barrio, **tenían que ir a buscar a la más**
34. **corrupta de todas...**! ¡Como si no tuviéramos gente...!
35. --¿Quién es?
36. --La de acá a la vuelta...
37. --...la Tuchi Rosales? –pregunto.
38. --Sí, ésa...
39. --...¡Lo peor! ¡Lo peor del barrio!
40. Tomasa no dice nada pero asiente todo el tiempo con la cabeza.
41. --¿Vos hace mucho que sos peronista?
42. --Sí, pero ahora no estoy con ninguno. Yo siempre fui de Martínez, y lo sigo apoyando... ¡pero
43. mirá la gente que van a candidatear! ¡Porta, Martínez y la Ceñudo, la que estaba en el Consejo
44. de Educación! ¡Esa gente nos sacó todo lo que teníamos! ¡**Mirá si los vamos a apoyar!**
- [.....]

45. Les pregunto por Mari “la Gorda” [una de las mujeres que trabaja en el Comedor], si saben
 46. cómo van las cosas con su hijo [que había sido llevado a un instituto correccional de menores,
 47. por haber estado involucrado en una violación]. Dicen que igual, que sigue en Victoria [en el
 48. instituto correccional]. Parece que lo van a dejar seis meses ahí.
 49. --¿Seis meses?! –me sorprende.
 50. --Sí. Parece que el abogado “se abrió” –dice Ana.
 51. --**Eso le pasa por meterse con esa gente...**
 52. --No, pero ella no se metió... –la defiende Tomasa--.
 53. --**¡Como que no**, si el que la ayudó fue el Panchito! [Se refiere a Panchito Rosales, jefe de la
 54. “mafia” del barrio, con contactos en la policía, etcétera; sobrino de la “Tuchi”, la supuesta
 55. candidata a concejal aludida antes.]
 56. --Sí, pero eso fue al principio –dice Tomasa--. Ahora ya no la ayuda más.
 57. --Claro... ¿sabés por qué no la ayuda? –Ana se dirige a mí, como en confidencia--. Porque **la**
 58. **Mari no le quiso “dar” al chico.**
 59. --...¿Cómo “dar”? –pregunto--.
 60. --Para que robe para él...
 61. --No, pero eso no... Si el Panchito... –trata de defenderlo Tomasa--.
 62. --**¡Yo te digo, que yo vivo enfrente y escucho muchas conversaciones!** –dice con firmeza
 63. Ana--. Es **así como yo digo...**
 64. --¿Qué macana! –intervengo-- ...¿Yo le dije que nadie le iba a hacer gratis ese favor, que le iba
 65. a terminar dando un dolor de cabeza...!
 66. --¿Todos le dijimos! –dice Ana--. Pero **la Mari no escucha. No escucha...**
 67. --...**Parece que al chico se lo dejaron adentro porque no quiso “cantar”...** –sugiere
 68. tímidamente Tomasa--.
 69. --...La Mari es una buena mujer –continúa Ana—y el hombre también, ¡es un pan de Dios! A ese
 70. chico que está preso, Maximiliano, prácticamente lo crié yo; porque él se crió acá [señala la
 71. vereda de enfrente], la Mari vivía ahí. Porque ella quedó embarazada de un hombre, un militar
 72. que estaba casado; pero él se portó muy bien, le dio el apellido... Y ese chico es un buen chico! –
 73. acentúa el “buen”--. Pero **el problema es la “junta”, tiene una “junta” que Dios mío.** Y
 74. el que le sigue, el Emilio, acordate que con ese también va a tener problemas, porque **a veces**
 75. **es tarde, bien tarde a la noche, y el hombre lo anda buscando porque no está en la**
 76. **casa...**
 77. --...¿No sabés si aprobó la materia que tenía que rendir?... Porque la Mari tenía ganas de
 78. ponerlo en una escuela técnica, en las Delicias o en Alberdi, para que salga con un título...
 79. --Sí, creo que salió bien... Pero no lo llevó a ningún lado! –menea Ana la cabeza como diciendo
 80. que qué otra cosa podría esperarse--. **...¿Qué lo va a llevar!**
 81. --Es muy despierto ese chico, es una lástima –digo--. A mí me encanta...
 82. --...**El problema de esos chicos es la calle. Son buenos chicos, pero andan demasiado**
 83. **en la calle.** Tienen buenos modales, la Mari los educa bien, pero después no sé... como que es
 84. **muy blanda... Y el hombre también, es un pan de Dios...**
 [.....]
 85. Anuncio que me tengo que ir, porque se está haciendo tarde (son cerca de 21:30). Me despido de
 86. Tomasa, y Ana –que está en el baño— grita que la espere; sale de adentro del dormitorio
 87. todavía terminándose de vestir. Me acompañan a la puerta de calle. Ana se sorprende: “¿No
 88. *estás en el auto?*”. Le digo que no, que ando en colectivo. Entonces me mira a los ojos, me toma
 89. el brazo y con voz firme me dice: “*¡Cuidate!*” Y una vez más: “*¡Cuidate!*” Le digo que no se
 90. preocupe, pero en realidad su advertencia me ha preocupado.

Fragmento 2:

91. Es martes 5 de noviembre de 2002, son casi las dos y media de la tarde. Cuando llegamos,
 92. todavía no hay demasiada actividad. En el Anexo del Club de Abuelas –una casa
 93. alquilada para desenvolver las actividades del Proyecto “Nietito Fuerte”- están Yoli y su
 94. hermano. Pedro no llegó todavía.
 95. Aprovechando la presencia de una persona nueva, Yoli cuenta sobre el funcionamiento

96. del Proyecto: actualmente hay 27 empleados y unos 30 “Jefes y Jefas”⁶, más los
 97. “voluntarios” (los que prestan algún servicio sin cobrar sueldo, como nosotros⁷ y otros
 98. talleristas). Relata también que el número de los niños que comen en el Comedor se
 99. renueva cada mes.

