

“Yo soy dueña de mi mundo”: prácticas culturales, *mediaciones* y *agencia* en la Casa de la Cultura de la Villa 21-24

Tesis para optar por el título de Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

Tesista: Aimé Pansera

Directora: Natalia Gavazzo

Co-directora: Marina Moguillansky

JUNIO DE 2022

Resumen	4
Agradecimientos	5
Introducción	5
<i>La construcción de un problema de investigación</i>	6
¿Qué es “cultura” acá?	11
Objetivos de la investigación	16
<i>Apartado teórico-metodológico: etnografía y reflexividad en la construcción de un problema antropológico</i>	17
Método biográfico en diálogo con datos cuantitativos y problemáticas socio-estructurales	19
El análisis del discurso y la apuesta por la materialidad de las prácticas	21
Capítulo 1. La Casa de la Cultura: ¿el ovni de la Villa 21?	24
1.1. <i>La Casa de la Cultura y su contexto</i>	24
Historia de la Casa y contexto político argentino	29
Cultura y desarrollo: Estado y derechos en la Casa de la Cultura	32
1.2. <i>Población y territorio de la Villa 21-24</i>	33
1.3. <i>El Estado y el barrio</i>	38
1.4. <i>Las etapas de la Casa</i>	40
Diferentes gestiones y concepciones de <i>cultura</i>	40
Las tres etapas de la programación	43
2020-2021, uso sanitario durante la pandemia del Covid-19	47
1.5. <i>Infancias, juventudes y mujeres, destinatarias de la programación</i>	49
1.6. <i>Una Casa para salir de los hogares y de la calle</i>	50
1.7. <i>Los talleres de formación</i>	51
Capítulo 2. Discusiones teóricas sobre consumos culturales, categorías transversales y contexto	54
2.1. <i>Los límites del dominocentrismo y del legitimismo para el estudio de las culturas populares en la sociología de la cultura</i>	54
2.2. <i>Los aportes de los estudios culturales, las teorías de la agencia y la subjetividad y los desarrollos contemporáneos desde la sociología pragmática</i>	57
La sociología pragmática: el <i>gusto</i> como comportamiento y la práctica cultural como motor de la acción	59
2.3. <i>Culturas populares, derivas epistemológicas y apropiaciones en Latinoamérica</i>	61
2.4. <i>Antecedentes: estudios culturales sobre género y culturas populares</i>	64
Eslabones de los estudios culturales estadounidenses y británicos	66
Feminismos en los estudios culturales argentinos	68
2.5. <i>Conceptos y antecedentes asociados: cuidados y migraciones en América Latina</i>	70
Investigaciones sobre <i>cuidados</i>	70
Género y migraciones	74
Capítulo 3. La práctica cultural en su materialidad: la clase de costura	79
3.1 <i>Biografía de dos costureras</i>	80
3.2. <i>El mundo en torno a la Singer</i>	84
Herramientas	85
Insumos, producciones y circulación	88
Limitaciones	91
Dinámicas del aprendizaje	92

Palabras y silencios del aula	95
Coser en casas	98
3.3. <i>Práctica cultural y biografías</i>	99
Una actividad de mujeres y familias	99
Modo de relación con el pasado y el entorno	101
Capítulo 4. Baile, música, géneros y biografías en la clase de “ritmos latinos”	105
4.1. <i>Biografía de dos bailarinas</i>	105
4.2. <i>Bailar “ritmos latinos”</i>	107
Música para el baile	109
¿Qué es “latino”?	110
“Mi política es bailar”: la Xuxa del barrio	112
4.3. <i>Género, sexualidad y baile</i>	114
La activación sexual	114
Los roles de género	116
4.4. <i>El baile “latino” en la biografía de las participantes</i>	120
Capítulo 5. Formas de la agencia y las subjetividades en las clases de costura y baile	124
5.1. <i>Prácticas culturales y tareas de cuidados</i>	124
El continuo de los <i>cuidados</i>	124
El hogar expandido y el <i>tercer tiempo</i> de la práctica cultural	129
5.2. <i>“Un tiempo para mí”</i>	131
De “nada” a “algo”	131
La voluntad en acción y el <i>autocuidado</i>	132
Autonomía y cultivo de sí	134
“Yo soy dueña de mi mundo”	137
5.3. <i>Una “terapia” compartida : autotransformación, sociabilidad y placer</i>	139
“Una válvula de escape”: prácticas que relajan y consuelan	140
“Las quiero tanto”: hilando sensibilidades y afectos	141
“Me siento viva”: bailar para reconciliarse con una misma y con la propia edad	144
“Ver cómo está el mundo”: una forma de abrirse	146
“Yo preferiría ser amante que esposa”: el baile como motor de la imaginación y el deseo	147
“Algo que te dé placer”: la hora del disfrute	149
Conclusiones	152
Bibliografía	157
Anexo	166
<i>Referencias de las entrevistas en profundidad</i>	166

Resumen

El objeto de estudio de esta tesis son los usos y apropiaciones que hacen las mujeres de sectores populares con respecto a las ofertas de la Casa de la Cultura de la Villa 21 de la ciudad de Buenos Aires en 2018 y 2019, un centro cultural estatal ubicado en una villa del sur de la ciudad de Buenos Aires. La Casa es un espacio tanto para el cultivo y *cuidado de sí* como un lugar que forma parte de la organización de los *cuidados* familiares en las rutinas de estas mujeres. La tesis estudia el territorio en donde se inserta el centro así como la política cultural que le dio vida, reconstruye su oferta de programación y formativa a nueve años de su inauguración, analiza el rol de las actividades culturales ofrecidas en las trayectorias de las participantes, atendiendo a los cruces entre las categorías de *género*, *cuidados* y trayectorias migratorias y, desde una perspectiva de la *agencia*, el uso que los actores sociales hacen de esta oferta cultural estatal. Se utilizan técnicas mixtas y su marco teórico se nutre de los debates conceptuales acerca de los *consumos culturales* y de las teorías de la *agencia*.

Agradecimientos

A mi familia, a mis directoras, a las luchadoras de la Villa 21 y sus compañeros, a les Poscolóniques y a Lionel.

Introducción

En la Casa de la Cultura de la Villa 21-24, en la ciudad de Buenos Aires, desde 2013 se ofrecen talleres de formación artística y oficios. Quienes asisten a éstos habitan, en su gran mayoría, el barrio. En estas clases, las y los participantes aprenden no sólo lo que da nombre al taller, cómo bailar “ritmos latinos” o el arte de la costura, por ejemplo; también realizan, a través de esas prácticas culturales, otras actividades en las cuales se tejen relaciones y se construyen *subjetividades*. Para interrogar qué ocurre en torno a estas prácticas, qué rol tienen en la vida de sus participantes y cómo éstos usan el espacio de la Casa es que realicé esta investigación.

La Casa fue inaugurada en septiembre de 2013 por Cristina Fernández de Kirchner en su segundo gobierno. Es el único centro cultural estatal de rango nacional, dependiente del Ministerio de Cultura, en una “villa” en nuestro país. Forma parte del Polo Educativo Barracas, en donde se encuentran instituciones educativas públicas de varios niveles. Desde su inauguración se propuso promover la diversidad cultural y brindar contención a los habitantes del barrio, sobre todo a los jóvenes. La Casa se inserta en el panorama más amplio de la política cultural del segundo gobierno kirchnerista, en parte destinada, como también lo fueron grandes proyectos de otras carteras, a los sectores populares argentinos.

El barrio se ubica en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires; es una de las “villas” más antiguas, extensas y pobladas de la capital. Su población está conformada en gran parte por migrantes de la zona del noreste de nuestro país y del Paraguay, también de otros países limítrofes. Las hijas e hijos de éstos son porteños y gran parte de la población del barrio es muy joven. Los residentes padecen diversos problemas que resultan de deficiencias de urbanización: las viviendas son de material (ladrillo y cemento) o casillas de chapa y madera; el suelo y el agua están contaminados; faltan

servicios públicos como la recolección de residuos; la inseguridad y la violencia institucional son moneda corriente.

A la vez, existe un gran tejido social formado por actores locales reunidos en torno a la parroquia de Caacupé, comedores y organizaciones políticas que responden a las múltiples necesidades y generan redes de apoyo y solidaridad muy distintas a las que existen en otros barrios menos vulnerados de la capital. Además, son muchas sus expresiones culturales, desde las actividades religiosas y deportivas hasta las iniciativas artísticas de sus habitantes, algunas mediadas por el Estado.

En el terreno donde hoy está la Casa había, entre otras construcciones similares, un galpón abandonado, de uso ferroviario por su cercanía con la línea Belgrano Cargas del ferrocarril, que luego había servido como depósito fiscal, desarmadero de autos y basurero. El espacio, perteneciente al Ministerio de Educación de la Ciudad, fue cedido a la Nación para la construcción del centro cultural. Este proyecto fue impulsado por organizaciones barriales, la Parroquia de Caacupé y otros actores sociales y políticos del territorio, que veían necesario prolongar el proyecto del Polo Educativo. Estas organizaciones y actores encontraron eco en el último gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y el proyecto de la Casa fue llevado adelante. Antecedentes recientes de políticas culturales orientadas al desarrollo social en otros países latinoamericanos sirvieron además como faro para impulsar esta construcción.

El espacio cuenta con un auditorio amplio destinado a producciones teatrales, muestras y proyecciones; un espacio de exposición; salas para talleres de formación y oferta de conectividad; un espacio para usos diversos, además de oficinas de administración. Entre 2013 y 2015, ofreció además de los talleres de formación, una programación regular de teatro para las infancias y también para adultos. Con el cambio de gobierno a nivel nacional, esta oferta se discontinuó. Las disputas en torno a la Casa comenzaron antes del cambio de gestión: acusaciones de robos, despidos y un conflicto en torno a qué oferta y qué usos debería promover la Casa la acompaña desde su creación. En 2020 y 2021, con la pandemia del COVID-19, el espacio sirvió para pacientes en tránsito y centro de testeo y su oferta formativa continuó virtualmente.

La construcción de un problema de investigación

¿Qué observar y analizar de todo lo que allí ocurre, y cómo? Mi historia personal, tanto a nivel familiar como profesional, y el recorrido académico que realicé durante la

cursada de la *Maestría en Sociología de la cultura y análisis cultural* fueron orientando las respuestas a estos interrogantes y dándole forma a la investigación. De ese modo, pude delimitar el objeto de indagación y elaborar las primeras hipótesis de análisis.

El ingreso al campo de un proceso social comienza antes de la llegada a un lugar determinado. Buscaré analizar este “ingreso” porque habla no sólo de mí, de mis capacidades y limitaciones como investigadora en formación, sino del mundo social en cuestión (Canelo, 2011). Durante la última dictadura militar que sufrió nuestro país y en la década de la recuperación de la democracia, mi padre, Miguel Pansera, impulsó un espacio cultural en el barrio porteño de Balvanera, llamado Cine Club Buenos Ayres. En él realizaba, entre otras actividades, proyecciones de películas prohibidas y de documentales sobre la pobreza y los excluidos de nuestro continente. Pero también era habitual que saliese de ese barrio y recorriera, en su Estanciera, las villas de la capital, los asentamientos y tomas de tierra del conurbano bonaerense, como también comunidades de pueblos originarios en otras provincias argentinas. Cargaba los equipos de proyección, los rollos de las películas, a su primer mujer e hijos al comienzo; años más tarde, a su segunda familia, mi madre y yo, y realizaba proyecciones de dibujos animados infantiles o cortos que promovían los derechos humanos sacados de la biblioteca en donde trabajaba mi madre, el Centro de Información de Naciones Unidas. La Villa 21 fue uno de los barrios en los que Miguel impulsó proyectos culturales junto a dirigentes territoriales. Organizó un festival para reclamar, junto a la Cuadrilla de la luz del barrio, por el tendido eléctrico. En ese evento, entre otros artistas, asistió a tocar Teresa Parodi, quién más de 30 años después, sería la primer ministra de Cultura de la Nación. Impulsando la Cuadrilla estaba Mario Gómez, quién sería el segundo director de la Casa de la Cultura. Mi padre murió en 1989, dejando un proyector súper 8, muchos recortes periodísticos de sus actividades y carpetas llenas de proyectos inconclusos.

Mi retorno a la Villa 21, después de haberla conocido de bebé, en brazos de mis padres, fue en agosto de 2013, como docente de un programa piloto de educación destinado a combinar lenguajes artísticos con otras unidades curriculares, en las escuelas públicas de las comunas 4 y 8, de la mano del Ministerio de Educación del GCBA (MEGCBA). Teniendo una formación de grado en artes, cursada en Francia, y experiencia en varios roles de creación y producción escénica, llegué con 27 años a la Villa 21 y encontré allí cómo combinar mi deseo de trabajar en el campo social con mi sensibilidad artística. Entré a trabajar en la Escuela Media nº6. Esta vez, mi ingreso al

barrio sería de la mano del Estado, a diferencia de cómo habían ingresado mis padres décadas atrás.

Al mes de comenzar a trabajar en el barrio se inauguró la Casa de la Cultura, en el galpón lindante con la escuela¹. Me emocionó y fascinó el funcionamiento de ese espacio, en donde había entonces una programación regular de teatro, cientos de chicos haciendo cola para asistir a las funciones, en una sala con un equipamiento técnico de alta calidad. Grande era la diferencia entre los relatos familiares sobre la ausencia del Estado en el barrio en los años '80 y el presente que mis ojos observaban y del que estaba participando. Desde su apertura, observé de cerca la programación.

En paralelo, ese mismo año comencé una formación que me llevó a conocer a mis actuales colegas de trabajo y mentoras². Esta consistía en descubrir otra experiencia educativa, orientada a la formación de jóvenes espectadores, también en el seno del Ministerio de Educación de la Ciudad. En el marco de una capacitación para la mediación cultural leímos textos de Bourdieu, García Canclini y otros sobre el *consumo cultural* y los determinismos en la formación del hábitos como ir al teatro. Esa experiencia me impulsó a volver a la universidad a buscar herramientas para explorar el vínculo entre cultura y sociedad, la formación del *gusto* y el peso de las desigualdades sociales en ella así como para comprender el pasado reciente y el presente político de mi país y de la región, a la que había retornado después de haber vivido mis primeros años de juventud fuera de ella.

Esa búsqueda también me llevaría iniciarme en la investigación social. Para ese curso de formación como formadora de espectadores, realicé una encuesta de públicos en las funciones teatrales de la Casa, en el invierno de 2014 y relevé datos sociodemográficos y sobre la relación de las y los espectadores con ese espacio cultural, que me permitieron elaborar un diagnóstico y, sobre todo, impulsar este trabajo. Es en ese momento en donde empiezo a elaborar el proyecto que resulta en esta tesis, al iniciar la cursada de la maestría en 2015. En ese entonces, mi intención estaba puesta en estudiar la conformación de un público en torno a la propuesta de programación de teatro en la Casa de la Cultura. ¿Los habitantes del barrio que asisten con frecuencia a las obras teatrales, se están formando

¹ En ese momento, existía una puerta entre ambas construcciones, que permitía circular entre ambos sin necesidad de salir a la avenida. Para usar el auditorio, o visitar una exposición, los docentes reuníamos a los estudiantes y usábamos esa forma de ingreso. Cuando avanzaron las obras de refacción de la escuela, esa puerta se inhabilitó.

² Se trata de Ana Durán y Sonia Jaroslavsky, creadoras del programa “Formación de Espectadores” en el MEGCBA y pioneras en el desarrollo de “nuevos públicos” para las artes escénicas en nuestro país.

como espectadores? Es decir, ¿su experiencia reiterada en la Casa impacta en sus consumos culturales, haciendo que busquen ver teatro en otros lugares, o que elijan nuevos objetos artísticos de consumo, o bien que transformen su vínculo con los hábitos que ya tienen incorporados? En suma, ¿ver teatro transforma a las personas? Sin embargo, la programación se discontinuó con el cambio de gobierno nacional, a finales de ese año y los datos que había conseguido hasta entonces asistiendo a las funciones en la Casa no resultaban suficientes para responder a estos interrogantes.

En paralelo, las materias que cursé en la maestría encauzaron mi interés por estudiar a escala individual el proceso de consumo cultural, es decir por priorizar una metodología cualitativa que permita reconocer y analizar la singularidad de las trayectorias de las personas en su vínculo con los consumos y prácticas culturales. En 2016 integré el proyecto de investigación de la Dra. Moguillansky, co-directora de esta tesis, en el que indagamos, junto con otros estudiantes del grado y el posgrado, en la relación entre consumos culturales, hábitos informativos e identidades políticas, según la perspectiva de las *afinidades electivas*, a través de la constitución y el análisis de perfiles de consumidores culturales. Elaboramos éstos a través de entrevistas en profundidad en base a un muestreo teórico (Glaser y Strauss, 1967), buscando variar los perfiles sociales de los entrevistados, y continuamos ampliando el conjunto para lograr la saturación teórica³. El interés por los individuos y por el cruce de lo cultural con otras dimensiones de la vida se instalaba con fuerza.

Pero ese año fue mi último año como docente en la escuela n°6 y luego el contacto con los jóvenes que habían sido mis alumnos, y con el barrio, se discontinuó.

Mientras tanto, a nivel nacional, la Argentina vivía una despolitización producto del desprestigio del Estado y del quehacer político impulsado desde el propio gobierno, con Mauricio Macri en la presidencia desde diciembre de 2015. El contraste con los años previos del kirchnerismo era impactante y la transformación de las políticas culturales a nivel nacional, rotunda. Se desarmaron numerosos programas de desarrollo cultural, se redujeron presupuestos y se despidió a trabajadores. La programación de teatro de la Casa de la Cultura de la Villa 21 fue discontinuada y el proyecto parecía no tener rumbo. Además, numerosos conflictos entre las autoridades y los trabajadores habían teñido la experiencia ya antes del cambio de gobierno. Frente a este panorama, pasé de la

³ Algunos resultados de dicho proyecto fueron publicados en Aliano, N., Arillo, N., Fischer, M. y Pansera, A. (2016), Aliano, Moguillansky (2017).

fascinación inicial a una progresiva comprensión de las dificultades. Comencé a preguntarme cómo hablar de este espacio cultural sin hacer una descripción lacrimosa de su triste derrotero dentro de la política cultural argentina de la última década. Además, con las herramientas que estaba incorporando en mi nuevo trabajo, mi mirada sobre la Casa se fue agudizando: aun cuando hubo programación de teatro, no existían datos certeros sobre su público y sin tener un registro de las asistencias, era imposible diagnosticar, evaluar o diseñar proyectos; tampoco se pensaba cómo desarrollar ni fortalecer el vínculo con las y los espectadores de la Casa; había funciones repletas, pero otras completamente vacías que terminaban siendo suspendidas; las obras para niños “funcionaban” pero las de adultos, lo hacían “a medias”. Al poco tiempo, la oferta de programación había desaparecido por completo: ¿qué estudiar entonces?

Estos motivos (la Casa como objeto de disputas violentas, la desinversión actual y desaparición de la oferta de programación, la carencia de una política de gestión legible para analizar –no existen documentos públicos que la definan-) hicieron vacilar la construcción del problema de investigación, sin conseguir determinar aún del todo su objeto.

En paralelo, ingresé a trabajar en el Teatro Nacional Cervantes (TNC) en una gestión que sería recordada como un “oasis” dentro de la política cultural del macrismo. Mi tarea consistía y consiste, ya que sigo trabajando allí, en promover políticas de desarrollo de públicos, especialmente de creación de “nuevos públicos” a través de la formación de espectadores y en realizar estudios de públicos. En ese momento, pese al contexto político, empezaron a ponerse en juego en mi trabajo las nociones de *derechos culturales*, *ciudadanía cultural* y otros paradigmas que vinculan *cultura y desarrollo*, para argumentar a favor de las tareas del área. Estos conceptos dialogaban con mi antiguo trabajo en la escuela n°6, así como un nuevo rol docente en un bachillerato para adultos, dictando una materia llamada “Arte y ciudadanía”. Al volver a pensar en mi tesis de maestría, me aparecía la intención de evaluar la política pública de la Casa de la Cultura en términos de eficacia en relación al cumplimiento de los derechos culturales de los habitantes de la Villa 21. La idea de medir el grado de acceso que esa política cultural posibilitaba me rondaba, pero logré cuestionar esa formulación trabajando en mi proyecto en los talleres de tesis. Esta era una perspectiva normativa, que no permitía describir la riqueza de las prácticas.

¿Qué es “cultura” acá?

El descubrimiento, en la universidad, de los debates acerca de las *culturas populares* y la oscilación en sus análisis, que las comprenden o bien como prácticas de dominación o bien de resistencia, reorientaron mis intereses. También, la lectura de la investigación de Cecilia Ferraudi sobre la urbanización de Villa Palito (Ferraudi Curto, 2014), fue una gran influencia a la hora de elegir el enfoque teórico-metodológico de esta tesis. La pregunta que guía el trabajo de Ferraudi es “¿qué es política acá?”, ya que ella indaga sobre los sentidos nativos de la política, ligados al proceso de urbanización y a los conceptos de *derechos* y *barrio*. Se me ocurrió trasladar la pregunta a la Casa de la Cultura de la Villa 21 e indagar “¿qué es cultura acá?”. Su metodología basada en la etnografía le permite ahondar en las nociones que elaboran, resignifican y con las que negocian los actores sociales que ella analiza, lo que resulta en un trabajo profundo de comprensión de la acción social. De ese modo, aparecieron como útiles las nociones de *uso* y *apropiación*, que orientaban a describir las prácticas y a buscar la comprensión de los sentidos de las mismas, de forma situada. Como en un movimiento de cámara, que a veces se acerca a su objeto en un zoom o se aleja para observar otros elementos del encuadre y dar una idea del contexto, yo me movía entre la idea de estudiar procesos individuales de consumo cultural y la de construir uno, o varios, conceptos nativos de *cultura* en la Casa.

Identificaba, por un lado, las ideas de *cultura* propuestas por el Estado en sus diferentes gobiernos, a través de la programación o de su ausencia (desde los partidos de fútbol del Mundial 2014, pasando por las obras teatrales, su discontinuidad y los talleres destinados a niños y jóvenes y las desiertas exposiciones de artes visuales, excepto por la visita de grupos escolares) y las que podrían elaborar las y los usuarios (espectadores y participantes de talleres y otros espacios). Me interesaba, además, observar tanto los sentidos de *cultura* como los *usos* de la Casa que la política pública no prevé. Las traducciones que realicé para la Universidad Nacional de La Plata en esos años de los autores de la sociología pragmática francesa y la relectura crítica de Bourdieu que invita al equilibrio entre disposicionalismo y contextualismo también me inclinaban a estudiar de cerca de los actores y los sentidos que les otorgaban a sus prácticas, así como la dimensión material de las mismas (Hennion, 2017; Lahire, 2017; Queré, 2017). La metodología de Ferraudi se me presentaba también como una postura política, que permitía darle la voz a los grupos históricamente en posición de desventaja, no reproducir estereotipos dominocéntricos y miserabilistas sobre las prácticas de los sectores populares

y atender a la singularidad de éstas, para comprenderlas en su positividad, rescatando la reflexividad de los actores sociales. La decisión de centrarme en el estudio de los *usos* de la oferta cultural de la Casa me resultaba necesariamente la descripción de un diálogo entre la política pública y lo que la gente hace con ella. Para ese entonces, volví a la Casa a observar algunas pocas funciones teatrales y musicales que hubo en 2017 y a entrevistar a sus trabajadores. Cada vez era más remota la posibilidad de entrevistar espectadores de la Casa, porque los espectáculos eran demasiado esporádicos. ¿A qué personas podía recurrir para analizar alguno de los aspectos que empezaban a delinearse? ¿Qué situaciones y actividades culturales podía observar, cuando la programación escaseaba?

La única oferta que se mantuvo de forma continua, desde la inauguración de la Casa hasta la interrupción de las actividades presenciales durante la pandemia, fueron los talleres de formación. Estos aparecían como la única opción para entrar en contacto tanto con los procesos de consumo cultural como con los sentidos asociados por los y las habitantes del barrio. De este modo, pasaría de observar el *consumo cultural* a analizar las *prácticas* culturales de personas que participan de algún taller de formación. Este corrimiento también se puede interpretar como una decisión teórica, la de hacer foco en la descripción de una *afinidad* en acción y comprender el *gusto* como una actividad, en vez de enfatizar en las disposiciones previas al encuentro con el objeto o práctica cultural (Aliano, Moguillansky, 2017)⁴.

La mayor parte de los talleres de formación de este espacio cultural están destinados a las infancias. Sin embargo, por mi recorrido profesional acompañando adolescentes y adultos en sus procesos formativos, y sobre todo por mi falta de experiencia en el contacto con niños y niñas, deseaba investigar los procesos vividos por jóvenes y adultos en contacto con las prácticas culturales. En 2018 volví a la Casa y conocí el taller de costura, que funcionaba en un aula del primer piso, con un grupo más o menos estable de alrededor de seis mujeres. Enseguida me resultó muy fácil hablar con su docente, Sonia Quiñones, que se mostró abierta y generosa y me invitó a la clase. Asistí durante un mes, registrando lo que observaba en las clases.

Sonia, la docente, es una mujer en sus cuarenta años, madre de cuatro hijos y coordinadora de talleres de costura en diferentes espacios de formación. Las alumnas del

⁴ También el encuentro en la maestría con Lionel Steinberg, investigador que también había tomado la Casa de la Cultura como su objeto de estudio, terminó de delinear el proyecto: compartiríamos parte del camino juntos y él indagaría en el entramado político que posibilitó la construcción de la Casa (Steinberg, en prensa), mientras que yo, en los *usos* que los habitantes del barrio le dan.

taller de la Casa eran en su mayoría mujeres adultas y con familia. Estos datos resultaron importantes a la hora facilitar mi trabajo de campo y el establecimiento de vínculos de confianza y complicidad entre mis entrevistadas y yo. Mientras que cuando comencé a frecuentar el barrio yo era una joven docente de 27 años, focalizada en mi desarrollo profesional y en el reencuentro con mi historia familiar, ahora era una joven investigadora en sus tempranos 30, con incipientes deseos de maternidad. El contexto histórico y social desde donde percibía la realidad y desarrollaba mi trabajo intelectual había cambiado y el espacio de costura me apareció como un lugar en donde se compartían experiencias ligadas tanto al cuidado familiar como de placer individual. En acuerdo con la defensa feminista de los saberes situados (Haraway, 1988), mi propio contexto me permitió movilizar preguntas que mis interlocutoras podían responder y que revelaban que la intersubjetividad es constitutiva del proceso de conocimiento (Grimson, 1999) y requiere ser objetivada.

Elaboré cuestionarios para realizar entrevistas en profundidad a las asistentes al taller. Estas giraron en torno a la biografía y vida cotidiana de las participantes, a sus consumos culturales y a su relación con la Casa de la Cultura. Las entrevistadas fueron abiertas y reflexivas sobre su práctica. Este paso, la selección de un taller y la elaboración de fuentes (nuevos registros de campo y entrevistas) que podría analizar me permitiría empezar a concretar los interrogantes que venía desarrollando.

Las hipótesis de análisis que elaboré de las primeras entrevistas realizadas a dos asistentes al taller de costura, me dieron las siguientes pistas para empezar a redefinir el objeto de investigación. De repente, un material concreto, con informaciones acerca de las prácticas en la Casa, pero también acerca de las rutinas y vida cotidiana de algunas habitantes del barrio, podía dialogar con los interrogantes que venía elaborando y abrir nuevas perspectivas de análisis. La costura como actividad cultural, para mis entrevistadas, tenía varios usos: cultivo de sí y formación, entretenimiento y placer, pero también una oportunidad para salir del hogar. Se ponía de manifiesto un vínculo con la historia familiar, la trayectoria migratoria y el rol femenino en la infancia, a la vez que constituía un mundo en la adultez, con sus objetos, espacios y relaciones particulares y proponía un modo de figurar una relación con el entorno. Esta actividad se hacía en silencio y de forma discontinua, en segundo lugar frente a las obligaciones familiares. Por otra parte, luego de conversar sobre la Casa de la Cultura, pude construir las siguientes hipótesis: ésta cumplía un rol importante dentro de las tareas de *cuidados* familiares, que recaen sobre las mujeres, aún de forma más desigual en los sectores populares; además,

la Casa permitía separar a los miembros de la familia por edad y también reunirlos; por último, constituía un punto de referencia para ubicarse dentro del barrio. Finalmente, al interrogar a mis entrevistadas por lo que entendían por “cultura”, estas la asociaban a la diversidad cultural presente en el barrio y al despliegue de la propia voluntad de “hacer cosas”, es decir con el *cultivo de sí*. Estos hallazgos mostraban que el análisis de la práctica cultural debía hacerse en diálogo con la descripción de problemáticas socio-estructurales que emergían, de forma recurrente, en las entrevistas. Género, cuidados y migraciones aparecían con fuerza como conceptos a desarrollar.

Al año siguiente, en 2019 realicé una segunda etapa de entrevistas. Busqué entonces trabajar sobre estas hipótesis indagando nuevamente en el taller de costura, pero también en otros talleres y en otra línea de trabajo, analizando los modos en los que se configura identidad de género en relación con “lo cultural”. Volví durante tres meses al taller de costura, en donde me reencontré con algunas de mis entrevistadas, mientras que otras habían abandonado el taller. Observé las clases, mientras buscaba otros talleres para indagar. Los talleres culturales destinados a adultos y jóvenes que podía observar, de los que excluí el taller de computación por ser un espacio de aprendizaje con otros objetivos y que no me resultaba interesante a los fines de mi investigación, eran el de “ritmos latinos”, vitraux y guitarra. Todas estas disciplinas, excepto vitraux, contaban con más de un grupo y también eran dictados para niños y niñas. Pero el grupo de guitarra contaba en ese entonces con una sola alumna adulta y el de vitraux, luego de organizar una gran muestra de sus producciones, discontinuó sus horarios de encuentro.

Mientras tanto, veía cómo el taller de “ritmos latinos” movilizaba cientos de alumnos de todas las edades. Gracias a entrevistas con trabajadores de la Casa y con la propia docente del taller, Graciela López, comprendí que la clase de baile “latino” era un espacio muy importante. Entrevisté a una de las jóvenes que formaba parte del grupo con el que los alumnos y alumnas de Graciela realizan presentaciones públicas, “Los reyes del ritmo”. También asistí a algunas clases de los grupos más avanzados, copados por adolescentes, y de nivel inicial, con mujeres adultas que hacía poco comenzaban la práctica. A diferencia del taller de costura, en donde podía permanecer sentada observando y conversando con las participantes, en la clase de baile esto no era posible. En ambos grupos había más de 20 participantes. En el grupo de nivel inicial, Graciela me increpaba para que tome la clase y que baile, a lo que accedí con gusto, comprendiendo que esa experiencia me permitiría acercarme a las participantes. Sin embargo, no fue suficiente para poder concretar las entrevistas que necesitaba: las participantes llegaban

muy sobre la hora como para poder iniciar una conversación, y se iban apenas terminaba la clase, a las 21 hs, para atender sus hogares y necesidades familiares. En el grupo de avanzados, llamado “Producción”, que funcionaba más temprano, las y los jóvenes sí llegaban con antelación a la clase y permanecían en grupos mirando videos en sus celulares, conversando o practicando alguna coreografía. Intenté conversar con algunos y no me prestaron mucha atención. Es por eso que decidí realizar una encuesta en ambos grupos, para obtener datos relacionados con mis tres ejes de indagación (vida cotidiana, consumos culturales y relación con la Casa), con las limitaciones y adaptaciones necesarias a esta técnica. Pude relevar datos sociodemográficos y, sobre todo, identificar a quienes estarían dispuestos a ser entrevistados. Realicé cuatro entrevistas grupales, dos a jóvenes de “Producción”, un púber y una adolescente, hijos de migrantes, ambos bailarines del grupo desde hacía algunos años y otras dos a dos amigas de origen peruano, adultas, del grupo de iniciación. Una vez más, me fue posible ahondar más con las adultas, madres migrantes ambas, reflexivas y dispuestas a abrirse y a interrogar su práctica conmigo.

A esa altura, contaba con numerosos registros de campo, trece entrevistas a participantes de diferentes talleres, otras tantas realizadas por mi compañero de investigación a funcionarios y trabajadores de la Casa y las que realizamos juntos, al entonces Secretario de Cultura de la Nación en el momento de la creación de la Casa y a quien había sido secretario de dirección de la Casa, entre 2014 y 2018. A fines de 2019 asistí a una de las dos fechas de la muestra de talleres en la Casa de la Cultura, vi bailar las y los participantes de los talleres de baile que había entrevistado y observé las producciones de otros talleres, como el de actuación frente a cámara y las de los demás grupos de baile “latino”, de niños y niñas. Así terminó mi trabajo de campo en la Casa. Más tarde, caería en la cuenta de que ambos grupos de mujeres adultas, el de baile “latino” y el de costura, presentaban características que resultaban interesantes de ser comparadas y que su análisis sería suficiente para alimentar toda mi tesis, descartando el de los grupos de jóvenes o el de los demás talleres.

Los dos años siguientes, en los que profundicé en las fuentes e inicié la escritura de la tesis, estuvieron marcados por la pandemia del COVID-19 y la crisis derivada de esta. La coyuntura y mis intereses me acercaron como voluntaria al proyecto conducido

por la directora de esta tesis, Migrantas en Reconquista⁵, y esto intensificó mi contacto con la trayectoria de mujeres migrantes, en otro territorio. Mientras tanto, la Casa de la Cultura pasó a funcionar como un centro de detección de posibles enfermos del virus, que podían esperar el resultado de su hisopado allí. Luego de las políticas de aislamiento y distanciamiento obligatorias de 2020 y 2021, la Casa permaneció cerrada, pero sus talleres continuaron de forma virtual. Hoy, en junio de 2022, hace tan solo un mes que se reanudaron las actividades formativas y culturales presenciales dentro de la Casa. La mirada que poso sobre esa realidad que quedó congelada en mi recuerdo como una política pública con un derrotero intrincado, pero única por el reconocimiento de la importancia de la dimensión cultural para el desarrollo humano en un barrio históricamente relegado, está repleta de nostalgia y tristeza por el súbito cambio de rumbo que sufrieron tanto la Casa como el mundo, cuya reconstrucción post-pandemia continúa, con renovados desafíos para combatir las desigualdades.

Objetivos de la investigación

Las prácticas culturales observadas en la Casa de la Cultura habilitan en quienes las realizan acciones, comportamientos, imaginarios; son el espacio para el despliegue de la *agencia*, es decir la capacidad de accionar en el marco de condicionamientos sociales. Pero, ¿a qué habilitan estas prácticas culturales, y cómo? ¿Quiénes participan en los talleres y por qué? ¿Cuáles son las relaciones entre la práctica y las biografías de quienes las realizan? ¿Cómo usan y se apropian de esta oferta cultural las y los participantes? El objetivo general de mi estudio es analizar la oferta de la Casa en tanto propuesta para los sectores populares, principalmente mujeres y migrantes, en relación con los sentidos y categorías nativas para comprender la dimensión de la *agencia* en torno a las prácticas culturales. Es por eso que busco indagar las prácticas culturales de los habitantes de la Villa 21-24 en los talleres de baile “latino” y costura que se dan en el espacio estatal de la Casa de la Cultura de la Villa 21-24 de la ciudad de Buenos Aires en 2018 y 2019. Para

⁵ Migrantas en Reconquista es una propuesta de investigación-acción-participativa (IAP) localizada en la cuenca baja del Río Reconquista, en el Municipio de Gral. San Martín del Gran Buenos Aires, que desde 2019 busca comprender las intersecciones entre cambio climático, género, migración y trabajo. Se enfoca en las mujeres trabajadoras migrantes expulsadas de su lugar de origen por la degradación de los ecosistemas rurales que, por un lado, son las principales afectadas por los problemas socio ambientales de la zona, pero, por el otro, son las grandes creadoras de las estrategias de adaptación colectiva que garantizan la sustentabilidad de la vida mediante una red de cuidados comunitarios.

lograrlo, reconstruí la oferta de programación y formativa del centro cultural estatal a nueve años de su inauguración, analicé el rol de las actividades culturales de la Casa en las trayectorias de las participantes, atendiendo a los cruces entre las categorías de *género*, *cuidados* y trayectorias migratorias y, desde una perspectiva de la *agencia*, el uso que los actores sociales hacen de esta oferta cultural estatal.

Mi hipótesis es que la Casa es un espacio tanto para el cultivo y *cuidado de sí* como un lugar que forma parte de la organización de los *cuidados* familiares en las rutinas de estas mujeres, y que resulta fundamental en este barrio, caracterizado en parte por el hacinamiento, la falta de infraestructura urbana y por la conducción de los hogares por parte de mujeres sobrecargadas de trabajo, con o sin remuneración. Para comprobarla, realicé esta investigación con técnicas mixtas, sobre los talleres que allí se dictan y la vida cotidiana y trayectorias de algunas participantes, sus prácticas culturales y su relación con el espacio de la Casa.

Apartado teórico-metodológico: etnografía y reflexividad en la construcción de un problema antropológico

El método es el proceso que va hilvanando los diferentes componentes de la investigación, es decir las ideas y escritos académicos sobre el tema, entre otros (Canelo, 2011). Hasta ahora, reconstruí parte del recorrido que posibilitó la construcción del problema, así como las estrategias adoptadas para la indagación durante el trabajo de campo, a través tanto de la observación participante como de las entrevistas. La metodología resultante constituye un ensamble de etnografía, análisis cultural y explicación del contexto y las problemáticas socio-estructurales.

Para realizar este recorrido opté por un enfoque metodológico cualitativo, interpretativo y de inspiración etnográfica. Comprendí la etnografía como una forma de construir conocimiento a partir de las prácticas y sentidos nativos, poniendo en juego la observación, la participación y la conversación, en forma no sólo de entrevista, como procedimientos principales. Me esforcé por tratar de comprender los significados que los actores sociales les otorgan a sus prácticas y recoger las categorías que éstos construyen para ello, sin analizar la práctica cultural desde la dicotomía resistencia/dominación. Así, la actividad cultural vista como “vía de escape” o como “terapia” podía hacer sentido, en el caso del taller de costura, así como el momento del baile podía ser vivido como “un tiempo para mí”; al mismo tiempo, el espacio de la Casa mostraba su rol de cuidado en

las rutinas familiares y escolares, al analizar los relatos acerca de la vida cotidiana de las y los practicantes. Al unir todos los sentidos recogidos en torno a la práctica cultural, pude construir una definición situada de *cultura*, tal y como me lo había propuesto mientras construía mi problema de investigación.

Con la elección del enfoque etnográfico, me apareció la pregunta por cómo analizar lo observado, habiendo comprendido previamente que debía observarlo todo, para “darle a la mente un material del cuál alimentarse” (Abu Lughoud, 2005). La idea de la comparación entre los diferentes grupos (jóvenes, mujeres, hombres) de los talleres de baile, costura y vitraux era una posibilidad, ya que permitía dar cuenta de una multiplicidad de usos y apropiaciones de las prácticas realizadas en la Casa. Esto contribuiría tanto a afinar la descripción y el análisis de lo que observaba y buscaba conocer, como a distinguir en ello lo fundamental de lo trivial (Barth, 2000). Sin embargo, el monitoreo reflexivo de los materiales recogidos me inclinó a descartar esta idea, ya que la complejidad de las prácticas y los sentidos asociados, en actividades distintas, que encontré en las mujeres migrantes practicantes tanto de costura como de baile “latino” resultaban interesantes de ser indagadas en sí mismas. Dos grupos de mujeres con características socio-demográficas similares eran representativos de problemáticas compartidas, lo que me permitía analizar dos actividades culturales poniendo en juego un solo conjunto de categorías. Por otra parte, también resultaba útil tomar en cuenta la diversidad dentro de un grupo que compartía los mismos datos en cuanto a género, edad, lugar de residencia y trayectoria migratoria. Esto me permitiría evitar la reificación de las formas sociales y culturales y darle lugar a la cacofonía interna (Canelo, 2011), construyendo una diversidad interna “relevante desde mi perspectiva teórica y para mis fines investigativos” (Guber, 1991: 73).

Esta decisión fue posible por el ejercicio de la reflexividad, inherente a toda investigación social y a todo ejercicio de descripción social. La descripción de mi posición social y de mi recorrido, en el primer apartado de esta introducción, permitieron enunciar mis intereses y la posibilidad de sentir afinidad o hasta de identificarme con algunas de las personas que entrevisté, así como la dificultad para hacerlo con otras. La cercanía con las madres migrantes habilitó la posibilidad de tener conversaciones profundas en las que ellas se abrieran y reflexionaran sobre sí mismas, a la vez que la distancia etaria con los adolescentes dificultó mi comprensión de sus prácticas. En ambos casos, existía una distancia que me separaba como investigadora y por el hecho de no habitar la Villa 21 ni formar parte de los sectores subalternos, que resultaba necesario

objetivar. De este modo es que se fue dando la construcción del objeto en el campo, en un diálogo entre la teoría que orientaba mi mirada, los ajustes que éste producía en ella y las nuevas perspectivas analíticas que me impulsaba a buscar.

Método biográfico en diálogo con datos cuantitativos y problemáticas socio-estructurales

El método biográfico me resultó de suma utilidad para, una vez delimitado el análisis a las prácticas de costura y baile “latino” de las madres migrantes, proponer interpretaciones sobre los problemas socio-estructurales que sus trayectorias revelaban (Meccia, 2019). La reconstrucción de las biografías de las participantes de ambos talleres ilustró cuestiones de interés pertenecientes a la estructura social: las problemáticas de los *cuidados* familiares que recaen sobre las mujeres; las migraciones como factor de vulnerabilidad y a la vez como posibilidad de transformación y movilidad social, así como motivo de creación y fortalecimiento de redes transnacionales.

Descubrir estas problemáticas en el análisis de las biografías me habilitó para dialogar con los datos cuantitativos relevados en 2014, así como los que elaboran los entes especializados (DCEGCBA, Acumar, fundaciones, IVC, etc.). Ya en la encuesta de públicos que realicé en funciones de teatro, en 2014, las mujeres fueron mayoría tanto en las funciones infantiles, como acompañantes, como en las de teatro para adultos. La gran presencia de niños y niñas en el barrio se comprobaba viendo cómo las funciones infantiles colmaban su capacidad mientras no ocurría lo mismo en la de los adultos; además, el 64% de los espectadores de las funciones para las infancias tenía 12 años o menos. Las nacionalidades de mis encuestados revelaban que el 60,5% de los asistentes eran argentinos mientras que el 33% era de nacionalidad paraguaya y que casi el 90% residía en la Villa 21. También resultaban significativas las ocupaciones de las personas adultas encuestadas, que se revelaron heterogéneas pero que mostraron que existía una proporción significativa de “amas de casa”, trabajadoras de casas particulares o de maestranza o limpieza. El boca en boca era el principal medio de comunicación de las actividades de la Casa y el grado de fidelización con la Casa, muy alto: más del 50% de los encuestados asistían cuatro veces al mes o más a la Casa de la Cultura.

Estos datos muestran cómo las entrevistadas que, cinco años después de ese relevamiento, seleccioné para mi tesis, se encuentran representadas en ellos: forman parte de la mayoría de mujeres usuarias de la Casa, tienen hijos e hijas, biológicos o no, a su

cargo, son migrantes que integran una red a través de la cual organizan los cuidados familiares, en los que se inserta su propia práctica cultural como costureras o bailarinas. La Casa ocupa además un rol muy importante en este esquema, siendo un lugar al que se asiste seguido, tanto las adultas como los niños y niñas a cargo de éstas. También en el relevamiento cuantitativo realizado en 2019, en la clase de baile, con una muestra menor, aparecieron datos similares (todas excepto una de las participantes vivían en la Villa 21, la mayoría eran mujeres y había una gran presencia de migrantes) y una novedad: más de la mitad de las encuestadas eran solteras y tenían entre una y cuatro personas a su cargo. Estos dos hallazgos también aparecieron en las biografías de las entrevistadas, dos mujeres separadas con, a lo largo de su vida, más de un hijo a cargo. El boca en boca volvió a ser el modo principal a través del cual llegaron tanto a la clase como a la Casa, además del hecho de residir en el barrio, que facilitaba el saber de la existencia del espacio.

De esta etapa de la investigación, los relevamientos cuantitativos, la participación en los talleres y la realización de entrevistas surgieron observaciones de orden socio-demográfico y numérico. Apareció entonces el desafío de llenarlas de significados. ¿Qué hacer con estas categorías socio-demográficas que emergieron de la investigación? La interpretación de los datos construidos me permitió observar que no son datos *a priori*, sino más bien preguntas y que, problematizando esas “etiquetas” y describiendo cómo se ponen en práctica, tienen diversas respuestas. ¿Cómo se es mujer, migrante, madre en la Villa 21-24? Esto que emergió como dato relevante durante la investigación fue tomado, junto con la indagación sobre los modos de relación entre las practicantes y su práctica, como eje de análisis. Así, cada capítulo busca describir cómo se configuran las feminidades, las trayectorias migratorias y las maternidades alrededor de las actividades realizadas en la Casa de la Cultura de la Villa 21.

Por otra parte, el método biográfico incita a pensar en la repercusión de la estructura social en la personalidad: “¿qué capacidad de acción (agencia) despiertan las circunstancias adversas?”, se pregunta el paradigma del “curso de la vida” (Meccia, 2019:43), variante del método biográfico que busca ilustrar, a través de las historias de vida, alguna cuestión de interés perteneciente a la estructura social. Para responder a esto, es indispensable observar la dimensión de proceso en la vida de las personas, es decir cómo éstas devienen y se transforman en lo que son. El rol del tiempo, de los hechos y las experiencias, en interacción con el entorno, es lo que permite comprender cómo se forja el modo de ser de cada persona y qué posibilidades o imposibilidades aparecen. La

reconstrucción de las biografías permite identificar, en este caso, el momento de inicio de la práctica cultural, su consolidación, las pausas en ésta y cuando se reanuda la actividad. El análisis de estos procesos permite otorgarle un significado y establecer las distintas capacidades de acción que las prácticas habilitan según el momento de la vida. El estudio longitudinal de algunos casos, como el de Beatriz, la costurera, permitió además observar los cambios y continuidades a lo largo de dos años, reiterando las entrevistas en ese período. De este modo, pude observar cómo la tensión entre estructura y agencia constituye una relación dialéctica en el tiempo.

El análisis del discurso y la apuesta por la materialidad de las prácticas

El análisis temático de los discursos a través de los cuales reconstruí las biografías de las practicantes, las entrevistas y charlas con ellas, mostró que las categorías de *género*, *cuidados* y *trayectoria migratoria* no sólo intervienen en cómo se configura la práctica cultural, sino que también determinan el curso de la conversación. Las madres migrantes hablan permanentemente de la familia, de los problemas y soluciones que encuentran con sus hijos y de sus conflictos con la crianza y el uso del tiempo propio. Mientras que los entrevistados que excluí de mi análisis, los adolescentes, respondían a mis preguntas desde la emoción, hablaron de lo que temen, lo que les gusta, lo que les da confianza y lo que no, y los hombres del taller de vitraux principalmente detallaron las técnicas artísticas que ponían en juego y aprendían en el taller. A través de las entrevistas semi-estructuradas, la deriva de éstas revela parte de las inquietudes, prioridades y usos del tiempo de cada grupo.

En las entrevistas grupales realizadas a las bailarinas, mientras ambas aguardaban a sus hijas a la salida de su clase de inglés, ellas elaboraban en conjunto su experiencia de crianza, destacaban episodios vividos juntas, como la lucha por las vacantes escolares, como también se aconsejaban sobre cómo afrontar las preguntas que les hacían sus hijas, sobre todo en el caso de Juana, madre soltera. Esto nos recuerda que la atención desde la investigación no sólo debe centrarse en lo que las personas tienen para decirnos a nosotros sino en lo que las personas se dicen y tienen para decirse entre ellas. Del mismo modo, el material que resulta de ello debe ser analizado en términos de su pragmática: “¿de qué hablan las personas en este lugar? ¿Qué se preguntan? ¿Qué se responden?” (Quirós, 2014: 56). El uso del software de análisis cualitativo Atlas ti permitió crear códigos para observar recurrencias temáticas en las entrevistas. Estos temas se encuentran anclados en

la trama de la narración del yo de cada una de las participantes y pueden ser vinculados a las diferentes etapas de la vida que ellas cuentan al hablar de su historia.

Estar en el campo implicó relacionarme también de modos que excedieron lo verbal. Silencios, miradas, comentarios, meriendas compartidas, movimientos de los cuerpos fueron formas de interactuar repletas de información etnográfica. Los objetos también se revelaron una fuente importante de información para interpretar los sentidos y alcances de la práctica cultural: ¿cómo circulan las producciones del taller de costura?, ¿para quién son confeccionadas?, ¿cómo se llega a poseer una máquina de coser? Estas fueron preguntas que mostraron que los objetos tienen qué decir acerca de las actividades que permiten realizar y del vínculo de las personas con éstas.

El concepto de *mediaciones*, que propone la sociología pragmática al estudiar el fenómeno del gusto en acción (Hennion, 1988), nos resultó un paraguas útil para reunir la descripción y el análisis de la materialidad de las prácticas. Mostrar cómo cada actividad produce objetos, crea espacios, movimientos y sonidos de la mano de sus practicantes permitió ver cómo éstos no constituyen realidades separadas, sino que ambos, sujetos y objetos, coproducen una situación llamada “taller de costura” o “baile”.

Considero también que la búsqueda antropológica por determinar la singularidad de las personas y sus acciones resonó en mi recorrido académico recordándome lo aprendido en las disciplinas artísticas por las que transité: la importancia del detalle (Eisner, 1995), por un lado y, por el otro, de la descripción de lo que el ojo ve o el oído escucha, antes de la elaboración de una interpretación. Estos son preceptos que utilizo a diario en mi trabajo como mediadora cultural, a la hora de abordar obras teatrales junto con jóvenes, para guiarlos desde la observación de los procedimientos hacia la construcción de sentidos múltiples y la decodificación de emociones.

En las siguientes páginas, las y los lectores encontrarán, en el primer capítulo de esta tesis, la presentación en detalle de la Casa de la Cultura, sus diferentes gestiones, programación y oferta de talleres, contextualizada en la Villa 21-24 y en el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. En el segundo capítulo, desarrollaré las perspectivas teóricas y las categorías analíticas elegidas para esta investigación, buscando construir un diálogo con los aportes previos de otras y otros investigadores. En el tercer y cuarto capítulo, analizaré las dos prácticas de los talleres seleccionados, costura y baile “latino”, a través de la descripción e interpretación de los vínculos entre las personas y los objetos, las *mediaciones* en juego en ambos talleres, poniendo el foco en la dimensión

material de estas actividades y en cómo esta se actualiza en el tiempo, en las biografías de las participantes. Esto permitirá echar luz sobre algunos aspectos, que habilitarán en el capítulo 5 a profundizar en las formas de *agencia* que desarrollan los sujetos en torno a las prácticas. En ese capítulo nos centraremos en el análisis de las *subjetividades*, indagando en lo que hace sentir y pensar cada actividad, poniendo el acento en el carácter reflexivo de éstas.

