



Universidad Abierta Interamericana
Facultad de Psicología y Relaciones Humanas

Trabajo final integrador

Musicoterapia Comunitaria y Candombe: estrategias promotoras de la salud mental desde una perspectiva decolonial situada en Concordia, Entre Ríos.



CARRERA:

LICENCIATURA EN
MUSICOTERAPIA

Jesica Zubillaga

Tutora: Lic. Mt. Florencia Novik

Año: 2025

Índice

Parte 1	4
1.1 Elección del tema:	4
1.2 Planteamiento del Problema:	5
1.3 Pregunta directriz:	8
1.4 Objetivo general:	9
*Objetivos específicos:	9
1.5 Propósito:	10
1.6 Justificación:	10
1.7 Destinatarios:	11
1.8 Descripción del sitio donde se llevará adelante el proyecto de intervención:	12
Parte 2	13
2.1 Estado del Arte (antecedentes):	13
Parte 3	18
Marco teórico	18
Introducción:	18
3.1 El candombe como territorio estético: el paradigma como fuente de sentido:	19
-El paradigma estético como andamiaje de nuestra musicoterapia:	19
3.2 La musicoterapia comunitaria como un latido común que abre caminos de bienestar:	24
-Definir la musicoterapia comunitaria: un esqueleto troncal para la intervención:	24
-Candombe en Concordia, Entre Ríos: resonancias de musicoterapia comunitaria, trabajo en red y cuidado integral:	26
3.3 El Candombe: tambor de memorias, danza de identidades y encuentro comunitario:	30
-Orígenes históricos del candombe como dimensión rítmica y corporal, vehículo de identidad y memoria colectiva:	30
-Potencialidades del candombe como estrategia de musicoterapia comunitaria situada:	32
3.4 Cultivar la salud mental desde la trama cultural y el abrazo colectivo:	35
-Enfoques comunitarios y colectivos en la promoción de la salud mental:	35
-Marco Normativo: La Musicoterapia y la Salud Mental como pilares legales para una práctica comunitaria decolonial:	38
3.5 Enfoque decolonial: cuestionar lo heredado y re-encantarnos:	39
-La decolonialidad como fundamento para una musicoterapia situada:	39
Parte 4	44
4.1 Aspectos metodológicos:	44
4.2 El camino de la comparsa a cielo abierto: resignificar la calle desde el ritmo y la memoria:	48
*¿Qué y cómo se hace? Actividades concretas y su vinculación con los objetivos:	49
El rol del musicoterapeuta en el Proyecto de Intervención:	59
Introducción al Diseño Evaluativo:	60
Tipos y momentos de evaluación:	61
Conclusión evaluativa:	66
4.3 Consideraciones finales:	67
Bibliografía	69
Anexo	72

Agradecimientos

A mi familia, reflejo de lucha y amor. Marga y Tito

Por revelarme que la fortaleza también habita en la ternura. Amparo

A mis amigxs, por ser abrigo risa y raíz, por recordarme que la familia también se elige.

A mi compañero de vida, que me enseñó que la locura es un estado necesario para crear, amar y seguir soñando. El Casse

A mi gran tutora, que me motivó con su ejemplo, su sabiduría y su inmensa capacidad de alojar/nos con sensibilidad y claridad. Florencia Novik

A Beatriz Massuco y Darío Becerra, por aportarme su mirada, su escucha atenta y su guía.

A lxs profesores que encendieron en mí el deseo de transformar y de crear desde el encuentro.

Gracias por dirigir con el corazón. Frente a las adversidades nos transmiten la fuerza necesaria para preservar este hermoso proyecto llamado “Licenciatura en Musicoterapia” en la UAI.

Ximena Perea y Cecilia Turdera

A mis queridxs compañerxs —Sami, Lau, Aleta, Cami y Rena— por ser luz en los tiempos de distancia y sostén en el reencuentro de los cuerpos.

A la comunidad de almas que acompañó a esta escritura, gracias por tejer conmigo la red de resonancias donde la música y la vida se fundieron en un mismo abrazo.