100. De a poco **van llegando las mujeres a firmar la asistencia**, pero Yoli las detiene
 101. antes de llegar diciéndoles que: “¡*Se salvaron* de firmar porque no hay impresora!”,
 102. aprovechando la oportunidad una vez más para **reafirmar su lugar de poder**.
 103. A medida que se acercan las 3 de la tarde (horario de comienzo de los talleres), el salón
 104. en el que estamos se va llenando de gente, así que resolvemos ir a reunirnos a una de las
 105. dos habitaciones (la única que está desocupada). En eso llega la Sole con la cara
 106. exaltada. Ni bien entra, dice: “¡Estoy metida en una...!” Y sin darnos tiempo a preguntar
 107. demasiado, comienza a contarnos sus enredos amorosos. [...] Luego, ya al terminar, me
 108. dice que después me quiere contar algo; se trata de **un chisme del otro Comedor** (el
 109. de los Garay): parece ser que Alicia (madre de Sole) fue a inscribirse allá para cobrar la
 110. asignación por hijo (creo), entonces le dijeron que sólo iban a poder inscribirse **las**
 111. **madres de los que llevan los hijos a ese Comedor**.

112. Cuando nos ponemos a cambiar ideas con respecto al mejor modo de invitar a los vecinos
 113. del barrio a cualquier actividad, Sole opina que lo mejor es “ir casa por casa invitando”,
 114. siempre y cuando sea hasta la tardecita ya que, a partir de las 8 de la noche, “se pone
 115. bravo”. Discutimos quién se va a tomar el trabajo de hacer eso, entonces Sole -haciéndose
 116. eco de lo que seguramente escuchará y verá todos los días estando por ahí- dice que
 117. **“hay algunos Plan Jefe que no hacen nada, así que tranquilamente pueden ir**
 118. **ellas a invitar casa por casa”**.

119. Al rato que estamos ahí, entra Alicia con cara de preocupación: está llegando tarde
 120. porque se quedó dormida. Se disculpa y explica que estuvo toda la noche cuidando a la
 121. madre, que está muy enferma. “¡Encima, venir acá y ver esas caras!”, dice refiriéndose a
 122. Yoli principalmente, pero también a Silvia. Luego se va a hacer su trabajo en el salón de
 123. la entrada.

124. Más tarde vuelve a aparecer Alicia, esta vez con lágrimas en los ojos. Sole le pregunta
 125. qué le pasa y sale detrás de ella. Entretanto, Silvia y Yoli vienen a la habitación donde
 126. estamos nosotros para programar la presentación del libro del taller de poesía (que
 127. estamos organizando para el sábado 16 en la placita del barrio). Cuando vuelve a entrar
 128. Sole, le hago con los ojos una seña de ‘qué pasa’ y me responde -también con señas- que
 129. después me cuenta. Ni bien se van Silvia y Yoli, Sole me cuenta que Alicia había hablado
 130. con Pedro avisándole que iba a faltar o llegar tarde por la situación de enfermedad de
 131. la madre; y que ahora cuando llegó tarde, **Yoli le salió diciendo con mala cara que**
 132. **“tendrá que darle explicaciones a Pedro”**. [Me da la impresión de que, en parte, es
 133. la actitud de Yoli y, en parte, la susceptibilidad extrema de Alicia. El clima está que se
 134. corta con cuchillo.]

135. Ya cuando estamos por irnos, la saco afuera a Alicia y le digo que no se haga tanto
 136. problema. Está con los ojos llorosos y, en cuanto le hablo, se larga a llorar. Me dice:
 137. “¡Cómo no querés que me ponga mal, si mis hijos hace 2 días que no comen!”. Y también:
 138. **“¡Ése no era el trato!”**, refiriéndose al arreglo de trabajo con Pedro y a que la
 139. **promesa era que iban a cobrar al día, cosa que no está sucediendo**.

[...]

140. Me cruzo enfrente, al Club de Abuelas. En el patio están tejiendo Raquel, la Gabi y la
 141. Susi. Adentro está el resto de las mujeres con Ana parada en el centro de la rueda. Se
 142. disponen a tomar mates. Al costado hay un hombre seleccionando porotos de soja en una
 143. bolsa: es un nuevo ‘Plan Jefes’. Resulta graciosa la escena: el hombre solo, sentado a una
 144. de las mesitas petisas, separando pacientemente los porotos de soja en mal estado y
 145. poniéndolos dentro de una fuente. En el otro lado del salón, todas las mujeres haciendo

⁶ “Jefes y Jefas” es el apócope para referir a quienes son beneficiarios del Plan Jefes y Jefas de Hogar, dependiente del gobierno nacional y administrado por las organizaciones comunitarias.

⁷ Nosotros nos ocupábamos de las actividades de comunicación institucional del Proyecto.