Capítulo 1. La Casa de la Cultura: ¿el ovni de la Villa 21⁶?

Este capítulo reconstruye, en primer lugar, la historia de la Casa de la Cultura de la Villa 21 y su contexto. En segundo lugar, se presentan datos sobre el territorio y su población. En tercer lugar se historizan los vínculos entre el Estado y el barrio. Por último, se diferencian las etapas de gestión y programación de la Casa y se describe la oferta de talleres de formación.

1.1. La Casa de la Cultura y su contexto

En la Casa de la Cultura de la Villa 21 se ofrecen talleres de danzas, teatro, música, artes visuales y oficios. Estos talleres constituyen la propuesta de formación destinada en forma prioritaria a niñas, niños y jóvenes del barrio. En la Casa existen también espacios de recreación y formación para personas adultas. Este espacio fue inaugurado en septiembre de 2013 por Cristina Fernández de Kirchner en su segundo período de gobierno (2011-2015). Se trata de un centro cultural de unos 1500 metros cuadrados distribuidos en dos niveles, ubicado sobre la transitada avenida Iriarte, gran arteria de la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, que une los barrios de Barracas y Nueva Pompeya y atraviesa la zona norte de la Villa 21.



El edificio es un imponente galpón de ladrillos y estructura de acero con colores vivos alrededor de sus grandes puertas. En el interior cuenta con un espacio diáfano, blanco y luminoso para exposiciones de artes visuales, al que se llega apenas atravesado el portón de entrada. Separadas por paneles de vidrio, se ven dos salas: una de lectura, con biblioteca, mesas y cubos para sentarse; y otra de informática, con cuatro hileras de

⁶ Si bien el nombre oficial del territorio es Villa 21-24, para simplificar llamaremos la “Villa 21” o “la 21”, que es como se la conoce dentro y fuera del barrio. Por el mismo motivo, llamaremos “la Casa” a la Casa de la Cultura de la Villa 21-24.

computadoras y sillas⁷. Hay una escalera en el centro de la planta baja, que comunica con el primer piso y detrás de ésta, se adivina la puerta del auditorio. Este es una sala a la italiana⁸, destinada a producciones teatrales, muestras y proyecciones, con 164 butacas y con camarines. Lleva el nombre de Julio Arrieta, vecino de la 21, actor, director, productor y militante cultural, que siempre había deseado un espacio de tales características en su barrio, pero falleció poco antes del comienzo del proyecto. Al costado del auditorio hay un espacio abierto que se usa para reuniones, clases de baile, que cuenta con una cocina, baños y depósitos. En el primer piso, hay seis salas para talleres de formación (una de ellas es llamada “microcine”⁹ ya que cuenta con un proyector utilizado para pasar películas o presentaciones en el marco de reuniones), además de cuatro oficinas de administración y una isla de edición audiovisual¹⁰.



⁷ La sala de computación forma parte de las instalaciones del “Núcleo de Acceso al Conocimiento” (NAC), programa perteneciente al Eje Estratégico de Inclusión Digital del Plan Nacional de Telecomunicaciones “Argentina Conectada”, impulsado por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en 2010, durante el primer mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner. Dicho plan fue una política pública integral, cuyo objetivo principal era generar una plataforma digital de infraestructura y servicios con el fin de democratizar el acceso a la conectividad y a las nuevas Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones (TIC). Hoy el nombre oficial que identifica a estas instalaciones es “Punto Digital”.

⁸ En este esquema arquitectónico, el escenario está elevado y la platea está inclinada, elevando su altura hacia sus últimas filas para asegurar la visibilidad de todos los espectadores.

⁹ Las instalaciones de los NAC contaban, además de los puntos de acceso a internet a través de las computadoras, con una sala de proyección.

¹⁰ El nombre de este espacio es CEPA, Centro de Producción Audiovisual. El proceso de desarrollo de la televisión digital en Argentina fue impulsado desde el Estado, con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009. Entonces se pusieron en marcha un conjunto de iniciativas para la promoción y producción de contenidos que puedan construir un panorama federal que dispute el actual escenario de concentración en la producción de contenidos en productoras y canales que se encuentran en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos fue una política del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, dependiente del Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios, para el desarrollo de contenidos para la televisión digital abierta.



Tanto desde la planta baja como desde el primer piso, dos obra de arte dominan el espacio: en la entrada, el gran vitral *La fuente de inspiración*, de Héctor Chianetta, es colorido, de grandes dimensiones y en él se representan el barrio, con sus casillas, calles de tierra, cables desordenados y el río que lo delimita, junto con figuras que remiten a la mitología guaraní: yagaretés y otros animales de la selva, plantas y mujeres desnudas, un radiante sol. Estos elementos hacen referencia, junto con el título de la obra del vitralista que da clases en el centro cultural, al sueño de alcanzar la “Patria Grande” o unión de los diferentes pueblos latinoamericanos y de la diversidad presente tanto en la Villa 21 como en nuestro continente.



En el fondo, antes de entrar al auditorio, un mural hecho con latas de aluminio que representa el mapa de la villa se impone a lo alto, cerca del techo¹¹.



El edificio llama la atención desde afuera, contrasta con las demás construcciones precarias del barrio. Junto con las escuelas lindantes y las dependencias estatales ubicadas en los galpones frente a la Casa¹², constituyen una puerta de entrada, más similar a otras construcciones planificadas, para ingresar al barrio para quienes no vivimos allí. En algunas entrevistas realizadas para esta tesis a los habitantes de la 21¹³, el lugar fue asociado, por lo impoluto y anónimo de sus paredes y pisos blancos, tanto a “un hospital” como a “un museo”; esto último es efectivamente, ya que cuenta con un espacio de exposición de artes visuales. Un militante cultural, habitante del barrio, afirma al respecto:

¹¹ Obra del artista Horacio Sánchez Fantino, que suele realizar mapas de diversos barrios porteños con esta técnica.

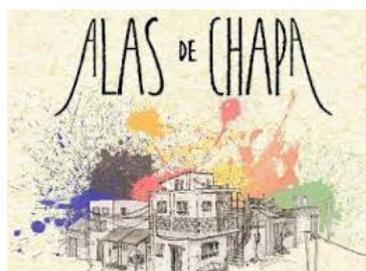
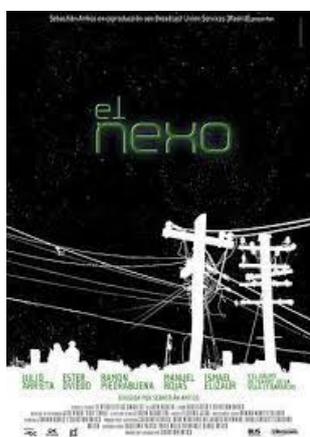
¹² Allí funcionan sedes de la Dirección General de Acceso a la Justicia, de la Procuración General de la Nación (Atajo), de los ministerios nacionales de Seguridad, Trabajo, y Desarrollo Social, de la Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas, de la Presidencia de la Nación (Sedronar) y el Registro Nacional de la Personas, del Ministerio del Interior.

¹³ El cuadro de referencias de cada uno y cada una de las entrevistadas para esta tesis figura en anexo.

Yo creo que vino el gobierno y puso la Casa de la Cultura ahí. A nosotros que hacemos arte, nadie nos consultó nada. No sé a qué artistas del barrio consultaron. Fue un error. “Che, vos tenés una escuelita de música, ¿qué querés?”. No, nada. A mí o a cualquiera. Capaz que en 40 años eso es parte del barrio y explota. Cae de maduro, si no desaparece. Pero ahora es como un hospital. Está el hospital y la Casa de la Cultura ahí. Yo entro y no siento lo que siento cuando entro a nuestro espacio cultural comunitario. Es distinta la construcción que hicimos ahí. No sé cómo explicarlo.

A diferencia de otras iniciativas culturales o sociales del barrio, la Casa es visiblemente un espacio que fue planificado según otras lógicas. Según las palabras de este militante y artista, la Casa no es un espacio ni creado ni apropiado por quienes habitan su territorio.

Sin embargo, existen otras miradas sobre la Casa. Algunos jóvenes del barrio que asisten a talleres allí, la describen con ternura: “como un museo chiquitito” o hasta “una casa, literal, como una familia”. Veremos, a continuación, que existe una heterogeneidad en relación a los sentidos asociados a este espacio, así como etapas sucesivas en su programación, con orientaciones y definiciones diferentes acerca de lo que es “cultura”. Muchos vecinos la llaman así, “la Cultura”. Fuera del barrio, algunos la conocen como “Centro Cultural Barracas”, mientras que el nombre oficial al día de hoy es “Casa Central de la Cultura Popular Villa 21-24”. Para mí, al inaugurarse, la Casa de la Cultura era un ovni en la 21.



La película *El nexo* (2014, dir.: Sebastián Antico) es una película argentina protagonizada por Julio Arrieta, quien da nombre al auditorio de la Casa. En ella se cuenta la historia de una invasión extraterrestre en la ciudad de Buenos Aires, combatida por un grupo de “villeros”¹⁴. Arrieta es conocido por su lucha por que los y las habitantes de las villas, y los sectores populares en general, puedan tener representaciones audiovisuales

¹⁴ A lo largo de la tesis tomaremos el término “villero” para emplearlo con el fin de nombrar a los habitantes de la Villa 21, sin que esto implique ningún juicio de valor.

de sí distintas a las habituales, a los roles que les otorga habitualmente la industria cultural: adictos, delincuentes, borrachos, pobres (Gentile y Steinberg, 2017¹⁵). Él metaforizaba esta idea diciendo que los villeros tenían derecho a tener sus propios extraterrestres¹⁶. Al igual que Beatriz, la vecina del barrio que enunció la frase que elegimos como título de esta tesis, Arrieta defendía la posibilidad de crear y tener un mundo propio a través de la cultura.

En otro sentido, en 2015, el cortometraje rodado en el barrio del que participé, *Alas de chapa*, dirigido y guionado Nahuel Arrieta, uno de los hijos de Julio, continuaba este proyecto. Ponía en escena un conflicto entre la villa y el resto de la ciudad, gobernada por un régimen autoritario que controlaba el comportamiento y circulación de los villeros, prohibiendo cualquier actividad artística en el barrio. Las escenas en las que aparecen los miembros del régimen militar fueron rodadas en la Casa de la Cultura, como si el contraste de su piso de cerámica y sus paredes blancas con el resto de las viviendas fuese símbolo de un poder ajeno al barrio. Entre ambos sentidos, por un lado el de la presencia de extraterrestres como la posibilidad de, mediante el arte, representar al barrio sin estigmatizarlo, reconociendo la creatividad como capacidad humana para imaginar y crear otros mundos posibles y, por el otro, la ajenidad de la Casa como imagen de la dominación, elegimos la metáfora del “ovni” y de esta dualidad para interrogar este espacio aparentemente extraño, que se erige en la Villa 21 desde la primavera del 2013. Esta dependencia pública, elemento marciano, que genera a la vez fascinación y desconfianza, es un complejo objeto de disputa que ofrece un espacio singular de actividades para el barrio. El carácter excepcional que constituye la Casa de la Cultura tanto en la política cultural oficial argentina como en el barrio y las disputas en torno a su apropiación justifica, quizá, que veamos a la Casa no como “un ovni en la 21”, sino como “el ovni de la 21”.

Historia de la Casa y contexto político argentino

¹⁵ En esta investigación previa a la de la Casa de la Cultura (Steinberg, en prensa), el investigador indaga sobre las representaciones audiovisuales construidas por la industria sobre los sectores populares, usando el territorio y los actores culturales del barrio para mostrar las dificultades que éstos tienen para administrar los modos en los que se los muestra.

¹⁶ Este testimonio es recogido por el documental sobre la figura y obra de Arrieta, *Estrellas*, dir. por Federico León y Marcos Martínez (2007).

En 2011, el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (MEGCBA) firmó un convenio con otros organismos estatales para la construcción del centro cultural en el predio del Polo Educativo Barracas, en el que funcionan las escuelas públicas de nivel inicial y primario nº12 y la escuela secundaria nº6¹⁷. Con la última construcción del Polo, la de la escuela secundaria en 2009, apareció la idea de sumar un espacio cultural al Polo Educativo. El convenio firmado con la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, conducida por Jorge Coscia, y el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social prometía la construcción del centro cultural de la mano del Estado y de cooperativas barriales.

Este proyecto había sido imaginado por organizaciones barriales como la Parroquia de Caacupé y la comunidad educativa del Polo Barracas, deseado por otros actores barriales como la familia Arrieta, que continuó la actividad y militancia cultural de Julio, e impulsado concretamente por un actor político con presencia en el territorio, Víctor Ramos¹⁸, dirigente peronista de la agrupación Patria Grande, que tenía una estrecha relación con Coscia. Todas estas ambiciones, guiadas por los ejemplos exitosos de las políticas culturales con fines de desarrollo social de Brasil y Colombia, encontraron eco en la cartera de Cultura del último gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y el proyecto fue llevado adelante¹⁹.

Durante este período político, numerosas políticas públicas fueron destinadas a los sectores populares. El gobierno kirchnerista tuvo tres mandatos consecutivos: desde la llegada a la presidencia de Néstor Kirchner, en 2003, en un contexto de gran crisis social, económica y política, pasando por el primer mandato de Cristina Fernández de Kirchner en 2007 y el segundo, en 2011. Los tres gobiernos se caracterizaron por grandes políticas de desarrollo social, como fueron la Asignación Universal Por Hijo, el plan educativo Conectar Igualdad, el plan de viviendas Procrear, el impulso a la conectividad y a la difusión de contenidos públicos mediante la Televisión Digital Abierta, entre otras. En este período político también se impulsaron políticas culturales centradas en la construcción de infraestructura cultural en variados espacios del territorio nacional, la conformación de organismos o eventos orientados al estudio y al desarrollo industrial de

¹⁷ El polo fue planificado en 2003 y en 2009 se inauguró la última escuela construida, la Escuela Media 6 DE 5 (La Política Online, 2010). Tras numerosas luchas por mejoras edilicias, la escuela 6 logró una obra de reconstrucción de su edificio que brindó cambios significativos y fue reinaugurado en 2017.

¹⁸ Víctor Ramos es hijo de Jorge Abelardo Ramos, intelectual y político argentino fundador del partido Izquierda Nacional, agrupación peronista de inspiración trotskista.

¹⁹ La construcción requirió una inversión total de \$20.803.864 (alrededor de 4.334.375 dólares) (Steinberg, en prensa).

este campo y la elevación a rango ministerial de la cartera pública de cultura en 2014. En este sentido, la Casa de la Cultura de la Villa 21 resulta un espacio propicio para estudiar un tipo de política pública cultural orientada al desarrollo social y a los sectores populares, que fueron las grandes mayorías más atendidas en ese período.

Si nos remontamos dos décadas en la historia argentina e indagamos en los procesos sociales vinculados a los sectores populares urbanos y en las características de cada gobierno, podemos comprender las condiciones de posibilidad para la creación de la Casa. Hasta el 2003, vastos sectores de la sociedad argentina sufrieron un proceso de *desafiliación social* (Castel, 1999) que tuvo sus causas en la desestructuración del mundo del trabajo y en el debilitamiento institucional, provocados por los golpes a la democracia, así como por las políticas neoliberales de los años '90. Según Merklen, con la recuperación de la democracia en Argentina, desde 1983 se consolidó la cualidad política del régimen democrático, pero no su carácter social, ya que se excluyeron a las clases populares en este proceso: en 2001 nuestro país se encontraba con un 50% de sus habitantes bajo la categoría de “pobres”. La sociedad argentina se encontraba fragmentada, *astillada* (Svampa, 2000) y sus actores sociales desarmados.

Con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno en 2003, el proyecto político central fue la recuperación de una democracia sacudida por la crisis, en la que los conceptos de libertad y de derecho tendrían un rol central y durante el cual el Estado y sus instituciones buscarían inscribir nuevamente a los individuos en la sociedad mediante activas políticas de inclusión social. Podemos comprender las condiciones de posibilidad de la creación de la Casa de la Cultura de la Villa 21 en el marco de este esfuerzo por recuperar la legitimidad del aparato estatal y reestructurar, en un nuevo contexto socio-económico, las clases sociales, buscando la inclusión de “los pobres” también desde el punto de vista de la cultura.

Es indispensable resaltar la importancia simbólica de la existencia de la Casa, relevada en los propios comentarios de los usuarios y vecinos de la misma, quienes en la encuesta de públicos que realizamos en la Casa en 2014 mencionaron el “orgullo”, “agradecimiento” y reconocimiento que le proporciona al barrio este espacio cultural²⁰. Desde la percepción de los vecinos, el contar con un espacio para asistir a y realizar

²⁰Alrededor de diez encuestados comentaron, entre otros comentarios relevados: “Me gusta que se ocupen de la gente que menos tiene”, “Un orgullo para el barrio”, “Gracias” y “Enriquece culturalmente al vecino”, en el espacio abierto para comentarios de dicha encuesta.

prácticas culturales es altamente valorado. En un territorio donde la problemática de la falta y precariedad de las viviendas es central, desde el Estado, se le reconoce y otorga un *hogar* a la cultura, como aspecto fundamental de los derechos humanos. Esta aparente paradoja, una vivienda para la cultura en un territorio en “emergencia habitacional”, revela la importancia central en la experiencia humana de la dimensión cultural.

Cultura y desarrollo: Estado y derechos en la Casa de la Cultura

La Casa de la Cultura de la Villa 21 no es una excepción en nuestro continente: durante los gobiernos “progresistas” latinoamericanos en los inicios de los años 2000²¹, la construcción de infraestructura cultural con estos fines fue adoptada por varios países de nuestra región, como Colombia, Brasil, Uruguay y Argentina, que buscaron descentralizar su política cultural²². En nuestra entrevista con el entonces Secretario de Cultura de la Nación, Coscia rescata principalmente los antecedentes de Brasil y de la ciudad de Medellín a la hora de inspirar la Casa:

Yo visité los Puntos de Cultura en Brasil, en San Pablo, con el que fue el sucesor de Gilberto, que era también su brazo derecho, Juca Ferreira. Brasil tenía una política cultural extraordinaria con Lula. Esa fue una influencia. La otra influencia fue Medellín. Ver Medellín, edificios en el medio de esa gran villa de emergencia que comparte espacios con la ciudad.

Estos proyectos se enmarcaron en una política de derechos culturales que pretendía “fomentar proyectos culturales, populares y comunitarios, con el objetivo de impulsar la recuperación del entramado social y el pleno ejercicio de los derechos

²¹ Este período se caracterizó por un giro político en el continente latinoamericano en contra del neoliberalismo que rigió en los años '90 y la adopción de una mayor centralidad del Estado en la regulación de la política social y económica. Los gobiernos a los que hacemos referencia son el del peronismo con los Kirchner en Argentina, entre 2003 y 2015, el del Partido de los Trabajadores, con Lula da Silva y Dilma Rousseff, en Brasil, entre 2003 y 2016 y en Uruguay, el del Frente Amplio entre 2005 y 2020, con José Mujica y Tabaré Vázquez, el de Alianza País, con Rafael Correa en Ecuador entre 2007 y 2017, el del MAS en Bolivia con Evo Morales entre 2006 y 2019, el de la “Revolución Bolivariana” de Hugo Chávez en Venezuela entre 1998 y 2013, de Fernando Lugo en Paraguay entre 2008 y 2012, de la Concertación con Michelle Bachelet en Chile entre 2006 y 2010, del Frente Farabundo Martín para la Liberación Nacional como partido político en El Salvador desde 2009 al 2019 y el de Manuel Zelaya en Honduras, entre 2006 y 2009.

²² Brasil impulsó el programa Pontos de Cultura, para fortalecer las iniciativas territoriales de cultura comunitaria, desde 2004 y fue replicado en Argentina y México; en Medellín, Colombia, en 2008 se impulsó a través del Sistema de Bibliotecas Públicas la creación de parques biblioteca, para la transformación de zonas urbanas; mientras que Uruguay creó el área Ciudadanía Cultural en 2009 para atender a sectores vulnerables con estrategias de inclusión a través de la cultura.

culturales”²³. Esta política de ampliación de los derechos, desde el punto de vista cultural, entendiendo la cultura como parte fundamental de la identidad nacional y como medio para la inclusión, se fue desarrollando en Argentina a través de la creación de la Secretaría de Políticas Socioculturales en 2011 y la creación del Ministerio de Cultura, en junio de 2014, junto con la Subsecretaría de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular, de la cual dependía la Casa²⁴.

Estas políticas se relacionan con los modelos de políticas públicas de cultura de democratización y democracia cultural (Simonetti, 2018²⁵), que tienen como origen las políticas europeas de “acción social” a través de la cultura del período posterior a la Segunda Guerra Mundial²⁶. Según estos paradigmas, los Estados deben promover no sólo la producción de cultura sino también asegurar el acceso, la apropiación y disfrute por parte de sus ciudadanos, según los principios de los derechos culturales y de la ciudadanía cultural, formulados por UNESCO en 1970 y 1982. La creación de la Casa de la Cultura de la Villa 21 en el barrio de Barracas en septiembre de 2013, por la cartera de cultura de la Presidencia de la Nación, fue una de las iniciativas estatales que buscaron incidir localmente en el territorio marginado de la Villa 21 con la mira puesta en la noción de los derechos culturales como fundamentales al proceso de expansión de derechos y libertades. Este espacio cultural inscribiría no sólo territorialmente sino institucionalmente a sus usuarios, promoviendo su reafiliación tanto en la sociedad como en la ciudad, y mejorando la calidad de la ciudadanía.

1.2. Población y territorio de la Villa 21-24

²³ Según el antiguo sitio web del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, en la pestaña de presentación de la Secretaría de Políticas Socioculturales.

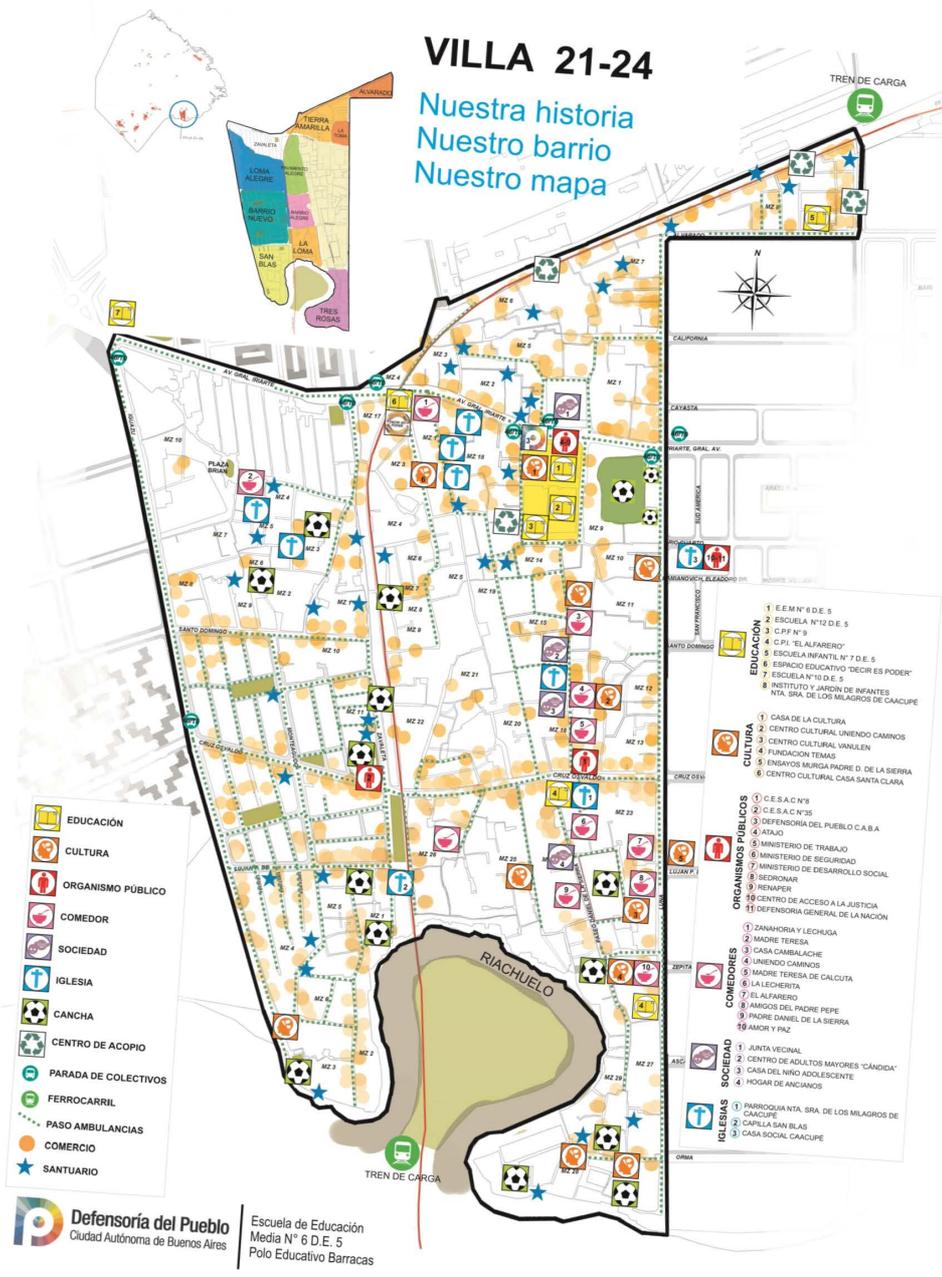
²⁴ Entre 2016 y 2019, tras la transformación de las diferentes secretarías del Ministerio bajo la nueva administración estatal en el gobierno de la alianza Cambiemos, la Casa dependió de la Subsecretaría de Cultura Ciudadana, bajo la Secretaría de Cultura y Creatividad.

²⁵ Quiero rescatar un antecedente que ilumina otras dimensiones que pusimos en juego en esta tesis. La investigación de Simonetti sobre las configuraciones de las políticas en torno a los derechos culturales implementadas desde 2005 en Uruguay, durante un gobierno que formó parte de las “olas progresistas” en América Latina, aporta interesantes reflexiones reunidas en torno a la pregunta “¿la cultura hace bien?” que me sirvieron para desafiar y estimular mis interpretaciones de lo observado en este espacio estatal.

²⁶ El término “Casa de la Cultura” fue tomado de la política de descentralización cultural francesa de los años ‘60, bajo el mandato de André Malraux; los objetivos de estas “catedrales modernas”, según las palabras del antiguo ministro y escritor, eran ampliar el acceso a los bienes culturales y patrimoniales y transformar, a partir del encuentro de nuevos públicos con las obras, “un privilegio en un bien común”. Esta forma de nombrar los espacios culturales es habitual en las provincias argentinas y municipios, que poseen cada cual su “Casa de la Cultura”.

La población más pobre de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se concentra en gran medida, como ocurre en otras ciudades de gran densidad y extensión, en barrios informales. Del total de la población de la ciudad, el 5,7% reside en villas, es decir un total de 163.587 personas y el 34% de los sectores populares de la CABA, de acuerdo a la Encuesta Anual de Hogares (EAH-GCBA, 2011) reside en las villas (Suarez, 2014). La Villa 21-24/Zavaleta²⁷ está ubicada en la comuna 4, que, junto con la comuna 8, constituyen los dos sectores principales afectados por la pobreza urbana en la zona sur de la ciudad. Es en ésta en donde se ubicaron la mayor parte de las industrias contaminantes como mataderos, curtiembres y otras fuentes de riesgo para la vida de las personas, como son los basurales; fue históricamente el espacio más desprotegido ecológica y socialmente (Acumar, 2013). En esos territorios fue en donde se asentaron los y las trabajadoras migrantes, atraídos por la oferta laboral de la gran ciudad, que no tenía una política habitacional para recibirlos. De ese modo se conformaron las “villas de emergencia” de estas dos comunas.

²⁷ Incluimos al NHT Zavaleta en los datos estadísticos del territorio y su población, ya que forma parte de la Villa 21-24 (Castañeda, V. *et al*, 2012)



28 Este mapa participativo fue elaborado por la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la EEM 6 DE 5. Participé como docente acompañando algunos de los relevamientos en el territorio junto a estudiantes de 3ero y 4to año.

La Villa 21 es una de las más antiguas²⁹ de la ciudad de Buenos Aires³⁰. Los residentes estiman que viven allí unas 70.000 personas. En el Censo de 2010, se registró a 32.688 personas, lo que corresponde a un 20% de los habitantes de las 30 villas y asentamientos de la CABA. Por otro lado, la participación que tiene la población residente en villas y asentamientos de la 21-24 y N.H.T. Zavaleta en el total de población de la comuna 4 (Barracas - Boca - Nueva Pompeya -Parque Patricios), a la que pertenece, es del 16,3%. Según el Censo Nacional de Población, Hogares y (INDEC, 2012), en la Villa 21-24 existen un total de 8.160 viviendas, con un tamaño medio de 3,6 habitantes por cada una de ellas. Es la villa con mayor número de viviendas de las 30 villas, asentamientos o NHT que se encuentran en el territorio de la CABA (Acumar, 2013:18).

Situada en los barrios de Barracas y Nueva Pompeya, al sur de la ciudad, está delimitada por las vías del ferrocarril Belgrano cargas, que la atraviesa del noroeste al sur³¹; al oeste por la calle Iguazú, al sur, por el Riachuelo y al este, por la calle Luna. Cuenta con más de sesenta manzanas construidas. El barrio es foco de un programa de relocalización de hogares por la insalubridad de los terrenos ubicados en la cuenca del Riachuelo y sufrió, al igual que las otras villas de la capital, intentos de erradicación durante la última dictadura militar, así como parciales proyectos de urbanización que resolvieron sólo algunos de los problemas de sus habitantes (como la urbanización parcial del sector llamado “El ceibo”, lindante al NHT Zavaleta). Existen graves problemas vinculados a las deficiencias en la urbanización en la Villa 21, además de la insalubridad del terreno en donde está emplazada, la presencia de industrias contaminantes ya mencionadas, el riesgo de inundación, la calidad ambiental comprometida por la contaminación de las aguas y los cementerios de automóviles (Acumar, 2013). Otros problemas son la inseguridad y la violencia que se viven en el barrio, tanto por la presencia del narcotráfico como por las fuerzas de seguridad que, vigilantes o cómplices, son autoras de numerosos delitos (Asurey, 2016).

²⁹ Hacia 1930, nacieron las primeras villas y asentamientos precarios en la capital federal. Se conformaron mayoritariamente durante el proceso de industrialización, que provocó el éxodo rural de trabajadores provenientes sobre todo del noreste argentino, así como de países limítrofes como Paraguay, Bolivia y Uruguay, que encontraron trabajo pero no vivienda ni servicios básicos en su llegada a la capital. En los últimos treinta años, luego de los intentos de erradicar las villas por la última dictadura militar, y sobre todo a partir de los años '90, con el empobrecimiento generalizado de nuestro país como consecuencia de las políticas neoliberales del menemismo, su población se incrementó aceleradamente.

³⁰ Según la Dirección de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la villa más antigua y poblada de la ciudad es la Villa 31 (DECGCBA, 2013).

³¹ El ferrocarril parte de la estación Sola, en donde operaba Ferrosud, línea carguera con destino a Olavarría y Bahía Blanca; el trayecto sigue siendo operado por Belgrano Cargas, con un viaje diario.

La población del barrio está conformada en gran parte por migrantes de la zona del nordeste de nuestro país y del Paraguay, también de otros países limítrofes y del Perú; la Villa 21 es conocida en la ciudad como “villa de los paraguayos”, mientras que la Villa 31, ubicada en el barrio de Retiro, es conocida como “de los bolivianos”. Las hijas e hijos de estos migrantes nacieron en Argentina y gran parte de la población del barrio es muy joven: más del 15% de su población son niños menores de 6 años (Acumar, 2013), mientras que en toda la comuna 4, la proporción de niños menores de 5 años es del 7,1% (elaboración propia a partir de INDEC, 2012). En los hogares suelen vivir varias generaciones de una misma familia. En la trayectoria migratoria, las personas, sobre todo las mujeres, conforman vínculos esenciales que exceden al núcleo familiar, con los que comparten los cuidados del hogar.

Son muchas las expresiones culturales del barrio preexistentes a la creación de la Casa de la Cultura. Desde las actividades religiosas y deportivas, hasta las iniciativas artísticas de sus habitantes: hay orquestas juveniles de música popular y clásica, raperos, bandas de rock, arpistas paraguayos, murgas, grupos de baile latino, actores y estudiantes de teatro, proyecciones de cine, iniciativas de artes visuales, artesanos, pintores y muralistas, entre otras manifestaciones. Algunas de estas prácticas están apoyadas por dependencias estatales educativas de rango territorial, desde el MEGCBA y son promovidas en el marco de talleres de formación³². Históricamente, hubo vecinos y militantes sociales, de distintas orientaciones políticas, interesados en impulsar actividades sociales y culturales en el barrio, como Julio Arrieta, a quien ya mencionamos, cuyos hijos, sobrinos y nietos trabajan hoy en la Casa³³, Guillermo “el flaco” Villar (Noticias Urbanas, 2008) o Coco Rivero, fallecido en 2020, cuya militancia continúa su hijo a través de Casa Cambalache. También los hubo de otros barrios y con

³² Están presentes el Programa Orquestas Infanto-Juveniles; Cultura en Barrios, que funciona en la escuela primaria n°12, lindante a la Casa de la Cultura, a través del Centro Cultural Nuestra Tierra; la escuela media n°6 que ofrece un trayecto escolar especializado en artes y en educación física; el CFP n°9 dentro del mismo “Polo Educativo Barracas” y el CFP 15 “Padre Daniel de la Sierra”, que ofrecen talleres de oficios. También existen iniciativas privadas como las impulsadas por la Parroquia de Caacupé y otras organizaciones comunitarias (murgas barriales, como la Padre Daniel y Compadritos de Barracas, espacios como Orilleros, Casa Cambalache, Vanulen, Fundación Temas, Casa Santa Clara, Uniendo caminos, organizaciones sociales como La Poderosa, espacios políticos de izquierda como el Frente Dario Santillán, el Movimiento La Dignidad y la Corriente Villera Independiente, así como las agrupaciones kirchneristas La Cámpora, Nuevo Encuentro y Futura, entre otras (ver Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Escuela de Enseñanza Media 6 DE 5, 2016).

³³ Julio Arrieta se formó con Norman Brisky, actor y director teatral conocido por su militancia social (desde los años '70 impulsó la creación de grupos de teatro en diversos barrios populares del país adonde llevó sus obras).

diferentes tradiciones, como Víctor Ramos, desde el peronismo de izquierda o sin afiliación partidaria, mi padre, Miguel Pansera, con su cine club.

1.3. El Estado y el barrio

Hay que señalar también, para comprender el proyecto de la Casa de la Cultura, que son las relaciones entre Estado y actores sociales, histórica y territorialmente situadas, las que posibilitaron el avance de la presencia estatal en el barrio: en los años '80, cuando mi padre realizaba proyecciones de películas en las canchas de fútbol del barrio, o impulsaba la creación de la primera radio local, FM Sapucaí³⁴ y de emprendimientos familiares, como cooperativas productoras de milanesas de soja, en el mismo barrio que estamos estudiando, la presencia del Estado era, según los testimonios familiares que recogí, casi inexistente dentro la Villa 21, a excepción del parcial tendido eléctrico y los NHT antes mencionados. Luego de los intentos de erradicación en los años '70, el Estado había abandonado a estos barrios. Es necesario reconocer el avance en la presencia estatal en este territorio, que se profundizó, a pesar de la crítica situación de los sectores populares en los años 2000, y orquestó por parte de los gobiernos kirchneristas, y que posibilitó la creación de un lugar imposible de imaginar hace treinta años, como lo fue, en primer lugar, el Polo Educativo³⁵ en 2003 y luego la Casa de la Cultura, diez años después. Así, la creación de la Casa forma parte del proceso de inscripción del Estado en el barrio, como también del barrio en el Estado (Ferraudi, 2014:160).

Por otra parte, desde el punto de vista de los actores sociales del territorio, la Casa de la Cultura es fruto de una lucha social por el reconocimiento de este barrio históricamente relegado por las políticas públicas. Es necesario tener en cuenta que la Villa 21 es una de las villas más antiguas de la ciudad: la tradición de organización de

³⁴ Esta radio, una propaladora, es decir un parlante conectado a un transmisor a través del cual un locutor difundía la información, funcionaba en la casa del dirigente de la mutual Flor de Ceibo, Guillermo “el flaco” Villar.

³⁵ Es interesante resaltar que la planificación del Polo se inicia en 2003, cuando en la ciudad de Buenos Aires gobernaban Aníbal Ibarra, del Frente Grande (partido formado por disidentes peronistas tras el vuelco neoliberal del partido justicialista y la presidencia de Menem en los años '90), y su vice, Jorge Telerman, que lo sucedió antes de la llegada del macrismo a la ciudad. La secretaria de educación que sucedió a Daniel Filmus (actual funcionario del Frente de Todos) durante la primera gestión de Ibarra fue Roxana Perazza y luego Alberto Sileoni. Tanto Filmus como Sileoni fueron luego destacados funcionarios de la cartera educativa a nivel nacional. Entre otros logros, Sileoni impulsó el plan Conectar Igualdad e inauguró durante su gestión 17 universidades. Es de comprender entonces el solapamiento de las dependencias municipales de la Ciudad, quienes tienen a cargo el territorio, y de la Nación, su injerencia e interés por continuar con el proyecto del Polo e impulsar luego el de la Casa, por el paso de los funcionarios por ambas jurisdicciones y por la continuidad política del proyecto peronista en ambas etapas de su recorrido.

este barrio difiere de una situación de carencia absoluta, que no genera protestas colectivas organizadas que se apoyan en demandas de justicia. En cambio, aquí persiste una memoria de los derechos, que funciona como una “potencia movilizadora para construir un barrio normalizado legal y culturalmente” y para reclamar por el derecho a la ciudad (Merklen, 2005).

Esta articulación de la acción colectiva para conquistar y defender derechos sólo es posible cuando los individuos están inscriptos en un sistema de relaciones sociales estabilizadas que les posibilita pensar sobre el futuro en la forma de estrategias tanto individuales como colectivas. En un territorio con una problemática habitacional tal, un terreno como el de la Casa era codiciado por algunos vecinos ya que podría ser tomado, loteado y ocupado. Pero la capacidad de reunión de los actores sociales como la iglesia de Caacupé (representante de la iglesia católica en el barrio, elevada al rango de parroquia en 1987), la Junta Vecinal³⁶ y el interés y trabajo de los vecinos reunidos en otras agrupaciones y cooperativas posibilitó el diálogo con ministerios nacionales y el acuerdo entre el Gobierno de la Ciudad autónoma de Buenos Aires para realizar el proyecto de construcción de la Casa, ideado desde la planificación del Polo Educativo. Vemos aquí actores sociales y organizaciones capaces de establecer una relación con las políticas públicas, en donde la reivindicación de múltiples derechos ocupa un importante y renovado lugar en la politicidad de estos sectores.

Desde el inicio del proyecto de construcción de la Casa, se involucró a una cooperativa barrial para que contratara habitantes del barrio para la obra de refacción del galpón. Muchos de estos trabajadores permanecieron una vez finalizada la obra y obtuvieron otros puestos de trabajo, en la portería de la Casa o en la realización de tareas varias, como la coordinación de la sala de computación, tareas de mantenimiento, etc. También las dos primeras direcciones de la Casa estuvieron a cargo de vecinas y vecinos con trayectoria de militancia en el territorio.

Es significativo cómo la Casa funciona como referencia espacial dentro del territorio. Como veremos a lo largo de la investigación, quienes asisten a sus actividades son en gran mayoría vecinos y vecinas del barrio. Muchos asisten a pie, caminando. En el caso de una de las entrevistadas, una costurera migrante mayor que no conoce bien la

³⁶ La Junta es la representante político electa cada cuatro años en el seno de la villa, desde 2008, después de la intervención de la Mutual Flor de Ceibo, cuyos líderes representaban anteriormente al barrio en las coordinadoras villeras municipales y nacionales, sin el respaldo de elecciones que los tornaran representativos.

capital, que se pierde fuera del barrio y no puede salir si no es con alguien, sí puede ir a la Casa porque es un punto conocido por ella y que ubica con facilidad dentro del barrio. Como espacio cultural de grandes dimensiones, es el único al que ella puede tener acceso, dado que no puede salir sola del barrio porque no se ubica en la gran ciudad. La disponibilidad y cercanía de la infraestructura y oferta cultural son dos dimensiones fundamentales para asegurar el acceso a estas. En este caso, la Casa de la Cultura tiene además la función fundamental de ser un punto de ubicación en el territorio, como podría serlo un monumento o una estación.

En un barrio caracterizado por las construcciones autogestivas, surgidas de la toma de terrenos y la ampliación de las viviendas en un mismo lote, un edificio como el de la Casa llama de por sí la atención. Además, es de gran importancia a nivel social y simbólico, en las rutinas de las participantes de los talleres, así como de otros habitantes o trabajadores del barrio con quienes conversé, que manifestaron que el barrio había cambiado con la presencia del centro cultural. Sería esta otra perspectiva de interés para profundizar, en otros estudios, sobre el rol de la misma en el barrio y en la ciudad.

1.4. Las etapas de la Casa

Diferentes gestiones y concepciones de *cultura*

La primera dirección de la Casa, entre 2013 y 2014, estuvo a cargo de Nidia Zarza, vecina del barrio cercana a la Junta Vecinal de entonces, impulsora de actividades audiovisuales, apoyada por Víctor Ramos y su agrupación, Patria Grande. Al comienzo de esta gestión se sostuvo el proyecto de mudar la Secretaría de Cultura a la Casa, que funcionaría como una sede “villera” de la dependencia de Nación. Si bien, según su propio testimonio, el entonces Secretario Jorge Coscia mudó allí su oficina, otros conflictos políticos dentro del propio gobierno alejaron de los planes el proyecto de mudanza y esta nunca se concretó.

Con la asunción de Teresa Parodi, música de folklore del litoral argentino con trayectoria como militante social, como Ministra de Cultura y los cambios en esa cartera, también cambió la dirección de la Casa. La segunda dirección, entre mitad del 2014 y parte del 2016, con el traspaso de la Secretaría al rango de Ministerio, estuvo a cargo de Mario Gómez, también vecino de la Villa, delegado de la manzana 29, referente del trabajo social deportivo y del comedor comunitario Vanulen y militante peronista

(Raimondi, 2015), apoyado por La Cámpora³⁷, que pasó a tener varios funcionarios y funcionarias de sus filas en Cultura. El nombre de la Casa pasó a ser “Casa Central de la Cultura Popular”.

Si bien consideramos que el cambio de nombre se debe principalmente a una marca del cambio de autoridades a nivel nacional, nos permite hacer algunas reflexiones sobre la distinción entre los conceptos de “cultura” y de “cultura popular”, para distinguir los usos y objetivos de los espacios oficiales destinados a la cultura. El vínculo entre cultura y de desarrollo, desde la perspectiva del Estado le asigna a la cultura un rol de afirmación de su legitimidad, destaca la dimensión política de la cultura en las políticas públicas (Gavazzo, 2004). La cultura es usada, tanto por los gobiernos como por la sociedad civil, según la ocasión, para la consecución de los propios intereses. Es por eso que resulta necesario analizar las consecuencias materiales que tiene cada definición del concepto de cultura de la mano del Estado. Como explica Wright, “la *cultura* puede usarse con consecuencias muy diferentes de acuerdo a quien esté definiéndola, o sea, de quién tenga el *poder* de definirla en un proceso político que involucra a actores locales, nacionales e internacionales” (Wright, 1996).

Identificar a la Casa de la Villa 21 como “popular” sirve, en primer lugar, en este proceso conflictivo que los grupos experimentan en su lucha por el *poder*, para diferenciarla de la gestión anterior de la Casa. Pero también el concepto de “cultura popular” está ligado al impulso de proyectos de “cultura comunitaria”, línea presente desde 2011 en la Secretaría, con la creación del Programa Puntos de Cultura³⁸ ese año por la Secretaría de Políticas Socioculturales que luego pasaría en 2014 a responder a Franco Vitali, funcionario designado por Parodi y a la Subsecretaría de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular, a cargo de Emiliano Gareca. La Casa de la Cultura Popular de la Villa 21 es, además, “central”, por un lado porque es la única casa dedicada a la difusa categoría de “cultura popular” y la única dependencia nacional de cultura situada en una villa³⁹. Parecería que la nueva gestión pretendía darle un impulso a la Casa, jerarquizándola dentro de un proyecto mayor de construcción de espacios similares en otros territorios, como la Villa 31, más allá de que finalmente los realizaran

³⁷ Agrupación peronista juvenil dirigida por el hijo de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, Máximo Kirchner.

³⁸ Programa inspirado en la iniciativa brasileña de 2004, bajo la gestión de Juca Ferreira, durante el gobierno de Lula Da Silva.

³⁹ Antes del traspaso a Ministerio, desde la Secretaría de Cultura de la Nación se impulsó el proyecto de construir una casa similar en la Villa 31, Barrio Mugica, de Retiro. Fue realizado posteriormente, en la gestión siguiente (Gianbartolomei, 2016).

(Fahsbender, 2015), así como también desviar la atención de los conflictos con quienes antes la controlaban⁴⁰.

Con el gobierno de Cambiemos, en 2016, ingresó Gustavo Ameri, productor musical independiente que había trabajado ocasionalmente para el Ministerio, y la conducción de la Casa dejó de estar en manos de vecinos. Esta gestión se caracterizó, como lo veremos a continuación, por el vaciamiento de la oferta de programación de teatro, pero también con una significativa reducción de la oferta en general, excepto de los talleres de formación. Antes de que Ameri fuese nombrado, los y las trabajadoras de la Casa resistieron el retorno de la Junta Vecinal de la Villa 21, que había sido desplazada en 2014 y que ahora apoyaba a las nuevas autoridades nacionales afines al macrismo⁴¹. Este apoyo suponía la designación por parte del gobierno de Cambiemos a Inés Sanguinetti, presidenta de la Fundación Crear Vale la Pena, al frente de la Casa. Esto no ocurrió y el productor musical quedó al frente de una gestión que le supondría un enorme desafío y dos picos de presión alta que lo condujeron a una internación. La Casa era un espacio de disputa de poder en el territorio del que el Ministerio de Cultura se desentendería cada vez más, sin ser ya un objeto de interés para la política cultural de la presidencia de Mauricio Macri.

La cartera de educación del GCBA volvió a gestionar parte del uso de la Casa, ya que en ese momento ambos territorios estaban gobernados por el mismo frente político, Cambiemos. Este proceso se desarrolló lentamente y en 2019, los días de semana, por la mañana y hasta la tarde, la Casa recibió a los programas socio-educativos del MEGCBA “Jornada extendida” y al programa “Adolescencia”, del Ministerio de Desarrollo social del GCBA. La dirección del espacio quedó, durante las mañanas y mediodías, a cargo del Ministerio de Educación de la Ciudad. Por las tardes, continuaron dictándose los talleres gestionados por Cultura. Durante ese año, algunos de los contratos de los trabajadores pasaron a ser gestionados por el MEGCBA, con la promesa de que todos los serían. La

⁴⁰ Previo al cambio de gobierno, con la renovación de autoridades en el nuevo Ministerio de Cultura y el cambio de autoridades en la Casa, que pasó a ser gestionada por la Secretaría conducida por La Cámpora, un gran conflicto entre los trabajadores cuyos contratos no habían sido renovados se instaló. Reunidos en torno a la organización Patria Grande, encargada de la gestión anterior de la Casa, en un enfrentamiento con la nueva gestión de Teresa Parodi, los trabajadores realizaron numerosas protestas en el nuevo Ministerio. Con el cambio de gobierno, a finales de 2015, esta tensión se expandió hacia todos los trabajadores de la Casa que temían por sus puestos de trabajo (Polack, 2015). Las tensiones continuaron durante toda la gestión nacional del macrismo.

⁴¹ Además, según los relatos de este segundo grupo de trabajadores, la primera gestión, afín a la Junta Vecinal, cuando fue reemplazada y entró en conflicto con la gestión de Parodi, robó parte de la infraestructura de la Casa.

cartera de Cultura ya no parecía interesarse por ese espacio y Ameri abandonó su cargo antes de que terminara la gestión de Macri en la Presidencia, en el transcurso del 2019. En este período, observamos un desplazamiento de la misión de la Casa, pasando del proyecto cultural y artístico inicial a un uso casi exclusivamente educativo.

Luego del cambio de gobierno a nivel nacional, Juan Esteban Buono, ex vicedirector del INCAA de 2014 a 2015, fue designado Director nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, área de la cual depende la Casa. Pero la pandemia del COVID-19 cambió todos los planes y sólo se llegó a realizar una actividad en el verano del 2020, antes de que la Casa detuviera su actividad presencial, para convertirse en centro de testeo y albergar pacientes en tránsito. Durante los dos años de pandemia, 2020 y 2021, los talleres se acomodaron, como ocurrió con la mayoría de las actividades en general, a la modalidad virtual. En los meses de verano, se realizaron actividades culturales puntuales en el frente de la Casa. Leandro Moreno, militante popular de la zona sur de la ciudad y trabajador estatal, fue designado director de la Casa. Pero en el inicio de 2022, mientras los espacios oficiales ya llevan varios meses abiertos y de funcionamiento con protocolos, aun no se había reanudado la programación presencial dentro de la Casa, hasta que finalmente reabrió en el mes de mayo.

Las tres etapas de la programación

2013-2015, una cartelera cultural nutrida



Podemos distinguir tres etapas en la oferta de programación de la Casa, desde su inauguración en septiembre del 2013 hasta la fecha de finalización de la escritura de esta tesis, en el fin del verano de 2022. En una primera etapa, entre 2013 y 2015, durante las gestiones de Zarza y Gómez, en el último gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, la Casa se caracterizó por un gran volumen de programación en teatro, exposiciones

variadas, talleres y otras actividades. La programación fue múltiple y los usos que se le dieron a los espacios también.

La principal atracción de la Casa era su programación de teatro, sobre todo la destinada a infancias. La programadora era la actriz Esther Goris y los contactos con los elencos se realizaban a través de la productora La Gira, contratada por la Secretaría (luego Ministerio de Cultura). La Gira realizó 624 funciones teatrales en el ciclo “Teatro 21” (La Gira Producciones, s.f.). Las obras infantiles quintuplicaron a las obras para adultos⁴². La asistencia fue alta en las funciones para niños y niñas, según nuestra encuesta de 2014. La Casa de la Cultura no llevaba registro del número de asistentes y por eso lo registramos en esta investigación, al asistir a las mismas. En las funciones de adultos, había muchos menos espectadores que en las infantiles⁴³, aunque para los adultos que consultamos la programación resultaba altamente atractiva.