Para “Los Nadies”

Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados. Eduardo Galeano

Parte 1

1.1 Elección del tema:

Campo: Musicoterapia y Gestión Comunitaria

Tema General: Musicoterapia como promoción de la salud mental comunitaria, en la Ciudad de Concordia, Entre Ríos.

Tema Específico: Musicoterapia y Candombe, estrategias promotoras de la salud mental desde una perspectiva decolonial situada en Concordia, Entre Ríos.

Idea Proyecto/ Resumen:

Este trabajo final integrador (TFI) presenta un proyecto de musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, un posicionamiento político que atraviesa el cuerpo y el alma de todo el escrito, orientando cada reflexión, decisión metodológica y propuesta de acción. Centrado en la creación de una comparsa de candombe, la propuesta se articula a través de estrategias orientadas a la promoción de salud mental comunitaria, ubicándose desde el marco de referencia de salud integral, “donde la participación de la comunidad ocupa un lugar central” (Bang y Stolkiner, 2013, p. 125), Reconociendo la importancia de incorporar los objetivos a través de prácticas artísticas colectivas y territoriales.

En la ciudad de Concordia, una de las más grandes de Entre Ríos, las desigualdades no se esconden, se sienten. Llamada y reconocida socialmente como la ciudad “más pobre del país”. En este territorio el barrio “El Toronjál” se vuelve un punto de partida hacia un viaje colectivo de encuentro, donde la comparsa de Candombe aparece como una forma posible de habitar los cuerpos, los caminos del barrio y la historia desde lo propio.

Palabras clave: MUSICOTERAPIA - GESTIÓN COMUNITARIA – CANDOMBE
-PROMOCIÓN DE SALUD MENTAL - ENFOQUE DECOLONIAL

1.2 Planteamiento del Problema:

La escritura de este trabajo se concibe como una construcción colectiva, nutrida por las voces de los/las autoras, compañeros/as, docentes, amistades, familiares y de la propia comunidad. En coherencia con ello, se opta por el uso del infinitivo como forma de enunciación. No obstante, en ciertos pasajes se dejará oír mi voz subjetivante, exponiendo una posición personal y situada, desde donde surge la propuesta.

Del mismo modo resulta esencial señalar que únicamente por y para una mayor fluidez de su lectura y mantener coherencia expositiva, se decide utilizar un género gramatical definido en la redacción. No obstante, esta “decisión” no responde a una preferencia personal, sino que es meramente funcional y no implica exclusión alguna. En todo momento, la esencia del texto incluye, visibiliza, respeta y reconoce todas las identidades de género, orientaciones sexuales y modos de autoidentificación, particularmente las vinculadas al colectivo LGBTQI+.

Esta resolución comunicacional se alinea con los principios de inclusión de la población trans señalados por la Fundación Huésped, según los cuales: “Adherimos a los principios del lenguaje inclusivo. Para facilitar la lecto-comprensión no se utilizan @, X, e ni los pronombres femeninos y masculinos en simultáneos” (Fundación Huésped, s.f, párr.1)

Desde esta posición ética y discursiva, se inicia el planteamiento del problema que convoca este proyecto. La elección del territorio no es casual: Concordia, Entre Ríos, mi lugar de nacimiento y el espacio que me acompañó durante toda mi juventud, constituye el escenario significativo desde el cual se propone desarrollar este Proyecto de Intervención (PI). El vínculo afectivo y

territorial que conservo con dicha localidad me permite conocer de cerca las características de su gente, así como también las carencias estructurales que la atraviesan desde hace décadas. Entre ellas, la salud mental ha sido históricamente una dimensión desatendida, con escasos dispositivos preventivos sostenidos en el tiempo y pocas estrategias comunitarias que fomenten el bienestar psicosocial considerando el entorno cultural, social y político de la ciudad.

Con el gobierno actual del presidente Javier Milei y el progresivo “vaciamiento” del Estado, la salud mental y tantos otros colectivos sociales se encuentran en una situación de total desprotección. Por eso hoy más que nunca reafirmo la necesidad de crear y sostener espacios que acompañen a las personas hacia un cuidado integral. Con el objetivo de proponer la accesibilidad y la inclusión de todos los ciudadanos que integren este proyecto.

