

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 Cuatíá 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.

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



disco¹³ 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 reapropiación 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 participantes¹⁴. Apelar desde



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.

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:

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.



En el caso de una pequeña ciudad como Curuzú Cuatiá, la proximidad habitaba 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 rellenar 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



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.

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

BIBLIOGRAFÍA

- 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>
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 humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

2002. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

1976. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Turner, Víctor.

2008. *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedades humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

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*, Sao Paulo: FEU-UNESP.