Algunas de las obras programadas para adultos durante 2014 fueron *Eva en la hoguera*, con la actriz y directora de larga trayectoria Cristina Banegas; *Maestra normal*, con el cómico televisivo Juan Pablo Geretto; *El territorio del poder*, con el popular galán Leonardo Sbaraglia, dirigida por Rubens Correa, entonces director del Teatro Nacional Cervantes, y *El club de las bataclanas*, de la reconocida actriz Mónica Cabrera. En su mayoría comedias, con actores y actrices mediáticos y otros no tanto, eran obras (a excepción de las de Banegas y Cabrera) exhibidas por lo general en el circuito comercial⁴⁴. Las espectadoras recuerdan haber visto a “famosos” actuar en la Casa, lo que resultaba muy atractivo: Roberto Petinatto, Claribel Medina, Georgina Barbarrosa, “el canoso que salía con la que canta, re groso, el canoso de bigotes, se me borró el nombre” son algunas de las personalidades cuyos nombres o referencias recogimos en entrevistas con los públicos. También registramos el paso por el escenario de la Casa de Norma Aleandro, Arturo Bonín y Graciela Dufau, entre otros.

⁴² Según lo registrado en esta investigación, mediante el registro de la cartelera en la puerta de la Casa y la consulta del Facebook de la misma, en 2013 se realizaron funciones de teatro infantil en los meses de noviembre y diciembre. En 2014 se realizaron funciones de teatro tanto para niños como para adultos entre enero y junio y discontinuó la segunda mitad del año. En 2015 se reanudó la programación regular de teatro infantil, durante los 12 meses de ese año.

⁴³ Durante nuestra encuesta, en seis funciones encuestadas, tres de dos obras para niños y tres de otras dos para adultos, relevamos que la tasa de asistencia en las funciones de niños duplicaba la de las de adultos.

⁴⁴ Las puestas en escena de estas obras en la Casa se realizaron generalmente en su versión reducida –a nivel de escenográfico y lumínico–, suponemos por cuestiones de costos de producción y traslado, ya que en la Casa se realizaban sólo dos funciones por obra a diferencia del sistema de exhibición habitual, tanto en el circuito comercial, como en el oficial o el independiente, en los que las obras suelen permanecer al menos dos meses en cartel, haciendo funciones semanales.

El auditorio Julio Arrieta no se usaba únicamente para las obras de teatro. Allí, además de muestras y jornadas escolares, que mostraban la apropiación del espacio por parte de los actores sociales del barrio y especialmente por su comunidad educativa, se transmitieron los partidos de fútbol eliminatorios de la selección argentina durante el Mundial 2014, convocando una gran cantidad de hinchas. Antes de los partidos decisivos para Argentina, en los televisores de las áreas de circulación de la Casa (en la entrada, pero también en el NAC y en una sala de usos múltiples en la planta baja) se transmitían los partidos de otros equipos nacionales.

También se realizaron numerosas exposiciones de artes visuales, curadas por Guadalupe Fernández, quien se encargaba de esta área de la Casa⁴⁵. Al menos 23 exposiciones de artes visuales fueron realizadas entre 2013 y 2015. Quinquela Martín y Marcia Schwartz son algunos de los artistas que tuvieron sus obras en las paredes de la Casa en ese período. También se realizó un Salón de artes visuales destinado a dar a conocer a los artistas tanto de la Villa 21 como de las demás villas de la ciudad.

En paralelo, los talleres de formación de la Casa, con una nutrida oferta, orientada en su mayoría a niños y jóvenes, cumplían sus primeros años de existencia.

2016-2019, vaciamiento y corrimiento hacia fines educativos



En 2016, con el cambio de gobierno a nivel nacional, la programación regular de teatro se discontinuó y un gran vacío se instaló en torno a la programación. Esto inaugura una segunda etapa para la Casa. Durante los tres meses del verano de ese año hubo una ausencia total de programación. En todo este período, que duró cuatro años, no hubo oferta regular de teatro, sólo eventos puntuales para las vacaciones de invierno y otras fechas como el carnaval.

⁴⁵ La curadora trabajaba bajo la responsabilidad de la Coordinadora General del Programa Nacional de Fortalecimiento de la Cultura Popular, Julieta Chinchilla y ambas dejaron sus cargos con el cambio de gobierno, a fines de 2015.

En marzo de 2016 se reanudaron las exposiciones. Según la trabajadora de la Casa que en ese momento se ocupaba del área de artes visuales, el diagnóstico de la política cultural que inauguraba el macrismo era claro:

Para ellos la cultura es numérica. (...) La cantidad de gente que asiste. No están preguntando cuál es el proyecto, qué es lo que promueve, cuáles son los objetivos, sino cuánta gente va. Tienen un contador. Lo que lleva más gente, lo promocionan. Eso es meritocracia llevada a la cultura. A lo que la gente va, a eso lo alimentan, y a lo otro lo dejan caer. No se preguntan por qué no va la gente, por qué no les interesa (Entrevista)⁴⁶

Una exposición del artista Guillermo Roux, que recibió 15 visitas escolares, fue considerada un éxito. Sin embargo, no hubo continuidad en la promoción desde el aparato estatal de vínculos con el territorio. Las actividades de artes visuales disminuyeron: entre marzo del 2016 y diciembre del 2018, sólo hubo 16 exposiciones de artes visuales, mientras que en el período anterior contabilizamos 23.

Hasta mediados de 2016 hubo presentaciones puntuales de grupos musicales y conferencias. En julio hubo una programación especial para niños y niñas por las vacaciones de invierno, que se repitió los años siguientes. Una serie de eventos de murga fue organizada por trabajadores de la Casa y vecinos del barrio, ante la ausencia sostenida de programación. Los sábados y domingos del mes de septiembre se invitaron murgas de diferentes barrios de la capital y el conurbano. El evento se repitió, con menos éxito, en noviembre de 2017. En la segunda mitad de ese año se realizaron más actividades, como las actuaciones de grupos teatrales integrados por personas ligadas al barrio o el ciclo para niños "La linterna mágica", de teatro y cine, que hizo funciones regulares financiadas por Mecenazgo, entre 2017 y 2019. Pero en el 2019 registramos aún menos eventos: una función de una producción del Teatro Nacional Cervantes en gira y un recital de bandas del barrio. Ese año el foco estuvo puesto en la campaña electoral y en las elecciones, que determinarían o no la continuidad de la primera experiencia del macrismo en la presidencia. Resulta interesante señalar que muchas de estas actividades fueron gestionadas por las y los trabajadores de la Casa, de forma independiente de la propuesta de programación de la oficina de Cultura, que, para el caso del auditorio, fue casi nula.

En este contexto, observamos un corrimiento de la política pública, de los fines culturales a los fines educativos, que fueron los únicos que permanecieron en este período.

⁴⁶ Paradójicamente, recordemos que en la Casa de la Cultura nunca se contabilizó el número de espectadores o visitantes.

2020-2021, uso sanitario durante la pandemia del Covid-19



A fines de 2019, en las elecciones nacionales, la alianza Cambiemos pierde frente al Frente de Todos, partido creado por las diferentes agrupaciones kirchneristas y peronistas, que presentó como candidatos a Alberto Fernández en la presidencia, antiguo jefe de gabinete de Néstor Kirchner, y a Cristina Fernández de Kirchner, como vicepresidenta. Esto significó una gran alegría y esperanzas para gran parte de los sectores populares argentinos y también para los habitantes de la comuna 4, en donde el Frente de Todos ganó, como suele ocurrir con el peronismo en las zonas más desfavorecidas de la ciudad⁴⁷. A fines de enero del 2020, el secretario de Gestión Cultural designado, Maximiliano Uceda, visitó la jornada de presentación de talleres frente a la Casa, al aire libre, devolviendo el interés de la cartera de Cultura al espacio y a sus actividades. Pero el 2020 sorprendió al nuevo gobierno, así como al mundo entero, con la pandemia del COVID-19, que cambió los planes de todos, abriendo una tercera etapa para la Casa, que persiste hasta hoy. La Casa de la Cultura reanudó sus talleres de formación luego de la pausa estival, en febrero, pero poco tiempo después tuvo que interrumpir sus actividades, por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio dispuesto el 19 de marzo. Desde entonces, la Casa funcionó como espacio de contención, albergando pacientes que aguardaban el resultado de sus test. Mientras escribíamos las primeras líneas de esta tesis, en 2021, la Casa seguía sin haber retomado sus actividades de forma presencial. Las y los talleristas continuaban dando clases por internet, puntualmente realizando actividades en

⁴⁷ Desde 2007, el macrismo gobierna la ciudad de forma ininterrumpida, siendo globalmente un territorio hostil al peronismo.

la explanada frente a la Casa y en contacto con las y los alumnos que sostuvieron las clases.



Lo que sí sobrevivió a los dos gobiernos, previo a la pandemia, fue el uso regular del espacio de la Casa por parte de las escuelas del barrio. Si bien durante la gestión macrista observamos un desplazamiento en la gestión del espacio, que pasó a manos de la cartera educativa, a lo largo de toda la existencia de la Casa las escuelas cercanas la frecuentaron : ya sea para visitar las exposiciones, para usar el auditorio para muestras de fin de año o proyecciones de películas en jornadas escolares⁴⁸. Las escuelas inicial y primaria, n°12 ambas, y la secundaria n°6 circulaban con frecuencia por el espacio de la Casa. Esto, así como la organización independiente de las autoridades, de los ciclos de murga y de las actuaciones de algunos grupos de teatro o música, nos muestran ejemplos de apropiación del espacio de la Casa por parte de sus trabajadores y de los actores sociales cercanos a ella, más allá de la gestión de turno. Estas actividades generalmente no se difunden por los canales oficiales de comunicación del Ministerio (página web, redes sociales o prensa) y son la muestra de parte de la puja en torno a la definición de lo que es cultura que se da entre el aparato estatal y los actores sociales, del conjunto de usos en interacción y de las distintas lógicas que entran en diálogo entre la construcción institucional por parte del Estado, o su ausencia, y el barrio. Del mismo modo, diferentes agrupaciones territoriales usaron el espacio de la Casa para sus reuniones.

También, al ser un espacio gestionado por la Nación, durante ambos períodos fue usado como espacio de reunión o de actos de carácter político gubernamental (visita de autoridades nacionales, de embajadores o ejecutivos del ámbito privado, según la actividad), como también para actividades destinadas a la ciudadanía (reuniones con las

⁴⁸ En tanto docente de la escuela n°6, estuve presente en una jornada ESI (Educación Sexual Integral) que se realizó en la Casa y en la proyección de un documental sobre la guerra contra el Paraguay en el que había participado un docente de la escuela. Ese evento contó con la visita del embajador del país vecino y la muestra de danzas y música típicas. También en numerosas entregas de diplomas a los egresados y egresadas de cada año.

familias del barrio que serían relocalizadas por la causa Mendoza⁴⁹, sede del programa ATAJO, etc.).

1.5. Infancias, juventudes y mujeres, destinatarias de la programación

Es necesario señalar que, desde el discurso público, que pudimos comprobar en las palabras de la presidenta Cristina Fernández en la inauguración de la Casa, la juventud constituía la destinataria principal de las actividades. Podemos relacionar esto con la mirada social sobre los jóvenes, para la cual constituyen, en los barrios de sectores populares, más una amenaza que una esperanza y son asociados a la delincuencia y las adicciones (Chaves, 2007; Raggio, Sabarots, 2012). Es por eso que el aparato estatal destina recursos para contenerla y ofrecerle un espacio para, entre otras cosas, formarse y disfrutar de propuestas culturales. Retomamos las palabras de la ex-presidenta Cristina Fernández de Kirchner, el día de la inauguración de la Casa:

Hacer cosas, desde la cultura, desde la política, desde el arte, la pintura, la fotografía, la música, la religión, desde el lugar que vos elijas hacer algo, te aleja de todas las cosas malas y de todas las cosas que tanto nos entristecen ver cuando suceden.

En un territorio signado por la falta de urbanización y otros problemas ya mencionados, la Casa de la Cultura aparece como un lugar único para cuidar de las infancias y juventudes, así como para albergar a las personas y sus búsquedas. El rol social de cuidado que cumple la Casa de la Cultura, al ser un espacio principalmente utilizado por niños y niñas, es manifiesto y explica también la presencia de mujeres, quienes realizan principalmente estas tareas. Si recordamos el dato sobre la cantidad de niños y niñas que habitan la Villa 21, cuya población está constituida en un 15% por menores de 6 años, comprenderemos que para las familias del barrio también es un desafío encontrar un espacio, distinto a la escuela o el hogar, para que las infancias se desarrollen en un lugar seguro y estimulante. Las lógicas del cuidado infantil y el difícil acceso a los servicios públicos y privados que lo aseguran condiciona la vida de las mujeres de barrios populares como éste (Faur, 2012).

Esto recuerda al análisis realizado sobre el uso de las bibliotecas públicas en barrio de sectores populares franceses, en los que el 61% de los inscriptos son mujeres y el 48%

⁴⁹ Esta causa obliga al Estado a evacuar a quienes viven en la cuenca de los ríos Matanza-Riachuelo y a asignarles viviendas en zonas no inundables ni contaminadas.

del total de usuarios tiene menos de 15 años (Merklen, 2016). Un testimonio recogido por el sociólogo y su equipo señala que “la biblioteca es para mujeres y niños”: la imagen femenina e infantil del libro y de la biblioteca está analizada por Merklen en relación con el fracaso de la integración social de los migrantes en Francia, el rol de la escuela pública en ese proceso y el lugar social asignado a las mujeres. Aquí, podemos encontrar una similitud en la masividad de la participación de niños, adolescentes y, como lo veremos más adelante, de mujeres adultas en la Casa de la Cultura y la ausencia de hombres adultos, asociada a la oferta de programación, centrada en niños y jóvenes⁵⁰.

Es importante también, para el análisis que haremos posteriormente de las prácticas culturales realizadas en la Casa, comprender que esta es, además de un lugar para formarse y apreciar y practicar cultura, un lugar para estar. Siguiendo la investigación sobre bibliotecas, ésta muestra una ambivalencia en cuanto al uso de la misma en su función de préstamo de libros: las bibliotecas en esos sectores prestan cada vez menos libros, pero tienen cada vez más inscriptos. Esto se explica porque la gente la usa como un espacio para estar, para pasar el tiempo, estudiar, estar con pares, etc. (Merklen, 2016: 48). En cuanto a la Casa, no contamos con datos acerca del ingreso diario de las y los usuarios, ni tampoco se contabilizaban los y las espectadoras de las propuestas de programación, pero observamos que cumple una función similar: es un espacio en donde se puede estar.

1.6. Una Casa para salir de los hogares y de la calle

La investigación realizada en los grupos de mujeres de los talleres de costura y de baile “latino” mostró los diversos sentidos otorgados a la práctica cultural en la Casa de la Cultura. Entre ellos, asistir a las clases aparece como una oportunidad para estas mujeres de no estar en el hogar, una forma para salir de ese encierro para las mujeres producido por la exclusividad de la dedicación a las tareas domésticas (que veremos se realizan también fuera de los hogares). Por otro lado, el hogar fue mencionado en una de

⁵⁰ La pregunta por la participación cultural de los hombres adultos en sectores populares sigue siendo un interrogante sobre el cual otras investigaciones deberán indagar. Encontramos un dato significativo que va en el mismo sentido en la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2017, en cuanto a las diferencias por género de asistencia a espectáculos y de participación en talleres y cursos artísticos. Si bien hombres y mujeres asisten en proporciones similares a ver música en vivo, las razones por las cuales no asisten difieren. Mientras que en los hombres encuestados la razón mayoritaria es “por trabajo”, en las mujeres son mayoritarios los motivos familiares “como tener hijos pequeños” y los económicos. Por otra parte, la Encuesta revela que, a nivel nacional, las mujeres sostén de hogar participan más de talleres y cursos artísticos que los varones en la misma condición (SINCA, 2018a).

las entrevistas como un lugar de encierro forzado en un barrio en donde la calle o los pasillos pueden ser inhabilitados para circular durante largos momentos, por las fuerzas policiales, por los frecuentes hechos de violencia e inseguridad. El encierro producido por la exclusiva dedicación, para algunas mujeres, a las tareas de cuidado es reforzado en este caso por los controles policiales, otra forma muy distinta de presencia estatal en el barrio⁵¹.

Pero este no es el único impedimento para circular, ya que “estar en la calle” es algo que apareció en otras entrevistas y observaciones como algo percibido como poco seguro, sobre todo para los jóvenes, pero también para las mujeres. El narcotráfico y la inseguridad, en un barrio con pasillos oscuros y estrechos, son los motivos que argumenta, por ejemplo, Juana, del taller de baile, para elegir no permanecer mucho tiempo en el barrio fuera de su casa, mientras que a Melissa, una joven alumna de costura, sus padres la llevan en auto a todos lados. También Silba mostró que para las jóvenes del conurbano el hogar aparece como un “lugar natural” en barrios en los que estar en la calle sin motivo está o bien prohibido o bien desaconsejado para muchas mujeres, más allá de su edad (Silba, Spataro: 2018:8). A diferencia del resto de la Villa 21, la Casa parece un lugar “seguro” en un barrio percibido y vivido con importantes restricciones de circulación para las juventudes y las mujeres.

También, la Casa ofrece, a través de sus talleres, la posibilidad de alejar a las infancias de la permanencia frente a las pantallas que ocurre con frecuencia en los hogares, una vez que éstas terminaron la jornada escolar.

1.7. Los talleres de formación

Desde los comienzos de la Casa, los talleres de formación fueron una oferta sostenida, la única que sobrevivió a sus diferentes etapas. Se trata de talleres de iniciación artística en diferentes disciplinas, como danzas, música, artes visuales o teatro y de algunas otras actividades, como computación, murga o costura. Estos talleres son dictados por docentes contratados a través de contratos gestionados por el Ministerio de Cultura a través de fondos PNUD, del Programa de las Naciones Unidas para el

⁵¹ Una de las entrevistas realizadas remite en parte a la inseguridad vivida por las y los vecinos en la Villa 21 y a los modos de enfrentarla desde el Estado pero también a una forma de “criminalización de la pobreza” que resulta en frecuentes allanamientos de vivienda y restricciones a la circulación de los habitantes, lo que es una de “las maneras en que la desigualdad, la segregación (...) y el abandono estatal se inscriben en el espacio urbano, y las (disímiles) experiencias de sus habitantes” (Auyero, 2001:20).

Desarrollo. La oferta se mantuvo muy similar durante los tres períodos de la Casa, en cuanto a los talleres ofrecidos⁵². En 2019 se dictaban 14 talleres de diferentes disciplinas, algunos con distintos grupos según el nivel. En el siguiente cuadro se registra la cantidad de grupos por edad de cada taller ofrecido en la Casa:

Cuadro de oferta formativa por edad

		Niños	Adolescentes	Adultos
Música	Guitarra	2	2	1
	Percusión	1	2	
Artes visuales	Artes plásticas	2	2	
	Vitraux			2
	Fotografía		1	
Teatro	Actuación frente a cámara		2	
	Teatro comunitario	1		
Danza	Ballet	3		
	Danzas paraguayas	2		
	Folklore y malambo	1		
	Ritmos latinos	3	3	1
Otros	Murga	1		
	Textil			1
	Computación	1	1	1

Fuente: elaboración propia en base a registros de la Casa

Principalmente, los talleres están orientados a las infancias y juventudes. En el cuadro anterior separamos con trazos gruesos tres grupos etarios. Si miramos con más detalle el rango etario en los registros de la Casa, de 34 grupos, 19 están destinados para niñas y niños de menos de 12 años, 5 para adolescentes, 4 para jóvenes y sólo 4 talleres especifican que están destinados a adultos, mientras que otros dos (reciclado textil -costura- y vitraux) no lo indican y reciben jóvenes y adultos. Esto confirma la orientación general de la Casa como un espacio principalmente para recibir a las infancias y adolescencias del barrio.

En este capítulo mostramos cómo el centro cultural se inserta en el barrio. También analizamos el contexto político de su creación y el impacto de los cambios de gobierno en sus diferentes etapas. Vimos cómo los talleres de formación constituyen la

⁵² En los inicios de la Casa se dictaba un taller de periodismo; también existió uno de rap. En 2018 funcionó un taller de edición audiovisual, organizado de forma independiente.

actividad principal de la Casa, confirmando que las infancias y adolescencias fueron y son las principales destinatarias de esta política pública. También mencionamos que son las mujeres sobre quienes recae históricamente el cuidado de niños y niñas. Es por eso que, como explicamos en la introducción, centraremos nuestro análisis en dos talleres destinados a mujeres adultas, la clase de “reciclado textil” y la de “ritmos latinos” de nivel inicial. A continuación, desarrollaremos las perspectivas teóricas y las categorías analíticas elegidas para esta investigación, buscando construir un diálogo con los aportes previos de otras y otros investigadores.

Capítulo 2. Discusiones teóricas sobre *consumos culturales*, categorías transversales y contexto

Mi objeto de estudio son los usos y apropiaciones que hacen los sujetos de sectores populares (principalmente las mujeres) con respecto a las ofertas de un centro cultural estatal ubicado en una villa de la ciudad de Buenos Aires. En esta tesis, utilicé las herramientas de la sociología de la cultura y la antropología social para explorar los sentidos de estas prácticas culturales y su entrelazamiento con las historias de vida de los sujetos. El marco teórico se nutre de los debates conceptuales acerca de los *consumos culturales* y de las teorías de la *agencia*. En este capítulo presento las perspectivas teóricas y las categorías analíticas buscando asimismo construir un diálogo con los aportes previos de otros investigadores. También describo el contexto más amplio en el que se inscribe el caso, desarrollando ciertos conceptos y discusiones asociadas a éste. En primer lugar desarrollo las teorías que vinculan los *consumos culturales* con la desigualdad entre clases sociales y el carácter dominador de las industrias culturales sobre las masas. En segundo lugar, señalo las críticas y los límites de esta perspectiva, a través de los aportes de los estudios culturales, las teorías de la *agencia* y las *subjetividades* y los desarrollos contemporáneos desde la sociología pragmática. En tercer lugar, conceptualizo las *culturales populares* en Latinoamérica y en cuarto lugar, introduzo los enfoques de los feminismos en los estudios culturales. Por último, incorporo a la perspectiva de género la dimensión de los *cuidados* y las *migraciones* para analizar mi caso.

2.1. Los límites del dominocentrismo y del legitimismo para el estudio de las *culturas populares* en la sociología de la cultura

Los análisis de Pierre Bourdieu acerca de los *consumos culturales* como forma de *distinción* social resultaron indispensables tanto como para comprender los vínculos entre las personas y la esfera de la cultura, como para abrir el camino a otras formas de concebir la dimensión cultural de la vida social. Su programa de investigación, hasta hoy inigualado, propone una teoría de la vida social y herramientas conceptuales para analizarla que siguen vigentes hoy. Pero, al haber sido llevado a cabo en la Francia de los años '60 y '70 y antes de una serie de transformaciones tecnológicas que modificaron por completo nuestra forma de ver, oír, presenciar y practicar cultura, su teoría no puede ser

trasladada a cualquier contexto⁵³. En *La distinción* (Bourdieu, 1979), el sociólogo francés elabora una teoría basada en la conceptualización de la cultura como una de las formas del *capital*, desigualmente distribuido. Esta prolongación de la lectura marxista de la vida social encuentra en el ámbito cultural el lugar para explicar la formación del *gusto*. A través de extensos estudios cuantitativos⁵⁴, concluye con la idea de una homología entre clases sociales y prácticas culturales. Es decir que *los gustos de clase* y sus *estilos de vida* asociados se explican según Bourdieu por la posición social: las clases altas preferirán productos y prácticas culturales asociadas a su clase, mientras que los sectores populares tendrán menos posibilidades de elegir, ya que estarían limitados por la necesidad y las carencias materiales, así como por la falta de otros capitales. Esta correspondencia se da gracias a la mediación del *habitus*, o de las disposiciones incorporadas, es decir las formas de actuar, sentir y pensar en contexto, desarrolladas por la pertenencia de clase. Este *gusto de necesidad* en las clases populares implica una *elección de lo necesario*, una forma de adaptación a la necesidad que inclina a estos sectores a excluir cualquier intención estética en sus elecciones o comportamientos.

Este aspecto de la teoría bourdiana fue criticado por quienes trabajaban con el sociólogo, por su carácter dominocéntrico y legitimista, es decir concebido desde una posición y valores dominantes. Este enfoque llevó, según Grignon y Passeron (1989), a desconocer y desvalorizar prácticas culturales no legitimadas socialmente y a oscurecer el análisis de la heterogeneidad de las *culturas populares*, supuestos reflejos del *gusto de necesidad*. Es necesario mencionar que si bien las investigaciones de Bourdieu, con un gran desarrollo de metodologías cuantitativas, cuentan con una dimensión cualitativa, basada en entrevistas a consumidores de cultura, la crítica que se le hace por las conclusiones a las que arriba tienen que ver también con que no es posible dar cuenta de la multiplicidad de las prácticas ni de las relaciones en torno a ellas a través de los métodos elegidos.

Por otra parte, estas conclusiones a las que arriba Bourdieu recuerdan, de algún modo, a las investigaciones previas de algunos intelectuales nucleados en la escuela de Frankfurt, en la medida en la que ellos también concluyen en una cierta homogeneización

⁵³ Sugerimos la lectura del artículo de Leandro Gonzalez para profundizar en las discusiones en torno a la obra de Bourdieu desde Latinoamérica (González, 2018:117).

⁵⁴ La introducción al dossier "Prácticas y consumos culturales...", dirigido por Marina Moguillansky en la revista de esta casa de estudios, *Papeles de Trabajo*, en el nº24, traza un breve y claro recorrido del trabajo y la metodología de Bourdieu desde 1963, que culmina con la publicación de *La distinción* en 1979 (Moguillansky 2019:7).

del vínculo entre los sectores populares y los productos de las culturas de masas. Esto resulta claro en Adorno que, con una metodología distinta y sin apelar a la herramienta estadística, busca analizar los efectos de los productos culturales en las masas, en una crítica a la sociedad de consumo y a las *industrias culturales*. Adorno (1953) toma las obras musicales como textos unívocos y las somete a un análisis que pretende decodificar los comportamientos que éstas suscitan. Sus investigaciones de las relaciones entre música y sociedad no exploran empíricamente cómo estos bienes son productores de *subjetividades* o las complejas relaciones que los individuos establecen con los bienes de la cultura de masas, sino buscan comprobar la eficacia de su mensaje y los efectos de ellas en las personas, y se relacionan con la teoría de la *aguja hipodérmica* y la idea de la manipulación de las masas por medio de los mensajes y productos de las *industrias culturales*. Pero lo interesante de este autor es que es el primero en pensar que la cultura puede generar efectos y no ser sólo *superestructura*. Sus análisis inspirarán investigaciones en el campo de la comunicación que buscarán analizar el cambio cultural producido por las innovaciones tecnológicas en el siglo XX, prolongando la perspectiva crítica⁵⁵. Pero también abrirán el campo de los estudios de recepción y audiencias, que serán enriquecidos por otros enfoques nutridos de la literatura o la antropología.

Otra de las críticas que se le hacen al análisis de Adorno sobre la música popular y que nos interesa recoger tiene que ver con la postura crítica inmanente, que confunde *juicio estético* y *juicio sociológico*⁵⁶ y el hecho de que opera desde la premisa epistemológica de un objetivismo o esencialismo encubierto: es decir partiendo de la idea de que las obras tienen un sentido en sí mismas, asociado a su forma y dissociado de su ámbito de circulación y, paradójicamente, de su recepción. Este enfoque fue dominante en los estudios sociomusicales, además de ser aun hoy una postura crítica muy expandida en la crítica cultural. Es en lo que indagan Silba y Spataro (2008), las investigadoras cuyos análisis repondremos más adelante, mostrando cómo en el análisis se anula el disfrute que provoca el bailar cumbia, ritmo famoso por sus letras machistas, o cómo ciertos feminismos son incapaces de comprender la pasión de muchas mujeres por la música romántica, por entender a ésta únicamente como un instrumento de dominación.

⁵⁵ Para profundizar en la génesis y los principales debates sobre los estudios de recepción y audiencias, sugerimos leer la primera parte de *Audiencias, cultura y poder* [Grimson y Varela 1999: 7-170].

⁵⁶ Ver su aversión hacia el jazz en “Moda atemporal” (Adorno, 1953) y la crítica que realiza sobre esta De Nora en *Música en la vida cotidiana* (2004).

Estas dos vertientes de la teoría crítica resultan interesantes para retomar en esta investigación sobre prácticas culturales en sectores populares ya que representan dos enfoques que hacen hincapié en el peso de los determinismos de clase en los gustos populares, por un lado, y en el carácter de dominación de los productos de la industria cultural, por el otro. Veremos cómo, si bien entendemos que los sujetos que estudiamos están en una posición de subordinación y de subalternidad, son otros los aspectos en los que nos interesa profundizar a la hora de analizar su vínculo con las prácticas culturales que realizan en la Casa de la Cultura.

2.2. Los aportes de los estudios culturales, las teorías de la *agencia* y la *subjetividad* y los desarrollos contemporáneos desde la sociología pragmática

A partir de los años '50 se desarrollaron los estudios culturales británicos, campo de estudios híbrido nacido en torno a la escuela de Birmingham, entre la comunicación, la literatura, la antropología social y se enriquecieron luego participando del desarrollo de los estudios poscoloniales y feministas. Esta escuela buscó interpretar el cambio cultural producido en el contacto entre las culturas populares tradicionales inglesas y los productos de la industria cultural norteamericana. Stuart Hall, sociólogo inglés de origen jamaicano, mostró la diversidad de lecturas posibles de los textos culturales. Hall analizó cómo la recepción del género audiovisual del Western, por parte de las y los espectadores, en un proceso de *descodificación* de la forma simbólica del mensaje cinematográfico, se hacía en términos *dominantes, opositacionales o negociados*, es decir de formas múltiples. De esta forma, el análisis de Hall se posicionó a contramano del estudio de los efectos *a priori* de los objetos culturales sobre las personas (Hall, 1980). Este análisis muestra a los consumidores culturales como sujetos activos, que construyen diversos grados y formas de *autonomía* ante objetos culturales que les *habilitan* comportamientos y demuestra el ejercicio de una creatividad en el proceso de consumo, aun en escenarios de subalternidad.

Volviendo a Francia, en una profunda investigación sobre variadas dimensiones de la actividad humana, Michel de Certeau, investigador multidisciplinario de la teología, la antropología y el psicoanálisis, elige estudiar las prácticas culturales como apropiación o reapropiación de los repertorios de acción social disponibles, en vistas de elaborar una teoría de las prácticas cotidianas: para él los consumidores realizan *tácticas*, que son esquemas de operación, para negociar los usos y sentidos de los objetos y prácticas

culturales (De Certeau, 1980). Estas forman parte de las *artes del hacer* y del carácter creativo de lo cotidiano, para los sujetos que aun en una situación de dominación, consiguen crear modos de relación propios en el proceso de consumo cultural.

La obra de De Certeau se puede vincular con otras miradas provenientes de la antropología social que nos interesan para pensar a los sujetos y sus acciones. El trabajo de Sherry Ortner, quien revisa los aportes que los estudios culturales -y otras conceptualizaciones sobre el poder- realizan a la teoría de la práctica, reconstituye una mirada general sobre la acción social pertinente para guiar nuestra indagación acerca de los sujetos y sus acciones. Esta autora afirma que los condicionamientos que influyen en la vida de las personas son producto no de su pertenencia a grupos sociales sino efectos de un régimen de poder histórico durante en el cual éstas viven⁵⁷. Desde la antropología y de este lado del Atlántico, revisita el concepto de cultura ubicando a los sujetos sociales como agentes, es decir portadores de la capacidad o no de actuar y de transformar su contexto y resaltando la importancia de la *subjetividad* en la dimensión de la *agencia* (Ortner, 2016:151). Ortner, releendo las teorías de la cultura de la antropología de Geertz y de Giddens, discute con Bourdieu y las teorías del poder y rescata los aportes de los estudios culturales británicos de Williams sobre la *hegemonía* en el campo cultural. Esta autora muestra que la cultura está hecha de estructuras moldeadas políticamente a través de las cuales los sujetos actúan en y sobre el mundo y que ellos, en tanto agentes, actúan a partir de *subjetividades* con las que expresan sentimientos sobre sí mismos y sobre su entorno. Ortner recupera el concepto de *subjetividad*, trascendiendo la oposición *estructura/agencia* que organizaba la teoría de la práctica, al mostrar que la *subjetividad* como base de la *agencia*, no es una voluntad originaria o natural, sino que adopta “la forma de deseos e intenciones específicos dentro de una matriz (...) de sentimientos, pensamientos y significados (culturalmente constituidos)” (2016:131). La *agencia* no es sinónimo de resistencia, sino una dimensión constituida por una *subjetividad* crítica culturalmente construida y una intencionalidad, una capacidad de reacción. Ortner restituye de este modo la posibilidad de usar este concepto sin caer en el etnocentrismo invertido, que sería el riesgo de concebir la *agencia* como algo individual y que escapa a las diferencias de poder. Los agentes están insertos en un entramado de relaciones de

⁵⁷ Otros análisis también de este siglo recuerdan que, si bien la insistencia bourdeana en la distinción quita autonomía a las prácticas, el repertorio de éstas está restringido por la acción del mercado, el Estado y el ámbito comunitario. Pero esto no impide que estas prácticas tengan una dimensión creativa (ver Sassatelli, 2012) y es por ello que es necesario rescatar este carácter productivo, aunque no subversivo, de las prácticas a la hora de analizarlas.

solidaridad, pero también de poder, desigualdad y competencia, diferente según la época y el lugar.

Ortner abona la idea de que el mundo se hace y puede deshacerse por la acción humana porque tiene implicancias políticas concretas, lo que impacta en sus intereses feministas. Como éste también es uno de nuestros enfoques, que explicitaremos más adelante, elegimos seguir la línea construida por esta autora e indagar en los distintos tipos de *agencia* y *subjetividades* en juego en los diferentes talleres estudiados. No serán las mismas las posibilidades, los agenciamientos y los significados asociados a la práctica por las mujeres adultas que asisten al taller de costura que los de las que bailan. Sin descartar la pregunta por los motivos que llevan a las prácticas, me interesa saber ¿por qué las mujeres eligen practicar costura o baile, y no otras actividades?, por ejemplo. Me resulta importante mostrar cómo se constituye el repertorio y el horizonte de actividades que realizan y cómo cada práctica se vuelve una opción para cada una de las personas con las que investigamos. Es por eso que analizaré lo que ocurre durante y en torno a la práctica, reconstituyendo el conjunto de modos de percepción, de afectos, pensamientos, deseos y temores que animan a los sujetos actuantes (2016:127), sorteando así el estudio estanco de los condicionamientos en juego. En cambio, indagaré las prácticas culturales como espacios y momentos de despliegue de la *agencia* y las *subjetividades*, insertos y en diálogo con otras dimensiones de la vida social.

La sociología pragmática: el *gusto* como comportamiento y la práctica cultural como motor de la acción

Cerca del cambio de siglo se desarrollaron nuevos enfoques desde la sociología, que permiten profundizar el análisis del consumo cultural. Aportes recientes se ocuparon de estudiar las *mediaciones* y *habilitaciones* en torno a los consumos culturales, mostrando los procesos que llevan a las prácticas culturales y analizando el *gusto* por un objeto cultural como comportamiento y no como *capital* social. Antoine Hennion, a cercano a las obras de Latour y Callon, desarrolla una perspectiva influenciada por ellos y por la teoría del *actor red*, contemplando un programa de investigación que pone en posición simétrica humanos y no humanos, ubicando también en las “cosas” la dimensión de la *agencia*, estudiando tanto a las y los practicantes y consumidores de cultura como a los objetos involucrados.

Hennion analizará, desde un enfoque pragmático, las *mediaciones* en los procesos de consumo cultural y formación del gusto, en el caso de los aficionados a la música, proponiendo una sociología que trascienda el dualismo y la separación en el análisis entre los objetos y los sujetos y que pueda describir e interpretar las asociaciones entre ellos. El concepto de *mediaciones* es un gran paraguas que le permite no separar el análisis de la materialidad de las prácticas de la pregunta por la formación de un hábito cultural. Es una “pregunta lanzada cada vez (...): ¿cómo están hechas [las músicas]? ¿sobre qué objetos se apoyan? ¿qué hacen? ¿qué hacen hacer?” (Boix, Semán, 2017:3). Este concepto permite dar cuenta de la *agencia* de los objetos (2017:4). Hennion no buscará determinismos externos ligados al origen social ni un análisis estético de las obras, sino se orientará hacia la comprensión de las obras como repertorio accesible, susceptible de desplegar variados vínculos en las personas hacia los objetos culturales. Critica el concepto de *gusto*, que definiría una forma de relación *a priori*, por ser demasiado predictivo acerca de la forma del vínculo entre las personas y lo que las apasiona: Hennion prefiere los verbos a los sustantivos, más aptos para describir la diversidad y las orientaciones de la práctica (Hennion, 2010: 26). Su trabajo está orientado a describir la actividad de los objetos y de las personas en el desarrollo de una afición y los modos de vincularse con ésta.

Esta mirada nos interesa para mostrar las formas de las prácticas culturales que observamos en la Casa: estudiar las redes y contextos en las que se insertan, el vocabulario en juego, así como los materiales que se despliegan en el taller de costura, como en las clases de baile y los múltiples sentidos en torno a palabras y objetos. Con estos aportes como lentes a través de los cuales observar lo que ocurre allí, nos empezaremos a acercar a las múltiples formas de relación entre las *subjetividades* y su propuesta de programación. Analizar, además, el gusto y las emociones y sentimientos que aparecen en las prácticas como actividades colectivas, instrumentadas y reflexivas nos permitirá dar cuenta de los modos de hacer y de usar esta política pública.

También van en esta dirección⁵⁸ los aportes de la sociología estadounidense que conciben la dimensión habilitante de la cultura, haciendo hincapié en la *agencia* de los

⁵⁸ El número de la revista *Cuestiones de sociología* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata de 2017 fue enteramente dedicado a la revisión de los aportes de la sociología pragmática en los estudios sobre cultura. Sugiero consultar este número, el 16, para el que traduje del francés dos artículos de Antoine Hennion y Louis Queré: *Las Sociologías Post Contemporáneas. Aportes pragmatistas al debate de la sociología de Bourdieu en Francia, Estados Unidos y América Latina*.

sujetos sociales, más que las limitaciones que se le imponen y en la productividad del *consumo cultural*⁵⁹. La socióloga Tia de Nora estudia cómo la escucha de música puede ser promotora y motor de la acción y servir como dispositivo habilitante, es decir como un *dispositivo estético de la agencia* y permitir, sugerir o impulsar ciertos comportamientos, estados y emociones (De Nora, 2000). Esta autora es una de las principales representantes de la corriente que estudia la dimensión de la *cultura en acción*⁶⁰.

Estos análisis resultaron fundamentales para acercarnos a nuestro objeto de estudio y tomar conciencia de la sociabilidad en juego en las prácticas, así como para abrir otras preguntas posibles sobre el fenómeno: no sólo indagar en el por qué se elige una práctica, qué la determina o qué efectos produce, sino cómo se realiza, qué sentidos múltiples moviliza y qué habilita a hacer. Además, resultan importantes estos estudios de la cultura como práctica ya que, al analizar cómo ésta es “movilizada por acciones, reproducida por instituciones, por los mundos sociales y por el cuerpo” (Benzecry, 2012: 32), se insertan en un campo más amplio en donde las desigualdades y la dimensión del poder siguen operando. Es por eso que conjugaremos los aportes del pragmatismo con una indagación de la *agencia* desplegada en las prácticas culturales buscando un equilibrio entre el análisis las disposiciones y el contexto, inspirado en la propuesta de Bernard Lahire, cara de la renovación de la sociología francesa post-bourdeana capaz de trascender las limitaciones tanto del pragmatismo como del disposicionalismo (Lahire, 2017).

2.3. Culturas populares, derivas epistemológicas y apropiaciones en Latinoamérica

En nuestro continente, para rastrear los aportes teóricos y antecedentes de investigación que nos interesan, es necesario recordar algunos autores clave. En América Latina, la lectura de la obra de Bourdieu impactó de una forma rica, en parte gracias a Néstor García Canclini. El antropólogo argentino radicado en México desarrolló

⁵⁹ Para un recorrido sobre las orientaciones de los estudios sociales de cultura en Estados Unidos en las últimas décadas, sugerimos consultar Benzecry (2012 b:9), en donde el autor organiza cuatro corrientes que comprenden alternativamente la cultura como drama, como mapa, como acto o como práctica.

⁶⁰ En una línea similar, Claudio Benzecry, sociólogo argentino radicado en Estados Unidos, en su estudio sobre los públicos de los últimos pisos del Teatro Colón, desarrolla una sociología del *apego* que hace hincapié en la dimensión subjetiva del vínculo de los fanáticos de la ópera con su objeto de pasión, estudiando el amor por un objeto cultural como forma social, carrera moral, como narrativa y como proceso de individuación (2012 a).

teóricamente el concepto de *consumo cultural* e impulsó estudios empíricos sobre el tema, así como sobre las culturas populares latinoamericanas. Su relectura de la obra del francés fue productiva para comprender procesos regionales y locales: Canclini incorporó a la teoría bourdeana del *capital cultural* la dimensión productiva del consumo pensándolo en tanto proceso, definiendo el *consumo cultural* como el “conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio o donde estos últimos están subordinados a la dimensión simbólica” (Canclini, 1999: 42). Además, indagó en el cruce de las culturas masivas desarrolladas por las *industrias culturales* transnacionales con las culturas tradicionales populares mexicanas.

Tras estos análisis, enriquecidos por la lectura de Gramsci y de su interpretación por parte de los estudios culturales ingleses, podemos definir a las *culturas populares* en nuestra región no como las culturas de los pueblos originarios latinoamericanos sino como la *hibridación* que surge del contacto de éstas con los productos y prácticas culturales de masas, en disputa permanente por el valor y a la vez por el sentido que se les otorga. Como lo formula Stuart Hall, para Canclini las *culturas populares* también son “la arena de lucha” (Hall, 1984): en un mundo con la aplastante conducción de Estados Unidos y de las antiguas potencias coloniales europeas reforzada por los procesos de globalización, nuestro continente, su producción cultural y sus habitantes aceptan, resisten, negocian, a la vez, alternativamente o por momentos, esa *hegemonía*⁶¹.

Sin embargo, estos enfoques no deberían conducirnos a reducir el análisis de la dimensión cultural de la vida social en las periferias globales simplemente a estas oscilaciones entre dominación y resistencia, tal y como lo advertimos con Ortner. Por un lado, no resulta productivo para observar y comprender la riqueza de las prácticas buscar comprobar una homología entre grupos sociales y prácticas culturales *a priori*, ni tampoco sospechar una falsa conciencia o la negación de una situación de dominación⁶²

⁶¹ Otro autor importante para comprender la apropiación latinoamericana de las teorías sociales sobre consumo cultural es Jesús Martín Barbero, en la línea de Michel De Certeau, quien propone investigar qué hacen las personas con lo que consumen e indagar los usos populares de lo masivo (Martín Barbero, 1987).

⁶² Esta es una advertencia derivada de la expresión de Stuart Hall los “tontos culturales”, que alerta contra las definiciones en términos de carencia o privación en su texto “Notas sobre la deconstrucción de lo popular” (Hall, 1984) en donde indaga la problemática de la definición de las culturas populares. Previa a esta expresión es la indagación de Raymond Williams, quien mostró el desprecio de las elites por los objetos culturales elegidos por los nuevos lectores, vistos como “tontos”, en el siglo XIX, con la ampliación educación pública inglesa en la conclusión de *Cultura y sociedad* (1958). La mirada de las elites despreciaba el aspecto democratizante e inclusivo de las transformaciones que produjeron las revoluciones industriales en el ámbito de la cultura.

en las personas que eligen y practican ciertos repertorios culturales. Pero tampoco lo es medir el grado de dominación o, al contrario, de autonomía que habilitan los fenómenos.

En nuestro país, el análisis cultural de las prácticas sociales dio lugar a la problemática de la dominación y del poder en sectores populares. En una primera etapa el acento se colocó o bien en su posición dominada o bien en su carácter resistente frente a los productos de circulación masiva: estos vaivenes teóricos han sido estudiados por el antropólogo Pablo Semán, quien realizó estudios sobre música, juventud, religión y política en sectores populares y clases medias (Semán, 2006) y acompañó investigaciones que posteriormente echaron luz en la dimensión activa del *consumo cultural*. Semán reconstruyó, para cada grupo social, la *matriz cultural* que permite comprender qué se juega en los *consumos culturales* y otras prácticas. En el caso de los sectores populares, esta *matriz* articula la familia, la localidad, la reciprocidad y el trabajo como valores y dimensiones que estructuran la vida cotidiana y la noción de *sujeto* (Semán, 2006; Merklen, 2005). Sus investigaciones resultaron fundamentales para nuestra interpretación ya que analizan el mismo sector social sobre el cual investigamos. Tanto este autor como María Graciela Rodríguez y Pablo Alabarces (2008) incitan a practicar una *vigilancia epistemológica* contra los gestos populistas que confunden espacios de autonomía con formas de resistencia, pero también contra la denuncia de la desigualdad o la opresión que aplanan en el análisis la forma de la práctica, en lecturas miserabilistas de las *culturas populares*. Para ello, es necesaria una etnografía crítica y “exasperadamente reflexiva” (2008:300).

En sus relecturas de los autores poscoloniales, Alabarces, Rodríguez y Semán afirman, con Canclini, que lo popular en América Latina es *lo subalterno*, lo no hegemónico en un contexto de dominación y desigualdad. Esto, *lo subalterno*, es una categoría de análisis siempre relacional, históricamente marcada que parte de una posición de desigualdad en torno a variadas dimensiones (clase, género, etnia, posición centro o periferia, ocupación, etc.). Estos enfoques insisten en la importancia de analizar las experiencias caracterizando una *matriz cultural* propia de los sectores populares estudiados, que implica nociones de sujeto diferenciales, en donde la comprensión de las relaciones jerárquicas, de parentesco y el anclaje territorial es fundamental. Porque, para explicar un fenómeno, es necesario ponerlo en relación con otros. De ese modo, la práctica cultural puede iluminar los sentidos de otras dimensiones de la vida y viceversa, por estar entrelazadas (Quirós, 2014). Si hay homología entre prácticas culturales y

estructura social, es el resultado del cruce entre una serie de procesos la práctica y no producto de una estructura preexistente.

En el apartado siguiente desarrollaremos los antecedentes de nuestro análisis y citaremos numerosas investigaciones que también los toman como referencia. Pero antes de pasar la página, resulta necesario aclarar que, si bien esta investigación indaga las actividades realizadas y lo que ocurre en torno a ellas en un espacio estatal, no será prioritario el enfoque sobre los debates sobre las distintas políticas públicas de cultura o acerca de la concepción de las *culturas populares* desde el Estado. Porque, siguiendo al antropólogo Cris Shore, una aproximación antropológica de éstas debe, para comprender por qué funcionan o no, dar cuenta de cómo son recibidas y experimentadas por las personas afectadas por ellas. Es decir, es necesario indagar en los efectos sociales de la política pública para poder evaluarla (Shore, 2010: 29). Esta tesis pretende ser una contribución para ello. Consideramos que las herramientas del marco teórico elegido y desarrollado en los párrafos anteriores nos permitirá dar cuenta de aspectos fundamentales de las prácticas realizadas en un espacio del Estado en las que los sujetos en relación con los objetos culturales, y no las instituciones, son los protagonistas.

2.4. Antecedentes: estudios culturales sobre *género* y *culturas populares*

Consideramos como antecedentes de esta investigación -y como interlocutores- a los análisis del carácter activo del consumo y de las prácticas culturales que han crecido en las últimas décadas en la región y en el país, especialmente aquellos que atienden al cruce entre la práctica cultural en torno a diversas disciplinas y las categorías de *género*, edad y trayectoria migratoria, entre otras. Pero también tanto dentro como fuera de nuestra región, los estudios feministas aportaron valiosos análisis con los que deseo entrar en diálogo, siendo la *perspectiva de género* un enfoque transversal que adopté para esta investigación. Los siguientes capítulos de esta tesis están destinados a analizar las prácticas culturales en torno a la Casa de la Cultura de un conjunto de mujeres que conocí en dos de los talleres de formación a los que asistí. En ambos capítulos, el *género* atraviesa y constituye una dimensión clave para interpretar las prácticas. Es por estas razones que los estudios culturales feministas son tan importantes como antecedentes de esta investigación.

Es necesario en este punto proponer una definición que pueda tornar comprensible la complejidad del concepto de *género*. Entenderemos a éste como un proceso de

construcción cultural de la diferencia sexual (Segura, Cingolani, Speroni, Chaves, 2016). Sobre él se construye un orden, que podemos denominar *orden de género y sexualidad*, que incluye una multiplicidad de dimensiones. La investigadora de los estudios de comunicación Silvia Elizalde detalla algunas de éstas: el concepto está conformado por las concepciones culturales sobre cada uno de los *géneros* y las diferencias entre ellos en la sociedad; las maneras en que se representan y conciben las identidades; los modos en que significan los cuerpos y la relación social entre ellos (en términos de belleza, de patrones de conducta, etc.); los posicionamientos políticos que promueven (la naturalización o lucha contra el sexismo, la homofobia, etc; la discriminación social debido a las diferencias con los modelos dominantes) (Elizalde, 2010).

En la historia, en la actualidad y en casi todo el mundo, el género femenino es un factor de subalternización, lo que se traduce en los términos de una desigualdad entre identidades feminizadas y masculinizadas⁶³. Además, este *orden de género y sexualidad* autoriza o critica comportamientos sociales, en su articulación explícita con otras diferencias como la clase social, la edad, la etnia, la nacionalidad, la religión (Elizalde 2010). Esto se vincula a la categoría de *interseccionalidad*, que sirve para observar las heterogéneas y desiguales formas de opresión que se superponen en ciertas personas por sus diferentes condiciones (*género*, clase, etnicidad, generación, etc.) y que multiplican su vulnerabilidad (Viveros Vigoya, 2016).

También en nuestra investigación, el *género* aparece articulado con otras categorías que se revelan como significativas a la hora de analizar las prácticas culturales de las alumnas de los talleres de la Casa de la Cultura y que profundizan la situación de vulnerabilidad de estas mujeres, a la vez que habilitan experiencias que a los hombres adultos les están vedadas, como por ejemplo la práctica de la costura o del baile. Las mujeres de nuestra investigación pueden ser “víctimas” del patriarcado en muchos aspectos, pero eso no las convierte en dominadas ni en *tontas culturales* (Spataro, 2013a). A través del estudio del vínculo que establecen con las prácticas culturales que realizan, veremos cómo las personas con las que investigamos llenan de sentido esta categoría siendo “mujer” de distintas formas, según la edad, la práctica que realizan, entre otras. Las categorías socio-demográficas y conceptos asociados están tratados en esta investigación como datos a discutir. Nuestro análisis mostrará cómo éstos se construyen en la práctica en función de los variados modos en los que se es “mujer”, “madre” o

⁶³ También las identidades “disidentes” o “diversas”, que escapan al binarismo de los géneros masculino y femenino, son factores de subalternización.