En este marco, la iniciativa se presenta como una acción territorial orientada a despertar dinámicas colectivas de cuidado en torno a la música, la identidad y el sentido de pertenencia.

La experiencia se desarrollará en el barrio El Toronjál, un espacio popular de Concordia, con una memoria marcada tanto por la organización y la resistencia, como por episodios de violencia que han dejado huellas profundas en su identidad. Actualmente se encuentra atravesado por múltiples necesidades socioculturales y por problemáticas señaladas de forma reiterada en las entrevistas realizadas, entre ellas el consumo y la venta de drogas, (Guinda, I, comunicación personal, 7 de septiembre, 2025) que emergen como un eje central de preocupación barrial.

No son simples palabras aquellas que describen este escenario como un territorio de identidad, podría decirse que no elegí al azar dicha comunidad, sino que el barrio me eligió a mí desde hace mucho tiempo, cuando no imaginaba que pudiera regresar con otros ritmos para desplegarlos y enriquecerlos en estas calles.

Porque claro está que Concordia es amplia, extensa y diversa, pero muchas veces su desarrollo gira alrededor de sus centros, desprotegiendo u olvidando las orillas o costas en donde la vida se trama de otro modo, con asambleas populares, comedores comunitarios, plazas con música que resiste en los cuerpos, aunque no haya un escenario.

La elección del candombe como eje de esta propuesta surge de una intención clara: recuperar una expresión cultural de raíz afrodescendiente y resignificarla en clave comunitaria. No se trata de llevar algo nuevo al barrio, sino de habilitar un cauce donde lo que ya late, aunque silenciado, encuentre el lugar para hacerse visible. En este sentido, la comparsa funciona como semilla o rizoma¹, que al extenderse permite que lo oculto brote y se despliegue en nuevas formas de encuentro.

Porque el tambor ya tiene su propia forma, el ritmo se siente, la historia ya camina, lo que quizás falta es un espacio en donde este lenguaje sea reconocido y legitimado como saber, como salud, como identidad. Es justamente lo que este proyecto propone construir: un territorio de expresión, de encuentro y de reparación.

El candombe surge del corazón de las comunidades afrodescendientes de Montevideo y se despliega como un torrente cultural capaz de atravesar territorios y resonar en distintas comunidades del litoral argentino. Sin embargo, éstas manifestaciones musicales han sido relegadas y desestimadas a lo largo de la historia, en gran parte como consecuencia de la colonialidad del saber. (Ferreira, 2008)

¹ El término rizoma proviene de la obra *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Allí los autores señalan: “Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 25). Desde esta perspectiva, el rizoma se utiliza en este trabajo como metáfora conceptual que permite pensar conexiones abiertas, heterogéneas y no jerárquicas.

En una ciudad como Concordia, donde la cercanía con Uruguay atraviesa la vida diaria y la historia compartida, el tambor aparece como un recurso vivo y representativo para explorar la identidad, la interculturalidad, el vínculo con el propio cuerpo y el sentido de pertenencia, desde una mirada comunitaria.

La intervención parte de la necesidad urgente: generar espacios colectivos donde las personas puedan expresarse, reconocerse y sostenerse mutuamente en medio de realidades atravesadas por la violencia, el consumo y la venta de drogas. En El Toronjál, como en tantos otros barrios populares, la salud mental no puede pensarse sin tener en cuenta el entorno, ni sin considerar cómo cada vecino y vecina vive y resiste en su territorio. Desde esta perspectiva, la creación de una comparsa de candombe como dispositivo de musicoterapia comunitaria se presenta como una manera sensible y concreta de transformar el dolor en encuentro, de recuperar la memoria barrial y de abrir un presente más sano, participativo y compartido.

Desde lo personal, desde la propia subjetividad que habita mi forma de existencia actual, este proyecto es un “regreso”. No sólo por la territorialización geográfica, sino emocional y claramente política. Es un modo de agradecimiento al barrio que me dio infancia, desde un “volver” con lo que esta futura Licenciada en Musicoterapia tiene para compartir, una mujer que aún hoy en este contexto social aparentemente desolado, cree en las transformaciones que nacen mediante el encuentro “con un otrx, con lxs otroxs” y la certeza de que lo comunitario es una forma de aliviar el padecimiento, una forma de sanar.