146. actividades mucho más entretenidas. Parece una broma.
147. Ana llegó de viaje el sábado, y ni bien me ve, me dice que está muy triste por la muerte
148. de su perrito, así que hablamos un poco de eso. Luego me dice que **ella “no está bien”**,
149. **y que es por el disgusto, la mala sangre que se hace acá en el barrio**; que Pedro
150. le dice **“¡Para qué nos habremos metido en esto!”**. Y me pregunta:
151. --¿Te enteraste lo que pasó, que vino la policía y el juez a hacer un allanamiento?
152. ¡Computadoras del Consejo del Educación!... ¿Podés creer vos? ...¡Toda una vida
153. trabajando, para recibir semejante disgusto! -de expresión en expresión, entresaco que
154. **han venido a hacer un allanamiento para verificar de dónde eran las**
155. **computadoras que se usan en los talleres, argumentando que están buscando**
156. **las que fueron robadas del Consejo de Educación.**
157. --Pero ya te dije... -le dice con ironía la Abuela Elsa- que lo que pasa es que **no pueden**
158. **entender que esto no venga de la política [refiriéndose a Garay]** y quieren saber
159. de dónde viene, para prenderse!!...
160. --¡Lo que pasa -intervienen Mari, Queca y Susana, mientras el resto escucha
161. atentamente- 161. es que no pueden aceptar **que otros hagan lo que ellos no han**
162. **podido hacer!**
163. --¡**No han querido hacer!** -las corrige Ana. Y luego agrega:- ¿Sabés lo que parece que
164. les molesta? ¡Que venga gente de otros barrios a trabajar acá! ...¡¿Podés creer?!...
165. --...Porque yo te digo -le dice Susana a Ana- que, no es porque vos estés acá que te
166. quiero chupar las medias, pero **desde que yo tengo uso de razón, que el Club de**
167. **Abuelas trabaja y se preocupa por los chicos del barrio!! ¡Eso nadie más lo hizo**
168. **acá...!!**
169. --¿Quéee? -interviene de repente el hombre, hasta ahora en silencio- ¿Las Abuelas qué
170. tienen que ver con los talleres y todo eso?
171. --¡**Son las que, vamos a decir, ¡hacen todo!!** -le responden casi a coro Ana y la
172. Abuela Elsa; y las demás completan:- ¡Son las que dicen ‘se hace esto’, ‘se hace lo otro’!
173. ¡Claro que ahora **Pedro se está encargando de organizar**, pero **esto es todo de las**
174. **Abuelas! ¡Esto es par-ti-cu-lar!** -enfatisa Mari-, eso dice siempre Pedro: que **acá no**
175. **hay que dar explicaciones a nadie, porque esto es par-ti-cu-lar.** -Y Ana
176. completa:- Desde el primer momento, **yo puse mi terreno, esto era mi jardín toda**
177. **mi vida**, y después es de las Abuelas.
178. --...¿**O sea que esto no tiene nada que ver con la Junta Vecinal?** -balbucea el hombre, un
179. tanto anonadado por su evidente ignorancia.
180. --¡**Nooo!!!... -le responden a coro.**
181. --...¿Vendría a ser como un Centro Comunitario? -sigue tratando de entender el hombre,
182. de quien en el transcurso de la conversación supimos que vive cerca de la Escuela 88, que
183. ya sería el Barrio Mitre.
184. --¡Claro! -le responde finalmente Ana, disipando al parecer todas las dudas.
185. Mientras tanto, por lo bajo Mari me dice:
186. --¡**Lo que pasa es que Pedro hizo lo que nadie había podido hacer! ¡Mirá si**
187. **alguien iba a venir a traer una computadora para que nuestros hijos**
188. **aprendan, o un equipo de audio! ¡Todo! ¡Todo: cocina, plástica, apoyo**
189. **escolar...! ¡Todo sin cobrar un peso! ¡Me querés decir qué es eso? ...¡Envidia!**
190. --...¡En vez de pensar en el bienestar de los chicos -completa Susana-, que desde que
191. están los talleres hay muchos menos chicos vagando por la calle...!!
192. El resto asiente en silencio. De repente, desde la ventana interrumpe Raquel, haciendo
193. una broma sobre el cobro del sueldo (que viene atrasado), que gira hacia otro lado la
194. conversación. La broma, sin embargo, era significativa: **retrucaba un chisme. Era en**
195. **alusión a que a ella la critican por cobrar dos sueldos: la pensión por 8 hijos y 196. el**
196. **sueldo de cocinera del PROAME.**
197. Luego pasaron a otra cosa, y yo me tuve que ir.

El drama social

En estos fragmentos etnográficos puede apreciarse cuáles eran algunas de las temáticas predominantes en las conversaciones que tenían lugar en el ámbito del Club de Abuelas *antes* y *después* del acontecimiento aludido.

En el Fragmento 1 aparecen la **delincuencia** y la **actividad política barrial**, siempre en términos de **moralidad**; dos tópicos que de manera bastante constante ocupaban el centro de la atención de las conversaciones entre las mujeres del Comedor⁸.

En el Fragmento 2, en tanto, se hacen visibles los conflictos relacionados con el funcionamiento del Proyecto: las **jerarquías laborales internas**, la **rivalidad** con los otros grupos políticos, las **disputas económicas**, la **competencia** entre trabajadoras del Proyecto.

Tomando el modelo propuesto por Víctor Turner, podemos considerar el arribo del financiamiento internacional como la <**SITUACIÓN CONFLICTIVA**> que disparó la ejecución de un <**DRAMA SOCIAL**>, en tanto “unidad de procesos sociales armónicos o inarmónicos, que emergen en situaciones conflictivas” (1987: 78).

En tal caso, podríamos caracterizar esta **SITUACIÓN CONFLICTIVA** en los siguientes términos:

La aparición, en un espacio de extrema escasez de recursos (una organización comunitaria en un barrio pobre) de una fuente de recursos aparentemente inmensa o ilimitada (financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo) en el momento de mayor crisis económica de la Argentina, y la existencia de personas y mecanismos técnicos especializados (calificados) para acceder o habilitar el acceso a esa fuente, supuso:

- **El DESEQUILIBRIO en la acumulación de capital de los grupos de poder**
- **La imposición de una TECNOLOGÍA económica / institucional / política (propia de la racionalidad técnica de las ONGs).**

Ambas cuestiones produjeron una DESNATURALIZACIÓN de las relaciones cotidianas entre vecinos, en el ámbito del Club de Abuelas.