“migrante” en la Villa 21. La caracterización de las personas entrevistadas mediante la reconstrucción de sus biografías, la identificación de las problemáticas sociales asociadas a sus trayectorias y de los contextos en los cuales están insertas y el análisis de las prácticas culturales de cada uno de esos grupos y su vínculo con la Casa estructuran esta investigación.

Eslabones de los estudios culturales estadounidenses y británicos

Acompañando y alimentando el desarrollo de los movimientos feministas y las transformaciones sociales y políticas que fueron habilitando nuevos espacios para las mujeres y ampliando cuestionamientos y avances en torno las luchas contra la *desigualdad de género*, se alzaron varias voces desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades. Ya mencionamos que una de las antropólogas que más nos interesan para desarrollar el concepto de cultura en articulación con el de *agencia* y el de *subjetividad* es Sherry Ortner. En 1972, ya entrada lo que se conoce como la segunda ola del movimiento feminista, que se delimita como llegando hasta finales de los años '80, esta investigadora planteaba en su texto “¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza es a la cultura?” la pregunta por la universalidad del *patriarcado* y la *dominación masculina*, poniendo en relación con esto la oposición entre naturaleza y cultura. Fue uno de los textos fundacionales de la antropología feminista en la academia.

Pero es en el último período de esta segunda ola cuando se publicó un texto importante para nuestra perspectiva, que abrió ricos caminos para el estudio de los vínculos posibles entre mujeres y cultura de masas: *Reading romance: Women, patriarchy and popular literature*, de 1984, de Janine Radway. Allí, la autora indagó acerca de la lectura de novela rosa de un conjunto de mujeres estadounidenses, para estudiar lo que ocurre en torno a esa práctica. En su importante estudio sobre la recepción de la televisión en los hogares de 1980, Morley (1992) ya había mostrado como el *género* era un principio estructural que distribuía y delimitaba las posibilidades y la forma de ver TV, en continuidad con el orden patriarcal. Pero lo que resulta interesante del análisis de Radway para nuestra investigación es que su metodología difiere de la de Morley ya que elige la observación participante. Radway analiza el comportamiento de una comunidad de lectoras de novela romántica en un pueblo de Estados Unidos, que decide llamar Smithton, así como el circuito de producción y de circulación de este género literario.

Así, entre una perspectiva desde los estudios literarios y los de comunicación, profundiza en la experiencia del *consumo cultural*.

A contracorriente de los discursos de denuncia de la opresión de las mujeres que se desarrollarían en torno al análisis de las imágenes de éstas en los medios⁶⁴, Radway mostró un cierto *carácter productivo* en esta práctica la lectura, que ella caracterizó como “una pequeña pero legítima forma de protesta” (Radway, 1991:152). Con esta investigación, Radway discute con cierta tendencia ya mencionada de los estudios en comunicación y recepción a analizar los textos culturales como unívocos y productores de una sola forma de recepción. La autora muestra los sentidos que las mujeres leen en los textos y le otorgan a su práctica y analiza la lectura como “una declaración de independencia”, es decir una forma de conquista de un espacio y un tiempo propios. En su mayoría estas mujeres estaban casadas, con familias a cargo, y Radway no pretende que la pausa que representa la lectura en las tareas de *cuidado* sea un acto de *resistencia* cultural, ni tampoco aplasta su análisis con una denuncia de la opresión del patriarcado sobre estas mujeres. Muestra como ellas tienen mucha dificultad para disponer de un espacio y tiempo de ocio propios, desligado de demandas del hogar y como la lectura construye un espacio, *un cuarto propio* a falta de éste. En la conclusión de su investigación, Radway advierte contra una lectura miserabilista: si bien una forma de entender la lectura podría ser como siendo un complemento de los "camino tradicionales" para las mujeres y la transformación de una limitación en un valor porque el espacio de autonomía y liberación conquistados se daría en el plano imaginario, no hay suficientes estudios para demostrar que ese cambio se produzca sólo en el plano de la mente. Como feminista, su conclusión es programática: sugiere multiplicar las formas para que mujeres como estas lectoras hagan conciente su protesta y su disconformidad ante los *roles de género* que se les imponen en sus hogares, que las pongan en palabras, para luego buscar otros medios de canalizarlas, más transformadores, que vayan más allá de la lectura de productos de la cultura de masas.

Del otro lado del océano, en torno a la Escuela de Birmingham, desde los estudios culturales, otras feministas también abrieron camino e introdujeron la dimensión del *género* en el análisis social en los estudios sobre cultura y comunicación. En Inglaterra, entre el conjunto de intelectuales que impulsaron los estudios del cambio social a partir de las *culturas populares* y de los objetos y procesos en torno a la cultura de masas, así

⁶⁴ Ver el repaso que traza Hollows (2000).

como la investigación sobre las *subculturas* y las juventudes, aparecieron voces que introdujeron al *género* como una categoría más para el análisis, además de la de clase social y la raza: una categoría productiva para pensar el poder y la subalternización (Mc Robbie, 1998; Hollows, 2000 año; Wise, 1984). De este modo, los feminismos transformaron los estudios culturales en todo el mundo⁶⁵.

Feminismos en los estudios culturales argentinos

En nuestro continente, en el cruce de los estudios de comunicación, la sociología de la cultura y la antropología social, encontramos numerosas investigaciones que ponen el foco en el vínculo entre mujeres y variados productos de las *industrias culturales*, como también prácticas culturales y de sociabilidad.

Nos interesa especialmente el trabajo de Carolina Spataro sobre las mujeres del club de fans de Ricardo Arjona, en la ciudad de Buenos Aires. Spataro había investigado ya los vínculos entre mujeres y música formando parte de los equipos de investigación dirigidos por Pablo Semán y Pablo Vila, que estudiaban las culturas populares. Allí, Spataro indagó sobre mujeres jóvenes en bailantas del conurbano bonaerense, junto a otras investigadoras con las cuales seguiría colaborando. En su tesis doctoral se centra en las prácticas de las mujeres fans del cantante guatemalteco nucleadas en un club para mostrar las diversas formas de autonomía que habilita el *consumo cultural* en las mujeres.

Una de las preguntas que guían la investigación de Spataro es la del lugar que ocupa la cultura de masas en la vida de “mujeres que cuidan”, ya que muchas de esas tienen a cargo esas tareas en sus hogares, así como otras obligaciones laborales. Estas, en una posición de desigualdad ante los hombres, por la desigual distribución del trabajo y

⁶⁵ Angela Mc Robbie a fines de los '80, desarrolló su estudio sobre género y cultura juvenil, analizando cómo las adolescentes ponen en cuestión ciertos mandatos patriarcales a través de la lectura de revistas para chicas; más tarde, Joanne Hollows estudiaría el cine, la TV y la domesticidad con una perspectiva de género así como el vínculo entre los feminismos y las culturas de masas. Más al norte, en Manchester, en el plano militante, además del académico, la activista lesbiana Sue Wise desarrollaría también un amplio trabajo sobre feminismo en la academia, además de reflexionar sobre su propia experiencia como fan de Elvis y lesbiana, aparentemente contradictoria. Sin inhabilitarla ni comprenderla como la muestra de una etapa de sumisión o de dominación ante semejante ícono del patriarcado, ella resignifica su pasión juvenil por el cantante y la vergüenza que sintió ante las contradicciones que le provocó luego ese fanatismo, en su crecimiento y construcción como feminista y como lesbiana, mostrando que los productos de la industria cultural tienen múltiples significados. Esto último es importante, ya que condensa una de las discusiones teóricas centrales a la hora de analizar el consumo cultural y las culturas populares, no solamente en el cruce con la categoría “género”, como es el vínculo entre texto y contexto y éstos en relación a la agencia y la subjetividad.

los *cuidados* y porque están limitadas en su repertorio de acciones por variados mandatos en torno a lo que una mujer adulta puede o no hacer, encuentran en la escucha musical y en el compartir su pasión con otras mujeres, un espacio singular fuera del hogar. Spataro estudia cómo esta música, llamada por sus detractores “música para planchar”⁶⁶, resulta un dispositivo *habilitante* para elaborar la posición en la estructura etaria de estas mujeres adultas, de clases medias, que viven en el conurbano bonaerense y se reúnen mensualmente en la capital para, entre muchas otras cosas, hablar de su ídolo. Además de promocionar la producción musical del cantante, realizan tareas solidarias, crean lazos de amistad y compañerismo y elaboran ciclos vitales de manera colectiva. Su análisis muestra cómo la música es parte de un *dispositivo estético de la agencia* y cómo estas mujeres no son ni feministas resistentes ni víctimas dominadas, sino que encuentran en el consumo musical el modo de negociar su espacio de autonomía frente a las demandas de su entorno familiar. Spataro, en la línea de Radway y las autoras antes citadas, rescata la dimensión del *placer* y del *goce* como central a la hora de analizar los márgenes de acción de las mujeres en una situación de desigualdad estructural.

El análisis de Spataro permite comprender que existe una situación de subalternidad en las mujeres que escuchan al cantante, ya que muchas deben hacerlo con auriculares para no “molestar” en sus casas, o mientras limpian y ordenan el hogar sin la colaboración de otros miembros de la familia, y que su fanatismo es objeto de control y crítica por parte de sus entornos, pero que esa situación no es producida por el consumo musical sino preexistente a él. Es por eso que, a la hora de analizar los consumos y prácticas culturales en clave feminista, resulta necesario visibilizar esta situación de desigualdad, ubicarla allí donde se produce, no trasladarla al espacio que justamente es el de la posibilidad de una cierta autonomía y suspender la denuncia a la hora de ahondar en el análisis para no totalizar las condiciones de opresión y tornar de ese modo la propia denuncia más opresora aún (Spataro, 2013). Esta forma de *vigilancia epistemológica* coincide con la propuesta de parte de la tercera ola de los feminismos, que pone en cuestión que las únicas formas de autonomía sean las que pueden construir las mujeres blancas, con estudios, de clases altas o del norte global. Las diversas experiencias de las mujeres con las *culturas populares* no pueden reducirse a definiciones taxonómicas, ya que son “por momentos impugnadoras del orden, en ocasiones celebratorias del mismo y la mayoría de las veces ni una cosa ni otra” (Spataro, 2012).

⁶⁶ Para una explicación de esta expresión, ver Spataro (2012; 2013)

De un modo similar, Malvina Silba (2009), quien formó parte de los mismos equipos de investigación, indaga en los sentidos en torno a la práctica del baile y la escucha de cumbia en jóvenes del conurbano bonaerense, con la idea de que la música es una metáfora de la identidad y echando luz en el vínculo entre las mujeres y este género musical, así también como en el que los jóvenes distintos géneros construyen alrededor de este. Silba concluye que la práctica del baile abre la posibilidad de poner en acto variadas facetas del “yo”, planteando un juego en el que las jóvenes eligen estratégicamente qué papel jugar. Otras investigadoras argentinas, como Carolina Von Lurzer, Silvia Elizalde, Karina Felitti, así como los antropólogos Pablo Seman, Pablo Vila y Pablo Alabarces que ya mencionamos, también indagaron en la misma línea los vínculos entre mujeres y variados productos y prácticas culturales masivas (en una "escuela de seducción", en aplicaciones de citas, en torno a prácticas espirituales, a la lectura de novela erótica y a la música nuevamente, entre otras).

2.5. Conceptos y antecedentes asociados: *cuidados* y *migraciones* en América Latina

Investigaciones sobre *cuidados*

A la hora en que escribo esta investigación, la pandemia del covid-19 reveló cuan esenciales son para la supervivencia los trabajos relacionados al *cuidado* y sostenimiento de la salud, pero también los trabajos no reconocidos como tales, nucleados en torno a las tareas domésticas de conservación del hogar y de *cuidado* familiar, y/o el trabajo doméstico. También reveló la desigual distribución en términos de *género* que caracterizan a estos trabajos. En este contexto, los aportes desde los feminismos para volver a poner en la agenda académica, pero también en la agenda política, la necesidad de visibilizar y equilibrar esta distribución resultan indispensables. Estos aportes además resultan necesarios para echar luz sobre nuestro análisis, en el que estos trabajos de *cuidado* aparecieron como centrales en la vida de muchas de las personas cuyas rutinas y prácticas culturales investigué.

En primer lugar, es necesario definir las tareas de *cuidado* para comprender la sobreexigencia que recae sobre muchas de estas mujeres que, además de estar a cargo de éstas, son las responsables del trabajo productivo que da otro sustento al hogar. Las tareas de *cuidado* son todas las actividades no remuneradas realizadas para prestar servicios para

uso final propio en el hogar: comprende los quehaceres domésticos (limpieza de casa, aseo y arreglo de ropa; preparación y cocción de alimentos, compras para el hogar; reparación y mantenimiento de bienes de uso doméstico) y las actividades de cuidado de niños, enfermos o adultos mayores miembros del hogar. Estas mujeres migrantes y pobres, son madres solteras o separadas, todas madres de más de un hijo o hija (11 hijos biológicos en el caso de Deolinda, más una nieta adoptada), lo que incrementa sus tareas en tanto cuidadoras de las infancias de sus familias. Asimismo, los *cuidados* incluyen las actividades dedicadas al apoyo escolar y/o de aprendizaje a miembros del hogar, según la Encuesta sobre trabajo no remunerado y uso del tiempo (INDEC, 2014). El uso diferencial del tiempo que implica la desigual distribución de las tareas domésticas (Esquivel; Faur; Jelín, 2012) además condena a las mujeres que trabajan fuera del hogar a una exigencia aún mayor. En el caso de las tres mujeres, Ángeles, Juana y Beatriz que tienen a su cargo los *cuidados* domésticos, además del trabajo remunerado fuera del hogar, la sobrecarga de tareas revela esta reproducción social de la desigualdad que caracteriza al género femenino, agravada por su condición migrante (Guizardi, González Torrablo, Stefoni, 2018).

Además, por la falta de regulación en este sector, la forma de trabajo de las mujeres migrantes suele traducirse en empleo precario en casas particulares del país de acogida y en una condición de pobreza. Esta forma de empleo –como otros de la economía popular también llamada informal- creció con los procesos de urbanización ocasionados por los cambios económicos y sociales en los últimos decenios y es central en este proceso. Los cambios en la geografía de los trayectos de vida modificaron las posibilidades de cuidado e hicieron aparecer nuevos servicios necesarios para la reproducción del hogar. La fuerza de trabajo migrante explotada reemplazó así las tareas antes realizadas por otras mujeres no remuneradas (Guizardi, González Torrablo, Stefoni, 2018). en un proceso de mercantilización del *cuidado* y también de los afectos.

De las mujeres que estudiamos, todas las que están edad laboral pasaron por el empleo doméstico (excepto Deolinda que es ama de casa, es decir que se dedica al trabajo doméstico no remunerado con dedicación exclusiva). Beatriz y Juana son hoy empleadas domésticas, trabajo que está regulado en nuestro país desde 2013 a través de la Ley 26.844 del Régimen Especial de Contrato de Trabajo para el Personal de Casas Particulares. Esta ley busca conjugar la equiparación de los derechos de estas trabajadoras respecto de los otros trabajadores (Poblete, 2016), sin embargo esto no es suficiente para

asegurar una remuneración acorde a la tarea y suficiente para las trabajadoras⁶⁷. Es el caso de Beatriz quien relata trabajar de forma registrada para una señora mayor jubilada del opulento barrio de Recoleta, cuya familia se dedica a las finanzas, que le paga el sueldo mínimo aun cuando ésta realiza tareas de cocina calificadas (con formación y diploma que la acredita), que según considera no se corresponden con la remuneración que recibe.

Como analizaremos en profundidad en el siguiente apartado sobre *migraciones*, en un escenario de ajustes económicos como los que vivió nuestra región de forma reiterada en las últimas décadas, las estrategias desarrolladas por las mujeres migrantes cumplen un rol fundamental en los sectores populares (Guizardi, González Torralbo, Stefoni, 2018). Éstas tejen *redes de solidaridad* (Faur, 2012), construyen comunidades y configuran nuevas familias para asegurar el cuidado de las niñas y niños. Ángeles y Juana, ambas peruanas, tienen una relación “de hermandad”: se conocieron en el Centro de Primera Infancia del barrio, al que llevaban a sus hijas, y desde entonces comparten no sólo información sobre el acceso a los recursos (vacantes y transporte escolar) y luchas por ellos, sino la forma de crianza de sus hijas. Se organizan para relevarse en los traslados escolares y llevan a las mismas actividades extraescolares a sus hijas. Esta característica de crianzas afines es central: por el origen migratorio común y por la necesidad, ante la falta de recursos para contratar a alguien que cuide mientras trabajan, ambas maternan de forma colectiva. De otro modo, Deolinda, adopta a su nieta para hacerse cargo de su crianza y sigue colaborando con la del resto de los niños de su familia y también del *cuidado* de los adultos mayores, cuando vuelve a su provincia. La familia transnacional también asegura estas tareas o las requiere: en vacaciones, el padre de Beatriz viene de Paraguay a cuidar de su nieta y Juana participa de la crianza de su sobrina, cuya madre permaneció en Perú, conformando *cadena de cuidado* globales (Guizardi, González Torralbo, Stefoni, 2018).

En el barrio y para la comunidad, las mujeres migrantes cumplen además un rol social: las abuelas participan en merenderos o comedores, la madre de Ángeles en este caso. Las reformas en los sistemas productivos que rompieron los tejidos organizativos sindicales tradicionalmente conducidos por hombres dan lugar a formas de organización

⁶⁷ Además de que la ley no consiguió regularizar a la totalidad de trabajadoras, el porcentaje de las que trabajan de forma registrada sigue siendo significativamente menor al de aquellas que se desempeñan por fuera de un contrato de trabajo (alrededor del 30% en la CABA – D'Alessandro, M., O'Donnell, V., Prieto, S., Tundis, F., Zanino, C., 2020 y Dirección de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ministerio de Hacienda y Finanzas Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2020-).

territorializadas y conducidas por mujeres (*ibidem.*). Es lo que recuerda un histórico habitante del barrio y militante, Coco Rivero, fallecido en 2020, en una reunión con la candidata a comunera por la comuna 4 a la que asistí en la Casa: son las mujeres quienes están al frente de todas las organizaciones y luchas en el barrio. Estas nuevas formas de hacer política en las que los cuidados y el afecto ocupan un lugar central resignifican el concepto feminista que reclama que *lo personal es político* y otorgan una domesticidad a la política que abre nuevos horizontes para la lucha por la conquista de mayor igualdad entre los géneros.

Una de las perspectivas de análisis que nos interesan para guiar esta investigación son los estudios sociales sobre *cuidados* que, poniendo de relieve el vínculo desigual que liga a las mujeres y las tareas domésticas y de sostenimiento familiar, también muestran qué márgenes de acción encuentran las mujeres y las formas que toma la *agencia* en esa situación de enorme desigualdad. Así, encontramos en México y en Chile investigaciones etnográficas en talleres de costura similares al que conocí para esta tesis, que muestran cómo esa tarea precaria asociada a las labores domésticas revela la marginalidad de esta esfera de la vida y a la vez genera un *espacio propio* que permite salir, paradójicamente, de la rutina doméstica y habilitar un encuentro con una misma (Pérez Bustos, 2019), además de ser un espacio para procesar la etapa vital del envejecimiento (González Torralbo, Guizardi, Larrazábal Bustamante, 2020). También resulta interesante el trabajo de Kunin quien indaga en las formas de *agencia* que construyen mujeres de zonas rurales en torno a otras actividades (teatro, horticultura y medicina comunitaria). Kunin (2020) indaga en la *capacidad agentiva* de las mujeres presente en prácticas orientadas a la continuidad y conservación de los órdenes establecidos como son las tareas de *cuidado*, mostrando que también habilitan formas del *auto-cuidado*, de encuentro y de *placer*, apartado de las temporalidades del hogar.

El contexto de la pandemia del covid-19 y las necesidades de *cuidado* redobladas incrementó la problemática del trabajo doméstico no remunerado⁶⁸ y si bien desde el Estado se implementaron medidas para paliar los efectos de la pandemia, como el Ingreso Familiar de Emergencia (que Juana, como empleada doméstica, cobró), la deuda con esta problemática sigue vigente. Como propone Kunin, resulta indispensable descentrar el concepto de *cuidado* como femenino, adultocéntrico, hogareño y familiar, desarmar la

⁶⁸ Los cálculos del % que representa el Trabajo Doméstico No Remunerado en el PBI muestran cómo se incrementó esta proporción en pandemia, tanto a nivel nacional como en CABA. Sugerimos ver estudio de la Dirección Nacional de Economía, Igualdad y Género sugerido en bibliografía.

idea de que los cuidados son fruto de una relación entre género femenino y la obligación de dar (2020: 6) y comprender que los *cuidados* son parte de una trama social y política central para la reproducción de la vida y la lucha contra las desigualdades y la exclusión. Si, como esta tesis lo muestra, la Casa de la Cultura de la Villa 21 es una pieza clave en los esquemas de *cuidado* de las familias que habitan el barrio y, en un contexto excepcional como el de 2020, funcionó como espacio de testeo y tránsito para posibles enfermos, ¿no debería el Estado asumir que un espacio cultural también puede y debe estar inserto en esa trama? ¿Qué otras formas adoptarían la Casa y su programación si este rol que cumple en la vida de las personas estuviese explicitado y reconocido? No se trata de poner en competencia su misión cultural con las necesidades de *cuidado* de las personas con las que investigamos ni con las múltiples necesidades que enfrentan los habitantes del barrio, pero sí de asumir su inserción en una trama social y política desigual para la cual resulta necesario pensar nuevos actores y especialidades, así como repensar los espacios e instituciones existentes en la búsqueda de inclusión y democratización.

Género y migraciones

A nivel mundial, en el contexto de la globalización, las migraciones son asimétricas y profundizan las desigualdades en los niveles de desarrollo de los países (Martínez Pizarro, 2003). En nuestra región, en la segunda mitad del siglo XX podemos distinguir dos períodos (Guizardi, González Torralbo y Stefoni, 2018): entre 1950 y 1980 las migraciones fueron caracterizadas principalmente por el flujo campo-ciudad y desde los '80 se observó una transaccionalización de las migraciones, en el sentido sur-norte pero también de forma intrarregional o sur-sur. Pero la Argentina se ha constituido como destino de distintas corrientes migratorias y las provenientes de los países limítrofes y del Perú son particularmente importantes, especialmente para el AMBA, desde las décadas del '40 y el '50. Así, el censo del 2010 muestra que casi un 69% de las personas migrantes que residen en la Argentina provienen de los países limítrofes (Gavazzo, 2012). En la ciudad de Buenos Aires, estos inmigrantes se aglutinan en las zonas sur y sur-oeste, siendo una gran parte de los habitantes de las villas. El barrio en donde viven condiciona la forma de apropiación e inserción en la ciudad, así como los derechos de estas personas mayormente en situación de vulnerabilidad, dejándolas en desventaja en relación al acceso a los recursos (Gavazzo, 2012:89).

Las migraciones en nuestra región se caracterizaron, en las últimas décadas, por un proceso de feminización cuantitativa. Según Martínez, "la migración femenina puede interpretarse como parte de una respuesta a las tendencias de la economía mundial, con sus ajustes, desregulación y flexibilización" (Martínez Pizarro, 2003:48). Los procesos de ruptura familiar que ocurren ante la imposibilidad de los hombres de proveer a las familias por las crisis económicas y los cambios productivos incentivan las migraciones de las mujeres, del mismo modo que las impulsa a asumir una doble tarea, la de entrar en el mercado productivo y buscar trabajo para asumir el sustento del hogar a la vez que asegurar el cuidado familiar a través de las tareas domésticas (Guizardi, González Torralbo y Stefoni, 2018).

La historia de las mujeres que presentaremos en los siguientes capítulos puede leerse como casos de un proceso generalizado analizado por los estudios migratorios: la internacionalización y la feminización de las migraciones en América Latina, asociadas al trágico aumento de la violencia hacia las mujeres en general, pero también a la conformación de la "mujer migrante" como un nuevo sujeto político. Ángeles, Juana y Beatriz son migrantes que han dejado sus países por razones económicas, en busca de mejores horizontes laborales que Argentina ofrecía (sumado a las facilidades para la consecución de documentación y al establecimiento de redes previas). Todas pasaron por el empleo doméstico y dos de ellas permanecieron en ese sector de actividad hasta la actualidad. El caso de Deolinda es distinto, pero también se inserta en este contexto, porque responde a un caso de migración interna y de inserción en *las cadenas de cuidado*. No migró en busca de un empleo remunerado, sino como soporte para el cuidado familiar de otra mujer migrante en edad laboral (su hija). Las primeras son jefas de hogar y aportan con su producción los recursos necesarios para la reproducción del mismo y para otros aspectos de sus vidas. Tanto ellas como la segunda aseguran las tareas de cuidado del hogar. Todas son madres, biológicas o adoptivas, de más de una hija o hijo. Una de ellas sufrió acoso laboral. Y de a dos supieron organizarse para reclamar al estado los derechos que les son negados y las políticas que necesitan para aliviar la sobrecarga de tareas de *cuidados* que recae sobre ellas. Por otra parte, los hombres que en la Casa realizan vitraux y los jóvenes del grupo de baile, también son migrantes e hijos de inmigrantes de países limítrofes y del Perú. Estos datos muestran el lugar central que ocupan las migraciones en las trayectorias de vida de los habitantes de la Villa 21.

Es en este marco en el que leemos los dos relatos de vida que presentamos en el apartado anterior: Juana y Ángeles son mujeres peruanas que migraron a la Argentina,

país prioritario dentro las migraciones regionales en América del Sur, en busca de oportunidades laborales. Ambas cuentan con estudios secundarios completos y una de ellas con una formación suplementaria y experiencia laboral: para los empleos que realizan en la Argentina están sobrecalificadas (Gavazzo, 2012:30). A diferencia de sus compatriotas hombres, que en los años '30 o los '80 lideraron las migraciones de peruanos a la Argentina, en la época de bonanza de su país, y migraron para estudiar, los años '90 se caracterizaron por el flujo migratorio de mujeres peruanas solas en busca de trabajo (Gavazzo; Canevaro, 2009). Ángeles y Juana llegaron a Buenos Aires, en 1991 y 1995 respectivamente. Los casos de Beatriz y de Neli, otra de las costureras que presentaremos en el siguiente capítulo, también son característicos de esta tendencia regional, ya que como lo señalamos antes, la migración paraguaya feminizada y de adultas jóvenes en la Argentina es una constante (Gavazzo 2012: 30), especialmente en el territorio de la Villa 21. También Deolinda forma parte de este contexto, aunque su caso es el de una migración interna o intra-nacional, también responde a factores determinados por el *género*, ya que es quien asegura el cuidado familiar tanto en su provincia natal como en la capital.

Estas mujeres están expuestas a más de un factor de subalternización: el *género* y su identidad migrante, sus orígenes étnicos, su nacionalidad y las dificultades para obtener documentos, ciudadanía y derechos, las torna blanco de actos discriminatorios (Gavazzo, 2012). A ello se suma el hecho de que estas mujeres forman parte de los sectores populares urbanos que viven en condiciones de pobreza, como explicamos en la introducción. Estos factores confluyentes pueden conducir a las más extremas violaciones de derechos humanos, incluyendo abusos sexuales, deterioro de la salud reproductiva y amenaza a la integridad física (Martínez Pizarro, 2003); como una de ellas, que fue víctima de acoso laboral. Pero también las migrantes se insertan y desarrollan redes que forman parte de los procesos de integración que experimentan en varios niveles, tanto de acceso a la ciudadanía y a los derechos, como de elaboración identitaria (Gavazzo, 2012:88). Es interesante señalar que uno de los interrogantes que impone este estado de situación, si bien no es el que buscaremos responder en esta investigación, es la pregunta por la migración como forma de perpetuar la *desigualdad de género* o bien como factor autonomizante para las mujeres (Martínez Pizarro, 2003). Para responderlo, resulta indispensable analizar de cerca las trayectorias y poner en juego otras categorías, ya que las dimensiones de la vida social son múltiples y requieren de explicaciones de diversa índole.

Como antecedente, en el cruce con el análisis cultural, desde los estudios migratorios, me interesa destacar el trabajo de largo aliento que viene realizando Natalia Gavazzo en torno a las prácticas culturales de migrantes y descendientes de bolivianos y paraguayos en la ciudad de Buenos Aires. Sus aportes resultaron clave para comprender una dimensión importante en la vida de las personas que participan de los talleres de la Casa y que viven en la Villa 21. Gavazzo estudia las performances de las agrupaciones de danzas folklóricas compuestas migrantes de ambos orígenes y los procesos de construcción de identidades colectivas como formas de participación social y política. Estas sirven no sólo para construir y reconstruir sus identidades sino para proyectar imágenes a contramano de los estereotipos que los estigmatizan. Las danzas son un capital social en disputa que sirve a distintos fines, sobre todo a la integración hacia adentro (es decir a la creación de lazos de comunidad) y hacia fuera (es decir a la puesta en valor como patrimonio de la nación de inmigrantes que es la Argentina) (Gavazzo 2012). Gavazzo también estudia la generación de las y los hijos de migrantes, mostrando las diferencias con sus progenitores y las formas culturales a través de las cuales constituyen su identidad. Como veremos en los siguientes capítulos, la práctica de la costura muestra una continuidad entre las prácticas asociadas al género femenino, mientras que la práctica del baile entra en la disputa generacional entre padres migrantes e hijos nacidos en Argentina, que reclaman que no sólo las mujeres puedan bailar, sino también los varones, desafiando la construcción tradicional de la masculinidad de los entornos rurales de donde provienen sus padres.

En este capítulo desarrollamos los conceptos y enfoques teóricos con los que analizamos nuestro objeto de investigación y entramos en diálogo. En primer lugar, situamos nuestro objeto dentro de la línea de investigaciones sobre *consumos culturales* y mostramos cómo los enfoques de la teoría crítica, si bien aportan herramientas para comprender la *reproducción social* de las desigualdades también en plano de la cultura, oscurecen otras dimensiones de las prácticas. En segundo lugar, desarrollamos los aportes tanto de los estudios culturales británicos como de las teorías antropológicas de la *agencia* y las *subjetividades*, que muestran cómo, aun en escenarios de subalternidad, en el ámbito de la cultura existen márgenes de *autonomía*. La sociología pragmática suma a este enfoque el análisis de la materialidad de los objetos involucrados en el consumo cultural, en una interpretación de la *agencia* como presente tanto en objetos y sujetos. También

entiende los consumos y prácticas culturales como *dispositivos estéticos* en donde esta se despliega.

En América Latina, los estudios de los *consumos culturales* están atravesados por su carácter *popular*, fruto de la *hibridación* entre tradición y globalización. Con esta particularidad de nuestro continente, elegimos la perspectiva de los feminismos, que buscan comprender la especificidad del vínculo entre mujeres y cultura de masas, mostrando cómo ni la dominación ni la resistencia son completas y que el análisis se enriquece al indagar en los variados vínculos entre mujeres y cultura. Por las biografías de las mujeres que asisten a los talleres estudiados, resulta indispensable conceptualizar los *cuidados* y las *migraciones* como categorías transversales para comprender e interpretar sus prácticas.

En la disputa por la conquista de mayores niveles de autonomía y de *agencia* de las mujeres subalternas, ¿cuál es el lugar de la práctica cultural? ¿Cómo se inserta esta en rutinas sobrecargadas de tareas de cuidados y en sus trayectorias migratorias? El desarrollo de estos conceptos y diferentes enfoques, los vínculos entre *consumos culturales* y *sectores populares*, la *agencia*, los estudios culturales feministas, los *cuidados* y las *migraciones* nos servirán para analizar la oferta de la Casa de la Cultura en relación con los sentidos y categorías nativas para comprender la dimensión de la *agencia* en las prácticas de estas mujeres.

Capítulo 3. La práctica cultural en su materialidad: la clase de costura

En este capítulo exploro la clase de costura con el objetivo de analizar las *mediaciones* que operan en las prácticas culturales, es decir la dimensión material de la actividad, a través de la cual los sujetos entablan relaciones que definen los sentidos de la práctica.

En el contexto de los talleres de la Casa de la Cultura, las costureras desarrollan un vínculo con la práctica cultural a través de los objetos y del espacio. Muchas de ellas tienen algunos años de experiencia con la actividad y esta se fue transformando con el tiempo. Pero la forma actual de la misma forma está íntimamente vinculada tanto con el espacio de la Casa y el modo en la práctica se estructura en la clase y en los hogares, así como con el presente de sus vivencias como madres, migrantes, trabajadoras y/o cuidadoras.

En la línea del trabajo de Hennion, analizaremos los objetos como tejidos de relaciones. Nos introduciremos en el “mundo de las *mediaciones*” (Hennion, 2010:32) para indagar en los cruces entre las personas que realizan las prácticas y los objetos involucrados en ellas, ya que estos generan “efectos que se producen de forma conjunta” (*ibidem.*). Según esta teoría, la dimensión de la agencia también se ubica en los objetos, no sólo en los sujetos. Las investigaciones de la sociología pragmática de Hennion funcionan como modelo de una forma de entender el vínculo entre las personas y su práctica. Él estudia la forma de la afición, del gusto, de diversos oyentes de música. Describe el espacio físico de una biblioteca de discos como un rastro de la historia personal de un aficionado musical y de sus criterios de clasificación musical. O el descubrimiento personal que representa para un joven cantante retirado haber adaptado su oído a buscar las voces “del medio”, para volver a la escucha musical y al canto de forma renovada (2010:30). También analiza la selección de la música “para viajar en tren” de un oyente que no clasifica lo que escucha distinguiendo ritmos o artistas, sino que “construye su propia pantalla” en la que lee la música en el espacio del paisaje cambiante a través la ventana, durante su viaje y explica cómo la música es “una droga”; mientras que, para una mujer de mediana edad, esta se constituye en “una terapia” para después del trabajo, realizada en soledad (2010:31).

Su teoría de las *mediaciones*, al estudiar los entornos y modos de consumo, así como las sociabilidades en juego, permite situarnos desde la perspectiva de los actores y comprender el *gusto* por la práctica cultural como un comportamiento, no como resultado de una posición social (Moguillansky *et. al.*,2017:3). Aquí también orientaremos el análisis a la forma de la experiencia de la práctica cultural a partir de la descripción de los vínculos entre las participantes y los objetos involucrados en la actividad, las *mediaciones* en juego. ¿Cuáles y cómo son las *cosas* involucradas en la práctica? ¿Qué asociaciones ocurren entre las personas y estos objetos cuando se realiza la actividad? Buscaremos con estos interrogantes responder a la pregunta por cómo es abordado materialmente el aprendizaje de la costura. Sin embargo, no resulta suficiente poner el foco en o bien en los objetos involucrados o en el contexto en que se realizan la práctica y el gusto en el taller de la Casa para comprenderlos en su totalidad. Es necesario un equilibrio entre el análisis contextual y el de las disposiciones, tal y como propone Lahire (2017) para explicar las relaciones entre las personas y su actividad. Es por eso que apelaremos a una perspectiva biográfica para comprender las continuidades y rupturas en la práctica cultural, estudiando la inscripción de la actividad en la vida de las participantes a través del tiempo.

Introduciremos este capítulo con la presentación de las biografías de dos costureras. Enseguida, analizaremos los objetos, el espacio y las dinámicas del taller. En un segundo apartado, profundizaremos en cómo la práctica se actualiza en el tiempo. Este capítulo permitirá echar luz sobre algunos aspectos que habilitarán, luego de analizar, en el capítulo 4, estas mismas dimensiones en el taller de baile, a profundizar en las formas de *agencia* que desarrollan los sujetos en torno a las prácticas.

3.1 Biografía de dos costureras

Beatriz tiene 40 años y trabaja como empleada doméstica hace cinco años en una casa particular en Recoleta, de una señora mayor cuya familia se dedica a las finanzas. Es paraguaya de nacimiento y vive en Buenos Aires desde los 18 años. Tiene el secundario completo y una formación terciaria. Es madre de dos hijas, una de diez años, que está en quinto grado, en una escuela religiosa sólo de niñas, que queda cerca de su trabajo y la otra de dos años. Vive en la Villa 21 desde hace unos años con sus hijas y su pareja, padre de la menor.

Su madre falleció cuando ella era bebé y fue criada por su padre y su abuela, en el campo, en Paraguay. Su padre trabajaba en una chacra, para “los gringos”. Sus tíos son alemanes y entiende algo del idioma. Su padre tuvo otros hijos pero ella no los considera hermanos ya que nunca convivió y a algunos no los conoce. Vino a Buenos Aires con una prima argentina. Su padre sigue viviendo en Paraguay, a veces viene para las vacaciones, para cuidar de su nieta, pero no le gusta viajar. Además es muy mayor y tiene que viajar acompañado. Beatriz llevó a su hija por única vez a su tierra natal cuando esta tenía 7 años: la niña descubrió la naturaleza y la vida en el campo que fueron el escenario de la infancia de su madre. Nunca más volvieron por el costo del viaje para la familia, ahora de cuatro integrantes, y porque su hija, al haberse criado en la ciudad tiene necesidades que Beatriz no considera compatibles con la vida en el campo.

Beatriz es muy voluntariosa, se crió en un hogar sobreprotector y cuenta que tuvo que aprender "de grande" a hacer las tareas del hogar. Al venir a Buenos Aires hizo tres años de estudios de cocina en un instituto privado en Avellaneda, en donde cuenta que tuvo que estudiar química, matemática, francés y “leer mucho”. En ese período vivió con su prima en varios barrios de la capital y en otras localidades del conurbano bonaerense, en Florencio Varela y Berazategui, luego en Laferrère. Tiene una casa propia, aun en construcción, en Lomas de Zamora, en donde vivió hasta 2016. Pero la inseguridad de la zona y la imposibilidad de seguir pagando el transporte desde allí la llevaron a decidir alquilar en la Villa 21, en donde ya había vivido con familiares, y a dejar su casa al cuidado de conocidos.

Beatriz ya no desea convivir con su pareja. Antes de tener a su segunda hija, se sentía bien a solas con su hija mayor, sin hombres en casa, ya que no convivía con el padre de ésta, pero hace seis años está en pareja y nuevamente fue madre, según lo que cuenta para complacer a su hija que deseaba compañía. Pero no disfruta la convivencia y dice que preferiría vivir sola con sus hijas y ser “amiga” de su actual pareja. Ella explica que sostiene esta situación por falta de alternativas para pagar por los cuidados de su hija pequeña, entre otros motivos que no detalló. Su marido, empleado de la construcción, está desocupado hace unos años. Tuvo un accidente laboral por el que fue indemnizado y luego se reincorporó, pero con la crisis económica que vivió el país desde 2016, profundizada por el cambio de gobierno, fue despedido. Le ofrecieron volver a contratarlo en negro pero se negó. Esa inestabilidad laboral no contribuye a la organización familiar, es por eso que Beatriz prefiere conservar su trabajo fijo como trabajadora en una casa

particular y que su marido se encargue del cuidado de sus hijas. Pero él no se ocupa de las tareas del hogar, ya que según ella, “no le gusta”.

No le gusta salir de noche, prefiere ocuparse de su casa o ir al cine con su hija y a comer afuera, en Mc Donald's, en un restaurant o a tomar un café. Le gustaba salir cada tanto para ir a los cines del Village Recoleta a ver dibujos animados con su hija mayor, pero dice ya no tener dinero suficiente para hacerlo. No tiene preferencias especiales en cuanto a cine, dice quizá le gustan las películas de acción; la última que vio con su hija es una de los *Minions*. También le gustan los paseos en el Jardín Japonés o, durante las vacaciones, viajar a las provincias de Corrientes o Entre Ríos. No le gusta mucho la música ni los ruidos fuertes, solo nombra a Chayanne y sus canciones más lentas como algo que cada tanto escucha. En su casa mira la televisión, el programa del Gato Silvestre en C5N o el canal Gourmet, para aprender a hacer manualidades o recetas.

Lucía, su hija mayor, de siete años, en 2018 hacía percusión en la Casa mientras Beatriz hacía costura, pero dejó porque no le gustaba estar con varones y era la única niña en ese taller. Su madre está preocupada por su proceso de aprendizaje y socialización, es por ello que asiste con ella a una psicóloga particular, además del seguimiento psicopedagógico que le hacen en la escuela. A Lucía le gusta mirar la TV y jugar con la tablet o celulares, no juega con sus vecinas y tiene algunas amigas de la escuela, en barrios muy alejados. Duerme con su madre y su hermanita en la misma cama y tiene problemas respiratorios.

Beatriz es la única alumna del taller de costura que permaneció entre 2018 y 2019. La docente dice que es como su “mano derecha”, que es muy compañera y solidaria. Y que ese espacio representa para ella una “vía de escape”. En palabras de Beatriz, coser la “relaja”. Antes de empezar a asistir al taller en la Casa, Beatriz no sabía ni le interesaba coser. Una sola vez tomó unas clases en una mercería del barrio de Recoleta. También aprendió a hacer pintura en tela. En 2018 se acercó a la clase con recelo primero, pero se sintió cómoda con la paciencia de la docente y decidió empezar, tomárselo como un desafío. Está muy satisfecha por ello. Tiene una máquina de coser rota en su casa, que era de su cuñada, peruana de origen, que volvió a Perú y le dejó la máquina. Aún no fue a repararla. Quiso comprar una nueva pero no le alcanzó el dinero. En el taller de costura realizó, en 2018, un vestido, una blusa verde que regaló a la madrina de su beba, carteras, delantales, paneras, manteles, funda para lavarropas, dos chalequitos de tela polar para su beba, muchos cuellos, para toda la familia y para regalar. Confecciona accesorios sobre todo para sus hijas y las blusas o vestidos para ella, comprando en Once las telas

necesarias. En la clase también aprendió a comprender un molde de una revista y a interpretar el modelo de una prenda por sí misma, sin necesidad de molde. Esto le ahorra dinero en los gastos para la ropa de la familia y le permite crear prendas que no encuentra en el mercado. También aprendió a bordar y hacer crochet: en el colectivo yendo a trabajar aprovecha para avanzar en los apliques y accesorios que confecciona. En 2019 sumó a sus producciones fundas para almohadas, vestiditos y remeritas, un gorro con bufanda para su pareja, guantes largos sin dedos y un chaleco de un solo punto para su beba. Ese año pudo realizar menos prendas que el año anterior por el robo de máquinas de coser que hubo en la Casa de la Cultura, que hizo más lenta la producción.

Deolinda asistió durante 2017 y 2018 a las clases de costura. Cuando volví al taller en 2019 ya no asistía más. Tiene unos 60 años, es ama de casa y se dedica al cuidado de su nieta. Es oriunda de Misiones, de origen muy humilde; su padre trabajaba en una chacra en el campo misionero. No terminó la primaria y alterna desde hace unos años estadías en Buenos Aires y en Misiones, su provincia natal, según las necesidades de cuidado que surgen en su entorno familiar. Es de Boca Juniors. Hace tres años que vive más regularmente en la capital. Tiene 11 hijos, ocho en Buenos Aires y tres en Misiones. El más grande tiene 40 años y el más chico, 14. Una de sus hijas, de 30 años, que vive en la Villa 21, le pidió que venga a Buenos Aires porque quería terminar el secundario. Lo hizo y se hizo cargo de su nieta de 12, al punto de adoptarla legalmente. Vive en el barrio con su hija y su nieta. También vive en la casa otra de sus hijas con su familia, pero ésta estaba a punto de volver a Misiones por falta de trabajo cuando entrevisté a Deolinda. Tiene una pareja, un hombre al que ve los fines de semana, porque vive en el conurbano bonaerense, en Florencio Varela.

Cuando Deolinda vivía en Misiones, se dedicaba también al cuidado del hogar y de su familia. Su zona está muy afectada por la pobreza y recibe la atención de algunas políticas estatales, como ayudas para organizaciones sociales. Deolinda se inscribió para abrir un merendero, pero no fue elegida. Hoy, mientras vive en Buenos Aires, conserva su casa en Wanda, Misiones, al cuidado de otra de sus hijas. Esta localidad queda, según Deolinda, a una hora de las Cataratas del Iguazú, pero ella nunca fue a conocerlas.

Fue por primera vez a la Casa de la Cultura con su hija a ver una película. Dice que siempre le gustó el cine. Desearía hacer cursos de cocina y repostería, pero en el CFP (Centro de Formación Profesional) del barrio le piden el certificado de estudios primarios y ella no los completó. No se anima por su edad a terminar la primaria, pero dice que

quizá algún día lo intente. De joven le gustaba bailar: música cervecera, chotis, mejicano, brasilero. No le gustaba la polka, otro ritmo típico del noreste argentino. Solía ir con su prima a bailes organizados por radios locales. Ahora escucha música a través del celular, le gusta el cantante romántico Marco Antonio Solís.

Deolinda ya sabía coser antes de empezar a asistir a las clases en la Casa. Desde chica, veía a su madre hacerlo y cosía ropa para muñecas a partir de retazos de tela. Desde entonces, cose a mano. Empezó a participar del taller de costura en 2017, para ocupar su tiempo y aprender a usar correctamente una máquina de coser. En la clase realizó un mantel rojo largo, manteles de otros tamaños y telas, un bolso, un organizador vertical con bolsillos. También preparó una tela para hacer una chaqueta. Muchas de las cosas que confeccionó las regaló, las llevó a Misiones, pero se quedó con un mantel amarillo y azul, con los colores de su club, que hizo para sí, por su cumpleaños. En 2018 quería exponer en la muestra una blusa que cosió para sí misma. Pero en el evento de ese año no se mostraron las producciones del taller.

En el taller además aprendió a bordar. Sus hijos la vieron entusiasmada con la costura y le regalaron una máquina de coser. Desde entonces ya no cose a mano y hace arreglos para las vecinas del barrio. En la clase prefería sentarse sola para concentrarse en la tarea y no hablar con las demás. Conoce a algunas de las demás participantes por vivir en el mismo barrio y si se las cruza allí, las saluda y conversa.

3.2. El mundo en torno a la Singer

Nos interesa dar cuenta, para comenzar el análisis, de ciertos aspectos propios de la actividad de la costura tal y como se realiza en la Casa de la Cultura. La clase se dicta dos veces por semana, entre las 18 y 19h30, desde 2014, en un aula compartida con los talleres de artes visuales para niñas y niños. Es la única clase destinada a adultos o adultas en este horario de tarde, después de la jornada de trabajo convencional⁶⁹. Las alumnas de este taller son todas mujeres, en su gran mayoría adultas, pero también hay algunas adolescentes y jóvenes. Son entre cinco y ocho, según el día. A principio de año se anotan casi veinte; nunca asiste esa cantidad.

⁶⁹ Nos referimos a una jornada de trabajo en horario diurno, que termina a las 17 o 18h. El taller de guitarra para adultos se dicta los días viernes por la tarde, pero ese día es distinto, dentro de las rutinas familiares, al resto de los días de la semana, ya que quienes tienen niños o niñas a cargo, deben llevarlos a cumpleaños u otras actividades no regulares que anuncian el inicio del fin de semana.

Las clases se dan en el aula más pequeña de la Casa, ubicada en el primer piso al lado de las oficinas de administración. Tiene dos paredes decoradas con cartulinas coloridas con dibujos, pinturas y collages de los alumnos del taller infantil. Hay dos mesas en el aula, una ubicada en el centro y otra contra la pared. Bajo esa mesa se apilan los cubos de cuerina azul que las participantes usan para sentarse alrededor de la mesa principal. La mesa secundaria sirve para desplegar algún material o revista, o, si no hay lugar en la otra mesa, para sentarse a esperar o hacer las tareas de costura y bordado sin máquina. En la mesa principal se ubican las máquinas de coser.

Sobre la pared que da a la calle hay una ventana alta enrejada, que suele estar abierta. A través de ella llegan sonidos de la calle de tierra, lindante a la avenida y la música de un reggaeton fuerte de algún parlante. La iluminación es de tubos de neón; el tubo que ilumina la mesa secundaria no funciona por lo que en ese sector la luz resulta insuficiente, no así en el resto del aula. Contra otra pared hay muebles grises donde guardan los materiales (bandejas, pinceles, vasos y otros elementos de pintura), en armarios bajo llave. Allí también hay una pequeña caja con té, mate cocido y azúcar que comparten las alumnas de costura. La otra pared, decorada con dibujos infantiles, delimita el pasillo por donde se circula en los diferentes espacios del aula.

Herramientas

Aprender a coser es aprender un conjunto de habilidades, de conocimientos sobre la máquina y de competencias para relacionarse con ella y hacerla funcionar. El uso de la máquina de coser y la comprensión básica de su mecánica aparecen como fundamentales, al punto que, en palabras de Beatriz, lo que allí se explica no es la técnica de la costura, sino la máquina misma:

[La docente] te explica la máquina, una y otra, y otra, y otra vez. Porque ¡me mordía todo! Se me trababa la máquina, y ella te enseñaba de vuelta. Porque, primero tenía que enseñarte cómo funciona la máquina. No sólo ella te enseña a coser, sino que te enseña primero... te muestra qué es máquina. Porque por ahí vos decís, "una máquina" pero... ¿cómo? No se entendía nada, ni siquiera podía cambiar los puntos, nada.

En el taller, la docente enseña a usar las máquinas y a comprender su funcionamiento. También a resolver los inconvenientes cuando el aparato deja de funcionar, desandando los pasos realizados y recomenzando.

Por otra parte, las participantes desarrollan formas de relacionarse con las máquinas. Es el caso de Melissa, de 18 años, argentina hija de padres peruanos. Ella cursa el último año de una escuela privada de orientación comercial, en Barracas; tiene una hermana melliza y un hermano menor y su familia posee dos negocios en el barrio que ella a veces se ocupa de atender. Asistió a la clase de costura entre abril y septiembre de 2019. Le gustaría aprender moldería. Es muy prolija en el uso de los materiales y en la práctica, usaba despacio y con delicadeza la máquina de coser en clase.

La cualidad necesaria para el uso correcto del aparato es caracterizada por Sonia, la docente del taller, como un “respeto” que se incorpora. Ella señala que sus alumnas adquieren ese “respeto” por la máquina en clase; según ella no muestran tenerlo incorporado antes de empezar a formarse, salvo excepciones como la de Melissa, quién describe así cómo siente esto:

Claro, es como si [el aparato, la máquina de coser de la Casa de la Cultura] fuera mío. Yo pienso: si lo rompo o hago algo malo, yo me asusto y me pongo mal. No, mejor lo hago despacio, tranquilo.