1.3 Pregunta directriz:

¿Qué huellas deja la creación de una comparsa de candombe, concebida como propuesta de Musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, tanto en el fortalecimiento de lazos

comunitarios, como en su papel de estrategia promotora de Salud Mental y bienestar colectivo en el barrio El Toronjál, frente a la ausencia de espacios culturales sostenidos?

1.4 Objetivo general:

Fundar una comparsa de candombe en Concordia, sostenida desde una perspectiva de musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, orientada a la promoción de la salud mental colectiva. La propuesta busca fortalecer lazos sociales saludables y generar un espacio de contención y reparación simbólica para personas atravesadas por un contexto de pobreza, exclusión, violencia y desigualdades estructurales.

***Objetivos específicos:**

- Construir redes vinculares entre concurrentes y musicoterapeuta, que respondan como soporte emocional y social, a través de la colaboración en la comparsa.
- Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes.
- Reivindicar las herencias culturales del candombe.
- Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.
- Resignificar el espacio público, fortalecer redes interbarriales e interculturales, y consolidar la comparsa como actor social.
- Favorecer la construcción de lazos saludables en la comunidad, promoviendo espacios de encuentro, cooperación y cuidado mutuo.

1.5 Propósito

Con un posicionamiento macro de enfoque decolonial que orienta todo el trabajo, el propósito es explorar la “potencia” de la comparsa como recurso musicoterapéutico para contribuir al fortalecimiento de la salud comunitaria, en el marco de una práctica situada en Concordia, Entre Ríos.

La comparsa se propone como un espacio comunitario que contribuye a la promoción de la salud mental, ofreciendo a vecinos y vecinas un ámbito de encuentro que mejora el clima social del barrio. Esta propuesta parte de una mirada de atención primaria integral, que reconoce y pone en valor los saberes ancestrales, la memoria afrodescendiente y las expresiones culturales-populares como formas legítimas de cuidado, contención y reparación simbólica.

Se la concibe como un hacer colectivo capaz de habilitar una condición expansiva de transformación de las estructuras históricamente fijadas en el plano muscular, vincular y cultural de las subjetividades afectadas. (Banfi 2011, p. 42) En este sentido la música, el cuerpo y el encuentro se constituyen como lenguajes políticos y terapéuticos que permiten reconfigurar modos de habitar territorios, promover vínculos saludables y generar procesos de salud anclados en lo común.

1.6 Justificación

Entre los problemas más mencionados por los integrantes de la comunidad del Toronjál, aparecen el desempleo, el consumo problemático de sustancias, la escasez de propuestas comunitarias sostenidas y la fragmentación de los lazos sociales. Estas condiciones afectan de manera directa la vida colectiva y dificultan la construcción de sentidos compartidos, según surge de las entrevistas registradas en los anexos.

Frente a este escenario pensar en el candombe que combina cuerpo, ritmo y encuentro comunitario, se ubica como camino fértil para restaurar lazos y abrir espacios de integración barrial.

A lo largo de nuestra formación transitamos experiencias y “sentires” donde el cruce de subjetividades nos impulsa a cuestionar el lugar que ocupamos, nuestras raíces y los horizontes hacia los que nos dirigimos. En el desafío de culminar una etapa de integración de saberes, encuentros, sonoridades y corporalidades, este trabajo emerge de la necesidad de generar espacios colectivos en un territorio familiar, aunque hoy distante.

En resumen, este TFI se sostiene en la convicción de que la unión entre musicoterapia comunitaria y el candombe puede abrir caminos de cuidado, de promoción de salud mental, de encuentro. La propuesta se enraíza en las necesidades que atraviesa el barrio, con la esperanza de nutrir los lazos sociales más sólidos y de sembrar un porvenir en el que la participación comunitaria florezca como expresión de salud colectiva.