Nuestra hipótesis es que esa **situación conflictiva** disparó la ejecución de un **DRAMA SOCIAL** en relación a la *forma* que asume en ese contexto la experiencia de la **política** en la vida cotidiana de las personas. En dicho **DRAMA SOCIAL** sería posible identificar las 4 fases de las que habla Turner:

1. La **RUPTURA**: en este caso, la ruptura de una **norma** implícita en la socialidad comunitaria, cual es la que impondría la existencia de una relativa simetría en la acumulación de capital simbólico de los grupos de poder internos para mantener un cierto equilibrio.
2. La **CRISIS**: momento en que se expone el “**patrón de lucha**” (Turner 1980) entre facciones relevantes y se torna visible la estructura social básica; esto se hace perfectamente visible en el incidente de las computadoras y la suposición de que el grupo político rival tuvo que ver con esa acción, como así también en la necesidad de reafirmar la importancia histórica del Club de Abuelas.
3. La **REPARACIÓN**: es el momento en que los líderes “ponen en funcionamiento ciertos mecanismos adaptativos y reformadores para **evitar la contagiante difusión de la ruptura**” (Turner 1980). En el caso que estamos analizando, esta fase fue posterior al momento al que corresponden los registros de campo presentados, y consistió en la organización de una fiesta oficial de inauguración del

⁸ Los registros de campo anteriores a julio de 2002 –fecha en que comenzó a ejecutarse el Proyecto “Nietito Fuerte”- dan cuenta de ello. Parcialmente aparecen en Fasano (2006).

Nuevo Edificio del Club de Abuelas, a la cual fueron invitados todos los líderes opositores.

4. La **REINTEGRACIÓN**: puede consistir en un “**ritual público**” indicando tanto la reconciliación como el clivaje. En nuestro caso, tal ritual tuvo lugar a mediados de 2003, oportunidad en que se realizó la fiesta de inauguración del Nuevo Edificio del Club de Abuelas. En la oportunidad, estuvieron presentes todas las facciones del barrio y todos los líderes tomaron el micrófono para expresar públicamente elogiosas palabras de felicitación y agradecimiento por el emprendimiento del Club de Abuelas.

Esta presentación esquemática de los acontecimientos está hecha sólo para mostrar cómo lo acontecido en ese momento en el Club de Abuelas –así como otras tantas situaciones conflictivas, de escala mayor o menor, en ése u otros contextos sociales- puede ser pensado, a través del modelo de análisis de DRAMAS SOCIALES de Turner, como la manera en que los grupos sociales se piensan a sí mismos (se reflexionan, se construyen y reconstruyen) a través de estructuras narrativas que son ejecutadas por los agentes a través de prácticas performáticas: una de esas prácticas performáticas es el *chisme*.

A su vez, este DRAMA SOCIAL contribuye a dar *forma* específicamente a los valores y prácticas que los agentes ejercen en relación a la **política**, revelando a la vez algunas características específicas que ésta asume en la República Argentina, tales como son el “personalismo”, el sistema de “punteros políticos”, el sistema de “dávivas” (“clientelismo”), la relación entre política y familia, la tradición peronista de fisión/fusión entre líneas internas, entre otras.

Dejaremos para otra oportunidad el análisis de otros tipos de performatizaciones que podrían ser analizadas en estos mismos fragmentos, tales como las referidas a la construcción de la *moralidad comunitaria*, por razones de espacio y de tiempo.

Y pasaremos ahora a desmenuzar el modo en que los *chismes* actúan como *prácticas performáticas* para producir esto que hemos mencionado.

El *chisme* como práctica performática

Deberíamos, antes de proseguir, definir por qué llamamos “*chismes*” a las conversaciones que integran los Fragmentos 1 y 2, o al menos a parte importante de ellas.

Hay un consenso implícito en el campo, en cuanto a considerar *chisme* a aquello que se habla sobre personas ausentes en la situación enunciativa, con cierta intención evaluativa o crítica (moralizante) de su conducta. Si bien autores como Elías y Scotson (1994) consideran la existencia de “*chismes reprobatorios*” (*blame gossip*) y “*chismes elogiosos*” (*praise gossip*), nuestra experiencia etnográfica nos ha mostrado que éstos últimos constituyen sólo una versión desvaída de lo que sustancialmente es considerado como *chisme*.

Un *chisme* sólo puede preciarse de tal cuando de alguna manera denuncia una situación *paradojal* en relación a la vigencia de las normas (especialmente morales) que rigen la comunidad en la que el *chisme* tiene sentido. Como lo expresábamos en su momento,

“algunos incidentes pasan sin pena ni gloria [...] o su recordación permanece encriptada en pequeños círculos [...] Otros se convierten en *chisme* o parte de él mucho después de sucedidos [...] Ciertos detalles de los hechos son mirados con lupa e interpretados y reinterpretados infinidad de veces [...], mientras que otros permanecen desapercibidos [...]

Que uno o varios incidentes aparezcan vinculados como objeto de *chisme* en una red más extendida, suscitando el interés suficiente para permanecer por algún tiempo depende de varios factores, pero

siempre es subsidiario de su significación para la socialidad de La Pasarela, es decir, para la red de relaciones entre vecinos organizada en torno de un régimen social específico instituido a lo largo del tiempo [...]

[...] No hay un momento puntual, originario, en que el incidente se convierta en chisme o, mejor dicho, en que la referencia a él se transforme en chisme: hay, sin embargo, al parecer, acontecimientos que por determinadas características de la socialidad en la que ocurren, ni bien ocupan un lugar en los comentarios de la gente lo hacen en *forma de chisme*.” (Fasano 2006: 133; nuestro énfasis)

Esas características particulares de tal socialidad tienen que ver con las normas que en ella tienen mayor vigencia.

En Fasano 2006 planteábamos que hay sujetos sociales que en ciertas *situaciones* hacen evidentes (de manera involuntaria) la o las *paradojas* del sistema de normas vigentes: a éstos sujetos hemos a la vez llamado “*liminares*” y “*emblemáticos*”. “*Liminares*” porque no están “ni aquí ni allí”, no son “ni una cosa ni la otra” (“*between/betwix*”⁹), porque el valor de sus conductas es *ambiguo* en algún sentido; y al serlo, encarnan *cierta* paradoja de *cierto* sistema de valores comunitario¹⁰. “*Emblemáticos*” porque al ser objeto de los *chismes*, se les reconoce como *emblemas* de cierta moralidad (o de su transgresión) con respecto a la cual a través del *chisme* se predicen valores. Esos son los sujetos propensos a ser objetos de *chismes*.