Ese “respeto” por la máquina traduce cierta delicadeza, conocimiento y paciencia. Implica saber cómo seleccionar el tipo de punto (mediante números que se tipean con botones), cómo enhebrar y colocar el hilo entre las diferentes partes la máquina y su bobina, cómo conducir la tela, en qué dirección, entre otras habilidades. En resumen, por un lado aprender a coser implica una suerte de alfabetización en el uso de la máquina de coser y, por el otro, el desarrollo de una cualidad, un “respeto” por el aparato.

Además, el aprendizaje de esta herramienta permite utilizar máquinas antiguas, generalmente heredadas. Cinco participantes tenían o habían tenido una máquina rota, eléctrica o a pedal, en sus casas, heredada o prestada por alguna mujer de su familia. Deolinda cuenta al respecto:

Acá tengo una máquina antigua también, le falta lo que lleva la correa. Recorrí mucho a ver si lo conseguía y no lo conseguí. Ahora sé dónde queda lo de Singer, ahí quiero ir a ver, a ver si consigo. [...] Acá en Pompeya hay uno, yo no sabía dónde era: ahora ya sé dónde es.

Así, las participantes entran en contacto con las máquinas antes de saber usarlas, porque integran una red de mujeres, una *red de solidaridad* (Faur, 2012:130), como desarrollaremos más adelante, que reúne a las mujeres de la familia y del barrio en torno a las tareas de reproducción y mantenimiento de los hogares. A su vez, a través del taller

de costura amplían esta *red*, vinculándose con la docente que les proporciona información y referencias para poder reparar las máquinas propias⁷⁰. También les brinda sus contactos para que accedan a descuentos en la compra de máquinas nuevas. En el taller se va construyendo una suerte de mapa de referencias y recursos en torno a la práctica y se aprende dónde conseguir ciertos insumos. En una de las clases, una alumna, Perla, trajo un vestido, arreglado en el taller, para el cual necesitaba elásticos y no sabía dónde conseguirlos: Deolinda le enseñó la ubicación de una mercería cerca de la Casa en donde podría comprarlos.

Participar del taller requiere, aunque no es obligatorio, el uso del celular para comunicarse con “la profe” y las demás compañeras. Sonia usa el grupo de Whatsapp de alumnas para enviarles material para el aprendizaje, datos sobre máquinas de coser y otras informaciones. Las alumnas le hacen consultas, avisan si faltan a la clase y permanecen en contacto más allá de los dos encuentros semanales, fortaleciendo en cierto modo sus vínculos. Cuando Deolinda, en su segundo año de taller, comienza a usar un celular con internet, se integra de a poco a una forma de comunicación distinta y a ese grupo, no sin dificultad. En cierta oportunidad en que asistí a la clase, conversé con ella y al finalizar le pedí su teléfono para encontrarnos fuera del taller. Deolinda no sabía aún cómo identificar su propio número de teléfono en el aparato nuevo que le habían dado. Sonia dijo que me lo pasaría y comentó:

Ella [...] recién se incorporaba a lo que era el Whatsapp, [antes] usaba mensajitos. Por eso muchas cosas se las perdía, porque no se había insertado... No tenía celular nuevo. No podía recibir nada. Después, cuando ella tuvo el celular, me avisó, lo celebramos.

El ingreso de Deolinda al taller y su adquisición de un nuevo celular se entrelazaron y potenciaron en forma mutua. En su itinerario se observa cómo participar del taller de costura es formar parte de un espacio de sociabilidad que se extiende más allá del momento de las clases.

⁷⁰ El relato de Deolinda es significativo, ya que como veremos más adelante, aunque ella aprendió en clase donde está “lo de Singer”, luego no se animará a ir sola. Esta mujer mayor, que alterna su lugar de residencia entre el campo misionero y la megalópolis, no se siente cómoda circulando en la gran ciudad. Los servicios técnicos a los que hace referencia se encuentran sobre la Av. Sáenz, entre Av. Rabanal y 27 de febrero (Riachuelo) una zona comercial, con concentraciones de peatones, cruces de avenidas transitadas por camiones, colectivos y en la cercanía del puente Alsina, la salida de la capital y el cruce a la provincia de Buenos Aires.

Insumos, producciones y circulación

En la Casa de la Cultura, el nombre del taller que es comunicado y al que se inscriben las alumnas es de “reciclado textil”, porque se proveen pocos insumos para coser y la propuesta de la docente es el trabajo con sachet de leche usados⁷¹. Según Sonia, sus alumnas “han logrado darle un nuevo valor al sachet”, usando a su favor los límites de la falta de presupuesto. No es una situación excepcional; en otros espacios de formación estatal se suelen utilizar materiales recuperados. Podemos relacionar este uso a la idea, muy actual, de *economía circular*.

La *economía circular* es un concepto de la escuela ecologista que busca disminuir el impacto de las actividades humanas sobre el ambiente y que impulsa el reciclaje (Lett, 2014). En nuestro país existen políticas específicas que siguen sus lineamientos. Sin embargo cabe preguntarnos si son éstos los que guían la propuesta pedagógica del taller de costura en la Casa⁷² o bien si el uso de los sachets de leche responde a una necesidad, por parte de la docente, de encontrar una *táctica* (De Certeau, 1980), un rebusque ante la falta de insumos o los límites presupuestarios para la compra de materiales.

Esta misma pregunta vale para reflexionar sobre otra experiencia formativa de una de las participantes. Deolinda ya había hecho otros talleres en Misiones, en la Casa de la Mujer de Wanda con materiales reciclados; hacían flores con botellas descartables o aros con CDs. Cuenta que no le gustó mucho y asistió pocas veces. Si bien el reciclaje es un aspecto fundamental en la sustentabilidad de nuestro planeta, no deja de llamar la atención que ocurra, en los dos espacios estatales de formación a los que hacemos referencia, en actividades destinadas a los sectores populares, ya sean rurales o urbanos, principalmente a mujeres. Es el caso de la Villa 21, en la que algunos de sus habitantes son o fueron cirujas o cartoneros, como veremos más adelante que Graciela, la docente de “ritmos latinos”, lo fue de chica. No sólo como forma de ganarse la vida, sino también para la formación, como ocurre en la Casa con el taller de “reciclado textil”, está omnipresente el reciclaje y el uso de material concebido para otra función y para su posterior descarte. Sabemos que el costo de materiales como las telas requeridas en costura es elevado, pero también lo son los elementos que se usan en el taller de vitraux. Simbólicamente el uso

⁷¹ Los sachets de leche, de polietileno de baja densidad, son negros del lado de adentro. Así los usan en la Casa y disimulan fácilmente su origen. Este plástico no se degrada con la luz ni con la temperatura.

⁷² De modo similar, a fines de mayo del 2016, mientras se había interrumpido por completo la programación teatral tras el cambio de gobierno, una de las primeras actividades organizadas en la Cultura por la nueva gestión de la coalición Cambiemos, fue un taller de percusión con elementos reciclados a cargo de Ben Welsh, un músico anglosajón.

reiterado de materiales de descarte es revelador de cómo se desarrollan ciertas políticas públicas para estos sectores, con financiamiento insuficiente y el consiguiente desarrollo de *tácticas* por parte de sus docentes para enfrentar la falta de materiales⁷³. En este sentido, observamos que la *economía circular* tiene una doble cara: por un lado, la valorización de residuos como materiales (y del reciclado como actividad sustentable), y por el otro, el disfraz de la desigualdad persistente en la que los sectores populares urbanos viven.

Las producciones del taller tienen como destinatarios ya sea las propias familias, sobre todo las hijas, en el caso de las alumnas madres, o bien otras mujeres de la familia, dentro de la *red de solidaridad*, en donde se intercambian bienes y servicios destinados a los *cuidados*. También, relevamos el uso de las producciones destinadas a las propias costureras que las confeccionan y al propio hogar. Cartucheras, fundas para electrodomésticos como lavarropas, carteras, bolsos, paneras, delantales, organizadores y hasta mochilas son las producciones que se realizan con los sachets. Para embellecer las terminaciones, a veces les colocan apliques con lentejuelas.

Esto podría analizarse con los conceptos de *gusto de necesidad y elección de lo necesario* que Bourdieu aplica a los consumos culturales de los sectores populares (1979). Según su teoría, estos sectores, limitados por las carencias materiales, no pueden guiarse por intenciones estéticas en sus elecciones o comportamientos, sino priorizar actividades que se adapten a sus necesidades. En este caso, como las tareas de *cuidados* familiares y del hogar representan un gran porcentaje de tiempo diario en la vida de muchas de estas mujeres, la costura responde a las necesidades que éstas requieren: remendar ropas de la familia, vestir a los niños y niñas y confeccionar accesorios para el mantenimiento y embellecimiento del hogar son algunas de las tareas que el taller de costura permite realizar.

Neli también es alumna del taller: es una mujer paraguaya, de entre 30 y 40 años, vive en el barrio y tiene una hija de ocho años que la acompaña a veces al taller de costura. Había tomado unas clases de costura siendo más joven, en Paraguay, al trabajar, como lo hace ahora, en una casa de familia, en la que la “dejaban salir” para formarse. En 2019, hizo bolsos de sachet para ella y su hija, en gran cantidad, ya que se encuentra

⁷³ La falta de materiales empuja a las propias alumnas del taller y a sus familias a encontrar soluciones. Beatriz procura llegar más temprano del horario de inicio del taller para asegurarse la disponibilidad de una máquina de coser y trae un cableado con enchufe triple, realizado por su marido para poder enchufar más una máquina en un mismo toma, al no haber enfuches suficientes en el aula.

aprendiendo y perfeccionando sus conocimientos. Los tiene todos colgados en una pared de su casa, algunos contienen cosas, otros no, solo están suspendidos sobre el muro. Cuando está en su casa, Neli los mira y admira su trabajo. Deolinda, por su parte, confeccionó también en sachet delantales con cintas para atar a la altura de la cintura que fueron celebradas por la docente, ya que es muy prolija en su trabajo y estos detalles demandan esfuerzo. Beatriz cosió accesorios para el frío, a partir de retazos de polar, como cuellos, gorros, guantes y bufandas, para sus nenas y su marido, además de los bolsos, mochilas y cartucheras de sachet. Esto ilustra cómo la costura es una tarea tradicionalmente asociada a las mujeres y a las tareas de *cuidado* del hogar, históricamente un mandato de género⁷⁴.

Si bien es una actividad cuyas producciones circulan mayoritariamente en el ámbito doméstico respondiendo a estas necesidades, las confecciones no parecen responder a una exigencia de productividad. Da la impresión de que para la mayoría, el espacio ofrece “un ejercicio relajante, resguardado de las presiones por la productividad” (Guizardi, Larrazabál y González, 2020:10). Aunque la costura represente un trabajo remunerado para otras mujeres, que lo realizan tanto dentro y fuera de su hogar, la mayoría de quienes aprenden a coser en la Casa de la Cultura lo hacen sin fines profesionales. Según la docente, en sus años dando clase allí, sólo una de sus alumnas confeccionó lencería para vender. Otra, ama de casa, al quedar embarazada, realizó accesorios para su bebé y luego continuó haciendo y vendiéndolos⁷⁵. Sin embargo, como veremos más adelante, dentro de este grupo el aprendizaje de la costura puede también representar la posibilidad de obtener algunos ingresos extra arreglando o cosiendo ropa y accesorios para otros.

También es frecuente que las alumnas con más iniciativa traigan sus propias telas o prendas de ropa para remendar, adaptar o coser desde cero. Es el caso de Melissa, la joven, a quien le interesa adaptar prendas que su mamá ya no usa para poder usarlas ella.

⁷⁴ En nuestro país, está históricamente asociada a la figura de Eva Perón, que fines de los años '40, después de haber conseguido el voto de las mujeres, impulsó el crecimiento de la actividad textil, a nivel industrial pero también doméstico, así como la participación femenina en ésta. Entre 1952 y 1955, el Banco Industrial de la República Argentina, a través de créditos de fomento industrial, en paralelo con las políticas desarrollistas del Segundo Plan Quinquenal, otorgó créditos para la compra de máquinas de coser e impulsó el crecimiento de la fabricación local de máquinas. Sugerimos para ampliar leer a la historiadora Julia Rosenberg, en *Eva y las mujeres* (Rosenberg, 2019).

⁷⁵ En una ocasión, la docente trajo a la clase a dos mujeres catamarqueñas, costureras de nivel avanzado, compañeras suyas de otro taller al que asistía como alumna, que vivían en Ramón Carrillo (barrio urbanizado de Villa Soldati, otra zona de la capital en donde hay villas y asentamientos) y habían sido operarias textiles en fábricas.

Deolinda también intentó hacer una chaqueta con una tela a lunares que le gustaba; Beatriz, la alumna más avanzada, confeccionó un vestido lila de raso y varias blusas para ella y para regalar a sus conocidas, las mujeres de la red familiar y barrial que integra.

Limitaciones

En el taller de costura existe una alta rotación de alumnas y por ende se da una discontinuidad en los aprendizajes: solo una alumna permaneció en el taller entre 2018 y 2019, las demás no continuaron. Si bien ello también ocurre en las clases de baile, allí encontramos alumnas (y algunos alumnos) con mayor permanencia, que asisten hace varios años a clase.

El ritmo de la participación en la clase se ve condicionado por las demandas familiares. Es el caso de Deolinda, cuenta que tuvo que viajar a Misiones (su provincia de origen con la que alterna residencia) por el fallecimiento de un familiar y eso la hizo faltar al taller, perdiendo las clases en que aprendieron cómo coser pantalones. Así, el rol de cuidadora a tiempo completo de sus hijas, nietos y nietas, con quienes convive, limita sus posibilidades. Esta situación se repite en otras participantes, según el relato de la docente y existen otros motivos además de las obligaciones familiares.

Las razones por las cuales se puede abandonar el taller son formuladas por las propias alumnas. Deolinda cuenta al respecto: “yo no quiero venir y estar ahí sin hacer nada”. La poca cantidad de máquinas tras el robo en la Casa a inicios del 2019, que pasó de tener seis o siete máquinas de coser a tener tres, para entre seis y ocho alumnas regulares, frustra las expectativas de quienes tienen voluntad de producir y de aprender. Así, cuando a Deolinda sus hijos le regalaron una máquina para su cumpleaños, dejó de asistir al taller.

El taller de costura parece ser algo relegado en la oferta de formación de este espacio, no sólo por el robo que sufrió y por el uso de materiales reciclados. Cuando comenzó en 2014, se realizaba en un aula un poco más amplia, con mesas altas, que permitía el trabajo más cómodo y en una escala mayor en cuanto a la dimensión de las prendas y accesorios. Pero poco tiempo después de comenzar, la clase fue desplazada de su espacio por el taller de vitraux y ubicada en la misma aula que los talleres de artes visuales para niñas y niños. El exdirector de la Casa, Gustavo Ameri, cuenta que según él esta clase no era una prioridad presupuestaria para las primeras gestiones: mientras que

en el verano del 2015 se realizó un gran ciclo de recitales frente al centro, sobre la avenida, que contó con la actuación del Chaqueño Palavecino, Agarrate Catalina y la Delio Valdéz, entre otros artistas y que costó ocho millones de pesos de entonces, en el taller de costura contaban con sólo dos máquinas de coser. Además de estos desajustes, cuando la docente realiza los pedidos de materiales con gran detalle de indicaciones, pidiendo tijeras de cortante circular o de pico, tizas o hilos, estos llegan, según ella, “con suerte”, un año después. Y muchas veces con errores: demasiadas tizas y pocas tijeras o reglas, hilos de mala calidad que parecen “donados”. Todo indica que el sistema de compras del Estado es altamente deficiente y que no resuelve el problema de la falta de insumos o herramientas de los talleres que él mismo ofrece, por lo que, para subsistir, dependen de la iniciativa y *tácticas* de docentes y alumnas⁷⁶.

Es interesante vincular este taller con otras ofertas formativas que hay en el barrio relacionadas con “lo textil”. En otros Centros de Formación Profesional de la Villa 21-24 se dictan talleres de costura, de corte y confección o de moldería que ofrecen certificados, algo que resulta beneficioso para quienes buscan títulos que acrediten la formación, para hacer valer en el trabajo o para buscar uno. Aunque como vimos antes, éste no parece ser el objetivo de quienes entrevistamos en el taller. Sin embargo, es algo que Sonia, la docente, tiene en cuenta a la hora de explicarse por qué la clase del centro cultural, con sus limitaciones, puede resultar poco convocante y atraer un número pequeño de participantes. Es por eso que ella les explica, a quienes se acercan a principio de año, que se trata de un taller de nivel inicial, en el que se repiten contenidos año tras año y que cuenta con pocas máquinas. Su idea es que, quienes lo deseen, luego continúen en otros espacios que ofrezcan certificación y una progresión en el aprendizaje. Les dice esto y explica: “a mí no me gusta mentir ni crear falsas expectativas”.

Dinámicas del aprendizaje

⁷⁶ La clase de vitraux, que tiene aún mayores requerimientos de materiales e insumos (plomo, tintas, vidrios y otros elementos), si bien parece tener ciertos privilegios en cuanto al espacio, también funciona en algún aspecto de forma autogestiva y consigue muchos de sus materiales a través del docente. Sobre este taller, todas las alumnas de costura interrogadas manifestaron su interés y admiración por las producciones que allí se realizan. Será quizá porque las dinámicas de trabajo de ambos oficios tienen aspectos en común, al tratarse de actividades manuales que implican la realización de un objeto a través de múltiples pasos, y que pueden tener un uso decorativo, lo que resulta atractivo para estas mujeres. Pero ese taller se dicta por las mañanas y después de mediodía, en un horario que resulta inabordable para las mujeres que trabajan y cuidan de sus familias, debiendo muchas veces adaptar sus horarios a las actividades de sus hijos.

Ambos años, en 2018 y 2019, asistí durante tres meses al taller, desde el mes de septiembre. Por esa época del año, la docente ya había dictado algunos contenidos comunes, como los pasos para coser una cartuchera o un bolso y las dinámicas pedagógicas eran más informales. En cada clase, “la profe” saluda al llegar a cada una con un beso, desarma su bolso en donde trae materiales y a veces revistas. Solicita las máquinas, si no están ya en el aula, a las asistentes de los talleres de la Casa (están guardadas en la planta baja, con llave) y va acompañando a cada participante en la confección en la que esté trabajando, a medida que éstas van llegando y poniéndose en acción. De forma similar a lo que se observa en un taller chileno de bordado, la enseñanza se hace de “forma personalizada [...] como un ejercicio más bien informal” (Guizardi *et al.*, 2020:9), aunque allí quien enseña es una vecina voluntaria y no una docente formada, contratada para enseñar.

A veces, Sonia interrumpe el acompañamiento individual para explicar un contenido que resulta necesario graficar. Para ello usa el pizarrón del aula, para dibujar alguna figura o explicar una técnica. Esto puede no interesar a algunas alumnas. Beatriz comenta lo que ocurre cuando la docente explica un contenido: “a algunas mucho no les gusta, a Deolinda me parece que le gusta más ir cosiendo ya, hacer ropa directamente”.

Deolinda no sabe dividir; le contó a “la profe” cuando empezó a enseñar a hacer pantalones, calculando la medida con fracciones. Con esa información, Sonia tuvo que repensar cómo enseñar y buscó una forma más fácil de explicarlo: “el centímetro lo vas doblando de tal y cual manera y te va quedando: práctico, más a cuerda”, según ella, de una forma acorde a los conocimientos previos y posibilidades de su alumna.

En cambio, Melissa, más joven y con mayor nivel de estudios que Deolinda y visiblemente curiosa, busca tutoriales en internet para aprender a confeccionar prendas y se las arregla para aprender sola también, lo que muestra una diferencia generacional en las formas de aprender. Ella dice que la docente no dispone de tiempo suficiente durante la clase para responder a las preguntas de cada una, que, como corresponden a distintos niveles de dificultad y procesos diferentes, son muy variadas: “lo que pasa es que la profesora mucho tiempo no tiene. Porque soy yo la única que hace eso como que... Ella se fija en que hagan las cartucheras...”. Melissa se refiere a que es la única que busca otros desafíos, más allá de las propuestas de aprendizaje básico de la docente. Mientras algunas sí aceptan las pautas y reciben su atención, ella cose lo suyo y a su ritmo:

Yo a veces traía muchas cosas para arreglar y le decía ‘mire profe, hice esto’ o ‘¿cómo lo puedo hacer mejor?’, por eso la profe dice que yo me atraso bastante. Pero no es porque no hago las cosas, sino porque me ocupó más en hacer otras cosas, en aprender.

Por un lado, la docente debe personalizar la clase, pero por el otro, esta dinámica parece difícilmente conciliar todas las diversas necesidades del aprendizaje.

La forma del aprendizaje y de la enseñanza está vinculada a particularidades generacionales, pero también de niveles educativos de cada alumna: la joven está acostumbrada a complementar lo que aprende con el uso de la tecnología y a ser autónoma, mientras que la alumna mayor, con menores niveles educativos, exige a la docente adaptar su forma de explicar la disciplina para tornarla accesible a sus conocimientos y a establecer puentes para su aprendizaje.

Este no ocurre únicamente en el aula o a través de las herramientas disponibles en Internet. Además de coser en el colectivo, yendo a su trabajo, Beatriz aprovecha sus desplazamientos en la ciudad para buscar inspiración para sus producciones:

Beatriz: (...) Por ahí voy y miro una vidriera y veo algún modelo que a mí me gusta, bueno, ya lo saqué la copia (...) Por ejemplo el otro día, me gustó una remerita, ancho así, yo me sentiría cómoda adentro. Entonces agarro la percha, miro una vuelta, le encuentro como una cosa redonda nada más, cosido los dos acá en el costado, dibujo yo redondo y el brazo queda grande. Y me las hice y me gustó, me encantó.

Aimé: ¿Y entraste al negocio y miraste la percha? O sea, ¿no fue desde afuera?

Beatriz: No, tuve que mirar un poco, entré y saqué de la percha, la miré, la di vuelta y después le dije "No, gracias. Cualquier cosa vuelvo" [risas].

Como una recolectora de ideas e imágenes, Beatriz aprovecha lo que la ciudad ofrece para alimentar su aprendizaje y sus producciones. Esta anécdota recuerda a la figura del “cazador urbano” (Merklen, 2005), basada en el concepto de *táctica* los sectores populares “cazan” para extraer de su entorno, en este caso la ciudad y no la naturaleza, lo que éste puede ofrecerles.

En este taller, la muestra de fin de año no es un acontecimiento importante, excepto porque la mayoría de las participantes asiste para ver actuar a las niñas y niños de su familia. Igualmente, se les pide⁷⁷ que fotografíen con sus celulares las mejores

⁷⁷ En este punto, resulta indispensable mencionar una intermediaria del taller. Eugenia, la encargada de los talleres de la Casa de la Cultura, quien solicita estas imágenes, es un eslabón importante en la forma en la que algunas participantes llegan al taller. Muchas de mis entrevistadas asisten a costura mientras los niños que tienen a cargo realizan otras actividades en la Cultura y llegaron al espacio del centro buscando una actividad para estos niños. Es el caso de Neli, quien trajo a su hija a las clases de baile latino para niños y se quedaba esperando que su hija haga la clase en el pasillo. Eugenia la vio y le insistió para que se anote en algún taller mientras tanto. Así fue como empezó a coser en el taller. Por eso, Neli dice: “mi hija me

producciones que realizaron en el taller durante el año, para un video que recopila todas las imágenes y que sería proyectado durante la muestra de fin de año. Aunque mis entrevistadas dicen que vieron un video con fotos de las máquinas de coser y del aula en donde cosen, pero no con sus producciones. Ese momento en donde el valor y el reconocimiento de otros talleres cobran importancia, no sucede para el taller de costura. No hay una instancia de socialización pública de las producciones y de las que se destacan por fuera de la circulación de los accesorios y prendas, sobre la cual las propias costureras deciden.

Palabras y silencios del aula

El tiempo de los oficios manuales artesanales es un tiempo lento, que requiere dedicación, además de un trabajo de paciencia. Juana, una alumna del taller de baile, del que hablaremos en el siguiente capítulo, que también hace una práctica textil, aunque no en la Casa de la Cultura sino en su casa, dice de la práctica del tejido que “es otro tiempo”, mientras su amiga dice ser demasiado “ansiosa” como para tejer. Liz, alumna del taller de costura, cuenta que antes de empezar a coser era muy nerviosa y que al principio no tenía paciencia, pero que había ido aprendiendo y que ahora estaba más tranquila. Este trabajo sobre el propio temperamento se suma al aprendizaje del “respeto” a la máquina.

Las participantes del taller de costura, según la docente, son “dóciles, algunas más demandantes, algunas más expresivas”. Detrás de cada toma de la palabra o de su ausencia y del tiempo que se tarda o el ritmo en el que ésta se despliega, en cada una de las costureras, hay una relación construida a lo largo de años con la posibilidad o no de expresar ideas, emociones, necesidades, a través de la palabra. Así, mientras algunas se animan a golpear solas la puerta del taller para decidir si les interesa quedarse, para otras es Eugenia, la encargada de los talleres de la Casa de la Cultura quien debe ir a buscarlas o abrirles la puerta del aula y mostrarles de qué se trata el taller. En sintonía, hay mujeres “expresivas” durante la clase y otras más calladas o “dóciles”.

Beatriz, por ejemplo, reivindica la posibilidad de preguntar y de decir cuando no entiende algo: “yo soy de preguntar mucho cuando no sé algo, y pregunto en mis palabras”. Se desespera cuando ve que su compañera Deolinda se queda esperando a que

enseñó muchas cosas”.

“la profe” vaya a verla en vez de hablar y no comprende por qué no lo hace. Deolinda habla muy poco durante la clase y tiende a aguardar quieta las indicaciones antes de accionar: aunque lleva sus telas y tiene claro qué desea confeccionar, una chaqueta en este caso, lo expresa sólo cuando la docente se desocupa y le pregunta. Deolinda se sienta en general en la mesa de la pared “para hacer más, para concentrarme más. Porque cuando hablan mucho, como te desconcentra”. Pero en ese rincón del aula es donde están los focos de luz quemados y la iluminación es insuficiente para trabajar con comodidad.

En otro momento de la entrevista, Deolinda afirmó: “yo no tengo conversación casi, parece y estoy ahí, escuchando cuando hablan”. Esta afirmación recuerda a lo que le ocurre a una de las participantes del club de fans de Ricardo Arjona que Spataro analiza en su investigación, que se reconocía como “una mujer grande que no tenía diálogo” (Silba, Spataro, 2018:6), explicando su dificultad para la socialización, después de haber pasado décadas en su casa cuidando de sus hijas, padres y nieta. El encierro en lo doméstico y el tiempo de la vida dedicado al *cuidado* exclusivo de los otros puede llevar a una falta de costumbre del diálogo y la interacción con pares, que el espacio de encuentro del club de fans subsana progresivamente. En el caso de Deolinda, se trata de una mujer que acumula varios factores de subalternidad como ser una migrante rural, madre de once hijos, que no completó la educación primaria y alterna residencia entre la Villa 21 y el interior misionero. Todos estos motivos pueden explicar su forma de actuar, la “docilidad”⁷⁸ que observa la docente, además de la falta de costumbre para socializar que puede generar la dedicación plena a las tareas de cuidado familiar y su posición subalterna. La práctica de la costura no requiere de muchas palabras y puede resultar cómodo estar en silencio para concentrarse, sin embargo la interacción en clase, para preguntar, pedir, chequear el haber entendido las consignas o compartir experiencias con las demás costureras sí se facilita cuando se participa de un intercambio verbal y puede ser de utilidad en el aprendizaje, pero en el caso de Deolinda, esta es muy reducida. En este taller conviven participantes con diferentes temperamentos y capacidades o hábitos para vincularse dentro de un grupo a través de la palabra.

⁷⁸ Esta palabra está presente en otra investigación, en boca de las y los docentes de Buenos Aires que observan a sus alumnos hijos de migrantes bolivianos y peruanos y los caracterizan como “dóciles” o “lentos”. Retomando algunos trabajos realizados en espacios escolares (Novaro y Diez, 2011, por mencionar algunos), Gavazzo analiza esta mirada del entorno y la “marcación étnica” de la que son objeto, que les atribuye raíces culturales a sus conductas y formas de ser y concluye una “alteridad étnica” fundada en ellas (Gavazzo, 2014:65). Los hijos de estos migrantes serían, según esta mirada, “dóciles” o “pasivos” por su origen étnico, mientras que de Deolinda no tenemos mayor información sobre su etnicidad que la que puede sugerirnos su lugar de origen y residencia en el campo misionero, en donde habitan los pueblos Mbya Guaraní y Avá Chiripá, entre otros.

Además de entre cada costurera, encontré diferencias entre las clases en cuanto al ambiente sonoro en el taller de un año a otro. A veces, el grupo permanece en silencio y la única voz que se escucha es la de la docente o alguna pregunta expresada en voz baja. Eso fue lo que observé en 2018, año en el que el grupo era “más callado”, según Sonia. Aún dentro de una rutina más bien silenciosa, en algunas clases se dieron conversaciones entre las alumnas, sobre historias de amor, hombres, vínculos familiares, muchas veces en la ocasión del festejo, durante la clase, del cumpleaños de alguna de ellas o en la última clase del año. En esas ocasiones trajeron comida o bebidas e intercambiaron de ese modo: charlando y merendando mientras cosían en el espacio y horario del taller. Muy distinto fueron las clases en las que participaron las adolescentes que llegaron en 2019: una de ellas hablaba mucho y contaba anécdotas de la escuela o de su familia, sin parar, durante toda la clase. Estas dos adolescentes tenían, según Sonia, ambas un “retraso madurativo”⁷⁹. Las adultas en ese momento permanecían calladas y concentradas en sus tareas, y la única que le respondía en general era la otra joven de su edad o “la profe”⁸⁰. Los diferentes grupos de costura también son heterogéneos en cuanto a su conformación y a la forma de circulación de la palabra.

La puerta del aula da al único sillón del pasillo del primer piso. Si bien permanece cerrada en general durante toda la clase, la presencia habitual de niños o niñas, hijas o nietos a cargo de las alumnas hace que muchas veces la puerta se abra. Estos niños en general están en otras clases, con niños de su edad, mientras las adultas están en su clase de costura, pero a veces, por distintos motivos, circulan entre el taller, el pasillo y las otras aulas, desconcentrando a las adultas de su tarea. Neli se queja cuando su hija la interrumpe en la clase y le da su teléfono celular para que se entretenga. La hija de Beatriz, en 2018, hacía percusión mientras su mamá cosía en la Casa de la Cultura y solía pasar por el aula de costura.

Si bien hay muchas de estas mujeres que son madres o tienen otras personas a su cargo, éstas por un lado comparten el taller con adolescentes y jóvenes –no madres-, lo que complejiza la idea de que la clase sería únicamente un espacio para mujeres madres o cuidadoras. Adolescentes con, quizá, alguna discapacidad intelectual que aprenden a

⁷⁹ Este término no es un diagnóstico reconocido, sino una categoría “comodín” que usan algunos profesionales cuando detectan dificultades, sin saber a qué corresponden. Con frecuencia, se trata de un primer acercamiento a diagnósticos que más tarde se convierten en discapacidad intelectual.

⁸⁰ En la investigación chilena que citamos en párrafos anteriores también se observan diferencias entre dos grupos de taller de tejido y bordado, unas más “conversadoras y reidoras” y otras más “serias y silenciosas”. Según las propias participantes de uno de esos talleres, se deben, en ese caso, a diferencias de origen social, entre mujeres de sectores medios y populares y mujeres de clases más acomodadas (Guizardi *et al.*, 2020:9).

coser, a la vez que son cuidadas en el espacio del taller, participan de éste, como lo hacen Melissa, la joven respetuosa de la máquina y las demás adultas, formando un grupo heterogéneo.

Coser en casas

Fuera del taller, los modos en los que se realiza la actividad son variados: sola en casa, de prestado en lo de una vecina o en el colectivo. Antes de tener su propia máquina, Deolinda cosía y bordaba a mano, principalmente en silencio, a la noche: se acomodaba en la cama y se sentaba “hasta tarde”. Cuando me mostró un mantel de patchwork con los bordes hechos en crochet, relató que:

Con eso yo me entretenía a veces hasta taaaarde de noche. A veces me daba cuenta y eran la 1, las 2 de la mañana y yo estaba [cosiendo o bordando]... Me decía mi hija, ‘mamá, ¿vos no vas a dormir?’

Deolinda construye el momento en el que puede coser y entretenerse en su casa, tal y como las lectoras que analizaba Radway en su investigación sobre la novela rosa conquistan un espacio solitario de “privacidad” y “aislamiento” en medio de las demandas del hogar, un espacio que les permite centrarse en sí mismas (Radway, 1991:141-144), a falta de un *cuarto propio*. Por eso, cuando se cose en la Casa de la Cultura, se lo hace en un espacio que ofrece a veces la posibilidad de estar en silencio y fuera, en parte, del alcance de las demandas familiares, en un horario diurno. La práctica de la costura construye un *cuarto propio*, tanto en la Casa como en el hogar, ya que esa suerte de burbuja en la que entran las costureras puede también reproducirse allí. Los familiares que viven con Deolinda lo saben y lo comentan en una cariñosa burla:

Ellos me dicen: ‘cuando mamá está con la máquina, se enfría hasta el mate’. Me ponen el mate y yo me olvido. Yo si voy a coser y a tomar mate, cada tanto cebo y tomo. Ellos no, ellos están cebando a cada rato. Me ponen el mate y queda ahí.

El tiempo pasa sin que Deolinda lo perciba, su entorno desaparece por un momento en el que ella construye un espacio privado y solitario, de aislamiento, aún rodeada de sus familiares.

Pero coser no es lo mismo que bordar o tejer, como tampoco es igual coser con o sin máquina. El bordado y el tejido requieren de más tiempo y es por eso que Deolinda

los realiza cuando dispone de él. Desde que sus familiares le regalaron la máquina de coser, ya no borda porque dice no tener tiempo. Desde entonces, sólo se dedica a la costura.

Melissa no cose en su casa, sino usa, en cambio, las máquinas de coser industriales en lo de su vecina, quien se las presta: ésta es una señora de unos 50 años que se dedica a hacer uniformes escolares y estampas y la recibe en su casa-taller con una bebida y charlan mientras cosen. Aunque tiene 18 años, dice estar acostumbrada a estar con gente mucho mayor que ella, por eso disfruta de ese tiempo compartido. Esto revela cómo algunas participantes integran una *red*, en este caso barrial y de otras mujeres con las que comparten su afición.

3.3. Práctica cultural y biografías

Otro aspecto derivado de la materialidad de la práctica cultural son las variaciones que sufre en el tiempo, en la biografía de quien la realiza. Bernard Lahire formula la posibilidad de que un *gusto*, una afición o un *apego* por una práctica o consumo, se transforme en el tiempo. Para él, el gusto es un repertorio que lejos de reducirse a un sistema de preferencias y clasificaciones fijo y cerrado, varía y se modela a lo largo del tiempo y en diferentes etapas en los individuos (Lahire, 2017). Seguir esta idea nos lleva a indagar qué otras continuidades o cambios podemos encontrar en el pasado de las costureras en relación a la práctica que hoy las reúne en la Casa de la Cultura, analizando con qué objetos y en qué contextos se realizó en cada momento de la trayectoria. Es por ello que ahora analizaremos las relaciones entre la práctica de la costura y las biografías de las participantes, prestando atención a las continuidades y rupturas en la práctica cultural.

Una actividad de mujeres y familias

La costura es históricamente un mandato para el género femenino. Según la etnografía chilena que ya citamos y que utiliza el concepto de Bourdieu, esta práctica es un “*capital cultural* incorporado en clave de diferenciación de *género*” (Guizardi *et al.*, 2020:9). Como mencionamos, en nuestro país fue, desde el Estado, una actividad alentada para que ejerzan las mujeres. Costura, tareas de *cuidado* del hogar, permanencia en el

ámbito privado y doméstico, forman parte de los mandatos a los que las mujeres históricamente tuvieron que responder, aceptándolos, rechazándolos y, sobre todo, negociándolos. La costura se inscribe en un repertorio de prácticas posibles de ser realizadas, según los momentos de la vida y según los géneros, inscriptas en un orden que los movimientos feministas y transfeministas, en sus diferentes olas, se esfuerzan en analizar, cuestionar y transformar.

Esta actividad hace eco en la historia de vida de estas mujeres, porque su práctica se reanuda en diferentes momentos de la vida. Lo que se realizó por primera vez en la infancia, dentro o fuera del hogar, vuelve a ser elegido en la adultez, en otros contextos. La costura actualiza un vínculo con la historia familiar y con las tareas realizadas por las mujeres en el hogar que vale la pena rescatar. Es el caso de Deolinda, la ama de casa de 60 años, oriunda de Misiones, para la que coser es algo que aprendió en un contexto familiar, en la infancia, mirando a otra mujer, su madre. A los 12 años, Deolinda ya cosía ropa para sus muñecas con trapos que cortaba, mientras su madre reutilizaba sábanas viejas. Lo que para su madre era una tarea ligada al *cuidado* del hogar, al aprovechamiento de los recursos y enteramente manual, para Deolinda, de niña, era un juego que le enseñaría lo que ella más tarde haría, también de grande, incorporando herramientas como el uso de la máquina de coser, aprendido en la Casa (y el celular, para integrar la red de sociabilidad en torno a la práctica). Esto pone de manifiesto una continuidad con la propia historia familiar de una práctica que aparece como específicamente femenina⁸¹, que se aprende por imitación, un *habitus* que se actualiza en un nuevo contexto.

La madre de Beatriz, que murió cuando ella era bebé, también cosía. Beatriz no llegó a conocerla, pero le contaron que le gustaba mucho coser y que se confeccionaba su propia ropa. La madre de Ángeles, alumna de baile que presentaremos en el siguiente capítulo, es una señora mayor peruana que fundó un comedor en la Villa 21 y que enseña, además, tejido en otro de los comedores en los que participa. Así, observamos, por un lado, la continuidad de la costura como práctica generizada, como mandato femenino intergeneracional compartido por varias mujeres en una misma familia. Por el otro, la modificación tanto de las escenas sociales en las que se realiza, como del aspecto material de la misma, según el momento de la trayectoria migratoria.

⁸¹ La única mención a la figura masculina del padre de Deolinda aparece, en las entrevistas que le realicé, asociada a una tarea fuera del hogar: “*mi papá trabajaba solo en chacras*”.

Modo de relación con el pasado y el entorno

De otra forma menos lineal y más metafórica, podemos encontrar ecos de la práctica, de la forma que toma en el presente, que revela su poder para simbolizar ciclos y acontecimientos del entorno, ligados al paso del tiempo. En este sentido entendemos lo que relata Beatriz sobre cómo le gusta embellecer las prendas y accesorios que usa. Mientras se iniciaba en la costura tomando clases en una mercería cerca de su trabajo, antes de llegar al taller de costura en la Casa de la Cultura, indagó en la pintura en tela. Beatriz siente curiosidad por las técnicas manuales y de *bricolage*⁸². Ella relató cómo ilustra el paso del tiempo, el cambio cíclico de las estaciones a través de la pintura sobre tela:

Si llega el otoño, agarro el jean y me pinto una hoja medio amarillenta, combinado con rojo, una hoja linda así. Primero pintás con amarillo, arriba rojo y queda una combinación de colores que está buenísimo... o una camisa, por ejemplo. Me gustaban las hojas de los árboles así ya cambiando de color.

Beatriz contó que se crió en una zona rural del Paraguay, cerca de la frontera con Brasil, en donde había muchos árboles frutales, bananos, naranjos, limoneros, también plantas de granos como el poroto y el maíz. Desde que tuvo a su primera hija, volvió sólo una vez a su campo natal y fue la única oportunidad que tuvo la niña de ciudad para descubrir y apreciar la vida de campo que fue escenario de la infancia de su madre, quien temía ahora por la falta de costumbre de su hija y por los peligros del monte. Pero Beatriz cuenta que su hija disfrutó muchísimo esa estadía y que todo el tiempo le pide volver. Dentro de su relato, esta práctica de la pintura de elementos naturales sobre la ropa para dar cuenta del paso del tiempo remite a esa imagen de su infancia, de una etapa de su vida, de su crecimiento más cercano a la naturaleza que su entorno actual. “Una ramita con brote, esas cosas me gustan”: cuando la escuché relatar esto, me trasladó a ese espacio y tiempo otros que ella había evocado, antes en la entrevista, fuera de la ciudad y de la adultez, en donde ella vivió de chica.

Esta actividad pone de manifiesto una manera de relacionarse con el entorno, con los ciclos naturales, a través de una práctica que los simboliza. Y también estas imágenes podrían no sólo remitir a un lugar físico real en donde ella pasó su infancia, sino también

⁸² Esto revela el carácter plural de las prácticas culturales y como a través de *afinidades electivas*, este traza una suerte de repertorio de actividades complementarias, que guardan relaciones de afinidad (y se comparten con una red de vínculos sociales) (Aliano, Moguillansky, 2017:112).

al “lugar del deseo de uno de regresar a la imaginación propia” (Levitt, Waters, 2002:22), como una forma de vínculo emocional con Paraguay o con un tipo de vida rural imaginaria y, quizá, fantaseada. Esta práctica constituye una forma de dibujar un campo transnacional que une a la migrante con su lugar de origen y que le permite crear una memoria que puede transmitir a las segundas generaciones, a sus hijas. La actividad cultural habilita a metaforizar también el lugar del deseo y de la imaginación ligada a infancia.

El análisis desplegado en este capítulo gira en torno a las *mediaciones* en juego en el taller de costura, la materialidad de esta práctica y las interacciones de las participantes con los objetos que se producen y circulan en el taller. Explica cómo la práctica cultural implica el aprendizaje y uso de herramientas, la gestión de insumos y de limitaciones y la confección de accesorios y prendas que sirven para el cuidado y mantenimiento del hogar y que circulan dentro de la familia y las *redes de solidaridad* que integran las mujeres. Las dinámicas de aprendizaje entre cada participante son diferentes y están vinculada a particularidades generacionales, pero también a los niveles educativos de cada alumna y su ritmo está dictado por las demandas familiares, que determinan la asistencia al taller. La costura en la Casa de la Cultura y en otros lugares posibilita la creación de un tiempo y espacio propios, que se sustraen momentáneamente a estas demandas. Este capítulo también explica las rupturas y continuidades en la práctica a lo largo de la historia individual: la continuidad de la costura como práctica generizada, que se observa como mandato femenino intergeneracional; la modificación de las escenas sociales en las que se realiza, según el momento de la trayectoria migratoria y la recuperación de las prácticas realizadas en otros momentos de la vida como posibilidad de evocar y simbolizar el pasado.

Aquí es pertinente hacer un comentario metodológico en la línea del ejercicio necesario de la reflexividad para la investigación. Creo que la forma diferenciada en la que se dieron las entrevistas con las costureras y con las bailarinas también es significativa para caracterizar distintos modos de conversación y de formas en la que circula la palabra en cada taller y con cada participante. Mientras que las entrevistas con las costureras fueron individuales, las entrevistas con las bailarinas fueron grupales. La primera entrevista con Beatriz, alumna del taller de costura, la hice en un bar cercano a su trabajo, tomando café una larga tarde de lluvia, cerca de fin de año, en un contexto de intimidad propicio para profundizar en su relato de sí misma y casi para la confesión. Allí me contó,

entre muchas otras cosas, que sus oídos son muy sensibles a los ruidos fuertes y por eso prefiere los entornos calmos. Fue la entrevista más larga de todas las que realicé y a medida que fuimos profundizando la conversación, Beatriz, con las pausas necesarias, fue ahondando en sus motivos, deseos y dudas en torno a su vida cotidiana. Allí me contó que no tenía amigas, por no tener tiempo para ello, con lo que comprendí que la oportunidad de explicarse se parecía a un intercambio amistoso para ella, por eso lo extenso y sentido de su confesión. La entrevista con Deolinda fue en la Casa de la Cultura, en un aula vacía, una mañana. Ella llevó algunos manteles y delantales para mostrarme y para mostrar en el taller de vitraux, que visitamos después de la entrevista. A diferencia de la entrevista con Beatriz, me resultó más difícil el intercambio con Deolinda ya que sus respuestas a mis preguntas eran breves y a veces yo no comprendía su forma de hablar o la sintaxis de sus oraciones. Mismo así, me esforcé repreguntando cuando lo sentí necesario y reformulé mis inquietudes, intentando obtener palabras distintas suyas que me sirvieran para comprenderla mejor.

En cambio, con las dos amigas que asisten al taller de baile latino conversamos en dos oportunidades en el parque Pereyra, cercano a la Villa 21, adonde suelen ir los habitantes del barrio, haciendo una merienda mientras ellas esperaban a sus hijas que cursaban inglés⁸³. Ambas son como “hermanas” de crianza y comparten trayectorias parecidas, son mujeres alegres y enérgicas y se abrieron con facilidad. También siguieron conversando conmigo una vez que sus hijas habían terminado, hasta anochecer, en medio de los gritos y juegos de sus niñas en la plaza. Considero que la forma de la conversación con unas y con otras está en sintonía con la práctica cultural que cada una de ellas realiza, así como con su forma de experimentar sus rutinas cotidianas de trabajadoras y/o cuidadoras: de las costureras, una elaboró una forma profunda en su discurso, con pausas, en intimidad, y la otra, con pocas palabras, que evidenciaron la distancia entre su posición y la mía, ambas en eco con la práctica de la costura, a veces solitaria, a veces compartida, que propicia una lentitud y un entorno de calma. Mientras que las bailarinas me hablaron de forma abierta, en un espacio exterior, atravesado por ruidos y por otras palabras, más

⁸³ Otro espacio público que frecuenta una de las bailarinas es el Paseo Las Malvinas, en el Parque Indoamericano, adonde va todos los domingos con su familia ya que su hermano vive por la zona. Esa plaza se encuentra a proximidad de los barrios de Villa Lugano y Villa Soldati, también de la villa del Bajo Flores en donde se asentaron migrantes peruanos y bolivianos con sus familias. Esta forma de usar el espacio público para reuniones familiares o fiestas comunitarias es característico de las y los migrantes de Bolivia y Perú y de sus familiares (como analiza Canelo, 2011), quienes usan y se apropian de los mismos como parte de sus estrategias para habitar la ciudad (Gavazzo, 2012:101). Con la pandemia, es una práctica que todos los grupos sociales adoptaron.

parecido al espacio ruidoso del taller de baile, en el tiempo acotado que les dejaba las tareas de crianza de sus hijos.

Capítulo 4. Baile, música, géneros y biografías en la clase de “ritmos latinos”

En este capítulo analizaremos las *mediaciones* en juego en el taller de baile “latino”. Para ello, comenzaremos presentando las biografías de dos de las participantes. Luego, abordaremos la dimensión material de la práctica indagando en la música que se escucha en la clase, los espacios donde esta circula y los sentidos que se le asocian. La presentación de la trayectoria de Graciela, la docente de la clase, nos permitirá profundizar en los vínculos entre género, sexualidad y baile: cómo este activa el goce del cuerpo, generando una disputa entre la reproducción de los roles tradicionales de género y su cuestionamiento. Por último, estudiaremos las continuidades y rupturas en la práctica del baile “latino” en las biografías de las participantes.

4.1. Biografía de dos bailarinas

Juana tiene 49 años, es peruana, madre soltera y trabaja como empleada doméstica en cuatro casas particulares. Vive con su madre y su padre y su hija de siete años, en la Villa 21. Llegó a Buenos Aires en 1991. Antes de concebir a su hija biológica, crió a la hija de una de sus hermanas. De joven, disfrutaba de ir sola al cine en días de semana por la tarde, a ver películas de terror en el Abasto. Hoy, le gustan las actividades manuales y estar en su casa. Desde que migró a Buenos Aires, volvió solo una vez a Perú. Cuando la entrevisté, contó que un día típico para ella consiste en levantarse, salir a trabajar en colectivo y volver después de mediodía a su casa (su hija va a la escuela con sus abuelos, ya que asiste al turno tarde). Luego, se queda en su casa hasta que sale a buscar a su hija, a llevarla a sus otras actividades. Dos veces a la semana, mientras su hija hace una actividad, Juana baila bachata en la Casa de la Cultura. Empezó hace dos meses en el momento en que la entrevisté. Luego de la clase vuelve a casa. La comida de la cena, la hace su mamá. Los fines de semana no le gusta salir, le gusta recibir a su familia o llevar a su hija a casa de otros niños de la familia y estar tranquila, viendo películas en su casa o salir a comer a restaurantes peruanos con su familia. Con la llegada de la pandemia, pudo cobrar el Ingreso Familiar de Emergencia.

Ángeles tiene 45 años, también es peruana, está separada y es martillera pública y gestora. Trabaja en una inmobiliaria y haciendo trámites para particulares. Vive con sus

padres, sus dos hijos, una niña de siete y un joven de 15. Su ex pareja y padre de sus hijos vive en el departamento del piso de arriba de su casa. Llegó a la Argentina en 1995. Es de Lima y vivió en otras provincias peruanas por el trabajo de su padre en las minas. Todos los años, ella manda a sus hijos a Perú a visitar familiares. Es muy activa físicamente, baila tango, bachata y juega al fútbol. Una semana típica consiste en, los días hábiles, levantarse, llevar en auto a su hijo mayor a la escuela técnica y seguir hacia su trabajo en la inmobiliaria, en Belgrano. Luego, ir hacia sus otros trabajos, buscar a su hija a la salida de la escuela a la tarde, volver a casa para la merienda y llevarla a sus actividades. Mientras, ella baila bachata en la Casa de la Cultura o entrena fútbol en un club de Avellaneda. Al volver a casa cocina algo rápido. Los fines de semana va a Villa Soldati donde vive su hermano, para jugar en el parque con su familia o hace alguna salida como ir al cine. Una de sus hermanas estudia en un profesorado y una vez consiguió entradas para el teatro, en Timbre 4. Disfruta mucho de esas salidas culturales.

Ángeles y Juana viven en el barrio hace más de 20 años. Son amigas por sus hijas, que tienen la misma edad. Ambas iniciaron las actividades culturales sobre las cuales giraron las entrevistas en el Centro Cultural Homero Manzi, del Programa Cultura en Barrios (PCB), en Pompeya: llevaban y traían a sus hijos que tomaban talleres ahí y decidieron, en vez de esperar sentadas, hacer algo. Juana prefiere las actividades manuales, así que se anotó en muñequería. Ángeles es muy activa físicamente y empezó con tango. Fueron conociendo la oferta estatal en el barrio, a través del programa y también en el centro de salud al que asisten: se enteraron primero de la existencia del PCB, luego de las clases de la Casa de la Cultura, también del transporte escolar disponible para los alumnos de la villa, entre otros recursos ofrecidos por el Estado. Una de ellas los usó para capacitarse en resolución de conflictos familiares, frente a las problemáticas que le planteaba su hijo adolescente. A través de sus luchas por las vacantes y el transporte escolar fueron conociendo también el sistema judicial local: asesores tutelares, mediadores, amparos, roles y formas del universo legal. Ambas aprovechan los recursos que ofrece la ciudad a través de su sistema público: solían, en vacaciones de invierno, llevar a sus hijas e hijo a ver espectáculos gratuitos al auditorio del Parque Centenario. También fueron espectadoras del circuito comercial, de las grandes producciones para niños y niñas, pero esas salidas representan mayores gastos.