1.7 Destinatarios

A través de la recolección de datos y un relevamiento territorial, se propone que la conformación de la comparsa funcione como un espacio abierto a toda la comunidad del barrio ya mencionado, sin restricción de edad, con el objetivo de promover el intercambio intergeneracional, el encuentro colectivo, validando los saberes vivos comunitarios, integrando la dimensión política del candombe.

Se propone que participen niños, niñas y adolescentes, quienes enfrentan diariamente situaciones de vulnerabilidad, como el consumo problemático de sustancias, la falta de actividades

recreativas y la escasez de espacios de apoyo. Que a través del juego, la creación y la sonoridad colectiva encuentren un espacio significativo y de contención.

Como así también los jóvenes y adultos en situación de desempleo o con trabajos precarios, obtengan un lugar de encuentro donde puedan fortalecer lazos, compartir saberes, organizarse solidariamente y generen alternativas frente a la fragmentación social.

En este encuentro intergeneracional los adultos mayores, portadores de la memoria barrial y de historias compartidas, ocupan un lugar relevante dentro de esta iniciativa. Su presencia y sus relatos permiten enlazar las tradiciones, integrando pasado, presente y futuro de una experiencia sonoro-cultural común.

Sin embargo, el mayor desafío radica en lograr que la comunidad se sienta parte de esta construcción colectiva: convocarla, entusiasmarla y sostener su participación será clave para que aquello que se proyecta pueda hacerse realidad.

1.8 Descripción del sitio donde se llevará adelante el proyecto de intervención

El barrio presenta tensiones sociales que conviven con un fuerte entramado identitario. Los vecinos señalan la carencia de espacios recreativos seguros y la necesidad de generar lugares de encuentro que contrarresten la fragmentación provocada por el desempleo, la drogadicción y la violencia cotidiana.

Nuestra propuesta de intervención se articula en torno a una institución que mantiene vigencia en la vida barrial: la escuela N°6 “República del Paraguay” más conocida como “la escuela 6”. Situada en el corazón del Toronjál, constituye un lugar de pertenencia fundamental para niños/as, jóvenes y familias.

Para iniciar la propuesta, una primera alternativa será gestionar el uso del edificio escolar fuera del horario de clases, habilitando un espacio de encuentro comunitario. Sin embargo, el objetivo central apunta a que la comparsa se desarrolle a cielo abierto, en diálogo con el barrio y su gente. Tal como expresaron en las entrevistas, la escuela puede ser un lugar de apoyo y articulación en este proceso.

Se proyecta avanzar hacia la creación de una comparsa de candombe a cielo abierto, inspirada en las experiencias de comparsas barriales que en otras zonas de Concordia han logrado fortalecer identidades colectivas y resignificar el espacio público. La calle, en este sentido, se recupera como escenario natural del candombe: un lugar de resistencia, de expresión cultural y construcción comunitaria.

Parte 2

2.1 Estado del Arte (antecedentes)

El estado del arte (EA) tiene como objetivo ofrecer un panorama general de los antecedentes teóricos y empíricos que fundamentan el presente proyecto de intervención. Se buscaron investigaciones y producciones académicas que, directa o indirectamente, abordan dimensiones claves como la musicoterapia comunitaria, la identidad cultural, la salud mental y el rol del contexto sociocultural en las prácticas comunitarias.

El análisis de estos trabajos permite establecer un marco conceptual sólido, en un estado de conocimiento preexistente desde el cual se estructura la hipótesis de intervención. A través de este recorrido, se genera un diálogo que enriquece la comprensión de los ejes fundamentales del proyecto y nos ayuda a sustentar su diseño e implementación.

Amann, J. I. (2024). *Hacia una Musicoterapia situada: Actitudes transdisciplinarias. Propuesta de intervención para el Centro Cultural Qadhuoqté (Rosario, Santa Fe)*. Universidad Abierta Interamericana. Licenciatura en Musicoterapia.

En este TFI, se aborda la musicoterapia desde una perspectiva “situada”, entendida como una práctica que se constituye en diálogo con el contexto específico en el que se desarrolla. Esta aproximación orienta la intervención del proyecto, enfatizando la importancia de que las acciones se articulen con las particularidades socioculturales del territorio y de su comunidad.