En las situaciones etnográficas que analizamos, se conversa en clave de *chisme* (en el Fragmento 1) sobre la política barrial y las personas involucradas, sobre la crianza que otra mujer del Comedor da a sus hijos, sobre el proceder de la “mafia” del barrio y (en el Fragmento 2) sobre lo que sucede en “el otro Comedor” y sobre los demás referentes políticos barriales. En todos los casos, hay un objeto de crítica (abierto o velado) que es usado como tematización para realizar cierta “moralización” respecto del tema en cuestión. Por eso afirmamos que el *chisme* es una *forma* (conversacional) usada por la comunidad para construir permanentemente su *moralidad*.

Lo que los la perspectiva de la *performance* nos permite analizar ahora es ***cómo procede esa forma, o sea cuál es el estilo que el chisme tiene de performatizar la vida social.***

Luz, cámara, acción

Veamos cómo todo esto acontece en los fragmentos escogidos¹¹.

- En las dos situaciones etnográficas hay un *público* (o *audiencia*) adicional: la etnógrafa (yo). Esto refuerza el sentido *teatral* de la *performance*: si habitualmente se *actúan* los valores sociales de manera inconsciente o involuntaria, la presencia de alguien ajeno a la situación lo que hace es agregar *reflexividad* a la actividad, al desnaturalizarla; a diferencia de (lo que será) la vida cotidiana con participación exclusiva y excluyente de los “nativos”, la presencia de la etnógrafa agrega (suponemos) cierta conciencia en los actores de estar *actuando*. Incorporan, por tanto, una *audiencia*¹² a su representación: ya no performatizan sólo para sí

⁹ Ésta es la expresión que Turner utiliza para referir al concepto de *liminaridad*.

¹⁰ Remarcamos el “*cierto*” porque la condición de ambigüedad de las conductas nunca es absoluta: siempre se revelan paradójales en relación a un sistema de valores, que ni siquiera es el único vigente en la comunidad, pero que es en relación al cual se producirá el *chisme*. Así, lo que constituye un *chisme* en cierto espacio social, puede no reunir las condiciones para constituirlo en otro.

¹¹ Entre corchetes es citado el número de línea en el que puede localizarse la expresión performática a la que se alude directamente.

¹² No es que no la hubiera, pero incorporan *otra* categoría de audiencia. Por otra parte, la consideración de la existencia de una *audiencia* entre ellos mismos en las *performances* de la vida cotidiana, es deseable considerarla en términos dinámicos: nadie es “audiencia” todo el tiempo ni de manera permanente.

mismos, sino también para la etnógrafa. Si se tiene en cuenta que, tal como lo propone Turner entre otros, la *performance* es un acto de *comunicación*, la complejización de la *recepción* no es un dato menor: modifica todo el proceso mismo de comunicación.

- Lugar y tiempo:

En el Fragmento 1, el *lugar* es la casa de Ana y el *tiempo* es *fuera del horario de funcionamiento del Comedor* (inclusive fuera de la semana laboral, ya que es sábado). Además, es *tiempo pre-electoral*: de campañas políticas barriales previas a las elecciones; es el tiempo en que los partidos políticos despliegan todas sus estrategias de seducción y compra de votantes y votos.

La *situación* es representativa de la *privacidad* del *ámbito familiar* de la Familia Morales (como grupo afectivo), el cual incluye a parientes y (unos pocos) amigos, como Tomasa. El hecho de que Tomasa esté presente un sábado en casa de Ana es indicativo de su vínculo de pertenencia simbólica a la Familia Morales, ya que en general los fines de semana Ana cierra las puertas de su casa (y del Comedor) y suspende su relación con el vecindario.

Por lo tanto, todo lo que en este contexto sea conversado, será interpretado tácitamente como *privado* (íntimo).

En el Fragmento 2, el *lugar* es el Comedor (el espacio de referencia de la Familia Morales como grupo político) en el horario de trabajo (en horario de realizar la actividad que legitima su lugar en la comunidad) y estando presentes todos quienes precisan ser “aleccionados” sobre cómo interpretar los hechos y los *chismes* para pertenecer a la *facción* política/chismosa (aquí se imparte su *interpretación oficial*¹³). El *tiempo* es el tiempo *inmediatamente posterior al acceso al financiamiento internacional*; un tiempo de condensación y aceleramiento de ritmos y, por tanto, de *tensiones*, especialmente políticas, en el contexto barrial. *Lugar y tiempo* predisponen el escenario (una *situación*) propicio para la performatización de tal “aleccionamiento”. ¿Quién encarna esa *performance*? Ana, que en esta *situación* funciona como líder de la Familia Morales como *grupo político* (ya no afectivo, como en la situación anterior).

- Participantes:

En el Fragmento 1, las participantes de la *performance* son Ana y Tomasa (como *performers*) y yo (como *audiencia*).

Ana es la *principal performer*, en ese caso encarnando el rol de *mujer* que posibilita la construcción del mito “Abuela Ana” haciendo eje en por lo menos tres caracteres: a) su condición de “*peronista de toda la vida*” capaz de conservar al mismo tiempo una *autonomía* (al menos de pensamiento) en relación al Partido Justicialista [32 a 34 y 42 a 44]; b) su condición de vecina *solidaria*, capaz de ayudar a criar los hijos de otras mujeres [70] y de “*escuchar muchas conversaciones*” comprometedoras guardando el secreto [62]; y c) su condición de mujer *inteligente y crítica, conocedora* del barrio [33 y 34].