Ambas hablaron de la dificultad para trabajar con los compromisos de *cuidado* de sus hijos y con los horarios disponibles del sistema educativo: la jornada simple les parte al medio el día y las sobre exige. Una de ellas relega su salud y por primera vez se hará

una mamografía, al cumplir 50 años (mientras que desde el Estado se recomienda desde esa edad realizar uno o dos al año). Sus madres y padres forman parte de la organización de los *cuidados* del hogar para posibilitar la reproducción de la vida familiar. También entre ambas se ayudan y crían a sus hijas en conjunto. La escuela pública del barrio refleja los conflictos y problemáticas sociales actuales: aulas diversas, niños con discapacidad difícilmente integrados, falta de continuidad de los docentes a cargo hacen difícil la resolución de los conflictos entre los niños. Es por ello que invierten en la educación de sus hijos fuera del sistema público: estos hacen inglés dos veces a la semana, en un instituto muy concurrido por otras familias del barrio.

Por su condición de mujeres migrantes pobres, una de ellas sufrió acoso laboral. Otra mujer de un sector más acomodado, su actual jefa, fue quien la ayudó a salir de eso. En relación a la violencia de género y al abuso sexual, ambas temen por la salud sexual y reproductiva de sus hijas mujeres.

Una de ellas vacaciona todos los años en el verano en Mar del Plata, en un departamento que le prestan. Aprovecha para pasar tiempo a solas, sin el resto de su familia, junto a su hija pequeña. La otra está buscando un compañero, hace poco conoció a un hombre en la plaza, mientras jugaba con su familia, pero la relación no prosperó.

4.2. Bailar “ritmos latinos”

El grupo de adultos en iniciación al baile “latino” tenía unos meses de existencia, cuando asistí a las clases, en la primavera del 2019. Se originó por la división de un grupo que había sido copado, como muchos de los demás horarios de las clases de la misma disciplina, por adolescentes y jóvenes. Para darles un lugar a las adultas interesadas en el taller, que en su mayoría se iniciaban hacía poco, se abrió este grupo. Allí, los martes y jueves entre las 20 y las 21h un grupo de más o menos 25 personas, en su gran mayoría mujeres, aprenden pasos y coreografías de bachata, reggaeton y otros sonidos latinos y caribeños.

Los docentes del taller son Graciela y su pareja, Alejandro. Dan clases hace varios años, en la Casa de la Cultura y en otros lugares del barrio. Ambos viven en la Villa 21, donde Graciela es muy conocida. Desde chica organiza grupos y clases de baile en el barrio. En la Casa tiene más de 300 alumnos y más de 100 en lista de espera. En la lista de talleres se anuncian más de siete grupos de “ritmos latinos”, según edades y niveles, con sus respectivos horarios. Cada grupo baila uno o dos temas en la muestra de fin de

año en el auditorio; esas coreografías se ensayan durante los meses previos al evento. La muestra y otras presentaciones que hacen los grupos más avanzados durante el año movilizan a familiares y amigos de las y los participantes; también atraen a nuevos participantes a los talleres. Del grupo de adultas que trataremos en este capítulo, Graciela dice que les enseña a “caminar con ritmo”, indicando que más que la enseñanza de una técnica específica, este es un espacio para que las adultas hagan algo que les gusta, algo para ellas mismas y que les brinde “placer”.

Las mujeres van llegando al aula del primer piso, en la dirección opuesta del aula de costura, al final del pasillo. Ese es el salón de baile⁸⁴, con piso de madera, espejos y barras, y un pequeño depósito para guardar elementos. No tiene ventanas. Es compartido con los otros talleres corporales del centro, destinados todos a niñas y niños (danza clásica y danzas paraguayas). Se juntan en pequeños grupos a charlar en el aula mientras esperan a alguno de los docentes. Tienen en general entre 30 y 50 años, pero hay también algunas chicas más jóvenes. Están vestidas con jogging o calzas y a diferencia del taller de costura, permanecen de pie durante toda la clase y antes de ella también. Muy pocos hombres, sólo dos o tres jóvenes, asisten a este grupo y si no bailan, son increpados por “la profe” para que lo hagan. También conversé con un adulto que asistió, pero sin bailar, para acompañar a su mujer, sin aclarar si lo hacía con ánimos de controlarla o con qué fines. A diferencia del taller de costura, las mujeres que asisten a esta clase parecen no tener a sus hijos en la Casa de la Cultura haciendo otro taller a la vez, ya que es un horario nocturno en el que no hay oferta de clases para la niñez. Es decir que estas mujeres, que también tienen niños a cargo, resolvieron la cuestión del *cuidado* en sus hogares de otra forma que algunas de las costureras, que deben a veces llevarlos con ellas a su práctica en el centro cultural.

La clase tiene diferentes momentos. La primera parte sirve para aflojar y preparar el cuerpo y se realiza con las participantes en fila, mirando hacia un mismo frente. Hay música fuerte todo el tiempo durante la clase, excepto entre una canción y otra. En la segunda parte, las participantes practican en parejas, una haciendo el rol masculino de la “marca”, es decir de la conducción y propuesta de los pasos, y otra el rol femenino. Esto llama la atención ya que casi no hay personas de género masculino en la clase, más que

⁸⁴ También asistí a una clase de este grupo inicial en otra aula, el “microcine”, destinada a los talleres de música, a algunas reuniones barriales y a la proyección de audiovisuales. Ese aula no tiene espejos ni barras. Aunque cada taller tiene un espacio asignado, como hay más de un grupo de baile latino en el horario de la clase de iniciación para adultos, a veces las actividades se superponen y generan cambios en los usos de los espacios, desplazando a los grupos por el centro cultural.

el docente y algún adolescente. De todos modos, las consignas en esta parte de la clase refieren constantemente a la diferencia de movimientos entre el “hombre” y la “mujer”. En la última parte, más relajada, vuelven a practicar solas.

Más allá de las risas, frecuentes durante la clase a raíz de algún chiste o canción, o por la dificultad que encuentran para reproducir los movimientos propuestos y los errores que cometen, las participantes responden a las propuestas de los docentes y practican varias veces los pasos, bailando a veces con dificultad, pero también con ganas y algunas, con mucha soltura. Estos consisten en bambolear las caderas, girar sobre sí, sacudir con gracia los brazos y hacer formas moviéndolos. En pareja, también hay que tomarse de a dos de las manos y e ir cambiando la zona de contacto (cintura, codos, manos y hombros), cambiar de lugar en el espacio y de pareja de baile. Las figuras tienen nombres, como “el péndulo”, “el abrazo” o “me peino”⁸⁵.

Música para el baile

Resulta significativo que sean “ritmos latinos” los que se bailan en la clase. Bajo esta amplia categoría se incluye una multiplicidad de ritmos, proveniente de diferentes países latinos y caribeños: el reggaeton, la cumbia, la bachata, el merengue, el cha cha cha, el axé, el funk brasileño. La mayoría de estos ritmos están remixados con una base electrónica y resultan muy similares. No sólo se escuchan adentro del centro cultural, sino afuera, en la calle. Estas músicas, que conjugan las llamadas músicas “tropicales” de los años 90 y la posterior ola de la salsa con los ritmos llamados “urbanos” y se asocian al baile, la diversión y la voluptuosidad corporal, son parte del gusto musical de los barrios populares. Desde una perspectiva histórica, Sergio Pujol en su estudio *Historia del baile* explica que la movida tropical (que en los ‘90 no incluye aun según él “la ola de salsa y especies similares”), “como antes el chamamé y la ranchera, ahora el cruce de ritmos cuarteteros y cumbia colombiana aclimatada en la Argentina, representa a las clases populares en la gran ciudad” (Pujol, 2000). Pero lo que más nos interesa en esta investigación es su carácter de *dispositivo habilitante* (De Nora, 2004) para la acción. En

⁸⁵ En el estilo de baile que predomina en la clase, la rueda de casino, en un nivel inicial se desarrollan y practican el ritmo, la coordinación, la memoria y la lateralidad, a través de figuras con nombres divertidos que describen la forma de los movimientos y las relaciones de género diferenciales implicadas en ellos. Otros nombres de figuras que recogimos en fuentes documentales son “un secretico”, “una meadita”, “sacúdelo”, “agua del pozo”, “bulla”, “beso al santo”, “sacude la mata, recoge los frutos”, “dile que no”, “tacañito, tacañita”, “preparate para la foto, tómale la foto”, “adiós a la prima”, “cachito y no la sueltes”, “ni pa ti, ni pa mí”.

esta línea, esto es analizar estos géneros musicales como “un modo [para los sectores populares] de experimentar el mundo a través de la música para bailar; o para resistir, pero bailando” (Silba, Vila, 2014:70-71). Esa dimensión performativa analizamos en este trabajo y pudimos observarla en la Casa de la Cultura.

En los ritmos latinos, las canciones incitan, desde sus letras y su música, a “mover el cuerpo”, “divertirse” y “disfrutar”. El análisis de clases de aerobics a fines de los años '90 en Estados Unidos que le permite a Tia de Nora desarrollar su tesis sobre la música como *dispositivo estético de la agencia* incita a comparar lo que ocurre con estas músicas. ¿Son los “ritmos latinos” comparables con los compilados usados en otra época y lugares para desarrollar un entrenamiento físico, en países de habla hispana o portuguesa, con grandes mayorías populares? Es probable que esa sea una de sus características en este escenario, el de una clase de baile: ser una versión contemporánea y latinoamericana de los remixes de las clases de aerobics. Podemos dar esta hipótesis ya que mis entrevistadas confunden a veces el nombre de la clase, llamándola alternativamente “bachata” o “zumba”, ya que también asisten a clases de zumba en otro espacio cultural del barrio y en las entrevistas alternan los nombres de ambas clases sin distinción. Mientras que “zumba” es una forma de entrenamiento físico y coreografía con estos ritmos, cuyos movimientos se realizan al comienzo de la clase de Graciela, como entrada en calor, la bachata es en sí un “ritmo latino” que se baila de a dos, que implica contacto y comunicación entre los cuerpos. Pero lo que distingue a la clase de Graciela de una clase de aerobics es sobre todo una dimensión de activación sexual del cuerpo que resulta problemática y en la que profundizaremos en el siguiente apartado. Antes, indagaremos en qué es lo “latino” de esas músicas.

¿Qué es "latino"?

Las canciones que sonaron el día de la muestra de fin de año son las que cada grupo eligió para bailar. Entre todas las músicas que bailaron a lo largo de las clases, algunas semanas antes de la muestra, Graciela le pide a cada grupo que elija cuál quiere bailar ese año en el escenario de la Cultura. En cada clase se bailan habitualmente unas seis canciones. Algunas sirven para el momento inicial de la clase, de calentamiento y aflojar el cuerpo, otras tienen su coreografía. También hay canciones que sirven para practicar pasos o ritmos específicos. En la muestra y en las clases, escuché en su mayoría

canciones brasileñas de funk, de los cantantes MC WM, MC René⁸⁶, Anitta & Kevinho y canciones de pop en castellano, de jóvenes cantantes de moda de Puerto Rico, México o España, como Farruko, Sofía Reyes y Rosalía. Lo que tenían en común estas músicas es la presencia del *dembow*, el *beat* o golpe marcado característico del reggaeton, que lo hace movedizo y pegadizo. Sonaron canciones de bachata o salsa también, pero no en la muestra de fin de año de los niveles iniciales de baile, ya que esos ritmos presentan un mayor nivel de complejidad en el movimiento tal y como se lo plantea en el taller. También en las clases los docentes trajeron canciones de Abba, Elvis y de Queen, pero en versión bachata⁸⁷.

Para tratar de comprender algo de la relación entre el nombre del taller y las músicas que se bailan en él, la lectura de un texto sobre música popular y clasificación genérica “A procura da batida perfeita” (Silveira Janotti, 2003) ilumina parte del camino. Si bien no es el centro de nuestro análisis, para indagar en los múltiples sentidos en torno al consumo y prácticas culturales, los nombres, las palabras y las categorías utilizadas pueden darnos pistas útiles. El nombre del taller, “ritmos latinos”, es el que se usa para comunicar la propuesta formativa, tal y como “reciclado textil” se usa para la clase de costura. Pero no son los nombres con los que las participantes reconocen el espacio. “Costura”, “bachata” o “zumba” son las formas de nombrar los talleres que escuché en las entrevistas realizadas. Para pensar en relación al nombre del taller de baile y a la etiqueta que engloba géneros musicales en torno a una identidad, la “latina”, apelamos a este artículo del brasileño Janotti. Él explica, usando las investigaciones de Simon Frith, que el género musical funciona como una categoría de mercado y que tiene un consumidor implícito. El nombre “ritmos latinos” podría asociarse entonces al ámbito de las industrias culturales, en donde lo que vende no es tanto un ritmo específico sino lo supuestamente “latino”, que, en este contexto, suponemos, implica las formas de bailar y de disfrutar del baile, de “mover y exhibir el cuerpo”, de “seducir”, por ejemplo, según el género y la edad.

En relación a las y los destinatarios de esta oferta así rotulada, tras indagar en los más de siete grupos de “ritmos latinos” que funcionan de martes a viernes en la Casa de la Cultura, podemos afirmar que son en su mayoría mujeres, y que si bien abarcan edades de 2 a 60 años, la franja etaria más representada en las clases es la de 8 a 26 años: son los,

⁸⁶ No se trata del cantante de rap alemán de los años '90, sino de uno brasileño del 2016.

⁸⁷ Es muy común encontrar versiones de cumbia, bachata o también de clásicos de la música popular en internet, desde bandas locales como Soda Stereo hasta The Cure, The Beatles y otras.

y sobre todo, las niñas, púberes, adolescentes y jóvenes, del barrio quienes bailan en este taller, ocupando mayormente los demás horarios de la práctica, pero también algunas el grupo de adultas de nivel inicial. Lo que me interesa señalar, como contraste, es que existe otro taller destinado a las infancias, de “danzas paraguayas”. Ese taller y el de “ritmos latinos” son bien distintos, además de en la cantidad de participantes que movilizan y en las canciones que se bailan, apelan a prácticas asociadas a situaciones muy distintas, aunque ambos sean espacios en donde se aprenden pasos para bailar músicas originadas o que circulan masivamente en Latinoamérica⁸⁸. En este grupo de “ritmos latinos”, formado por mujeres adultas, esta categoría amplia de lo “latino” para reunir varios géneros musicales parece suficiente como para describir y nombrar un conjunto de prácticas que las reúnen en torno a un momento de distensión, diversión y goce del cuerpo.

“Mi política es bailar”: la Xuxa del barrio

Quien enseña los “ritmos latinos” es un personaje importante en la Casa de la Cultura y en el barrio. Graciela es la docente del taller, secundada por su esposo Alejandro y por otros docentes más jóvenes, también del barrio, que antes eran sus alumnos y se fueron formando con ella para dar clases. Es una mujer cuya trayectoria merece ser contada: vivió en el barrio desde chica, se fue de adolescente para más tarde volver. Empezó a trabajar a los 9 años, cuidando niños. Desde los 12 años, iba a la iglesia de Caacupé, con los catequistas, a “juntar a los pibes”. En un terreno lindante, del ferrocarril, con patio, árboles, plantas y pasto, los domingos juntaba a las y los chicos del barrio para, en vez de ir a la iglesia, hacer coreografías de Xuxa: “me tenían como la Xuxa y dije: ‘ah, esto es lo mío’ ”. Los demás días alternaba trabajos con “cirujear”, que era lo que todos

⁸⁸ Para profundizar en esta diferencia, sugiero volver sobre el debate de las culturas populares en América Latina presentado en 2.3. También, la tesis doctoral de Gavazzo que indaga sobre la “identidad latina” ayuda a pensar otro uso de esta categoría, ya que acá, en vez de ser una forma de apelar a una identidad de nivel supra-nacional que elimine distinciones y abarque, en solidaridad, una causa común (Gavazzo, 2012:246), los “ritmos latinos” de los talleres de la Casa excluyen danzas que no promueven de forma más visible los usos del *placer* y el *goce*. Las danzas paraguayas, como indican las personas con las que Gavazzo investiga, enorgullece a los padres migrantes por la participación de sus hijos en una actividad que perpetua las tradiciones (137). Así, estos se “integran a la “colectividad” a pesar de haber nacido en Argentina y se vinculan con otros en su misma situación con quienes comparten estos espacios” (230).

hacían según cuenta, en “la Quema”⁸⁹ o en Constitución⁹⁰. A los 13 se fue del barrio y trabajando pudo pagarse los estudios de baile de los ritmos que le gustaban. Estudió en la Mastrazzi⁹¹, queriendo escapar a tener que trabajar en limpieza o ser madre adolescente, lo que según su relato eran las únicas opciones para una mujer en el barrio: “En mi época, parezco vieja, era estudiar o trabajar”, no se podía hacer las dos cosas según ella, a diferencia de hoy que ‘te dan una beca’”. Graciela trabajaba de moza y a la vez estudiaba; a pesar de haberse ido siendo adolescente, nunca dejó de volver al barrio:

Los fines de semana venía, juntaba a los chicos en la canchita, lo que antes era la canchita, ahora es la manzana 1. Traía un equipito de música, los juntaba a los pibes, con cassette, con un montón de pilas. Y daba clases así, y empecé.

Nada parece detener a Graciela, que da clases desde hace casi 20 años donde sea: en canchas, en los pasillos; si llueve, le prestaban un comedor, un patio, “algo”. Y ahora conduce más de siete grupos en la Casa, como también en otra parte del barrio, en San Blas, en un comedor y también el grupo semiprofesional “Los Reyes del Ritmo”⁹². Hasta participó brevemente en la política local, algo forzada por su cuñado, siendo parte de una lista de una de las agrupaciones peronistas en las elecciones de la junta vecinal de 2018. Pero eso no le interesa, porque, dice, “mi política es bailar”. Pero no en cualquier lado, sino en su barrio, en donde le costó que aceptaran esa forma de hacer política, una política de los cuerpos, del goce, del encuentro con otros y de las personas consigo mismas.

⁸⁹ “Cirujear” es lo que hoy se conoce en Argentina como “cartonear” que es una modalidad informal de reciclado urbano. Consiste en recorrer los tachos de basura de los barrios buscando recuperar objetos en buen estado, materiales para vender o alimentos. “La Quema” es el actual predio del CEAMSE, ubicado detrás de la cancha de Huracán. Antiguamente los camiones municipales tiraban la basura y allí se la quemaba (antes de que se inaugurara el Ceamse de San Martín, en el conurbano bonaerense). Antes de ello, las y los cirujas seleccionaban y recuperaban cosas del basural.

⁹⁰ Constitución es la principal estación de trenes y ómnibus de la zona sur de la ciudad de Buenos Aires.

⁹¹ La Escuela Superior de Educación Artística en Danza “Aída Mastrazzi” es una de las tres escuelas públicas de la ciudad de Buenos Aires que forman bailarines, coreógrafos y docentes en danza.

⁹² Los “ritmos latinos” que enseña Graciela son una oferta presente también en otros espacios en el barrio, de las instituciones estatales que allí operan, pero también en otras fuera del barrio y en espacios comunitarios de proximidad. En el centro cultural “Nuestra tierra”, del Programa Cultura en Barrios del Gobierno de la Ciudad, se da un taller con mismo nombre. También, el programa Adolescencia, al que asiste una de las integrantes del grupo de baile “Los Reyes del Ritmo”, ofrece clases de bachata, cumbia y reggaeton en sus otras sedes en la ciudad. Pero lo más llamativo que aprendí, de boca de los jóvenes del grupo de baile, es de la existencia del “Malecón”. En la calle Macacha Güemes y la Av. Giralt, en Puerto Madero, frente a la Costanera Sur, a metros del Río de la Plata (y no en La Habana), todos los domingos por la tarde y hasta entrada la noche, Jorge, un aficionado del baile latino del conurbano bonaerense, organiza un gran baile al aire libre al que asisten, entre muchos otros bailarines, los integrantes de los Reyes del Ritmo. Angeles y Juana, las amigas peruanas que asisten juntas a la clase de “iniciación” a los “ritmos latinos” en la Casa, aún no conocían “el Malecón” cuando las entrevisté, pero por lo que averigüé, es una actividad muy concurrida y atractiva para quienes bailan estos ritmos en la zona sur de la ciudad y en otras partes de la capital y del Gran Buenos Aires.

4.3. Género, sexualidad y baile

Es necesario detenernos y analizar la relación entre baile “latino”, género y sexualidad para profundizar en los sentidos de la práctica en el grupo de mujeres que estudiamos. A medida que iremos ahondando el análisis de la actividad, veremos que lo que más se destaca para estas mujeres es el placer, el goce y la diversión que produce la activación del cuerpo a través del movimiento y de la música. Estos aspectos están a su vez asociados con la activación sexual del cuerpo y revelan una problemática más amplia de tensión entre la reproducción de los *roles de género* tradicionales y su disputa.

La activación sexual

A mí me costó muchísimo, en general, todo, porque eran otros pensares. Yo cuando empecé acá a dar clases empecé con el tema de salsa, reggaeton y merengue. Con el reggaeton, fue un tema. Porque era movimientos obscenos con los pibes, porque 'estás haciendo apología del sexo' y no sé qué cuánto. Era hacer entrar en la mentalidad de la gente de campo, como la de mis viejos (mi mamá es de Paraguay, mi papá es de Misiones, del campo). Entonces vos cualquier movimiento que hacés, es: 'no, es apología del sexo. Porque es muy burdo, porque es muy zafado'. Y decís 'no no no, es baile, es baile'.

Esta referencia que hace Graciela a la “mentalidad de campo” apareció en otras ocasiones a lo largo de mi indagación. Si bien analizaremos esta condena a la activación sexual del cuerpo de varones y mujeres que provoca el baile en el entorno de la Casa de la Cultura de la Villa 21 y de las y los participantes de los talleres y su entorno, consideramos que esta mirada no es exclusiva ni del barrio ni de los sectores populares. Pero podemos corroborar la asociación que hace Graciela entre esta mentalidad y los migrantes limítrofes y rurales con la investigación de Gavazzo que señala que un alto porcentaje de sus entrevistados paraguayos e hijos de paraguayos mencionan que lo que menos les gusta de Paraguay es el machismo (Gavazzo, 2012:138), del que se deduce, entre otras condenas, que está mal vista la expresión corporal de la sexualidad femenina.

Resulta interesante profundizar en la complejidad en torno a las actividades y objetos que, como el baile, generan un *placer* asociado al erotismo. El baile “latino” ofrece formas de disfrutar del cuerpo que, en un entorno machista y tradicional, pero también desde el Estado, es visto como problemático. El baile es una forma de expresar erotismo (Carozzi, 2014:108) y el baile “latino” en especial, celebra la exuberancia

corporal. Las canciones⁹³ que se bailan en el taller de Graciela son, como las de la cumbia villera, explícitas sexualmente y ubican a las mujeres en posición de ser objetos del deseo sexual masculino y a la vez, sujetos “deseantes” (Semán, Vila, 2011). La forma en la que son bailadas también las ubica en este rol y esto genera conflictos, no sólo en la “mentalidad de campo”.

Graciela formó parte del programa estatal “Formación de formadores”, impulsado para acompañar a docentes que trabajan en barrios vulnerados y apoyar sus trayectorias con herramientas pedagógicas y tutorías con otros profesionales de las mismas disciplinas. La coreógrafa y bailarina que acompañó a Graciela en el programa cuestionó “la temática de las canciones”⁹⁴, por la letras y las coreografías que Graciela componía para ellas, porque “son chicos muy chicos y mamás”, según le dijo. Frente a esto, Graciela entiende que su rol es trabajar con lo que sus propios alumnos y alumnas le piden y “complacerlos”: “hago una coreografía, trato de que no sea guarra, pero es una coreografía linda y está buena”. En esta discusión, en la línea del desarrollo teórico de las feministas en torno a la Escuela de Birmingham y las científicas sociales argentinas que estudian las *culturas populares*, encontramos toda la complejidad en el proceso de consumo y en la práctica de actividades que son, por un lado, cuestionadas y condenadas por algunos sectores a la vez que generan fascinación y placer en otros (Spataro, 2013a). Esto ocurre porque ni las prácticas ni los objetos son unívocos: no provocan un solo efecto y tienen más de un sentido para quienes las realizan.

Los efectos más nombrados de la práctica del baile en las entrevistadas son la diversión, el entretenimiento, el placer y el goce del cuerpo, como analizaremos en el capítulo siguiente. En palabras de Aparicio sobre el vínculo entre las mujeres y la salsa, citadas por Semán y Vila en su estudio sobre mujeres y cumbia, “la sensación de *placer productivo* que ellas disfrutaban como resultado de sus prácticas [de escucha] les permite

⁹³ Identifiqué cuatro grupos que reúnen diferentes tipos de letras: canciones brasileñas más osadas (“Terremoto”, “Rebola bola”, “Fuleragem”), que describen el cuerpo de la mujer sexualizado y a mujeres hablando de placer, desde una enunciación principalmente masculina (“Cuando ella baja es igual al terremoto”, “Terremoto”; “Rebola encima menina, rebola embaixo (...) essa menina nao para de rebotar (...) e bota mao no joelhino, e vai descendo divagar, e acertando o quadrado na batida, eu quero ver voce sentar”, “Rebola bola”; “Cuando te mande vas hacia abajo, si te pido, vas hacia arriba (...) dale cola hacia abajo/dale cola hacia arriba”, “Fuleragem”); canciones románticas heteronormadas en castellano (La mejor de todas), cantadas por hombres; canciones en castellano con erotismo enunciadas por mujeres (“Bailamos por horas en la arena / su cuerpo encaja en mis manos (...) Desearía que no fuese tan difícil dejarte, pero cada toque es Oh la la la”, “Señorita”); canciones con humor en base a estereotipos de género (“La mujer del pelotero”).

⁹⁴ Graciela explicó que este comentario surgió por la elección de “Mi cama” y “Calipso”, dos temas “muy comerciales”: “donde vos vas, los escuchás”.

dotar a la salsa de sentidos liberadores”⁹⁵. Así, el aspecto “burdo” y “zafado” que menciona Graciela de algunas de las canciones que se escuchan y bailan en la clase y que causan algunas de las frecuentes risas, que hablan de la violencia machista y un régimen de género que coloca sistemáticamente en posición de subalternidad a las mujeres y diversidades, queda en un segundo plano por sobre el *goce*, la diversión y, quizá, el sentido liberador del baile que aparece en el taller.

Los roles de género

El relato de Graciela sirve para introducir también el análisis de los vínculos entre esta práctica, los *roles de género* tradicionales y su cuestionamiento. Para abordarlo, observaremos qué ocurre en el grupo de baile de mujeres adultas pero también en los demás talleres de baile latino de la Casa.

Lo más notorio al abordar el taller de baile fue que las alumnas del grupo de adultos eran todas mujeres, excepto por unos pocos hombres jóvenes. Esto no ocurre en los grupos de jóvenes, en donde hay más varones. Sin embargo, la docente del taller aportó interesantes reflexiones sobre los prejuicios de los padres de sus alumnos adolescentes sobre la asociación entre baile y homosexualidad masculina. Muchos de éstos piensan que “bailar es de puto, si un hombre baila: es puto”. Esto puede operar como barrera para permitirles a los hijos varones asistir a las clases de baile “latino”. Graciela llama “mentalidad de campo” a este conjunto de prejuicios, que son parte de las ideas patriarcales y machistas que distinguen entre comportamientos habilitados para uno u otro *género*, ejercen un juicio moral sobre estos y relacionan una práctica cultural con una preferencia sexual. El ejemplo de esto es lo relatado por Braian, un joven de 13 años que participa desde hace algunos años de las clases de Graciela, quien contó que antes de sumarse al grupo, se había interesado por las clases de danza clásica que se dan en la Casa de la Cultura. A través de su madre, se anotó y asistió durante dos años a ballet, en un grupo conformado casi exclusivamente por niñas, excepto por dos o tres varones. Pero no le había dicho a su padre, porque “se lo toma todo mal (...) porque soy varón”. Es decir que esta “mentalidad de campo” condena no sólo los ritmos latinos sino la posibilidad de que los varones bailen en general⁹⁶.

⁹⁵ El concepto de *placer productivo* es de Fiske (Semán, Vila, 2011:97-99)

⁹⁶ De hecho, Braian decidió al llegar a la pubertad, abandonar su formación en danza clásica, argumentando “ya no estoy para eso”: si bien él explica que esa técnica le demanda una elongación que ya no tiene,

Para Ángeles y Juana, las dos amigas de origen peruano que realizan más de un taller en diversos lugares del barrio, “hay muy pocos hombres en todos los talleres”. Los motivos, según Ángeles, están ligados a que:

Todavía estamos en una sociedad en que hay cosas para hombres y hay cosas para mujeres. Todavía, como que la mujer se pudo meter más en cosas de hombres, pero los hombres se resisten a hacer cosas de mujeres. Por ejemplo, a zumba no irían, no creo; no, no hay ni uno.

Juana agrega que su cuñado, al que quiso alentar a asistir a clases de “zumba”, tras haberla acompañado a ella y a su hermana a la clase de “ritmos latinos”, rechazó la idea porque “como hay mucha mujer, creo que eso lo intimida”. Como indica Ángeles, esta división de *roles de género* excede el territorio de la Villa 21 y abarca grandes porciones de la sociedad, más allá de la presencia en mayor proporción, en el barrio, de migrantes rurales y de países limítrofes con tradiciones aparentemente más rígidas en torno a los comportamientos de cada uno de estos dos *géneros*.

Otra limitación que recae sobre los varones y el baile está vinculada a los movimientos de estos. Mis entrevistados adolescentes, del grupo de baile latino de jóvenes, explicaron que en la clase, cuando se bailan canciones de reggaeton, “brasileñas” o de pop, los varones dejan de bailar y se sientan, porque no hay pasos preexistentes para ellos: “en las coreografías no les ponen pasos para hacer a los chicos, vos te la tenés que ingeniar para hacer tus pasos” dice Melody, una de las adolescentes. Los docentes no proponen movimientos a los varones en esas canciones y en los video clip de esas canciones, referencia importante en el consumo juvenil, tampoco se ven coreografías realizadas por hombres. El otro argumento que explica por qué los jóvenes se sientan es porque hay mucho *twerk*⁹⁷: “no se animan” porque es “medio vergonzoso”. Si indagamos en los videoclips de las canciones que se bailan en el taller, allí también notamos disparidades. En ellos existen muchas representaciones de mujeres bailando, disfrutando del movimiento, seduciendo, o ambas cosas a la vez. En los videos de salsa y los demás bailes en pareja, se ven también hombres realizando grandes destrezas y disfrutando del baile, muchas veces en pareja con una mujer. En cambio, en muchos de los videos de las canciones de los ritmos urbanos como el reggaeton, dembow y funk

podemos preguntarnos si es además una asociación entre baile clásico y homosexualidad de lo que él no desea estar próximo, o bien la ausencia de una cierta cantidad de varones en el grupo de ballet con quienes socializar y construir su masculinidad, las razones posibles para su alejamiento de esta práctica.

⁹⁷ El *twerk* o *twerking* es un tipo de movimiento frecuente en estas danzas. Consiste en mover el trasero sacudiéndolo rápidamente desde la articulación de la cadera, con las piernas flexionadas, como ostentando ante el observador, de frente o de perfil, la capacidad de movimiento de esta parte del cuerpo y su *disfrute*.

brasileño, no se ven hombres bailando, excepto cuando acompañan a mujeres, generalmente detrás de ellas, que son quienes guían los movimientos con su trasero. Resta indagar en qué es lo “vergonzoso” que la adolescente señala, si es la pasividad masculina ante la expresión erótica de las mujeres, o bien la posibilidad de que el hombre también realice movimientos que aludan con claridad a una situación sexual, como en el *twerk*. En todo caso, lo que los hombres pueden o no hacer con su movimiento está visiblemente restringido porque es “tomado a mal”, genera “vergüenza” o “intimida”, lo que refuerza el orden de diferenciación de *género* que habilita o no a realizar determinadas actividades a cada *género* y que es sin duda parte de los motivos que llevan a los hombres adultos a desestimar esta actividad.

“Las reyas del ritmo”

Esta expresión la escuché en boca de Melody, una joven alumna de Graciela, de 16 años, del grupo más afianzado de “ritmos latinos”, que tiene su horario de clase justo antes del grupo de las adultas. Los Reyes del Ritmo es el nombre con el que se presenta el grupo de baile dirigido por Graciela cuando realiza presentaciones públicas. Melody, que a veces es convocada para bailar en esas fechas, usó ambas expresiones para nombrar al grupo, y la expresión en femenino: “los reyes”, “las reyas” y también “las reinas del ritmo”. Me interesa traer esta novedosa forma de nombrar la diferencia entre los *géneros* masculino y femenino a la vez que la posibilidad de unirlos en una misma palabra (“reyas”) para analizar la complejidad de la cuestión del *género* en la práctica del baile “latino”.

Por un lado, observamos, una insistencia en los *roles de género* binarios y hegemónicos: el varón conductor y la mujer conducida. Tal y como ocurre con otros *géneros* musicales que se bailan en pareja, como el tango, las letras de las canciones y la distribución de roles y movimientos en el baile refuerza la diferencia entre ambos roles disipa cualquier forma de indefinición sexual, reforzando la heteronormatividad (Semán, 2011) y la dominación del rol masculino sobre el femenino.

A la vez, existe por momentos un movimiento que parodia las formas (y las consecuencias) más extremas de esta dominación. En un momento de la clase que provoca comentarios y risas, Alejandro, “el profe”, apaga la música y muestra el movimiento en el centro con una alumna. Dice “la preparo”, “el hombre marca” para explicar un giro. Indica con gestos, a quienes están haciendo de varón, cómo hay que tomar a la pareja

para hacerle hacer el movimiento de ondulación del torso y luego el giro: “obligala”, “pegale”. Todas se ríen. Le da una palmada en la cola a la alumna, que se sonríe, sin mostrar molestia ni incomodidad y agrega “si querés con sonido”. También “sometela”. Todas ríen jocosamente. Las palabras suenan irónicas y son comprendidas así por el grupo, que responde a la gracia.

Todo parece indicar que existe una inadecuación entre la insistencia en conservar la referencia al baile de pareja tradicional y sus formas de diferenciar los *roles de género* y de nombrarlos con la realidad de una clase a la que prácticamente asisten sólo mujeres. Pero también es visible que existe un juego, una sobreactuación del rol masculino, que genera risa. El baile es una actuación de los *roles de género* binarios tradicionales, que pueden ser también parodiados cuando son representados y su calidad de *performance* puesta en evidencia. A la vez, como el baile es una forma de expresar erotismo (Carozzi, 2014), la representación exagerada y por ende cómica de una situación de dominación o hasta de violencia en un encuentro heterosexual aguerrido puede, además de exhibir una forma de placer, provocar risa y diversión entre quienes la observan y luego deberán repetirla.

Si bien la parodia de los *roles de género* no lleva a un cuestionamiento de la diferenciación de los mismos en la práctica del baile, en el grupo de jóvenes recogimos opiniones que problematizan esta división: “no debería existir eso de ‘ay, las chicas hacen esto y los chicos hacen esto’ (...) ojalá en un futuro se pueda cambiar (...) y que se acabe del todo”. Para Melody, de 16 años, los límites entre los *géneros* son obsoletos pero a la vez padecidos. Ella dice tener “complejo de hombre” porque al girar, coloca sus brazos en una posición en la que suelen hacerlo los varones. A la vez, dice: “lo que yo amo del profe Ale es que es así, entre comillas, como afeminado”. Expresa de este modo una incomodidad con las etiquetas tradicionales que diferencian movimientos y formas de ser binarias que no tienen una correspondencia en la realidad. Además, muestra que justamente lo que la seduce del docente hombre es su lado femenino. Es por eso quizá que, tal y como lo plantea la problemática del uso del lenguaje inclusivo, resulte necesario para estas generaciones resaltar las comillas de los términos obsoletos como “afeminado” e inventar palabras nuevas como “las reyas”, que describan la transformación de los *roles de género* y expresen la conciencia del *género* como *performance* y como repertorio impuesto de gestos, movimientos y formas de actuar que debe flexibilizarse.

De este modo, dentro de una práctica que refuerza los patrones de heteronormatividad y la diferenciación de los *roles de género*, también existe una

dimensión de cuestionamiento y sobre todo de juego y de representación vivida con humor y que genera diversión.

4.4. El baile “latino” en la biografía de las participantes

A lo largo del tiempo, la práctica cultural y las escenas sociales en las que se realiza se transforman. A continuación, estudiaremos estas modificaciones en las biografías de las participantes de los talleres de la Casa de la Cultura, analizando las continuidades y rupturas en la actividad.

Juana: En mi juventud bailábamos bachata, salsa. En Perú, bachata, salsa, merengue, todas esas cosas hay. Sólo que nació mi hija y como que relegué todo eso, los bailes chau.

Aimé: ¿Dónde bailabas, en fiestas o tomabas clase?

Juana: En fiestas en cumpleaños. En mi país esto se aprende de chiquito y salsa, cada uno aprende solo, no vas a un curso de salsa. [...] De joven uno sabe, yo soy peruana y salsa, como que se aprende así en las casas. Entonces, como que el básico de salsa, merengue, eso lo tengo. Pero ahora acá lo hacen más coreográfico todo. Entonces hacen todo más coordinado, coreográfico y todo para bailar, eso es lo que me cuesta a mí. Si me mandas a bailar sola, yo te bailo, pero si me mandas a hacer la coreografía, no me acuerdo mucho. Aparte, las canciones son distintas también, ahora son un poco más movidas que las que de antes. [...] Acá bailan salsa tipo todo en conjunto, hacen casino, de a dos, hacen todo así. En Perú bailás solo, vos te movés solo.

Este fragmento de la entrevista que le realicé a Juana, trabajadora en casas particulares de origen peruano que asiste con su amiga Angeles a las clases de baile, muestra cierta continuidad en su trayectoria migratoria del universo sonoro en su infancia en Perú y su adultez en Argentina⁹⁸. En ambos países estos ritmos la acompañaron, aunque la práctica del baile se transformó porque se realiza en situaciones y contextos distintos y con diferentes movimientos: por lo que ella explica, el baile en Perú, en su infancia y juventud, estaba asociado a un universo musical presente en los encuentros sociales, que podía acompañarse con la práctica de una social, “de salón”, bailada en soledad o en pareja, pero no en grupo. En cambio, en el contexto de las clases en la Casa de la Cultura, lo que se aprenden son coreografías para hacer en grupo y anualmente mostrar en un escenario, es decir una “danza de escenario”. Es lo que Juana llama “casino”, que es una forma del baile de la salsa de origen cubano, en rueda, que consiste en el intercambio de parejas en torno a diferentes pasos y figuras de movimiento.

⁹⁸ También observé en los relatos de sus rutinas otra actividad que la vincula en la actualidad a su lugar de origen y específicamente a la red de migrantes peruanos de Buenos Aires, como el ir a comer en familia a restaurantes peruanos en el barrio de Once y también de la Villa 21.

Lo que también se transformó, según ella, con los años, es la velocidad del ritmo bailado. Bailar “latino” es algo que para Juana aparece como una práctica, según el momento de la vida, cuya posibilidad y forma cambia según las circunstancias, las costumbres y las transformaciones culturales entre una época y otra, así como un país y otro. En 2019, con 49 años, la salsa y la bachata las baila en el marco de las clases y, venciendo su timidez para exhibir su cuerpo en movimiento, en el escenario, en la muestra anual de ese diciembre.

De otra forma, recogí transformaciones en la práctica del baile entre las participantes del taller de costura: cuando entrevisté a Deolinda, ella relató que de joven le gustaba ir a los bailes, en su tierra natal. Desde los 16 años iba con su prima, que conseguía entradas porque participaba en una radio local. Allí bailaban solas o de a dos: polka, chamamé, música cervecera, chotis o “brasileño”. Pero cuando, en Buenos Aires, fue una vez con ella a un boliche, “quería salir corriendo de ahí, de estar adentro. Le dije: ‘vamos, rajá de acá’ ”. Desde entonces no volvió a pisar una discoteca. Tampoco asistió a otros eventos o clases de baile y, aunque le gusta bailar, en los cumpleaños familiares no suele hacerlo.

Los espacios en donde se baila, así como los ritmos y las formas del baile, pero también el paso del tiempo, determinan la relación que las bailarinas establecen con el baile. Porque el *gusto* por una práctica “es un dispositivo reflexivo e instrumentado para poner a prueba nuestras sensaciones. No es un proceso mecánico, siempre es «intencionado», es un «accomplishment», como dirían los angloparlantes”. (Hennion, 2010:26). Así, una práctica en un contexto diferente puede tener distintos efectos y generar sensaciones diferentes sobre quienes las realizan, generar placer o dificultad o rechazo. Es por eso que resulta indispensable estudiar “los gestos, los objetos, los medios, los dispositivos, las relaciones incluidas en un juego [...] que no se limitan a la realización de un *gusto* «que ya estaba ahí», sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado en parte incierto” (ib.). En ambos casos, en los relatos de Juana y de Deolinda, observamos una modificación de las escenas sociales en las que se bailaba en el pasado y, en el caso de Juana, en el que baila ahora.

También observamos cambios en la forma en la que, en la vida de Ángeles, el baile aparece como recurso en un determinado momento, como vía de escape en la adolescencia al control de su madre que solía ser muy autoritaria⁹⁹:

⁹⁹ Encontramos en otra investigación el relato similar de una mujer paraguaya de unos 60 años que también menciona que “en su época” sus padres eran muy estrictos con ella (Gavazzo, 2012: 147).

Yo de chica no tenía mucha infancia, mi mamá era muy autoritaria. Entonces tampoco así, no me dejaba salir, no tenía amigas yo. Alguna fiestita que iban todas mis compañeras, mi mamá no me dejaba ir. Mi manera de escaparme de mi casa era, por ejemplo, había un grupo que decía hay entrenamiento de vóley, yo veía las nenas que iban con su mochilita, sus rodilleras a entrenar y yo decía yo quiero entrenar. ‘Ah, sí, ahí podés ir’. Me iba con mis amigas, una primita, me dice una vecinita ‘vamos a entrenar’ y me iba a entrenar. Entonces, había presentación en el colegio, van a hacer un baile, una danza folklórica. ‘Ah, yo quiero ir’, porque después del colegio podías salir a ensayar ahí, entonces en esas cosas me metía. Hay campeonato, ‘yo quiero participar en todo’. Aunque no corría bien, ahí hacía salto en alto, salto en largo. Con tal de ir y entrenar y salir de mi casa, porque me tenía encerrada.

Ángeles inventa, de niña, su deseo por practicar deporte o danza para escapar a la disciplina extrema de su madre. Este tipo de control parental se confirma en varios estudios (Gavazzo, 2012) con hijos de inmigrantes en todo el mundo, ya que las pautas de crianza en los lugares de origen suelen ser más estrictas que las del destino. En este caso, el baile y el deporte son recursos para la fuga. No sólo al control materno sino a las demandas de *cuidado* del hogar que ya entonces recaían sobre ella:

Yo era la del medio. El mayor era hombre, entonces no podía tocar nada en esas épocas, no podía lavar los platos, no podía... Y era el mayor y había que hacerle caso. La otra era la menor, la más chiquita, entonces no (...) [Yo era] la que padecía todo (...) entonces trataba de rebelarme. Entonces así fue que empecé a hacer baile, deporte y empecé a moverme.

Ángeles pone su relato en perspectiva, hablando de “esas épocas” en donde no era posible imaginar otra distribución más equitativa de las tareas del hogar, ni cuestionarla y en las que las hijas participan en gran medida del trabajo doméstico. Ir a la clase de baile es, en la infancia, el comienzo de lo que luego sería una liberación más radical frente a su madre¹⁰⁰. Esto recuerda a los relatos de las jóvenes del conurbano bonaerense que bailan cumbia, para las cuales el salir a bailar es un “símbolo de libertad muy valorado”, que los varones consiguen antes que las chicas (Silba, Spataro, 2018:7). Hoy, en la adultez, para Angeles ir a bailar a la Casa ya no es un escape al encierro doméstico. El momento vital y el lugar en la estructura etaria, la migración y la modificación del contexto familiar hacen que la práctica del baile se resignifique y tenga nuevos sentidos, como veremos en el capítulo siguiente.

¹⁰⁰ Ángeles relató que, al comenzar a trabajar, su madre no solo administraba, sino que se guardaba todo el sueldo de su hija. La historia de su amiga Juana, es aún más grave ya que “la metieron en una casa doméstica, ella trabajaba y la mamá venía cada dos o tres meses a cobrar la plata de ella y se iba”. Es por eso que Ángeles relaciona sus vías de escape de la infancia con la rebelión que más tarde haría, plantándose frente a su madre y exigiendo cobrar ella misma su sueldo.

En síntesis, en este capítulo analizamos cómo el taller de baile “latino” celebra el cuerpo y el goce de este a través del movimiento. Moverse al son de los “ritmos latinos” remixados, que aluden a la experiencia de los sectores populares urbanos, es una celebración de la voluptuosidad y a la vez una forma de liberación de las rutinas extenuantes de los cuerpos trabajadores. Pero también estos ritmos se insertan dentro de una tensión entre la reproducción de los *roles de género* tradicionales, la condena a la activación sexual de las mujeres que promueven y el cuestionamiento de la heteronormatividad y el binarismo, por parte de los y las más jóvenes. La reproducción de los *roles de género*, de carácter performativo, es abordada en clase desde la parodia, pero sin habilitar mayores cuestionamientos. Estos ritmos están presentes a lo largo de la trayectoria migratoria de las participantes del taller, fueron bailados en la infancia y la juventud en el país de origen, pero las escenas sociales en las que se baila en el presente se han modificado.

Dedicamos los capítulos 3 y 4 a estudiar la dimensión material de las prácticas de costura y baile, las *mediaciones* que intervienen en su ejercicio y las vinculaciones entre éstas y otros momentos de la trayectoria de las mujeres entrevistadas. Ambas prácticas revelan conexiones con la infancia en el país de origen de estas migrantes y con la experiencia junto a otras mujeres de la familia. También están fuertemente marcadas por esquemas tradicionales que diferencian los *roles de género* y que hacen que sean en su totalidad o casi mujeres quienes las realizan. Estas clases se dan en la Casa de la Cultura y hacen de este espacio un lugar central en esquema de *cuidados* familiar, pero también un lugar para el *cuidado de sí* y en donde se articulan distintas necesidades según las edades de los miembros de una familia. La Casa de la Cultura estimula *imaginarios* y habilita proyectos, sobre los que profundizaremos a continuación. Es preciso ahondar entonces en las *subjetividades* constituidas en torno a estas prácticas diferenciadas y las formas que toma la *agencia* de los sujetos en torno a estas dos actividades, lo que habilitan y lo que no a hacer, a sentir o pensar acerca del mundo y acerca de sí mismas. ¿Cómo la práctica cultural forma y transforma a las personas? En el último capítulo intentaremos responder este amplio interrogante.

Capítulo 5. Formas de la *agencia* y las *subjetividades* en las clases de costura y baile

En este capítulo analizamos los modos de percepción, de afectos, pensamientos, deseos y temores (Ortner, 2012:127) que ponen en juego las participantes adultas de los talleres de costura y baile de la Casa de la Cultura. Esto implica concebir la dimensión de la *agencia*, y de la *subjetividad* que es su base, no como “resistencia” o “voluntad” originaria, sino como la capacidad -o no- de actuar en el marco de relaciones de poder históricas. Por un lado, ambas actividades suponen diferentes maneras de hacer, *mediaciones*, objetos, espacios, dinámicas y relaciones. La costura forma parte de las tareas domésticas, que se continúan fuera del hogar y es una actividad feminizada. En cambio, el baile “latino” aparece como habilitación de actitudes y sensaciones, como activador, que a la vez perpetúa y discute los roles de género tradicionales, además de ser una expresión cultural propiamente latinoamericana que anuda con costumbres de los países de origen de estas mujeres. Sin embargo, el modo en el que las participantes llegan a ambas actividades es compartido, así como también algunas de las sensaciones que provocan, usos que le dan las alumnas y motivos que las llevan a realizarlas. Aún en sus diferencias, estas prácticas se inscriben en la organización de los *cuidados* familiares de estas mujeres y a la vez representan un tiempo para ellas mismas, sustraído de las demandas familiares, promueven el *cultivo de sí*, activan procesos de autotransformación y desarrollan la dimensión de la sociabilidad; son motoras del placer, activadoras de la energía y habilitadoras de comportamientos e imaginarios.

5.1. Prácticas culturales y tareas de *cuidados*

El continuo de los *cuidados*

Todas las entrevistadas supieron de la existencia de la Casa por alguna otra mujer de su familia que llevaba a sus hijos allí a hacer una actividad, es decir, por las *redes de solidaridad* (Faur, 2012) entre mujeres en las que están insertas. Primas, hermanas, tías, mujeres de sus familias políticas les pasaron la información y mediaron así en su primera asistencia. Es en busca de respuestas a las necesidades de *cuidado*, ligadas a la crianza de hijos e hijas, que las participantes de estos talleres llegaron a la Casa. Una vez allí, encontraron actividades para ellas mismas en la oferta de talleres. Algunas habían visto

el centro cultural desde afuera, antes de conocerlo por dentro, pero no habían entrado. Otras conocieron la Casa de la Cultura en su momento de mayor actividad, entre 2014 y 2015, cuando ofrecía una programación regular de teatro infantil y para adultos y existía la posibilidad de salir en familia. Estos son los dos motivos principales de la primera asistencia a la Casa que mencionaron en las entrevistas: la búsqueda de actividades para los hijos y la asistencia a espectáculos en familia.

El contexto global de las migraciones de mujeres de países limítrofes y Perú hacia el AMBA y las biografías de las participantes de ambos talleres reconstruidas en los capítulos anteriores, muestran que éstas reparten su tiempo principalmente entre las tareas de *cuidado* de sus hogares y familias, y el trabajo. Es el caso de Beatriz, de Ángeles y de Juana. Estas tres mujeres de entre 40 y 49 años son sustento de hogar: de sus trabajos remunerados fuera de sus casas depende su subsistencia, en donde viven no sólo sus hijos sino sus padres y/o sus parejas o ex-parejas y ocasionalmente otros niños de su familia que ellas se encargan de criar.¹⁰¹ A la tarea remunerada que realizan, que en el caso de Beatriz y Juana consiste en trabajo en casas particulares, se le suman otras tareas sin remuneración, destinadas al *cuidado* del hogar y de la familia, que son compartidas, de forma desigual, con las demás personas que habitan el mismo techo. Se trata de tres mujeres que fueron madres después de los 30 años¹⁰² y transitan su segunda experiencia de crianza, ya sea porque crían a su segunda hija o hijo biológico o porque luego de criar a las hijas de algún familiar, ahora se encuentran criando a la propia. En su juventud iniciaron una trayectoria migratoria que las reúne hoy en la Casa, en la Villa 21 de la ciudad de Buenos Aires.