Tomasa complementa la *performance* de Ana contribuyendo (con su presencia, su silencio asentidor y algunas frases esporádicas) a hacer creíble el personaje (que por momentos presenta características de mito) de la “Abuela Ana” frente a mí. También, por momentos, se construye como *audiencia* de la *performance* de Ana (por ejemplo, cuando Ana hace toda su demostración de autonomía en relación al Partido Justicialista).

¹³ Explicábamos en Fasano 2006 que los *chismes* reciben interpretaciones por parte de los diferentes grupos o sectores de la comunidad, pero que estas interpretaciones no son “libres”, los actores no las eligen de manera espontánea y azarosa, sino atendiendo rigurosamente a sus necesidades e intereses. Así, desde el lugar que centraliza las relaciones de poder, se “imparte” algo así como una *interpretación oficial* en relación a los *chismes* que afectan en alguna medida la imagen de dicho espacio.

Es interesante observar cómo, para poder construir su autoridad como *performers* (lo que Alexander denomina “el desafío de la *autenticidad*” 2006: 55), ambas apelan constantemente al argumento de la *proximidad* (“Yo lo ví”, “Enfrente de casa”, etcétera) [17,25,62]. Pareciera que este tipo de mecanismo de *autorización* (a la que podríamos relacionar con la función “deíctica” por su capacidad para remarcar el “aquí” y “ahora” en que se sitúa la enunciación de quien habla) fuese propia de la *forma* que demanda el *chisme* para tener eficacia performática.

En el Fragmento 2, participan de la performance:

- Como *principal performer*: Ana, que en este caso actúa como *líder* (político) del Club de Abuelas en tanto espacio representativo de la *Familia Morales como grupo político*. Su rol en esta performance, en tanto líder, es el *adoctrinamiento de sus fieles*. Es interesante observar cómo la *autoridad política* de Ana (en otras palabras, la *autoridad* que ella construye y que le es reconocida a Ana en el ámbito de las relaciones políticas) se asienta fundamentalmente en la cualidad *moral* de sus acciones.
- Como *performer “coadyuvante”*¹⁴: la Abuela Elsa, en tanto co-partícipe de la *autoridad* (moral) de las Abuelas, por su propia condición de Abuela.
- Como *performers secundarias*: las demás mujeres del Comedor, que contribuyen a ejecutar el guión de la performance asumiendo el rol de personas autorizadas a dar fé a las palabras de Ana por su *proximidad* histórica (en tanto vecinas) con el Comedor.
- *Audiencia*: el hombre al que han puesto a “separar porotos” (a todas luces un trabajo de recién iniciado en las lides del Comedor) y yo. Ninguno de los dos tenemos autoridad alguna en el terreno de las relaciones políticas en ese lugar.

- Guión (Script):

En ambos Fragmentos puede observarse la tematización de *la actividad política atravesando la vida cotidiana*, a través de la cual se performatiza *una moralidad sobre el modo (correcto) de proceder políticamente*.

Es importante relacionar esto con el DRAMA SOCIAL que proponemos identificar aquí, ya que el cometido final de esta performance es aleccionar a los actores para asumir posiciones en relación a las facciones políticas internas del barrio, para lo cual es preciso: 1° Descalificar (moralmente) al rival; 2° Instaurar el consenso sobre un modelo de conducta política “correcto” (moralmente); 3° Producir una identificación entre facciones políticas y modelos (morales) de conducta política; 4° Lograr la identificación (moral y política) de los actores con la facción dominante (en este espacio). Todo esto sucede de manera extremadamente sutil, a través de la performance que tiene lugar *a través del chisme*.

En el Fragmento 1, esa tematización tiene dos ejes:

1) *La campaña pre-electoral en el barrio*. En este sentido, la performance de Ana (acompañada por Tomasa) consiste en:

1° *Denunciar (ante mí) el “clientelismo”* (entrega de “cajas” y “choripanes” como práctica política habitual. [15 a 25]

2° *Distanciarse del “clientelismo”* y, al hacerlo, moralizar sobre la posición moral/política correcta: la autonomía de decisión. [27 a 32]

2) *La relación (de la Familia Morales y el Comedor) con los Partidos políticos*. Esto es performatizado:

1° *Hacen una evaluación moral de la supuesta candidata a concejal por el Partido Justicialista*. Hay un pronunciamiento sobre el desacuerdo *personal*

¹⁴ Le llamamos “coadyuvante” por darle un nombre en relación con las estructuras dramáticas literarias, Puntualmente, el término es usado por Greimás en el análisis de la estructura actancial de los cuentos rusos (1976).

con la elección de “ésa” persona, *distanciándose* (frente a mí) de “ésa gente” [33 a 40].

2° *Manifiestan la importancia política del Club de Abuelas y del Comedor* (“quieren el apoyo del Comedor”) [27, 28]

3° *Ana hace una demostración de su fuerza política dentro del Partido Justicialista* al amenazar que, “si es cierto lo que dicen, yo voy y les rompo en la cara mi ficha de afiliación” [32].

Esta última expresión es una de las tantas evidencias de la excelencia de Ana como *performer* y un excelente ejemplo de “*acto performático*” ya que, como señala entre otros Jean Langdom (1996), no cualquiera es un “acto performático”; sino que sólo lo es aquél que potencia la dimensión poético-expresiva de la vida social, produciendo por lo tanto un cierto *extrañamiento* de lo cotidiano. Hay una *intensidad* inusitada en la acción, que rompe con la secuencia previsible de la vida cotidiana; como un acorde musical repentinamente ejecutado con mayor intensidad, produciendo una modificación en el ritmo, convocando la atención y produciendo –por ello– en los participantes un cierto *extrañamiento* de lo cotidiano. La amenaza de Ana de ir al Partido y “romperles en la cara mi ficha de afiliación” tiene ese carácter intenso, violento y profundamente performático: no sabemos si efectivamente lo hará –y en realidad poco importa–; lo importante es que resulta *posible* (verosímil) que lo haga, y todos los presentes conocemos *la relevancia* que ese posible acto tendría en la vida de Ana, del Comedor, del Club de Abuelas, de los grupos políticos barriales, de la comunidad barrial en general y –también– de la política interna del Partido Justicialista de Paraná. En ese instante se produce la *fusión* de la que habla Alexander (2006), que hace asimilar la *performance social* al *ritual*; o también podríamos decir que pone de relieve la condición *ritual* de la *performance social*.

Otro elemento que nos parece importante remarcar es que, gracias a esta ruptura del recurrir cotidiano, es que es posible la *reflexividad* que tiene lugar a través de la *performance*. En la *performance*, los actores se ven a sí mismos y a los demás, y construyen y re-construyen el sentido simbólico del mundo que habitan.

En el Fragmento 2, continúa esa tematización de la política, en este caso fundamentalmente de la política interna barrial. Aquí, la *performance* cuenta con la participación de varias mujeres, si bien el *acento* es siempre puesto por la *performer* principal, que continúa siendo Ana, a la que las demás coadyuvan (Abuela Elsa) o secundan (las demás mujeres) para cumplir con el cometido de construir la significación deseada. Ésta consiste en:

- a) *Descalificar (moralmente) al grupo político opositor* [157 a 164; 186 a 191]
- b) *Reforzar la legitimidad de la autoridad del Club de Abuelas en relación a sus rivales políticos* [165 a 191]
- c) *Dar legitimidad a la autoridad de Pedro* (la cual es objeto de críticas [138, 139]) al frente del *Proyecto “Nietito Fuerte”* [149 y 150; 186 a 189]

Para realizar esta *performance* -en su condición de ser la excelente *performer* a la que aludíamos más arriba- Ana echa mano a dos elementos que aumentan la intensidad del *acto performático* y con los cuales refuerza frente a los presentes (entre los cuales hay algunas personas que no siempre pertenecieron al Club de Abuelas) su *autoridad de líder del grupo político*. Estos elementos son:

- la *victimización* por ser objeto de maltrato por parte de los rivales políticos (hacerse “mala sangre”) [148 a 150];
- una suerte de *inmolación* personal en pos del proyecto del Club de Abuelas (“puse mi jardín de toda la vida”) [176 y 177]

La estrategia dramática se repite: descalificar primero a los rivales, para despejar el camino hacia la *moralización* que instituye el lugar sin cuestionamientos del Club de Abuelas.

A su vez, en la manera en que las demás participantes de la *performance* asumen papeles, puede observarse claramente cómo la *estructura social* de ese espacio emerge y es realizada: la Abuela Elsa coadyuva desde un lugar simétrico al de Ana (ambas comparten la referencia de autoridad de ser parte de las Abuelas fundadoras del Club) y las demás mujeres completan y refuerzan la eficacia performática del acto sumando la autoridad de la *proximidad* que da el estar “cerca” del Club de Abuelas en su condición de vecinas y colaboradoras del Comedor (desde un lugar asimétrico de dependencia laboral, económica y política).

Por ello, en esta *performance* puede verse claramente cómo se complejizan los roles de participantes/audiencia, ya que:

- Ana actúa diferencialmente para: las mujeres (que *ya* pertenecen al Comedor), el hombre (que es de otro barrio y nuevo en ese lugar [Véase 163 y 164]) y yo;
- la Abuela Elsa actúa para las mujeres, para Ana y para mí;
- las mujeres actúan para las demás mujeres, para sí mismas y para mí, pero también para Ana, de quien dependen; en su actuación, expresan su lealtad a la facción:
 - * Mari refuerza su vínculo laboral (con Pedro) [173 a 175]
 - * Susana la elogia a Ana y al Club de Abuelas [165 a 168]
 - * Todas - en esa implícita competencia con los adversarios políticos- se posicionan abierta y explícitamente *a favor* del Club de Abuelas.

En síntesis...

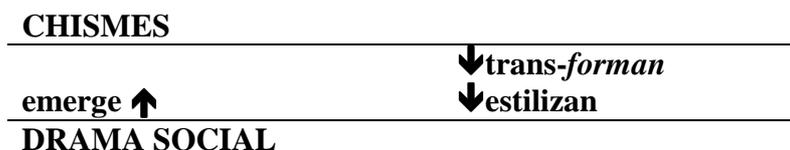
Lo que puede apreciarse con toda claridad en los fragmentos etnográficos analizados es cómo en ese espacio social (el Club de Abuelas y su entorno comunitario) la *política* constituye un elemento constitutivo de las relaciones cotidianas entre las personas y, con ello, puede accederse al conocimiento de algunas especificidades de la política en la Argentina.

A partir de ahí, puede entenderse hasta qué punto un *desequilibrio en las relaciones de poder entre grupos políticos* (como es la acumulación de capital que el Club de Abuelas realizó a través del acceso a financiamiento internacional) puede convertirse en una *situación conflictiva*, que dispara la ejecución de un DRAMA SOCIAL que reactualiza algunos de los ingredientes dramáticos de la política argentina junto a los elementos que aporta la especificidad de *esta* situación particular.

Ese DRAMA SOCIAL es performatizado, en parte, a través del *chisme*, en tanto práctica comunicacional comunitaria con una gran eficacia performática, y de la cual los agentes participan con naturalidad porque poseen las <competencias> necesarias para hacerlo.

Especialmente, lo que podemos ver en los fragmentos analizados es cómo *el chisme performatiza* la fase de CRISIS de dicho DRAMA SOCIAL, profundizando la escisión entre facciones y haciendo visibles los componentes estructurales básicos de dicha sociedad. Y cuando decimos que “*performatiza*”, lo que queremos decir es que, por un lado, lo hace emerger a la visibilidad, al mismo tiempo que le da una *forma*, lo *estiliza*.