La etapa que transitan genera una distribución específica del uso del tiempo, lo que explica que sus prácticas culturales estén condicionadas por la difícil conciliación entre las necesidades laborales y de *cuidado*. Esta última es una “dimensión central del bienestar y del desarrollo humano” (Esquivel, Faur, Jelin, 2011:11), con lo cual no resulta postergable y limita el espacio y el tiempo disponibles para la búsqueda personal. Las mujeres tienen rutinas sobrecargadas por un uso diferencial del tiempo marcado por la desigual distribución de las tareas domésticas entre hombres y mujeres (*ibidem.*). De este modo, el uso del tiempo para sí mismas no ocurre “por encima de las prescripciones

¹⁰¹ Sus parejas o ex parejas son hombres que están desocupados en el caso de dos de ellas, mientras que Juana es madre soltera. Ella decidió criar sola a su hija, separándose de su pareja y padre de la niña antes de que ésta nazca.

¹⁰² Este dato escapa al lugar común de la mirada miserabilista sobre las mujeres de sectores populares que señala que son solo madres jóvenes.

cotidianas” (Silba, Spataro, 2018:9), en torno a una actividad individual o relacional, pero independiente de las hijas y del cuidado doméstico, sino que la práctica cultural está inserta en esas obligaciones, porque se elige en función de estas.

Ambas prácticas, la costura y el baile latino, están en relación con las demandas familiares y del hogar. En el caso de la costura, su dimensión doméstica queda aún más de manifiesto¹⁰³: lo realizado allí sirve para conservar y reproducir, confeccionando prendas y accesorios que protegen, envuelven o sostienen elementos del hogar y de los cuerpos. En una de las clases a las que asistí, Beatriz arregló la pollera del uniforme escolar de su hija. En otra ocasión, contó que recorta animales estampados que encuentra en sábanas para armar apliques para otras piezas como fundas, para su hija menor. La mayoría de sus producciones están destinadas al cuidado de la salud de sus hijas y de su pareja: confeccionó cuellos, bufandas, chalecos de polar, gorros con cuello, guantes, porque, como explica, no las encuentra en otro lugar. Aprovecha de este modo la máquina de coser que puede usar en el taller.

En el caso de Deolinda, su dedicación a tiempo completo a los *cuidados* se da en mayor medida aun, ya que es una mujer de 60 años, que no trabaja fuera de su casa sino cuidando a chicos y grandes de su familia: tuvo 11 hijos biológicos en su provincia natal, Misiones, y alterna su lugar de residencia entre su provincia y la capital, ya que adoptó a una de sus nietas para que la madre pudiera terminar el secundario mientras trabaja, pero también cuida de los mayores que quedaron en la provincia. Lo que Deolinda confecciona en el taller son cortinas, manteles, fundas de lavarropas, organizadores y otros accesorios para el hogar. Y su asistencia al taller, así como la asistencia de su hija adoptiva a otros talleres de la Casa de la Cultura, depende de su permanencia en la capital: cuando un

¹⁰³ Esto también se observa en la investigación etnográfica sobre el bordado en el ámbito del hogar de Pérez Bustos *et al.* (2015). En este caso, las bordadoras bordan mientras realizan tareas domésticas, en sus casas, cuidando a sus hijos o a sus padres, pero con la transformación del oficio también lo hacen en casas ajenas (2015:293), mientras hacen trabajo doméstico. El status del bordado como tarea doméstica alienta la precarización de esta labor y de quienes la realizan, ya que forma parte de esta esfera de la vida cotidiana marginalizada, no reconocida en términos de trabajo y relegada para ser realizada únicamente por mujeres. Más aún, antiguamente se bordaba sin que se note la factura y ocultando la mano de la bordadora (2015:290), lo que las autoras relacionan con el trabajo doméstico que invisibiliza a quien ejerce el cuidado. Las antropólogas, en un trabajo de gran cercanía e intimidad con las bordadoras y de reflexividad permanente, aprendieron el oficio de las bordadoras a través de sus manos, imitando sus movimientos (y no a través de la palabra o siguiendo instrucciones) mientras avanzaban en la etnografía y gracias a esto concluyen que, observando cómo las propias manos se curten con la manipulación de las telas, las agujas y los hilos, se comprende que la costura sostiene otras labores de cuidado, como el mantenimiento del hogar y la crianza de los hijos. También relacionan la historia de esta labor y sus relaciones con la educación religiosa de las mujeres en el siglo XIX e interrogan acerca de las prácticas que este disciplinamiento y aprendizaje dejó en los cuerpos de las mujeres.

familiar en Misiones se enferma, tanto ella como su hija adoptiva interrumpen sus prácticas en la Casa.

La práctica del baile latino también está estrechamente vinculada a los *cuidados* familiares, si bien sus producciones no resultan tan evidentemente útiles para el hogar. Así, Juana y Ángeles explican que su decisión de participar de la actividad se dio por la búsqueda de soluciones dentro del esquema de cuidado de sus hijos. Antes de ir a la Casa de la Cultura, ambas asistían al Centro Cultural Homero Manzi¹⁰⁴. Ángeles cuenta así cómo llegaron allí:

Empezamos por los chicos, para buscarles algo qué hacer, encontramos un lugar, pero también había para grandes. Así que: ‘si tenemos un lugar, hagamos algo’. Yo soy más del movimiento, ella es más de lo manual, entonces ella se fue a muñequería y yo me fui a bailar tango. (...) En el día de hoy [mi hijo] no va más al centro cultural. Pero nos enganchamos nosotras, porque hay para los chicos y para los grandes.

Juana completa la explicación relatando cómo llegaron a la Casa de la Cultura:

Hace dos meses dieron una muestra. Y vimos que había nenes del tamaño de mi hija que bailaban. Y nos pareció lindo porque además a nosotros nos gusta ese tipo de baile y dijimos ‘¿Quién enseña? ¿Dónde enseña?’ ‘- Acá en la Casa de la Cultura’ (...) Yo dije ‘acá la meto’. (...) Ella siempre de chiquita se movía como un gusano y mi hermana me dice ‘métela a baile, métela a baile’.

Vemos cómo, en el caso de las bailarinas, hay otras mujeres de la familia que introducen la propuesta de los talleres de la Casa como parte de la organización de *cuidados* familiares. También la hermana de Juana asistía a las clases de baile “latino”, pero tuvo que dejar porque era demandada en su hogar¹⁰⁵. “Los chicos a veces te limitan”, justifica su amiga Ángeles. Entonces, mientras que las hijas asisten al taller de “ritmos latinos” en uno de los múltiples grupos destinados a las infancias, las madres hacen la misma actividad en el grupo de adultos.

Además, Juana no sólo llega a la actividad *por* su hija, sino también la hace *para* su hija. De esta manera explica su decisión de participar en la muestra de fin de año del taller de baile latino:

Más que todo porque mi hija no tenga una mamá aburrida, una mamá que se siente y la mire y ahí quede. (...) Que no me quede parada como una tonta o algo. Por eso ella [Ángeles] me dice ‘que te vea en el escenario que estás bailando’. Entonces en una parte yo decía ‘no voy a subir’, ella me dijo ‘pero que te vea tu hija en el escenario que estás bailando’. Para que

¹⁰⁴ Este centro funciona en una escuela pública en Pompeya, en el marco del Programa Cultural En Barrios.

¹⁰⁵ Ella abandonó el taller por problemas de comportamiento de su hijo, que no podía quedar al cuidado de otros familiares que se ocupaban de forma insuficiente de él, lo que repercutía en su rendimiento escolar.

ella también pierda ese miedo si es que lo tiene. Cosa que creo que no lo tiene, pero bueno, que no lo tenga. Digo: ‘bueno, ya está, voy a subir’.

Juana explica que baila para ser la mamá que quiere ser para su hija. En este sentido, ir al centro cultural puede habilitar otro tipo de salidas futuras, para las niñas y las adultas. Ella afirma que uno de los motivos para asistir al taller de baile es ser: “una mamá que pueda salir con ella y compartir algo, un salir y un baile, algo”. Ir a bailar es parte de una formación como madre, una carrera a mediano o largo plazo para acompañar a su hija en la búsqueda de un juego o una diversión. Bailar en la Casa de la Cultura habilita futuras salidas familiares para la madre soltera y su hija.

Ángeles también justifica esta práctica en función de las necesidades que ella, como adulta, elabora para su hija, a partir de su propia experiencia de la infancia:

Así que bueno, para mí es importante el movimiento y que pueda sociabilizar. Como que yo le doy a mi hija lo que no me dieron a mí. Entonces eso de quedarme en casa a mí no me gusta...

Mientras que en su infancia la práctica del baile funcionaba como escape, siendo adulta y madre, el baile es una reparación para sí misma pero también una invitación a su hija a entrar en contacto con su cuerpo y con el mundo.

Acercarse a la Casa de la Cultura no se justifica solamente en pos de encontrar un lugar y una formación para las niñas, sino también de protegerlas. Las dos amigas peruanas resaltaron en varias oportunidades el temor que tienen sobre la salud sexual de sus hijas y el peligro de la violencia machista y del abuso sexual que podrían sufrir las niñas. La violencia sufrida por las mujeres migrantes y sus familias, así como otras violaciones a sus derechos, es algo que puede ocurrir en estas trayectorias signadas por múltiples factores de subalternización. Ángeles fue víctima de acoso laboral en una inmobiliaria en la que trabajaba, lo que puede explicar en parte su miedo. Juana recibió el temor de que algo pueda ocurrirle a su hija a través de su madre. Lo que en Perú llaman “mañosería” refiere al abuso infantil, que ambas madres temen. Es por eso que buscan en el Estado recursos para enfrentar ese peligro, a través de programas de educación y convivencia familiar¹⁰⁶ pero también yendo a la Casa de la Cultura, que resulta un lugar seguro para sus hijas, a diferencia de la calle o del barrio, en donde no se sienten tranquilas fuera del hogar.

¹⁰⁶ Ángeles realizó un curso ofrecido por el GCBA “Familias fuertes” y ambas conversan con las y los docentes y directivos de la escuela a la que asisten sus hijas (que van a primer grado en el sistema público, en Barracas) con el fin de aprender a hablar con ellas sobre cómo cuidarse.

Si bien los grupos de cada taller están diferenciados por edad, la frontera entre disciplinas para adultas y para jóvenes no está siempre trazada con claridad. En ambos grupos, costura y baile, convive una relativa diversidad de edades. En costura, muchas veces cuando las alumnas no tienen con quién dejar a sus hijas éstas también asisten a la clase, entrando y saliendo, circulando por el espacio del centro. Por su parte, el baile es una práctica que se realiza, además de en la clase, en el hogar y junto a las hijas. Este dato surgió de la encuesta realizada en la clase de iniciación a los “ritmos latinos”: cinco de las nueve mujeres interrogadas respondieron bailar en sus casas junto a sus hijas.

El hogar expandido y el *tercer tiempo* de la práctica cultural

El trabajo asalariado y las tareas de *cuidado*, las dos actividades principales de la vida adulta de las mujeres que conforman una familia, han sido tradicionalmente estudiadas desde la economía y también, más recientemente, desde los estudios urbanos. Estos últimos los separaron históricamente en dos espacios diferenciados, interior o ámbito privado para el *cuidado* y exterior o ámbito público para el trabajo remunerado, excepto que éste consista en trabajo doméstico, como ocurre en el caso de Beatriz y de Juana. Esta división sirvió para pensar cómo se configuran las relaciones de *género* en la ciudad (Da Matta, 1997) y cómo se asocia tradicionalmente el espacio privado con un ámbito femenino y el espacio público como masculino, por el uso diferencial del tiempo que implica la desigual distribución de las tareas domésticas. Pero desde los estudios de género con perspectiva feminista, esta dicotomía fue cuestionada: como lo mostró Teresa del Valle, en su análisis feminista de la ciudad, las tareas domésticas o de *cuidado* no están reservadas al ámbito privado, es decir que no se realizan únicamente dentro de los límites espaciales del hogar (Del Valle, 2000).

La Villa 21 linda casi con la terminal del colectivo 59, al lado de la Estación Buenos Aires del ferrocarril Belgrano Sur, por lo cual Beatriz camina hacia allá a primera hora de la mañana para tomar el colectivo vacío en la primera parada, en Olavarría y Av. Vélez Sarsfield. Va con su hija mayor hacia Recoleta, en donde ella estudia y Beatriz trabaja. En el viaje va tejiendo y logra así “avanzar un montón”, más aún si viaja sentada también por la tarde, en la vuelta a casa. Es la primera actividad que realiza en el día después de salir de su casa. Cuando no cose, en el colectivo estudia con su hija. Beatriz describe su día típico como “un día de corrida, desde las 6 hasta las 9 más o menos”, es por eso que aprovecha cualquier hueco para avanzar con las tareas de costura. De este

modo, lo aprendido en el taller participa de las tareas de *cuidado* del hogar, aun cuando se ejercita fuera de él. Durante las clases, Beatriz también trajo más de una vez de su casa un termo con café caliente, del que todas nos servimos. En el aula también guardan mate cocido y té, en una cajita, que pagan y llenan entre todas. Guardan vasos y alguna taza y no falta el edulcorante. El momento de la merienda o del té en la clase de costura recuerda a su vez a una situación ligada al hogar, pero realizada fuera de él, por la domesticidad reproducida en el espacio del aula, entre mujeres.

El espacio entonces del hogar y sus necesidades aparece como un lugar con límites porosos, mientras que tanto el tiempo como el presupuesto destinado a él y a sus *cuidados* no son negociables: Beatriz, la “mano derecha” de “la profe” de costura, alumna aplicada que asiste dos años seguidos al taller y se muestra comprometida e interesada en la práctica de la costura, desea comprarse una máquina de coser. En el momento en el que la entrevisté por primera vez, en su primer año de práctica, salían entre 15 y 20 mil pesos. Ella me dijo, triste, que no le alcanzaba el presupuesto para comprarse una, a la vez que me contaba que, para el festejo del cumpleaños de 1 año de su hija menor, Soraya, dos meses atrás, había gastado “como 15 mil pesos”, invitando “a todos los chicos de los vecinos, de al lado de mi casa, que son muchísimos”. Esto muestra que, al menos en ese momento, el presupuesto destinado a sus hijas y a las celebraciones rituales que forman parte de su crianza eran prioritarios en relación con su deseo de profundizar en la costura teniendo máquina propia.¹⁰⁷

Ya vimos que en el caso de todas las mujeres que entrevistamos, el primer acercamiento a la actividad cultural se da en la búsqueda, no de una actividad para ellas, sino de una práctica para sus hijos, en el horario en el que éstos no están en la escuela. De este modo, como argumenta Del Valle (2000), se altera “la falsa creencia del tiempo flexible en el que se hacen las tareas de *cuidado*” a priori en oposición a la “inflexibilidad del trabajo asalariado”: ambos tiempos son rígidos por igual. La práctica cultural de costureras y bailarinas se realiza dentro de los tiempos rígidos destinados al cuidado familiar. En este sentido, el tiempo que sí es flexible es el de la práctica cultural propia, que queda relegada y dependiente de la articulación con otras tareas prioritarias. Es por eso que decidimos titular este apartado *tercer tiempo*: después del trabajo y de los

¹⁰⁷ Estos festejos son obligatorios, como lo es invitar a todos, como lo muestra el análisis de las transacciones humanas, el régimen de intercambio y los vínculos entre economía y moral de Marcel Mauss (1925).

cuidados, en parte participando de estas tareas, fuera de casa, aparece el tiempo para ellas.

La idea del *tercer tiempo* en el ámbito del deporte grupal resulta útil para comprender esta articulación: muchos deportes grupales, como el fútbol o por ejemplo, que Ángeles practica en el Club Piovani de Avellaneda y compitiendo en torneos, se estructuran (a nivel profesional o de competición) en dos tiempos. El *tercer tiempo* designa el momento después del juego deportivo en el que las y los participantes se relajan después del esfuerzo, comparten una bebida o cenan y de ese modo afianzan sus vínculos y consolidan el grupo. Es un tiempo articulado con los dos tiempos anteriores, más allá de que puedan participar otras personas que no juegan o compiten. Con esa metáfora, entendemos que el tiempo de la práctica cultural es un *tercer tiempo*, que se articula con los tiempos del trabajo y del cuidado, que nutre y consolida lo que en ellos ocurre y que existe en función de esos otros dos tiempos consagrados a labores impostergables y con horarios rígidos. También, esta imagen adelanta la idea de que se juegan otras dimensiones en la práctica cultural que exceden el marco de los *cuidados*, ya que, durante ese tiempo, las mujeres se relajan, comparten experiencias asociadas al *placer* y al *goce*, se divierten. Pero, sobre todo, que es una práctica articulada con otras y realizada en función de esas actividades principales.

5.2. “Un tiempo para mí”

De “nada” a “algo”

Tanto la clase de costura como la de baile son prácticas que fomentan no sólo el *cuidado* de otros sino también el propio, la atención a la realización de una actividad para sí. Esta dimensión de la práctica cultural está contemplada en la política pública, así como en las palabras de las docentes de ambos talleres. Así lo explicó la docente de baile en la presentación de “ritmos latinos” de la muestra de fin de año. Graciela dijo en esa ocasión que es fundamental que “las mamis” hagan algo para ellas. Las participantes también contraponen la inactividad con lo positivo de realizar “algo”: entre la descripción de Juana cuando relata que llevaba a su hija a los talleres del Manzi y que mientras esperaba “no tenía nada que hacer” y el deseo expreso de Ángeles: “yo sí soy de moverme, de buscar lugares para hacer algo, siempre algo tengo que hacer”, se revela el valor que se

le otorga a la actividad. Del mismo modo “estar sin hacer nada”, en palabras de Deolinda, en la clase de costura, mientras espera para usar una máquina, no es una opción.

En su análisis sobre sectores populares y movimientos piqueteros, Quirós recabó la importancia de mantenerse activo. Ante la frecuente acusación de “vagancia” que recae sobre estos sectores, participar de un movimiento piquetero puede representar una forma de trabajo, de “mantenerse ocupado” o de darle sentido a la vida (Quirós, 2006:122). De una forma aparentemente menos política, participar de un taller en la Casa de la Cultura también es una forma de ocupar el tiempo que puede tener variados sentidos.

El análisis de Radway sobre lectoras de novela rosa a mediados de los años '80 en Estados Unidos representa un punto interesante de comparación. Los motivos más frecuentes que enuncian las lectoras por los cuales leen son: por “simple relajación”; porque la lectura es sólo para ellas, es “su” tiempo; para conocer sobre lugares y tiempos lejanos; para escapar de sus problemas diarios (Radway 1991:60). Entre los motivos recogidos hace 35 años entre esas lectoras y los de las participantes de los talleres de la Casa, aparece en ambos la idea del tiempo para una misma, como también cuando interrogué a Juana sobre su participación en el taller de baile “latino”, me dijo: “es un poco para mí, ¿no? Es un poco de tiempo que me doy yo para mí, porque lo hago yo.”

La voluntad en acción y el *autocuidado*

Algunas de estas mujeres muestran con orgullo su capacidad para decidir y elegir la forma tanto de coser como de cuidar del hogar, pero también de todo lo que ellas hacen, y de hacerlo a su manera. Beatriz insiste en varias ocasiones en que le gusta hacer las cosas “a su modo”. Según sus palabras, en el espacio y la práctica descubiertas en el taller de costura, ella despliega su voluntad. Podemos interpretar que la práctica de la costura le ofrece la posibilidad de accionar de un modo porque le es propio y que esto está relacionado, aunque parezca difícil de comprender por su entorno, con la dimensión de la *agencia*, entendida como “capacidad para la acción que las relaciones de subordinación históricamente específicas permiten y crean” (Kunin, 2018:45), lo que implica una “noción de *agencia* no liberal” (Pérez Bustos, 2019:10). Beatriz explica:

Como a mí no me gusta estar sin hacer nada, y por lo general me gusta hacer *yo* mis cosas, me gusta elaborar *yo*, quiero crear *yo* como a mí me gusta... Por ahí digo ‘no acá quiero un poco más de pintura, acá quiero menos’. La misma cosa me pasa con todas las cosas en realidad. Si hay que lavar un plato, prefiero hacerlo *yo*, porque a mí me gusta como hago *yo*.

Quiero mi pintura como las hago yo, mi ropa y así, por eso me gusta estudiar muchas cosas.
O tener conocimientos, no para recibirme sino para tener ideas de cómo puedo hacer yo.

En el discurso de Beatriz notamos una insistencia en la primera persona, marcada en cursiva, que deja ver una voluntad muy presente y desplegada en “todas las cosas”, así como una forma de transitar por la formación en costura para “tener ideas” para seguir desarrollando esa voluntad, esa forma del deseo. También notamos cómo, a través de un accionar incesante e individual, Beatriz ejerce un control y un poder sobre las cosas que la rodean.

En consecuencia, la capacidad agentiva puede entenderse “no sólo como la que tiende a cambios progresistas, sino también como la que va en la dirección de la continuidad y la estabilidad, presente en las vidas de mujeres cuyos deseos, afectos y voluntades han sido moldeados por tradiciones no liberales” (Mahmood, 2019:3). De este modo, retomamos la vigilancia epistemológica exigida por Spataro (2013:204), quien señala que las prácticas no son “liberadoras” o “esclavizantes” de por sí y recuerda que no toda actividad humana responde a la dicotomía resistencia/opresión. En ese sentido, aunque la actividad de la costura realizada por estas mujeres forma parte del esquema de los *cuidados* domésticos y familiares, esto no significa que deba ser analizada únicamente como una de las formas de la reproducción de la desigualdad de género en trayectorias que acumulan varios factores de subalternidad.

Sin embargo, analizando el discurso de Beatriz, es posible interpretar la insistencia en el propio control como forma posible de respuesta al imperativo de la realización individual que marca las acciones de los sectores medios pero también atraviesa a los sectores populares, en el cruce con las demandas surgidas de la matriz territorial y familiar que los caracteriza (Semán, 2006). Es necesario ponderar la *agencia* aparente que surge de esta autoafirmación del sujeto y resituarla en las cosas que efectivamente la costura permite hacer.

La costura es también percibida como una actividad para el *autocuidado*: “un tiempo que las mujeres sienten “para ellas mismas” frente al resto del día que sienten que su tiempo es de “otros”, [en el que] logran así generar un espacio de autocuidado (muy infrecuente), encuentro y placer, apartado de las temporalidades del hogar y las áreas de reproducción” (Kunin, 2018:20). También es lo que se observa específicamente en torno al oficio textil: “bordar se constituye para muchas de estas mujeres y otras como un espacio propio que permite salir de la rutina doméstica con sus constricciones, un espacio para estar consigo misma, cuando la demanda es estar con y para otros” (Pérez Bustos,

2019:3). Esta es una forma de auto-representación de la actividad que también se solapa con otras, ya que diversos son los usos del espacio y el tiempo de la práctica: para los otros, para las hijas, para el hogar, pero también para sí.

En este mismo sentido, coincidimos en que el *cuidado* que promueve esta tarea no es sólo el del hogar y de la familia, sino también el *cuidado de sí* mismas y que “cuidar o materner no sólo quita posibilidades a las mujeres” (Kunin, 2018:64). Recordemos cómo lo formula Neli, otra de las costureras del taller: “mi hija me enseñó muchas cosas”. Es posible aprender y desarrollarse también como madre y cuidadora, mediante prácticas culturales asociadas a estos roles. Como afirma la autora, “se debe comprender al *cuidado* en sus diversas formas, incluyendo la perspectiva que lo califica como potencial forma de *agencia* y de poder” (ib.).

En el último apartado de este capítulo profundizaremos en la dimensión terapéutica que tiene esta forma del *autocuidado* y de la sociabilidad que propicia, en la construcción de relaciones afectivas entre las costureras. Por ahora, es necesario poner de manifiesto este esfuerzo cognitivo (Pérez Bustos *et al.* 2015:301) que es necesario hacer desde la investigación y desde una atención a una epistemología feminista, para no poner en un primer plano la subalternidad de estas mujeres sino atender a lo que la práctica significa y moviliza en ellas. “Pensar con ellas desde el contexto, antes que pensar por ellas” (Puig de la Bellacasa, 2012; Tronto, 1994). De este modo, podemos ver cómo, a través de la costura, Beatriz despliega su voluntad y diseña una forma de control de su entorno material que la satisface: “a mí me gusta como hago yo”.

Autonomía y cultivo de sí

En las entrevistas con Ángeles y Juana aparece la noción de la “auto suficiencia”. Juana cuenta:

Juana: Un psicólogo me dijo que yo soy muy amazona, que no dejo que entren hombres a mi vida y que yo resuelvo todo, que tengo que dejar, que delegue cosas y que no cargue todo en mi espalda. 'Delegá cosas me dice, no lo quieras hacer todo vos'. Entonces como que es eso, que yo digo 'no, yo puedo hacer' y yo lo hago.

Aimé: ¿Y el baile qué tiene que ver?

Juana: Yo no dependo de un hombre para hacer mis cosas. Por eso tal cual que al padre de mi hija lo fleté y chau¹⁰⁸.

¹⁰⁸ De este modo, Juana relata que cuando quedó embarazada de su pareja, a sus 42 años, habiendo criado ya a un sobrino, decidió emprender sola la crianza de su hija. Se separó y cortó el vínculo, hasta el día de hoy, con el padre de su hija.

Mientras que Ángeles agrega: “yo siempre fui autosuficiente, también, como ella, me manejo sola, no dependo de nadie.” Estas dos amigas expresan con orgullo que son mujeres autosuficientes, que no dependen de los hombres y que han podido terminar los vínculos que no deseaban sostener. Aunque esto sea relativo, ya que en el caso de Ángeles, el padre de sus hijos, desocupado, vive en la parte de arriba de su casa y se encarga de cocinar para la familia, sin compartir el resto de la cotidianidad; además, “le pone cara” cuando sale. En todo caso, Juana asocia el baile a la independencia.

Estas bailarinas muestran otra forma de la voluntad y de control de sus vidas, con diferentes grados de autonomía con respecto a sus ex parejas que la costurera Beatriz, que ya no desea convivir con el marido, pero que, por cuestiones económicas, debe seguir haciéndolo y sostener la forma de la pareja. Vemos entonces que las bailarinas parecen decidir más individualmente que las costureras ciertos usos del tiempo, por ejemplo el del tiempo nocturno de la clase de baile, que ellas pueden tomar. Podemos preguntarnos si el grado de autonomía que tienen o no las costureras para decidir sobre, por ejemplo, con quién y cómo se relacionan o conviven, condiciona la elección de la práctica en la Casa de la Cultura. ¿Podrían Beatriz o las demás costureras, negociar con su entorno el ir a bailar “latino”, con la condena que esto tiene a la activación sexual de las mujeres, con la misma libertad que las mujeres solteras lo hacen? Aunque es necesario profundizar la indagación para poder responder esto, el dato que arrojó la consulta que realicé en la clase de las adultas de ritmos latinos puede abonar la hipótesis de que el hecho de no estar en pareja habilita esta práctica en las mujeres adultas: siete encuestadas respondieron ser solteras y dos indicaron estar en pareja¹⁰⁹.

Así, suponemos cierto grado mayor de autonomía¹¹⁰ en las bailarinas que en las costureras en torno al uso del tiempo nocturno y a la elección de la práctica. Porque como mencionamos anteriormente, además, las mujeres que asisten a “ritmos latinos” desde las 20h han resuelto, en esa hora que dura la clase, el cuidado de sus hijas de algún modo,

¹⁰⁹ Para confirmar esta hipótesis, sería en este punto muy útil poder comparar ciertos datos socio-demográficos de las asistentes a los dos talleres y concluir en una hipótesis más sólida sobre esta comparación. Del mismo modo, interrogar mujeres que realicen ambas prácticas, costura y baile, para discutir los datos.

¹¹⁰ Aunque esta *autonomía* sea sinónimo de una menor disponibilidad y flexibilidad horaria: cuando quise concertar entrevistas con algunas de las participantes de "ritmos latinos", fue mucho más difícil que con las del taller de costura, porque la mayoría de las mujeres tenía que irse rápido al finalizar la clase para preparar la comida y en otros días y horarios resultaba imposible porque o bien trabajaban o cuidaban de sus hijos o realizaban otra actividad. En cambio, las costureras, que terminan más temprano la clase, salían menos apuradas y mostraban mayor disponibilidad para hablar en otro día y horario durante la semana.

fuera de la Casa, ya que las niñas están en sus hogares, al cuidado de alguien, mientras que las costureras, cuya clase termina 19h30, necesitan contar con la Casa para que sus hijas hagan algún taller mientras ellas hacen el suyo, y no tienen un familiar que las asista en horario nocturno. Sin embargo, más allá de que las costureras tengan su autonomía más acotada en algunos aspectos, su búsqueda de una práctica cultural como forma de *cultivo de sí* es un ejercicio de su capacidad agentiva que hay que analizar.

Para Deolinda, la presencia casi continua en el hogar entra en conflicto con la práctica de la costura. Ella convive con 3 niños de una de sus hijas, además de los otros 3 de otra de sus hijas que estaba, en el momento de la entrevista, viviendo con ellas por falta de trabajo, mientras planeaba volverse a Misiones. ¿Qué posibilidades hay para coser en ese hogar repleto de gente? ¿Y para poner una pausa en las tareas de cuidado doméstico, con tantos niños en un mismo lugar? Como vimos antes, Deolinda logra crear espacios nocturnos para hacerlo, pero también reconoce que la Casa ofrece un espacio de mayor tranquilidad y concentración:

Acá es más tranquilo, porque acá son todos grandes, allá en mi casa hay mucho chico, hay tres. A veces van otros, mi hija con los tres chicos, no tengo lugar como para estar ahí.

De este modo, la Casa aparece como un lugar en donde poder estar en silencio o al menos lejos de la constante demanda familiar, a diferencia del hogar, para concentrarse y coser en paz, un espacio de autonomía con respecto al hogar¹¹¹.

La práctica de la costura y su aprendizaje forman parte de un proceso de trabajo que estas mujeres hacen sobre sí mismas¹¹². En otra ocasión, Beatriz insiste en que no espera otra cosa de la actividad más que la satisfacción individual: “me gusta, pero para aprender para mí, no para trabajar”. Su afirmación distingue entre aprender con fines productivos o de formación profesional y la intención de aprender para el propio *cultivo de sí*.

Esta idea nos remite a ciertas discusiones teóricas sobre *cultura*: de la tradición heredada del idealismo alemán, de la cultura restringida a las bellas artes y asociada con

¹¹¹ Sin embargo, un tiempo después de recibir como regalo de cumpleaños, de parte de sus hijos, una máquina de coser nueva, Deolinda dejó de asistir a las clases en el centro cultural. De ahí surge la pregunta sobre cómo analizar el hecho de tener una máquina propia: por un lado, como algo útil ya que permite coser más y más rápido, sin esperar la disponibilidad de uno de los aparatos del taller, o como una culminación del paso por éste, o por otro lado, quizá como un ancla más al hogar y a las tareas domésticas.

¹¹² También en la etnografía de Abu-Lughod aparece la importancia de la educación para las mujeres como forma de emancipación y como “único ideal modernista” al alcance de una mujer de pueblo (Abu Lughod, 2005: 76).

los altos valores morales de la humanidad y la educación, a las concepciones desde el giro antropológico que conciben toda actividad humana como parte de la cultura y a ésta como modo de vida (Cuché, 1966)¹¹³. La costura no es la práctica de un arte “superior” o valorado como tal, es una actividad manual entre otras, que realizan estas mujeres. Pero aquí el carácter simbólico parece más importante que el económico (que sería la posibilidad de ahorrar en ropa y accesorios familiares y para sí), con lo cual no discutimos que se trate de una práctica cultural. Lo que comparte esta actividad con la idea de cultura como forma de educación, sin restringir ésta a un repertorio limitado de bienes o prácticas, es que sirve para cultivarse. Cultivar la paciencia, la atención, el temple y así, modificarse a sí misma¹¹⁴.

“Yo soy dueña de mi mundo”

La práctica que se aprende y realiza en la Casa de la Cultura escapa a priori a cierta lógica productiva. Así, Deolinda no hace uso del momento y del espacio del taller para coser lo que le piden sus vecinas. Ella cuenta que en clase sólo hace lo que le propone “la profe”. Vemos cómo de este modo preserva ese espacio de las demandas de su entorno, decidiendo qué cose allí y qué no y el uso que le da. Pero también en su discurso y en su comportamiento se intuye la posibilidad de que la costura represente, algún día, una forma de emprendimiento propio decidido por ella misma y no impuesto por el entorno.

Como cuenta su compañera Beatriz, que en parte quiso aprender porque no le gustaba cómo hacían los arreglos cuando ella los mandaba a hacer cerca de su casa, Deolinda vislumbra, sin formularlo con claridad, la posibilidad de coser prendas para otras personas y no para su familia, tal y como ella desea coserlas y no respondiendo a una demanda de arreglos. La posibilidad de confeccionar prendas o accesorios desde cero. Quizá esto represente algún día un ingreso, algo para “ganarse su platita” como dice Beatriz. Cuando entrevisté a Deolinda, ella trajo varios manteles que había confeccionado en el taller y fuera de él para mostrarme sus producciones. Luego de la entrevista, la presenté en el aula de vitraux, en donde había algunos alumnos de ese otro taller. En esa

¹¹³ Estudiamos estos solapamientos y tensiones entre las representaciones de cultura presentes en los relatos de otros actores sociales (Aliano, Arillo, Fischer, Pansera, 2016:15).

¹¹⁴ Esto recuerda, de otro modo, al trabajo sobre sí que realizan los fanáticos de la ópera que estudia Benzecry, la búsqueda de trascendencia mediante la escucha y la suerte de carrera moral y espiritual que se construye en la pasión y el apego al objeto artístico (Benzecry, 2012).

aula había también un delantal hecho con materiales reciclados, realizado en la clase de costura. Uno de los muchachos elogió el trabajo y dijo que quería uno, delante de la costurera silenciosa. A la semana siguiente, Deolinda trajo a la clase de costura un delantal que había confeccionado con bolsas de consorcio muy resistentes, apto para el trabajo con materiales que manchan con facilidad, como pinturas y pigmentos. El delantal era muy prolijo, estaba cosido a máquina, de un lado era verde, del otro negro. Tenía cosidas las cintas para atar alrededor de la cintura. Deolinda dijo entonces que quería mostrárselo al día siguiente a los chicos de vitraux. Al preguntarle el precio de la prenda, no respondió. La docente le preguntó cuánto tardó en hacerlo y si había comprado los materiales. Ella respondió que tardó dos horas; primero dijo que sí había comprado los materiales, luego se rectificó diciendo que no, que se los habían traído¹¹⁵. En alguna medida, deseaba compartir su trabajo, pero no terminaba de formular qué modo tomaría el intercambio: un regalo, una venta, un favor... En la entrevista, contó lo siguiente:

Siempre me gustó [coser], allá en Misiones en mi casa salió en un momento para el que tenía máquina, que iban a poner talleres para hacer costura. Yo pedí una máquina... o sea, yo pedí primero para poner un comedor, como hay muchos chicos así que andan... yo quería poner un comedor en mi casa, para cocinar. Porque ellos te traen la mercadería. Y como al tiempo hicieron un comedor al lado de mi casa, a una cuadra de mi casa, no quisieron que yo lo haga. Quedó así, hasta el día de hoy no me trajeron la máquina, nada.

Según el relato de Deolinda, el deseo de dedicarse a la actividad viene de hace tiempo (y es compartido con el de otras actividades, como cocinar para los chicos de su barrio), reformulado en función de las expectativas en torno a los recursos brindados o no por el Estado, en un contexto de extrema vulnerabilidad. La costura reaparece más tarde, en su estadía en la capital, como la posibilidad de un emprendimiento o un intercambio, cuya modalidad no se enuncia por ahora con claridad, pero que responde a una inquietud de larga data. La forma que cada mujer encuentra para combinar su práctica con personas ajenas a su entorno familiar, el modo de agenciarse la posibilidad de hacer lo que desea (Spataro, 2013b:199) cambia en función de las posibilidades y configuraciones. Pero muestra un dominio, mayor o menor, sobre la actividad y la capacidad de tomar decisiones, enunciadas o no, sobre la propia producción.

En este sentido es que entendemos la dimensión de la *subjetividad* que se despliega en torno a la práctica cultural: la posibilidad de encontrar actividades que

¹¹⁵ Deolinda había comentado en la entrevista que tenía un familiar que le traía materiales que ella usaba para coser.

brinden placer y de “decidir”, o intentar decidir, cómo se hacen y qué se hace con ellas. Es así como lo formula Beatriz y como elegí nombrar esta investigación. “Yo soy dueña de mi mundo” es lo que esta trabajadora de casa particular, paraguaya y habitante de la Villa 21, exclama cuando relata a sus compañeras de taller un episodio vivido ese día de 2018 en el opulento barrio de la capital en donde trabaja. Beatriz contó que la casa en donde trabaja queda cerca de la embajada de Rusia. Desde la semana anterior había mucho movimiento allí y controlaban la circulación por el barrio. “Es por la reunión del G20”, que dice que es la reunión “de los que se creen dueños del mundo”. Beatriz continúa su relato diciendo: “yo soy dueña de mi mundo” (y termina contando que esa noche, su marido hizo lentejas).

No sólo por la carga contestataria de su formulación, la reivindicación de ser también “dueña de algo propio” frente a las potencias, masculinas, que dominan el mundo y mantienen un orden que ubica a Beatriz y a sus compañeras de taller en situación de subalternidad, sino también por una cuestión metodológica elegí esta frase como título de la investigación. Desde el comienzo, esta tesis busca dar cuenta de los pequeños mundos de las personas que participan de los talleres en la Casa de la Cultura, en relación con la práctica que allí realizan, de los objetos y las *mediaciones*, de la inscripción de la costura y el baile en la biografía de cada una y de las formas en que la *agencia* y la *subjetividad* se despliegan en torno a éstas. Pero también, esta forma de construir antropológicamente una investigación sobre cómo usan y se apropian de una política pública sus destinatarias, cómo se vive esta política *desde abajo*, es una forma de reivindicación epistemológica de la relevancia científica y de la importancia de la palabra de los actores sociales para el análisis de una política estatal.

5.3. Una “terapia” compartida : autotransformación, sociabilidad y placer

Tanto la costura como el baile latino son prácticas que habilitan un espacio y un tiempo para manifestar una forma de *agencia* y desplegar *subjetividades*. Uno de los aspectos que presenta este desarrollo de sí tiene que ver, como lo vimos anteriormente, con el trabajo sobre la propia mente, el cultivo de ciertas cualidades y el autocuidado, el despliegue de la voluntad y el desarrollo de un “mundo” propio. Todas estas dimensiones se relacionan en el sentido de la autotransformación que ocurre en el aprendizaje y desarrollo de la práctica cultural y su carácter de algún modo “terapéutico” (Pérez Bustos, Márquez Gutiérrez, 2015:291). No podemos afirmar que las terapias de salud mental y

las prácticas culturales sean equivalentes o que puedan reemplazarse, pero queda claro que estas últimas presentan una dimensión reparadora del propio ser. Estas mujeres están en contacto con profesionales de la salud mental (la hija de Beatriz va a la psicóloga, Juana cita la palabra de un psicólogo, Angeles frecuentó espacios de asistencia social para familias) y en esos contextos, realizar una actividad para sí es una recomendación dentro del tratamiento.

“Una válvula de escape”: prácticas que relajan y consuelan

La dimensión reparadora de ambas prácticas queda de manifiesto en comentarios recogidos en ambos talleres. Pero podemos distinguir dos formas de distintas, una más ligada a un cambio en las formas y hábitos corporales producido por la práctica y su entorno, en el caso del baile, y otra forma más asociada a tranquilizar la mente y al consuelo, en el caso de la costura. Para Juana, el baile “un poco [la] relaja”:

Primero digo estoy cansada, no quiero ir, me siento mal, he trabajado todo el día, el sol, el calor, pero ya cuando estoy ahí como que ya está (...) Y me siento bien de verdad, por eso trato de ir siempre y no faltar.

Al igual que las mujeres de la investigación de Kunin, Juana es una de esas “madres agotadas que buscan espacio ‘para ellas’ ” (Kunin, 2018:62). El cansancio, esa constante en la vida de estas mujeres sobre exigidas por su trabajo, sus familias y los factores de subalternización pasa a otro plano cuando se experimenta el cuerpo en el baile. Bailar hace sentir bien.

En el taller de costura también ocurren procesos “terapéuticos” de otra índole. Sonia, la docente, afirma:

Lo que me di cuenta por ejemplo es que [para] Beatriz, es una válvula de escape para ella venir, es una terapia. Entonces digo, por ahí también lo que tengo que contemplar en los objetivos es que esto sea por ahí para sanarse, qué sé yo, terapéutico.

Sonia dice haber comprendido esto “con el tiempo”, en el caso de Beatriz, en los dos años que ella lleva frecuentando el taller y a través de conversaciones que ocurrieron en ese contexto o por mensajes. Ante la problemática que esta mujer tiene en su hogar, en donde convive con una pareja con la que ni ella ni su hija menor desean convivir, el espacio del taller aparece como una forma de escapar a esta tensión irresuelta, según la docente. En la entrevista, Beatriz hace énfasis en la relajación que obtiene en el taller, que aparece

como algo valioso en el contexto de una vida de sobrecarga laboral y de tareas de *cuidado*, y de incomodidad o insatisfacción en el plano tanto laboral como afectivo.

La dimensión “terapéutica” de las tareas manuales está vinculada a la idea del tejido como una práctica de “escritura personal femenina, casi autobiográfica”¹¹⁶, a través de la cual se remendan las telas y las penas propias” (Pérez Bustos, Márquez Gutiérrez:2015:291). Según Pérez Bustos y su colega, en sus investigaciones apareció la idea de que el bordado “consuela” y que las bordadoras, en el ir y venir de la aguja y de las conversaciones que se dan en ese espacio de intimidad, se “dejan consolar por el bordado” (*ib.*).

“Las quiero tanto”: hilando sensibilidades y afectos

El consuelo y la escucha son posibles porque la práctica configura un espacio en donde estas sensibilidades se activan (Hall, Jayne, 2016). La costura entre mujeres es de este modo un “escenario afectivo” que propicia sociabilidad y solidaridad entre las participantes. Si bien en mis observaciones del taller, en 2018 y 2019, no escuché casi hablar a Beatriz de su situación familiar, sí presencié y participé de conversaciones, sobre todo impulsadas por la docente, sobre la intimidad amorosa, el deseo, los hombres, la propia historia sexo-afectiva y las relaciones en general.

Esta práctica, que habilita “pausas (...) dentro de la rutina doméstica” (Pérez Bustos *et al.*, 2016:58) también abre momentos de intimidad entre mujeres, lo que se suma a lo ya analizado del tiempo para una misma. En este espacio pueden desarrollarse tanto formas de cuidar de sí como también otras formas de *cuidado*, no sólo de los miembros de la familia, sino también la atención por las otras costureras. Quizá también se pueda pensar en la costura "como una labor que construye y sostiene redes y relaciones colectivas (...) o como una labor cuidadosa también a propósito de las relaciones afectivas que se configuran entre bordadoras y el uso de las materialidades del bordado" (Pérez Bustos, Márquez Gutiérrez, 2015: 301).

Esto resulta claro más en la forma de relacionarse con las alumnas que propone la docente que entre las costureras entre sí. Sonia explica:

¹¹⁶ La misma investigación menciona que “algunas bordadoras cartagüenas dicen que el estado de ánimo de quien borda queda registrado en el bordado: en la fuerza con la que se hacen las puntadas, en o lo uniformes o no que estas quedan” (*ib.*).

Beatriz es casi mi mano derecha ahí en el curso, porque ella está siempre. Es muy compañera, es muy solidaria. Y por ahí la imagen que doy yo, hace que mis alumnas me tengan... que me protejan. Me cuidan. Por ahí también es un poco lo que les doy, más de madraza, nos complementamos. Y las quiero tanto.

Sonia agrega que sufre “cuando les pasa algo a las chicas”. Su forma de relacionarse tan cercana, empática y hasta familiar (de “madraza”) propicia relaciones de intimidad y compañerismo, de comprensión y un compartir que puede darse entre mujeres que se reconocen como pares: Sonia tiene 4 hijos, también está separada de su marido y en 2019 se había reencontrado con un antiguo amor, experiencia que contó con emoción en el taller de costura de la Casa de la Cultura.

Además de la experiencia de la maternidad, del amor o el desamor, las mujeres comparten una forma de comunicación: Sonia y sus alumnas se comunican por Whatsapp frecuentemente y durante la semana, por fuera del horario de clase, las alumnas pueden plantear sus dudas o compartir reflexiones sobre la práctica y otras dimensiones de su cotidianidad entre sí. La docente es muy activa en la comunicación y las redes sociales y según Beatriz “ella siempre está, para todo, igual, tengamos o no clase, igual está; le mando un mensaje y ella te contesta igual”. Además, para Deolinda, que en su segundo año de costura recibió de regalo un Smartphone, el taller representa una forma de entrar en contacto por esa vía con otras mujeres de su barrio, lo que la integró a los intercambios por fuera del tiempo de la clase, de los cuales antes estaba excluida. La dimensión de sociabilidad entre pares que habilita la participación en el taller de costura es de gran importancia. Cada fin de año, en la última semana de clase la docente y sus alumnas proyectan juntarse a cenar todas en algún restaurante de Barracas para despedir el año.

También, en el caso de los grupos de baile “latino”, vimos cómo Graciela, la docente, recibe en la clase a sus “hijos”, jóvenes alumnos y alumnas con los que estableció relaciones de afecto. Esto reconocen ese vínculo y hablan del grupo de baile, y por extensión de la Casa de la Cultura, como de una “familia” a la que pertenecen:

Melody: En bachata todos...

Braian: ...todos hablamos con todos...

M: Somos una familia, es lo que Gra dice, tenemos que llevarnos como una familia.

B: Es como le dicen, a Gra todos le dicen “Ma”.

M: Sí. Y a Ale...

B: Y a Ale le dicen “Pa”. Es como una familia.

M: A Víctor le tenemos que decir “tío”.¹¹⁷

¹¹⁷ Víctor es el joven docente, ex alumno de Graciela y Alejandro, que dicta clases en algunos de los grupos.

En otro momento de la entrevista, los jóvenes insistirán, a propósito de la Casa de la Cultura:

Melody: Además es como una casa, literal, como una familia (...)

Braian: Estás todo el tiempo acá.

M: Sí, yo la considero como mi tercera casa, la segunda es la de mi mejor amiga. Ah, re.

Las formas de relacionarse y sentir la familia por fuera de los lazos de sangre, remite a la matriz cultural de los sectores populares que es familiar y territorial y, difiriendo del universo moderno del proyecto individual y la carrera, vive y categoriza las relaciones afectivas, de amistad u otro tipo, como parte de los vínculos familiares (Semán, 2006:45).

En las entrevistas pude identificar una dimensión sanadora colectiva de otro tipo, promovida por la práctica cultural y asociada a una práctica religiosa, lo que es parte muy importante de la experiencia en los sectores populares (Semán, 2006; Arteta, 2016). Es el caso de Gladys, misionera de la parroquia de Caacupé y vecina del barrio de Barracas, asiste en la Casa de la Cultura al taller de guitarra los viernes por la tarde. Cuando la entrevisté, ella vinculó tocar el instrumento y cantar con su práctica espiritual. De hecho, mientras empezaba a aprender ya había tenido la ocasión de “poner dos o tres notas” y acompañar así con la guitarra el “Aleluya”, en un lugar próximo a una ermita en donde se celebraba el culto a la virgen de Caacupé:

Muy lindo porque pongo una nota, pongo otra y canto canciones de la iglesia. Y es como que todo es mágico, maravilloso. Rezo mucho aparte, rezo mucho yo. Lo primero que hago en mi casa es levantarme, poner para el mate, pero antes de eso, rezar. Agradecer por el nuevo día, pedir por los enfermos, pedir por toda la humanidad. Y me fortalece muchísimo eso, me gusta, me encanta rezar, he rezado rosarios, hay muchísima gente que me pide. 'Mi hermano está en tal situación, está enfermo, podés rezar? - Dame el nombre'. Y rezo por esa persona. [...] Y cuando se canta es como que te llenás de gozo, es gozo lo que sentís, es maravilloso, es porque el canto de las iglesias, de todas las iglesias, yo respeto todas las religiones, todas las iglesias porque hay un solo Dios. El canto es una alabanza a Dios. Vos estás alabando a Dios. Tu canto, por más que suene bajo, suene alto, suene no muy acorde a lo que están cantando, es una alabanza lo que vos estás cantando. Y es muy lindo, es muy lindo alabar a Dios. Es más, de por sí, la persona que te canta una canción ya te llena de alegría.

Las palabras de Gladys sirven para comprender otro aspecto de las prácticas, el que se relaciona con la espiritualidad en su dimensión compartida y la sanación que se le asocia: Gladys reza, canta y toca la guitarra y eso la vincula con otras personas, a la vez que le produce un “gozo”, una forma de placer y de bienestar espirituales. Ella lo hace también para enfrentar enfermedades y situaciones difíciles, tanto propias como ajenas, lo que muestra la dimensión sanadora que tiene la práctica religiosa para ella. Tocar la guitarra

es una forma de acompañar el despliegue de su fe, una fe que la conecta con los demás y en donde ella vuelca su sensibilidad por el prójimo.

“Me siento viva”: bailar para reconciliarse con una misma y con la propia edad

En el taller de baile latino, son otras las dimensiones reparadoras que aparecen. Por un lado, las bailarinas cuentan en varias oportunidades que cuando van al taller se ríen, se divierten y que eso las hace sentir bien. “Nos reímos de nuestros errores” explica Juana, porque “si me equivoco, no importa”, agrega Ángeles. Esta mujer, que dice de sí misma que es “un poco patadura” y que no coordina los movimientos de pies y manos que propone la clase, no se intimida ante su dificultad y, al contrario, la práctica del baile le permite reconocer sus límites, aceptarlos y reconciliarse con ellos. Esto es algo promovido por la conducción de Graciela, la docente, que observa también que lo fundamental de la clase de iniciación al baile para adultas es que “las mamis” tengan un tiempo para ellas mismas y que disfruten de los pequeños logros del aprendizaje. Para ella, sus alumnos:

Se van felices porque hicieron dos pasitos de bachata y están recontentos porque llegaron a hacer un giro. Eso habla bien de tu trabajo, la tranquilidad que le da a esa persona (...) y que se vaya feliz y relajado a la casa y que diga: 'Quiero que llegue el martes para volver a la clase'. Eso está buenísimo. O por ahí te dice: '¿No hay otro día más para nosotros?'