El movimiento que se produce sería más o menos el siguiente:



En los fragmentos analizados, entonces, vemos cómo *el chisme estiliza* (da un *estilo*, una *forma*, *per-forma*):

- la *autoridad política* (de la Abuela Ana, de su hijo, del Club de Abuelas dentro y fuera del barrio);

- las *relaciones comunitarias* (relaciones de vecindario convertidas en relaciones laborales dentro del Club de Abuelas; el éxito de la moralidad apoyada en el “hacer”; relaciones entre grupos de poder);
- el *género* (modelos de autoridad masculino [Pedro] y femenino [Ana]);
- la *lucha por la imposición de una moralidad* (la moralidad del Club de Abuelas: trabajo vs. calle);
- la *relación con el orden político en general*.

En este análisis, la *política* ocupó un lugar primordial. Ello en parte obedeció a una decisión estratégica en relación a este artículo, a fin de realizar una simplificación.

Pero, fundamentalmente, obedeció a que la *política* apareció como “el” tema por excelencia en nuestro estudio sobre el *chisme* en el ámbito del Club de Abuelas. Entendimos que ello tenía que ver con lo que Elías & Scotson proponían cuando decían que “la estructura del *chisme* sigue la estructura de la comunidad cuyos miembros chismean” (1994: 94).

Luego del análisis realizado no parecieran quedar dudas acerca de que, al menos en el contexto estudiado, a través del *chisme* se performatiza de manera singular *la forma de las relaciones sociales comunitarias*, en este caso en relación a la *política*.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAMS, Roger. 1970. “A Performance-Centred Approach to Gossip”. En: *Man*, New Series, Vol.5, N°2.
- y BAUMAN, Richard. 1971. “Sense and Nonsense in St. Vincent: Speech Behavior and Decorum”. En: *American Anthropologist*, Vol.73, N°3.
- ALEXANDER, Jeffrey C. and Mast, Jason. 2006. *Social performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. Cambridge University Press.
- BUTLER, Judith. 2004. “Performative acts and gender constitutions: an essay in phenomenology and feminist theory”. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge.
- CONQUERGOOD, Dwight. 2004. “Performance Studies: Interventions and radical research”. In: BIAL, Henry, *The Performance Studies Reader*. London: Routledge.
- COX, Bruce. 1970. “What is Hopi gossip about? Information management and Hopi factions”. En: *Man*, New Series, Vol.5, N°1.
- ELIAS, Norbert y SCOTSON, John. 1994. “Observations on Gossip”. En: *The Established and The Outsiders*; London, Sage.
- EPSTEIN, A.L. 1969. “Gossip, Norms and Social Network”. En: MITCHELL, J.C. (ed.). *Social Networks in Urban Situations*. Manchester, Manchester University Press.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. 1937. *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*. Oxford, Clarendon Press.
- FASANO, Patricia. 2006. *De boca en boca. El chisme en sectores de pobreza urbanos*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia/IDES.
- FONSECA, Claudia. 2000. *Familia, fofoca e honra. Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul.
- FOUCAULT, Michel. 1995. *La historia de la sexualidad*. T.1: La voluntad de saber. Barcelona, Siglo XXI.
- GIESEN, Bernhard. 2006. “Performing the sacred: a Durkheimian perspectiva on the performance turn in the social sciences”. In: ALEXANDER, J. & JASON, L. *Social*

- Performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. Cambridge University Press.
- GILMORE, David. 1978. "Varieties of Gossip in a Spanish Rural Community". En: *Ethnology*, Vol.XVII, N°1.
- GLUCKMAN, Max. 1963. "Gossip and Scandal". En: *Current Anthropology*, Vol. 4, N°3
- . 1968. "Psychological, sociological and anthropological explanations of witchcraft and gossip: a clarification". En: *Man*, New Series, Vol. 3, N°1.
- GREIMAS, A.J. 1976. *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos.
- HUGHES-FREELAND, Felicia (org.). 1998. *Ritual, Performance, Media*. London: Routledge.
- LANGDOM, Jean . 1996. "Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia". *Antropologia em Primeira Mão* N° 11. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, Florianópolis.
- MAFFESOLI, Michel. 1997. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- PAINE, Robert. 1967. "What Is Gossip About? An alternative Hypothesis". En: *Man*, New Series, Vol.2, N°2.
- . 1968. "Gossip and Transaction". En: *Man*, New Series, Vol.3, N°2.
- PARQUER, Andrew et all. 2004. "Introduction to Performativity and Performance". In: BIAL, Henry, *The Performance Studies Reader*. London: Routledge.
- PEIRANO, Mariza. 2002. *O dito e o feito*. Cap. 1: A Análise antropológica de rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- PITT-RIVERS, Julian. 1988. *Un pueblo de la sierra: Grazalema*. Madrid, Alianza.
- SHERZER, Joel & BAUMAN, Richard. 1989. "Introduction". In: *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge: University Press (1era. ed. 1974).
- STEWART, Pamela and STRATHERN, Andrew. 2004. *Withcraft, Sorcery, Rumors and Gossip*; United States of America, Cambridge University Press.-
- SZWED, John. 1966. "Gossip, Drinkind and Social Control: Consensus and Communication in a Newfoundland Parish". En: *Ethnology*; Vol.5, N°4.
- TAMBIAH, Stanley. 1985. *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge: Harvard University Press.
- THOLANDER, Michael. 2003. "Pupils' gossip as remedial action"; en: *Discourse Studies* vol. 5 (1).-
- TURNER, Victor. 1980. "Social Dramas and Stories about them". In: *Critical Inquiry* Vol. 1, N°1.
- . 1987. *The Antropology of Performance*. New York: PAJ.
- VAN VLEET, Arista. 2003. "Partial theories: On gossip, envy and ethnography in the Andes"; en: *Ethnography* vol. 4 (4).-
- ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: EDUC.