Esta clase promueve según ella el reconocimiento de este tiempo dedicado para sí como valioso y, por lo tanto, ansiado. Por otra parte, bailar hace bien porque reconcilia también con la percepción que una tiene sobre sí misma. En este sentido, Ángeles comenta:

Y bachata y los otros temas culturales que yo hago es porque a mí me hacen bien. Es como que me divierto, me siento viva, me rejuvenece. Es más, yo, cuando mi hija me dice 'mamá, ya tenés 43', y yo digo 'uy, sí, ya tengo 43'. Pero yo no me siento de esa edad. Cuando me veo en el espejo y digo 'sí, ¿viste?', ya me salió una arruga, me salió esto, ya me estoy...! Pero yo no me siento de esa edad, me siento más como si tuviera 20, 22 años.

Según ella, por un lado, la experiencia del baile remite a otro momento vital (“me rejuvenece”) y renueva la experiencia de una edad ya pasada, a la vez que conecta con lo que engloba las diferentes etapas y edades, es decir con la vida misma: “me siento viva”. Según Pujol, bailar es la experiencia del *presente perpetuo* (2000): “el baile expresa una necesidad de experiencia y protagonismo cotidiano, de sentirse vivo, pero también de inconsciencia y olvido” (2000:324). El baile es entonces la experiencia del presente: entre todos los tiempos posibles, bailar representa el hoy y es en ese tiempo en que se da la

experiencia más palpable del cuerpo y del yo. Lo que se olvida bailando es la edad, el peso de lo vivido, pero también el cansancio del cuerpo, la edad en su dimensión corporal, la del paso del tiempo en el esqueleto, los músculos y la piel.

La reconciliación que opera el baile con sí mismas también pasa por la imagen corporal. Porque, aunque Ángeles se sienta de “22 años” cuando baila, no se ve como alguien de esa edad y sin embargo ese desajuste no es un problema. Ella está buscando “un compañero”, un hombre con quien compartir su vida y una intimidad sexo-afectiva. Al preguntarse por la dificultad de encontrar a esta persona, expresa las sensaciones contradictorias que le provoca la práctica en relación con su imagen corporal:

Entonces cuando yo voy a zumba y bailo, yo me miro y digo 'estoy bien, me siento bien, estoy bailando bien y me muevo bien'. Estoy muy flaquita así y veo que todas las chicas son más culoncitas, más tetoncitas (...) Se mueven y cuando se mueven: mueven, mueven. Y yo: trato, trato y no puedo [risas].

Por un lado, Ángeles se ve y se siente atractiva. A la vez, en comparación con las chicas más jóvenes que asisten a la clase (no sabemos si a la clase de zumba o a la de “ritmos latinos”, que Ángeles confunde a veces al nombrarlas), nota una diferencia en la voluptuosidad del movimiento. Pero más allá de esto, el movimiento le provoca un placer físico y reconoce como valioso poder realizarlo a su edad:

Juana: Cuando una es joven se mueve todo bien, no se te sale de ningún lado.

Ángeles: (...) Pero tampoco estoy mal, che. Todavía me puedo mover y todavía estoy y lo disfruto. Lo disfruto.

La insistencia en la dimensión del placer que provoca la práctica es fundamental, ya que resulta prioritaria para las dos amigas, antes que las sensaciones contradictorias entre lo que sienten con el cuerpo y lo que perciben como una distancia entre lo que observan en sí mismas y lo que ven en el entorno. Como dijimos al principio acerca de los errores en la coreografía, nada de esto importa mucho a la hora de moverse. Juana dice “yo hago cualquier cosa, pero con tal de que me mueva” y agrega “ya estoy grande para acordarme los pasos: yo miro y copio.” Así, la necesidad de moverse y el placer físico que eso provoca reconcilian con la imagen de sí y con la etapa vital en la que estas mujeres se encuentran. Como las aficionadas a la música romántica de Ricardo Arjona, que elaboran su posición en la estructura etaria (Spataro, 2012:1) permitiéndose una práctica que no es la esperada para mujeres de mediana edad, como participar de un club de fans y que habilita preguntas sobre sus deseos, sus cuerpos y el uso de su tiempo. Para ellas el club

es “un lugar en donde elaborar colectivamente los sentidos que pueden otorgarse a la propia condición de género y la propia posición en la estructura etaria y, asimismo, una habilitación para vivir de manera más flexible las reglas y fronteras que indicaban los modos en los que debían transitar sus ciclos vitales” (2012:11). De modo similar, Ángeles y Juana, mirándose y mirando a las más jóvenes con quienes comparten la clase, pero sobre todo sintiendo lo que ocurre en sus cuerpos, elaboran juntas el momento vital que transitan y se aceptan como son, con sus errores y sus arrugas.

“Ver cómo está el mundo”: una forma de abrirse

La dimensión colectiva de las prácticas y los espacios de sociabilidad que habilitan es sumamente relevante para las participantes. Como dice Juana:

Juana: Me río, comparto con gente joven, con gente de mi edad, que hay cosas de gente joven que, generalmente estando en mi casa, no me doy cuenta que el mundo sigue. Entonces tengo que seguir, porque yo tengo que seguir el ritmo porque tengo una nena chica, entonces tengo que ver cómo está el mundo y no meterme como en una burbuja.

Ángeles: Como un topito [risas].

Juana: Claro. Ese es otro tema.

La clase aparece como un espacio en donde está “el mundo” y personas en otras etapas de la vida, diferentes a la que ella se encuentra transitando en su “burbuja” o su cueva del hogar. El carácter social de la práctica resulta atractivo para quienes tienen necesidades sociales y de movimiento más desarrolladas, como Ángeles que así lo formula:

Aprendo, porque aprendés un montón, nuevos pasos, nuevas cosas. Conocés gente y la gente también te enseña un montón de cosas.

“Conocer gente” implica la apertura a nuevos aprendizajes y horizontes. Es por eso que hasta las “topitas” que viven a oscuras en sus profundas madrigueras, como su amiga, valoran el hecho de salir de casa para ir a bailar a la Casa de la Cultura. En ese sentido, las prácticas culturales pueden ser una forma de salir de una situación de encierro forzado, ligado al momento de la vida o a la situación de desigualdad de género que condena a muchas mujeres a vivir en una cueva o “una jaula” durante varios años de su vida, en la época en la que crían a sus hijos o cuidan de su familia (Silba, Spataro, 2008:5).

Para Ángeles esta forma de abrirse “al mundo” es muy importante y ella busca promoverla también en su familia, con su hermana: “yo soy de tratar de sacarla, 'mirá que hay otros mundos’ ” le dice, para intentar convencerla de sumarse a esta actividad que a

ella le hace tanto bien. Recordemos que es una actividad que estas dos mujeres realizan con otras mujeres de su familia (sus hijas, la hermana de Juana y su sobrina) y que llegaron a ella por esas mediadoras que las “jalaron” hasta la Casa: vemos allí la importancia de los vínculos próximos, del entorno, para el acercamiento a una práctica cultural. La iniciación en la actividad resulta posible por la articulación entre este factor y elementos biográficos, como la presencia del baile en la infancia y la juventud de ambas, en Perú, que pueden predisponer al gusto por la práctica. A su vez, el caso muestra una dimensión socializadora de la práctica misma que lleva a un trabajo personal de apertura a nuevos vínculos y de transformación subjetiva (Aliano, Moguillansky, 2017: 109).

De otra forma, su amiga Ángeles vive el baile como una posibilidad de salir de su hogar para activar una búsqueda afectiva. Ángeles, de 49 años, separada del padre de sus hijos, tiene el deseo de conocer un hombre. Cuando en una de las entrevistas hablamos del vínculo entre el baile y la autoestima, Ángeles dijo estar buscando una persona “para acompañarme en la vida y compartir momentos”. Con una rutina apretada, entre trabajo, cuidado de los hijos y la familia y actividades culturales, parece difícil encontrar el momento y el lugar para conocer a alguien:

Ese es otro tema, que le decía a ella: tenemos que salir un poco más, porque si estamos sentaditas no nos va a venir nadie. [...] Porque el tema es que, a ver, entre el trabajo, los chicos, más los talleres, digo, ¿en qué momento vamos? Nos tenemos que dar el tiempo.

Juana también tiene, en menor medida, el mismo deseo. La práctica de baile abre posibilidades socializadoras futuras, habilitando no sólo proyectos de salidas y encuentros, sino un imaginario en torno a estas.

“Yo preferiría ser amante que esposa”: el baile como motor de la imaginación y el deseo

Conversando sobre las sensaciones que provoca el baile, Ángeles contó acerca de su deseo de establecer una relación sexo-afectiva con un hombre, de encontrar “un compañero para acompañarnos en la vida”. No busca volver a casarse ni convivir, sino amar, acompañar y ser acompañada. Ella relaciona la práctica del baile con este deseo, ya que con su amiga proyectan, durante el verano, salir a bailar latino para tratar de “conocer a alguien”. Su amiga Juana formula otra variante de ese deseo, con otras palabras: “yo preferiría ser amante que esposa”. Ella no desea una relación formal ni de

pareja, sino un vínculo para compartir la vida “cada tanto”, porque ve en su entorno cómo el vínculo tradicional del matrimonio restringe la autonomía de las mujeres de su familia:

Ponele mi hermana, 'ay, que mi marido...'. Desde que se casó, porque ella se casó, 'que mi marido...', todo primero tiene que hablar con el marido. También eso me hierva la sangre. (...) Ella creció sola, cuando éramos solteras, ella hablaba por sí sola. Todo lo tiene que charlar con el marido. Está bien, pero hay temas que lo tiene que decir ella, no el marido.

De esta forma, Juana imagina otras formas de vínculo más autónomas y disfrutables a las que, quizá, el baile pueda acercarla: “porque la amante la pasa lindo con el tipo, sale con él, se van a pasear. Y después cada uno a su casa ¡y listo!”, agrega.

En este sentido, asistir a las clases de baile funciona como un motor para la imaginación y la fantasía, frente a una realidad vincular que aparece como insatisfactoria, en los demás o en la propia experiencia. Esto, en el caso de Ángeles, se traduce en un cierto desajuste entre su deseo y las posibilidades con las que se encuentra en los vínculos que construye. Cuando la entrevisté, había conocido a un hombre en la plaza donde va todos los domingos con su familia. Sus expectativas, formadas en una matriz cultural que combina elementos de cambio en las formas de vincularse y en el rol de las mujeres en las dinámicas entre los géneros, con elementos tradicionales asociados al deseo del amor romántico (Spataro, 2011), entran en conflicto con formas culturales en las que no se reconoce:

Pero por lo menos yo, vengo de una cultura diferente a la de acá. Acá están acostumbrados como a salir, divertirse. Yo soy más tradicionalista, se podría decir, donde vos vas y te enamoras y ya somos enamorados o novios y vamos compartiendo cosas. Sin compromiso, pero compartimos y hay un vínculo y hay un compromiso. Entonces para él no era así. Hay que pasarla bien, hay que divertirse. Y después... pero no hay compromiso de parte de él, no hay... o sea, ‘te quiero, pero no te amo’.

Vemos cómo en su discurso hay una ambivalencia en torno al deseo y la forma que tomaría un encuentro (“sin compromiso”/“hay un compromiso”) y cómo resulta difícil conciliar elementos en pugna. Ángeles nota que su deseo de encuentro se vio frustrado porque el hombre que conoció tiene “otras costumbres”, a la vez que concluye: “igual no me fue tan mal tampoco, porque seguimos siendo amigos, volvimos a salir este fin de semana después de un tiempo, la pasamos bien”. Así, la práctica del baile se asocia con estos deseos cuya expresión y concreción encuentran dificultades, pero también formas alternativas. Para Juana, quien no pone tanto el foco en la búsqueda del amor, participar

de los talleres en la Casa de la Cultura provoca un disfrute que habilita otros proyectos para el futuro:

En el barrio hay mucho movimiento (...) hay talleres de panadería, pastelería, carpintería (...) Yo le dije a mi hermana, ‘cuando me jubile, yo me voy a meter a todos los talleres’.

Juana se imagina, de más grande, ya sin obligaciones ligadas al trabajo, ocupando su tiempo con el ocio, el aprendizaje y el disfrute que promueven las prácticas culturales, como una forma apacible y placentera de vivir su vejez. En las mujeres entrevistadas se activa, entonces, un imaginario sobre sí que puede ser complejo y ambivalente así como deseos y proyectos diversos.

“Algo que te dé placer”: la hora del disfrute

La Casa de la Cultura es, en la Villa 21, el único espacio estatal destinado al entretenimiento, lo que la ubica como espacio predilecto para ofrecer a las y los habitantes diversas formas de “disfrutar”. En la línea de las discusiones teóricas presentadas en el capítulo 2, el placer que provocan las prácticas culturales es clave a la hora de analizar los vínculos entre las personas y las actividades y objetos que eligen para acompañar sus tiempos de ocio. En estos encuentros ocurren procesos que venimos describiendo y problematizando, difíciles de sintetizar y unificar bajo el concepto de *gusto* (aunque esta sea con frecuencia la palabra que eligen los actores sociales para justificar sus elecciones). Si bien tanto la costura como el baile latino generan placer en las mujeres con las que investigamos, centraremos este último apartado en las sensaciones e imaginarios asociados a la clase de baile, en donde esta dimensión aparece con mayor claridad.

En la muestra de fin de año, al anunciar los temas bailados por el grupo “de mami”, Graciela presentó a sus alumnas como “mamis, como vos y yo” que hacen algo para ellas y remarcó la importancia de:

Cuando uno es adulto o adulta, hacer algo en la semana, una o dos veces, para sí mismo. Aunque sea salir a caminar, algo que te gusta y que te dé placer. Aparte de estar con la familia.

Frente a un auditorio repleto de gente, en una gran mayoría familiares de las y los niños que bailan, esta presentación toma la forma de una invitación a integrar el taller. Ésta, que

lo describe como accesible para todas (“como vos y como yo”) y es atenta también al placer y el afecto que brinda el ámbito familiar, plantea el “hacer algo para sí” como prioritario dentro de las rutinas semanales. Dentro de esta prioridad, la característica principal de la práctica es el placer que provoca. Graciela lo formula de otra manera en la entrevista:

Cuando viene un adulto y dice 'ay yo no sé mover un pie. - Tranquilo, porque esto es caminar con ritmo, no te vas a asustar, no se te va a romper nada. Relajate, es una hora, esta es tu hora, es para vos’.

La reflexión de Graciela plantea la aparición de una necesidad circunscrita en el tiempo: “tu hora”, “una o dos veces por semana”; según ella, es importante darse ese tiempo para el placer. En el mismo sentido, Ángeles señala que:

Aimé: ¿Y para vos qué es este espacio de bachata?

Ángeles: Mirá, yo he aprendido: hubo mucha parte de mi vida en que hice cosas por... Por ejemplo: tengo que trabajar porque tengo que comer, tengo que trabajar por esto. De un tiempo a esta parte, yo dije: 'yo voy a hacer siempre lo que a mí me gusta'. Y luché mucho para poder hacer lo que a mí me gusta. En el trabajo hago lo que a mí me gusta y si no me divierte no. No quiero que sea algo pesado para mí.

Sus palabras nos permiten insertar este espacio conseguido para sí como parte de una etapa de la vida. En otro momento ella dirá “la vida te lleva a tener momentos”: en el curso de su vida, aparece para ella un momento, en la adultez, en el que decide darse tiempo para el entretenimiento, el placer y la diversión. También aquí el placer aparece asociado a un momento específico, pero ya no “una hora” o “una o dos veces por semana” como propone Graciela, sino, a partir de ahora, “siempre”.

Lo anterior resulta particularmente interesante si lo vinculamos con las violencias y vulneración de derechos que ha sufrido Ángeles como mujer migrante y que acumula distintos factores de subalternidad, como explicamos en el capítulo 2. Tradicionalmente, los cuerpos de las personas migrantes son asociados a la sobre exigencia resultante de la suma del trabajo, muchas veces informal y hasta a veces en condiciones de explotación y las tareas de *cuidado* familiar y del hogar. Como explican Canevaro y Gavazzo (2009), en la mayoría de los estudios destinados al colectivo migrante, se insiste en su calidad de “cuerpo trabajador”. En esos estudios desaparece la dimensión creativa o del placer que esos cuerpos tienen, en potencia o desplegada. Es por ello que es importante señalar este aspecto de la práctica cultural, que permite echar luz en las actividades que las migrantes realizan por fuera de sus obligaciones y viven con placer y disfrute.

En síntesis, en este capítulo nos propusimos analizar las formas de la *agencia* y la *subjetividad* en las clases de costura y baile. Comenzamos analizando el vínculo entre la costura y el baile y las tareas de cuidado: las mujeres que asisten a ambos talleres llegan a la Casa buscando una actividad para sus hijas. Las tareas de cuidado que realizan no están delimitadas al espacio del hogar y se prolongan en otros lugares por los que transitan cotidianamente: los talleres que realizan en la Casa también participan de la organización de los *cuidados*. Luego analizamos cómo el tiempo de la práctica es también y sobre todo un momento para el autocuidado, el *cultivo de sí* y el despliegue de la voluntad, además de una forma de “terapia” colectiva. En ambos casos se pone en juego la matriz cultural familiar de los sectores populares, que establecen relaciones afectivas vividas como familiares, lo que muestra la importancia de la sociabilidad que promueven las prácticas y los vínculos que allí se tejen. A su vez, estas prácticas permiten elaborar en el grupo de mujeres adultas su posición en la estructura etaria, reconciliarse consigo mismas, con la imagen y la sensación del propio cuerpo. Por último, el placer del el baile desencadena deseos e imaginarios y muestra la forma que tienen las prácticas culturales de habilitar fantasías y proyectos para sí.

Conclusiones

Con esta investigación, buscamos responder al interrogante acerca del uso y la apropiación de la oferta cultural de la Casa de Cultura de la Villa 21. Para ello, indagamos en dos grupos de madres migrantes que asisten a los talleres de costura y de baile “latino” para describir las formas que toma su capacidad agentiva a través de la práctica cultural.

En el primer capítulo, repusimos la historia de la creación de la Casa de la Cultura, el contexto político en el cual se creó, insertando el proyecto en un programa más amplio de políticas culturales de desarrollo social llevadas adelante en Latinoamérica durante los gobiernos “progresistas” entre 2004 y 2015. También caracterizamos el territorio de la Villa 21, barrio popular de la capital argentina con altos niveles de vulnerabilidad, a la vez que con una larga historia de organización y de redes de solidaridad. Describimos las diferentes etapas de programación del espacio cultural estudiado y vimos cómo las distintas gestiones marcaron la oferta: de una programación regular de artes escénicas para las infancias y para adultos, la oferta se redujo a los talleres de formación, en un corrimiento de los objetivos de la política pública hacia fines educativos y un vaciamiento de su dimensión cultural.

En el segundo capítulo, reconstruimos la discusión teórica en la que esta tesis se inserta: las teorías sobre el consumo cultural y los determinismos de clase por un lado y las críticas a la mirada legitimista, por el otro. También mostramos cómo los estudios culturales y los enfoques de la antropología social sobre la agencia y las subjetividades, así como los aportes de la sociología pragmática que estudian la materialidad de las relaciones entre actores sociales y objetos, resultan útiles para nuestro caso. Situamos la discusión en el contexto latinoamericano, problematizando el concepto de cultura popular y también definimos nuestra posición dentro de los estudios feministas sobre cultura. Los conceptos de *cuidados* y migraciones fueron desarrollados porque se revelarían centrales para nuestra investigación.

En el tercer y cuarto capítulo, analizamos los talleres de costura y de baile desde su dimensión material. Vimos cómo en el taller de costura se aprende el uso de la máquina de coser en un espacio que promueve la sociabilidad, que participa de los cuidados del hogar a la vez que ofrece un momento de cierta autonomía para las costureras. En el caso de las bailarinas, la clase está asociada al placer y al goce del cuerpo y al refuerzo, no sin cuestionamientos, de los roles de género tradicionales y de la activación sexual que promueve. Ambas prácticas culturales presentan rupturas y continuidades en las

biografías de las participantes y se vinculan con su trayectoria migratoria y su historia como mujeres.

En el quinto capítulo, profundizamos en las formas de la agencia y las subjetividades en ambas clases, mostrando cómo ambas prácticas se insertan en la organización de los *cuidados*. Pero el cuidado que promueven las actividades no se reduce al cuidado familiar sino que está orientado principalmente al auto cuidado y al *cultivo de sí*. Con diferencias, ambos talleres promueven formas de reparación y de “terapia”, en escenarios afectivos grupales, que permiten que las cuidadoras sociabilicen fuera de su hogar. En el caso del baile, la práctica corporal reconcilia con la posición en la estructura etaria, permitiendo aceptar el paso del tiempo y las modificaciones que acarrea en el propio cuerpo y promueve el placer. Los talleres habilitan también proyectos y deseos para sí, desde la posibilidad de ganar dinero o compartir las propias producciones, hasta de conseguir pareja o cultivar una vejez activa, multiplicando los espacios de aprendizaje.

Nos gustaría destacar ciertos aspectos que consideramos importantes desde un punto de vista político y académico y que esta investigación permitió poner de manifiesto. Estos giran en torno a diferentes ejes: los roles de género tradicionales que se ponen en juego en cada práctica cultural, el lugar que ocupa el centro cultural en la organización de los *cuidados* familiares y el rol del Estado en esa trama, los sentidos nativos de la cultura y las formas de construcción del conocimiento en ciencias sociales.

Por un lado, estudiar ambos talleres permitió ver qué actividades pueden hacer las mujeres adultas de la Villa 21 en la Casa de la Cultura y cómo éstas ponen en contraste diferentes formas de ser mujer. Mientras que la costura es un histórico mandato femenino y aparece como una actividad elegida por mujeres “dóciles”, el baile “latino” es una práctica de activación del placer físico, que desafía la pasividad sexual asociada a las formas tradicionales de concebir el comportamiento femenino. Sin embargo, ambas actividades pueden ser espacios de despliegue de la autonomía, en la trayectoria de mujeres de sectores populares formadas en tradiciones no liberales (Mahmood, 2019). De formas distintas, cada una pone en juego la capacidad agentiva de estas mujeres. Estas prácticas se desarrollan en un contexto de cuestionamiento de los roles de género tradicionales por parte de las generaciones más jóvenes y son el escenario de disputas. Es de esperar que las políticas públicas acompañen estas discusiones y permitan habilitar mayores grados de libertad a la hora de elegir una práctica cultural para las personas de ambos géneros, aún en un territorio en donde la matriz cultural popular latinoamericana

y sus aspectos machistas y heteronormativos restringen ciertas posibilidades. Agradamos que las novedades traídas por la creación del Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidades, así como la multiplicación de carteras estatales destinadas a luchar contra la violencia y las desigualdades puedan incidir y transformar no sólo las mentalidades sino también la oferta cultural destinada a mujeres de sectores populares. Siendo estas las usuarias adultas mayoritarias de la Casa, ¿qué otras actividades, en un horario que permita la asistencia de las trabajadoras y cuidadoras, puede ofrecer el Estado para diversificar y ampliar los horizontes de estas mujeres? Sin dudas que el taller de costura sea la única oferta en un horario vespertino, post-laboral, para estas mujeres es una limitación que va en dirección de la continuidad de los roles de género tradicionales. Además, la ausencia de programación de artes escénicas que caracterizó el primer período de la Casa y cuya discontinuidad interrumpió el proceso de formación de públicos en ciernes que se inició en esa etapa reducen aún más la oferta cultural destinada a las habitantes de este barrio.

Dentro de el lugar que ocupa la Casa en la vida de mujeres sobrecargadas de tareas de *cuidados*, hay una dimensión fundamental para la experiencia cotidiana: tener un lugar para reunirse con la familia, en conjunto y por separado con sus diferentes miembros, pero también para que cada uno esté con sus pares y con una misma, en un espacio y tiempo *propios*. La Casa es ese lugar en donde hay actividades diferenciadas por edades, en donde las adultas pueden hacer cosas para sí mismas, mientras las niñas también están entretenidas y formándose, lo que no sucede en el hogar, en donde adultos y niños conviven con poca independencia. La Casa de la Cultura es un espacio en donde se puede estar sola haciendo algo que se elige, mientras las hijas están también con sus pares, en el mismo lugar, además de un espacio en el que se pueden hacer actividades compartidas, cuando hubo programación.

Por otro lado, identificar el rol que cumple la Casa de la Cultura en el esquema de cuidados familiar de los hogares del barrio permite insertarla en una trama social y visibilizar una deuda que la pandemia del covid-19 puso de manifiesto: la necesidad de redistribuir las tareas de *cuidados* de forma equitativa entre los géneros y la participación del Estado en esa redistribución. Los hospitales, pero también la escuela, los centros culturales barriales y otros espacios de la ciudad son lugares en donde se ejercen estas tareas porque los *cuidados* forman parte de la reproducción y de la conservación de la vida. El “*continuum* de cuidado-autocuidado-interdependencia” excede la esfera individual y es un asunto social y político, es por eso que el desafío está en descentrarlos

de “la clave femenina, adultocéntrica, familiarista y hogareña” (Kunin, 2020:5). ¿Qué rol pueden jugar las políticas culturales en esta redistribución? Es un interrogante sobre el que será necesario profundizar tanto desde la academia como desde las políticas públicas, ya que sin tareas reproductivas, no hay tareas productivas ni producción de cultura.

También, otro aspecto relevante para pensar el rol del Estado en la vida de las personas es el uso público que se le dio al predio en donde hoy funciona la Casa de la Cultura, antiguamente un galpón ferroviario. En la actualidad, en la ciudad de Buenos Aires se discute el uso de las tierras ferroviarias en los barrios de Belgrano, Caballito, Colegiales, Liniers, Palermo y Villa Urquiza, entre otros, a favor de la creación de espacios verdes públicos o bien del negocio inmobiliario. En la ciudad existe un déficit de espacios públicos, verdes sobre todo, pero también de otro tipo, en donde las personas puedan habitar la ciudad fuera de las lógicas del intercambio comercial. La existencia de la Casa de la Cultura en la Villa 21 es la prueba que una decisión política puede determinar el uso público de tierras antes destinadas al uso ferroviario y mejorar así la calidad de vida de los habitantes de la ciudad, ofreciendo un espacio de biblioteca, de exposiciones, además de aulas para talleres y un auditorio.

Otra de las conclusiones a las que arribamos con esta investigación gira en torno a las diferentes definiciones de cultura, desde el Estado, a través de su oferta cultural, pero también a los sentidos nativos del concepto. Que la programación de la Casa haya albergado la transmisión de los partidos de fútbol de la Copa del Mundo 2014, obras de teatro, talleres artísticos y de oficios muestra la amplitud de la definición de la cultura desde el aparato estatal. También, cuando esta oferta se vio empobrecida, revela el lugar otorgado por cada gobierno a esta dimensión humana en la vida de los sectores populares urbanos, restringiéndola a un rol educativo durante el período neoliberal, en el período en la presidencia de la alianza Cambiemos. En el período de salida de la pandemia que estamos transitando, ¿podrá la Casa de la Cultura recuperar y redefinir su forma de entender y ofrecer cultura, por fuera del rol en la política sanitaria que tuvo en los peores momentos de la pandemia?

Pero resulta interesante ver cómo las habitantes de la Villa 21 que se forman y transitan el espacio de la Casa de la Cultura definen este concepto: la cultura no es asociada con “lo culto” o con las bellas artes, sino con una mirada antropológica centrada en las capacidades humanas: aprender y desplegar la voluntad de hacer “cosas”, en una dirección similar que la que entienden los y las participantes de los espacios culturales

comunitarios de todo el país, para quienes cultura es “información, estudiar, conocer”¹¹⁸. La cultura también es sinónimo de diversidad cultural, de actividades, tradiciones y hábitos heterogéneos y de diferentes orígenes que las personas ven reflejadas en la oferta formativa del centro cultural: danzas paraguayas tradicionales, bailes “latinos” urbanos, costura, teatro, vitraux, etc., son algunas de las diversas formas de expresarse, comunicar y estar en el mundo de los migrantes y sus descendientes que habitan la Villa 21. Otra dimensión del término, relacionada con el aspecto relevado anteriormente, el rol de *cuidado* del espacio en las rutinas de los hogares, tiene que ver con el rol de contención social. No sólo para las y los jóvenes de un barrio vulnerado, la cultura es una forma de protección y de apoyo para el desarrollo. Por último, el uso permanente del espacio por parte de las escuelas del barrio y también de las asociaciones que, aunque no formaran parte de la programación oficial, podían hacer un uso del espacio en función de sus necesidades, muestra cómo la cultura es situada y territorial. En la Villa 21, cultura es aprender, cultura es voluntad de hacer, cultura es diversidad, cultura es contención y cultura es territorio y apropiación.

En relación a los sentidos nativos, me gustaría resaltar por último lo aprendido acerca de la importancia de la palabra de los actores sociales en la investigación social sobre el Estado. Para abordar el análisis de esta política pública, decidí situarme en la perspectiva de sus destinatarios. Esta ubicación me permitió atender a lo que para las personas es importante o valioso, en la práctica cultural y en sus vidas. Esto me llevó a reconocer que aunque existan “dueños del mundo” y posiciones subalternas, las personas son también “dueñas” de sus mundos y creadoras de sentidos. Estos son elementos relevantes, sino indispensables, a la hora de construir conocimiento científico sobre una realidad social.

¹¹⁸ Ver *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura?* (SINCA, 2018b:11).

Bibliografía

- Abu-Lughod, L. (2005) [1999]. "La interpretación de la cultura después de la televisión", *Etnografías contemporáneas*, (1), 57-90.
- Acumar. Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo. Dirección General Técnica. Coordinación de Calidad Ambiental (octubre 2013). *Cuenca Matanza Riachuelo. Estado del agua superficial, subterránea y calidad de aire. Acciones llevadas a cabo y avances logrados a la fecha. Trimestre Julio – Septiembre 2013*.
- Adorno, T. (2008)[1953]. "Moda atemporal". En: Adorno, T. *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa*,(10/1). Akal.
- Alabarces, P., Rodríguez, M. G. (2008). Introducción. En Alabarces, P., Rodríguez, M. G. (comps.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. (pp.15-27). Paidós.
- Aliano, N. y Moguillansky, M. (2017). "De los consumos a las prácticas culturales. Una mirada desde las articulaciones biográficas". *Revista Astrolabio* (19). Universidad Nacional de Córdoba.
- Aliano, N., Arillo, N., Fischer, M. y Pansera, A. (2016). "Consumos culturales: modos, formatos y repertorios emergentes. Reflexiones teórico-metodológicas". Ponencia presentada en *IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*.
- Arteta, I. (2016). *La 21/24. Una crónica de la religiosidad popular frente al desamparo*. Continente.
- Asorey, S. (23 de abril de 2016). *Villa 21.24: la Prefectura otra vez denunciada por represión contra adolescentes*. Agencia Paco Urondo. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/secciones/violencia-institucional/19231-villa-21-24-la-prefectura-otra-vez-denunciada-por-represion-contra-adolescentes>
- Auyero, J. (2001). "Introducción. Claves para pensar la marginación". En: Wacquant, L. *Parias Urbanos marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Manantial.
- Barth, F. (2000). "Metodologías comparativas na análise dos dados antropológicos". En Lask, T. (org.), *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Contra Capa.
- Benzecry, C. (2012 a). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo veintiuno.
- Benzecry, C. (2012 b). Introducción. Cultura. Instrucciones de uso. En *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas y prácticas*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Boix, O. y Semán, P. (2017). Mediaciones y pragmatismo. *Cuestiones de Sociología*, 16, (31). <https://doi.org/10.24215/23468904e031>

- Bourdieu, P.(1998) [1979], “La elección de lo necesario”, en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Canelo, B (2011). ¿Es etnografía? Un análisis metodológico del trabajo propio. *Avá. Revista de Antropología*, (18). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169021173006>
- Carozzi, M. J. (2014). Lo sexual es invisible a los ojos: exhibición erótica y ocultamiento de los vínculos sexuales en las milongas céntricas de Buenos Aires. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época*, (33). <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/587/583>
- Castañeda, V., Fernández, N., Garcete Gamarra, Z., Rigano, J.C., Mesa, G., Schowierski, N., González, J., Giménez Maidana, C., Giménez Maidana, P., León Aquino, M., Maguna, P., Miño, M., Ruttia, R., Cañete Gómez, M., Cuenca, R., Galarza, F., Villagran. M., Vega, M., Quiroga, C., ... (2012). *El barrio obrero conocido como Villa 21-24 Zavaleta: Una historia de dificultades, luchas y conquistas*. Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. <http://cidac.filo.uba.ar/sites/cidac.filo.uba.ar/files/revistas/adjuntos/Clase%203%20-%20LIBRO%20E1%20barrio%20obrero%20conocido%20como%20Villa%2021%2024%20Zavaleta.pdf>
- Castel, R. (1999). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Paidós.
- Cuché, D. (2002) [1966]. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión
- Chaves, M. (comp.) (2007) *Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales*. EDULP-REIJA.
- Chaves, M., Segura, R., Speroni, M., Cingolani, J. (2017). Interdependencias múltiples y asimetrías entre géneros en experiencias de movilidad cotidiana en el corredor sur de la Región Metropolitana de Buenos Aires (Argentina). *Revista Transporte y Territorio*, (16). <http://dx.doi.org/10.34096%2Frftt.i16.3602>
- D'Alessandro, M., O'Donnell, V., Prieto, S., Tundis, F., Zanino, C. (18 de agosto de 2020). *Los cuidados, un sector económico estratégico. Medición del aporte del Trabajo doméstico y de cuidados no remunerado al Producto Interno Bruto*. Ministerio de Economía. Secretaría de Política Económica. Dirección Nacional de Economía, Igualdad y Género.
- Da Matta, R. (1997). *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. Rocco
- De Certeau, M.(2008) [1980], “Estrategias y tácticas”, en De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*. Universidad Iberoamericana.
- De Nora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

- Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Escuela de Enseñanza Media 6 DE 5 (2016). *Villa 21-21 Nuestra historia Nuestro barrio Nuestro mapa*. <https://defensoria.org.ar/noticias/la-defensoria-presenta-el-mapa-participativo-de-la-villa-21-24-de-barracas/>
- Del Valle, T. (2000). La organización del tiempo y del espacio: análisis feminista de la ciudad. *Zainak*, (19), 53-60
- Diez, M. L. y Novaro, G. (2011). ¿Una inclusión silenciosa o las sutiles formas de la discriminación? Reflexiones a propósito de la escolarización de niños bolivianos En: Courtis, C. y Pacecca, M. I. (comps) *Discriminaciones étnicas y nacionales. Un diagnóstico participativo*. Editores del Puerto y Asociación por los Derechos Civiles.
- Dirección de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ministerio de Hacienda y Finanzas Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2020). *Grupos laborales vulnerables N°1: Población trabajadora en servicio doméstico de la Ciudad de Buenos Aires*. https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2020/10/ir_2020_1495.pdf
- _____ (2013). *Dinámica y envejecimiento demográfico en la Ciudad de Buenos Aires. Evolución histórica y situación reciente*. Dirección de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
- _____ (2011). *Encuesta Anual de Hogares*. Dirección General de Estadística y Censos.
- Eisner, E (1995)[1972]. *Educación la visión artística*. Paidós.
- Elizalde, S. (2010). Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual. Capítulo 4 del material de la cátedra Elizalde-Felitti-Queirolo *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisión y propuestas*. Carrera de Comunicación -FSOC UBA.
- Esquivel, V., Faur, E. y Jelín, E. (2012) . Hacia la conceptualización del cuidado: familia, mercado y estado en Esquivel, V., Faur, E. y Jelín, E. (comps). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el estado y el mercado*. IDES.
- Fahsbender, F. (25 de noviembre de 2015). *Cómo el Gobierno prometió y cajoneó la Casa de la Cultura en la Villa 31*. Infobae. <https://www.infobae.com/2015/11/29/1772670-como-el-gobierno-prometio-y-cajoneo-la-casa-la-cultura-la-villa-31/>.
- Faur, E. (2012). “El cuidado infantil desde las perspectivas de las mujeres–madres Un estudio en dos barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires” en Esquivel, V., Faur, E. y Jelín, E. (comps). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el estado y el mercado*. IDES.
- Ferraudi Curto, M. C. (2014). *Ni punteros ni piqueteros. Urbanización y política en una villa del conurbano*. Gorla.

- Frith, Simon (2003) [1996], "Música e identidad" en Hall, Stuart and du Gay, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: Una propuesta teórica. En Sunkel, G.(coord.) *El consumo cultural en América Latina*. Andrés Bello
- Gavazzo, N. (2004). "Identidad boliviana en Buenos Aires: las políticas de integración cultural". En *Theomai*, (9). Universidad Nacional de Quilmes. <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero9/artgavazzo9.htm>
- Gavazzo, N. Canevaro, S. (2009). Cuerpos migrantes, comunidades crea(c)tivas. Reflexiones en torno a las identidades y performances bolivianas y peruanas en Buenos Aires. En: *Temas de patrimonio cultural*, (24). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Gavazzo, N. (2012). *Hijos de bolivianos y paraguayos en el área Metropolitana de Buenos Aires. Identificaciones y participación. Entre la discriminación y el reconocimiento*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Gavazzo, N. (enero 2014). La generación de los hijos: identificaciones y participación de los descendientes de bolivianos y paraguayos en Buenos Aires. *Sociedad & Equidad*, (6).
- Gianbartolomei, E. (16 de mayo de 2016). *Empezó la construcción de la Casa de la Cultura de la villa 31*. La Nación. <http://www.lanacion.com.ar/1899127-empezo-la-construccion-de-la-casa-de-la-cultura-de-la-villa-31>
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Mill Valley: Sociology Press.
- González, L. (2018). "Contribuciones al estudio de los consumos culturales. Del aporte de Bourdieu a perspectivas más recientes". *Prácticas de oficio*, Vol.1,(21), IDES. <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/90>
- Grignon, J.C. y Passeron, J.C. (1989) *Lo culto y lo popular : miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*. Nueva Visión.
- Grimson, A, y Varela, M. (1999). *Audiencias, cultura y poder* Eudeba: 7-170
- Guber, R. (1991). "El enfoque antropológico: señas particulares". En: *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Legasa.
- Guizardi, M., González Torralbo, H. Y Larrazábal Bustamante, S. (enero 2020). Negociar las distinciones. Una etnografía sobre género y cuidados en un taller de bordados para señoras mayores en Providencia (Chile). *Chungara Revista de Antropología Chilena*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562020005000202> .

- Guizardi, M., González Torralbo, H. y Stefoni, C. (2018). De feminismos y movibilidades. Debates críticos sobre migraciones y género en América Latina (1980-2018). En *Rumbos TS, XIII*, (18). Universidad Central de Chile
- Hall, S. (2004 [1980]). “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”. *Cuadernos de información y comunicación*, 9, (pp. 210-236).
- Hall, S. y Jayne, M. (2016). Make, Mend and Befriend: Geographies of Austerity, Crafting and Friendship in Contemporary Cultures of Dressmaking in the UK. En *Gender, Place & Culture*, 23, (2): 216-234.
- Haraway, D. (1988) “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist studies* 14, (3): 575-599.
- Hollows, J. (2010). *Feminismos, estudios culturales y cultura popular*. Manchester University Press.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INDEC (2014). *Encuesta sobre trabajo no remunerado y uso del tiempo*. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos
- _____ (2012). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, XVII (34), ISSN 1134-3478 (pp.25-33). <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Hennion, A. (1988). De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación. En: *Papers. Revista de Sociología* (29). <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v29n0.1464>
- Kunin, J. (diciembre 2018) Prácticas de cuidado, mujeres y agencia en el interior rural de Buenos Aires. En *Periferia* 23, (2). <http://dx.doi.org/10.5565/rev/periferia.642>
- Kunin, J., Castilla, M. V., Blanco Esmoris, M. F. (noviembre 2020). Pandemia y nuevas agendas de cuidado. *Documento*, (8). Secretaría de Investigación Instituto de Altos Estudios Sociales. IDAES UNSAM. ISSN1851-8788
- La Gira Producciones (s.f.). *Programación Teatro 21 Casa de la Cultura Popular*. http://www.lagiraproducciones.com.ar/teatro21_programacion.php
- La Política Online (15 de julio de 2010). Polos educativos, la otra gran deuda del macrismo en Educación. <https://www.lapoliticaonline.com/nota/45638>
- Lahire, B. (2017). Mundo plural: ¿por qué los individuos hacen lo que hacen?. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*,7(2), e030. <https://doi.org/10.24215/18537863e030>
- Lett, L. (2014). Las amenazas globales, el reciclaje de residuos y el concepto de economía circular. *Revista Argentina de Microbiología*, 46, (1), 1-2.

- Levitt, P; Waters, M. (2002). *The Changing Face of Home. The Transnational* . Russell Sage Foundation.
- Mahmood, S. (2019). Teoría feminista y el agente social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto. En *Papeles del CEIC, 1*, (202), 1-31. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20282>.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martínez Pizarro, J.(2003). *El mapa migratorio de América Latina y el Caribe, las mujeres y el género*. ONU-CEPAL. Proyecto Regional de Población CELADE UNFPA (Fondo de Población de las Naciones Unidas)
- Mauss, M. (2009) [1925]. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz.
- Meccia, E. (2019). “Cuéntame tu vida” en Meccia, E. (coord.), *Biografías y sociedad: métodos y perspectivas*. Eudeba.
- Mc Robbie , A. (1998). More!: Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres. En Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Paidós
- Merklen, D. (2016). *Bibliotecas en llamas: cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- _____ (2005). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*. Gorla.
- Moguillansky, M. (2019). “Introducción”. En: *Papeles de trabajo, 13*, (24), 7-20, <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/50>
- Moguillansky, M; Aliano, N.; Fischer, M., Ollari, M; Marina; Pansera, A.; Rodríguez, G.; Salas, P. (2017). “¿Afinidades electivas? Consumos culturales, hábitos informativos e identidades políticas”. Ponencia presentada en las I Jornadas de Estudios en Cultura y Comunicación, IDAES-UNSAM. Buenos Aires, 18-20 de abril.
- Morley, D. (1992). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorrortu.
- Noticias Urbanas (17 de febrero de 2008). *Murió el Flaco Villar*. <http://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/06e8e118c405b071ab28aac0537ceaf1/>
- Ortner, S.(2016) [1991], *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. UNSAM Edita.
- Pérez Bustos, T.; Tobar Roa, V., Gutiérrez, S. (2016). "Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento en ntipod. En *Rev. Antropol.*

- Pérez Bustos, T.; Márquez Gutiérrez, S. (julio-diciembre 2015). Aprendiendo a bordar: reflexiones sobre el oficio de bordar y de investigar. *Horizontes Antropológicos*, 21, (44).
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200012>

-Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?. *Disparidades* 74(1): e002d. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04> .

-Poblete, L. (enero-junio 2016). Empleo y protecciones sociales, ¿dos caras de la misma moneda? Reflexiones en torno a la regulación del servicio doméstico en Argentina. *Revista Latinoamericana de Derecho Social*, (2). 153-180.
<https://doi.org/10.1016/j.rlds.2015.09.002>

-Polack, M.E. (30 de julio de 2015). *La pelea interna en el Ministerio de Parodi, al desnudo*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-pelea-interna-en-el-ministerio-de-parodi-al-desnudo-nid1814641/>.

-Puig de la Bellacasa, M.(mayo 2012). “Nothing comes without its world”: thinking with care. En *The Sociological Review, Keele*, 60, (2), 197-216

-Pujol, S. (2000). *Historia del baile*. Gourmet Musical Ediciones.

-Quéré, L. (2017). Bourdieu y el pragmatismo norteamericano acerca de la creatividad del hábito. *Cuestiones de Sociología*, 16, e025. <https://doi.org/10.24215/23468904e025>

-Quirós, J. (2014). Etnografiar mundos vívidos. Desafíos de trabajo de campo, escritura y enseñanza en antropología. *Publicar*, XII (17). ISSN 0327-6627-ISSN (en línea) 2250-7671.

- _____ (2006). *Cruzando la Sarmiento. Una etnografía sobre piqueteros en la trama social del sur del Gran Buenos Aires*. Antropofagia.

-Radway, J. (1991) [1984]. Conclusions. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. University of North Carolina Press. Traducción: Beatriz Bernárdez.

-Raggio, L.; Sabarots, H. (2012). “Políticas públicas en la Ciudad de Buenos Aires dirigidas a juventudes vulnerables. Continuidades y transformaciones en la última década”. *Runa*. Volumen 33, (1). Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

-Raimondi, L. (27 de marzo de 2015). *Es hora de atacar la desigualdad con gestión*. Sur Capitalino. <https://www.surcapitalino.com.ar/seccion/archivo/ciudad/nota-3600>

-Rosemberg, J. (2019). *Eva y las mujeres: historia de una irreverencia*. Futurrock.

-Sassatelli, R. (2012). En Gustos, comunicación y prácticas. En *Consumo, sociedad, cultura* (pp.133-159). Amorrortu.

- Semán, P. (2011). Entrevista a M.J. Carozzi por Pablo Semán. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. UNLP
- _____ (2006). *Bajo continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Gorla.
- Semán, P. y Vila, P. (2011). Una narrativa de mujeres activadas. En Semán, P. y Vila, P., *Cumbia, Etnia, Nación y Género en América Latina*. Gorla
- Silba, M.(2009). El baile de las pibas, las pibas de los pibes (o viceversa): sobre feminidades y masculinidades en jóvenes de sectores populares. En Chaves, M. (comp.) *Estudios sobre juventudes en Argentina I. Hacia un estado del arte 2007*. EDULP.
- Silba, M. y Spataro, C. (2008). "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras". En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós.
- Silba, M. y Vila, P. (marzo 2014). "Las manos de todos los negros, arriba": género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura representaciones sociales*, 8, (16)
- Silveira Janotti, J. (agosto-diciembre 2003). À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular masiva. *ECO-PÓS*, 6, (2), 31-46
- Simonetti, P. (2018). *¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. IDAES-UNSAM.
- Sistema Nacional de Información Cultural de la Argentina (SINCA) Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Presidencia de la Nación (2018a). *Mujeres en la cultura: notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo. Encuesta de Nacional de Consumos Culturales 2017*. SINCA
- _____ (2018b). *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura? Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. SINCA
- Shore, C. (enero-junio 2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas. *Antípoda*, (10), (21-49)
- Spataro, C. (noviembre 2013a). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del Feminismo. *Punto Género*, (3), 27-45. <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2013.30265>
- Spataro, C. (mayo 2013b). "¿A qué vas a ese lugar?": mujeres, tiempo de placer y cultura de masas. *Papeles de Trabajo*, 7, (11), 188-206.
- Spataro, C. (mayo-agosto 2012). "Señora de las cuatro décadas": un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, V.15, (2).

- Spataro, C. (2011). “¿Dónde había estado yo?”: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires
- Steinberg, L. (en prensa). “Como una nave espacial”. *Sobre la Casa Central de la Cultura Popular Villa 21-24*. Tesis para optar por el título de Magíster en Sociología de la cultura y análisis cultural. Escuela IDAES-UNSAM
- Steinberg, L. y Gentile, N. (2017). *Algo en tu cara me fascina. Actores villeros en el cine y la TV*. La Crujía.
- Svampa, M. (2000). “Identidades astilladas. De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal” en Svampa, M. (editora y compiladora) *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*. Biblos
- Tronto, J. (1994). *Moral boundaries: a political argument for an ethic of care*. Routledge.
- Viveros Vigoya, M. (octubre 2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Williams, R. (1982) [1958] “Conclusion”. *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. (pp.245-275). Nueva Visión
- Wise, S. (2006) [1984]. Sexing Elvis. En Frith, S. y Goodwin, A. (eds.) *On Record. Rock, Pop, The Written Word*. Routledge.
- Wright, S. (1996). “La politización de la cultura”. En *Anthropology Today*, Vol.14, (1).

Anexo

Referencias de las entrevistas en profundidad

	Nombre real o nombre ficticio (f) del/la entrevistada	Edad	Taller/Área de la Casa o de gobierno	Posición/Cargo	Tipo de posición	Institución/Organización
1	Beatriz (f)	40	costura	alumna	vecina	Casa de la cultura
2	Deolinda (f)	60	costura	alumna	vecina	Casa de la cultura
3	Melissa (f)	18	costura	alumna	vecina	Casa de la cultura
4	Ángeles (f)	43	bachata	alumna	vecina	Casa de la cultura
5	Juana (f)	49	bachata	alumna	vecina	Casa de la cultura
6	Melody (f)	16	bachata	alumna	vecina	Casa de la cultura
7	Braian (f)	13	bachata	alumno	vecino	Casa de la cultura
8	Deisy (f)	16	bachata	alumno	vecino	Casa de la cultura
9	Rogelio (f)	27	vitraux	alumno	vecino	Casa de la cultura
10	Aukan (f)	-	vitraux	alumno	vecino	Casa de la cultura
11	César (f)	38	vitraux	alumno y administrativo de la Casa	trabajador	Casa de la cultura
12	Gladys (f)	58	guitarra	alumna	vecina	Casa de la cultura
13	Graciela Amarilla	42	espectáculos	espectadora	vecina	Casa de la cultura
14	Rubén	16	computación	usuario	vecino	Escuela Media 6 DE 5
15	Sonia Quiñones	-	costura	docente	trabajador	Casa de la cultura
16	Graciela López	-	bachata	docente	trabajador a/vecina	Casa de la cultura
17	Héctor Chianetta	-	vitraux	docente	trabajador	Casa de la cultura
18	Eugenia Nogueira	-	formación	Coordinadora área talleres	trabajador a	Casa de la cultura
19	Gustavo Ameri	-	todas	Director (2017-2019)	directivo	Casa de la cultura
20	Mario Gómez	-	todas	Director (2014-2016)	directivo/vecino	Casa de la cultura
21	Gabriela Sennes	-	artes visuales	Coordinadora área (2013-2019)	trabajador a	Casa de la cultura
22	Martín D'Amico	-	todas	Asistente de dirección (2014-2018)	trabajador	Casa de la cultura
23	Tito Arrieta	26	auditorio	Técnico	trabajador/ex-vecino	Casa de la cultura
24	Víctor Ramos	-	todas	Dir. Ejecutivo de la Casa (2013-2014)	político	Patria Grande

25	Jorge Coscia	-	SCN	Sec. de Cultura de la Nación (2009-2014)	funcionario de gobierno	Secretaría de Cultura de la Nación
26	Paola Gallia	-	MCN	Dir. Nac. de Diversidad y Cultura Comunitaria (2017-2019)	funcionario de gobierno	Min./Sec. de Cultura de la Nación