La reflexión enunciada por Juan Ignacio Amann en su trabajo, resulta fundamental para comprender cómo se construye la musicoterapia en un contexto determinado. Él analiza las herramientas fundantes del sitio en el que desarrolla su proyecto de intervención para el Centro Cultural Qadhuoqté, ubicado en Rosario, Santa Fe.

Esta mirada permite reconocer la importancia de la identidad cultural, la salud mental y el contexto sociocultural en la construcción de propuestas de intervención en musicoterapia.

Considerando el interrogante ¿qué es lo importante para un grupo en un determinado contexto?

“Lo comunitario no se circunscribe a un determinado lugar, sino que se construye desde este. No hay comunidad sin sitio. Por eso el abordaje es situado y arraigado culturalmente” (p.30).

De Lorenzi, F. (2025). *Musicoterapia, salud comunitaria y ejercicio de memoria: Creación de un taller de murga para adolescencias, homenaje al murguero desaparecido Julio César Abruzzese*. Trabajo Final Integrador. Universidad Abierta Interamericana. Facultad de Psicología.

El trabajo aportado por el compañero Facundo De Lorenzi (2025), resulta de gran valor para pensar la articulación entre musicoterapia, salud comunitaria y arte popular. Su planteo destaca la creación de un taller de murga para adolescentes, como herramienta de intervención situada en el

barrio del Abasto. Este punto de vista pone en diálogo la práctica musicoterapéutica con dimensiones simbólicas y culturales que fortalecen el tejido social comunitario.

Una parte central de su trabajo es el ejercicio de memoria con dimensión activa y transformadora. A través del homenaje al murguero desaparecido Julio César Abruzzese, se resignifica el territorio desde la memoria colectiva. Esta mirada permite entender a la musicoterapia como un acto político y poético, capaz de construir identidad barrial y fortalecer los vínculos comunitarios. (p.4)

En este sentido, se considera pertinente subrayar la importancia de una musicoterapia situada, como fue propuesto previamente junto al trabajo de Amann (2024). En el caso de De Lorenzi, la dimensión identitaria de la cultura popular barrial ocupa un lugar central en el desarrollo de sus ideas, las cuales aportan el valor de lo comunitario, lo simbólico y lo identitario.

Sande Muletaber, S. (2007). *El candombe: un juego de identidades*. Tesis de Licenciatura. Universidad de la República. Facultad de Ciencias Sociales, departamento de Sociología. Uruguay.

En su tesis de Licenciatura en Sociología, Sandra Sande Muletaber (2007) realiza un análisis profundo sobre la cultura y el candombe, abordándola desde un sistema central de significaciones. Esta toma de posición permite comprender cómo las prácticas culturales construyen sentido de pertenencia e identidad colectiva dentro de una comunidad.

Uno de los ejes más relevantes del trabajo es la noción de “pertenencia” a la comparsa de candombe en Uruguay. Esta figura representa un espacio simbólico donde se integran los diversos “tambores individuales” en una expresión común. La comparsa se constituye así en un

tejido comunitario, donde lo individual se enlaza con lo colectivo a través del arte, el ritmo y el cuerpo.

Si bien la tesis de Muletaber no está situada explícitamente en el campo de la musicoterapia, sus aportes resultan sumamente valiosos para pensar posibles articulaciones entre la cultura del candombe y prácticas musicoterapéuticas. En este sentido, la invitación a utilizar herramientas sonoro-corporales, propias del quehacer musicoterapéutico, permitiría enriquecer los modos de intervención comunitaria.

La reflexión de esta socióloga hace eco con las ideas ya presentadas por De Lorenzi y Amann, a través de esta convergencia teórica y práctica, se reafirma la necesidad de una musicoterapia situada, capaz de integrarse con las expresiones culturales vivas de cada territorio.

Isla, C. Demkura, M. Alfonso, S. y Ambramovici, G. (2021) Desarrollos conceptuales del Colectivo85 en Musicoterapia Comunitaria. Evocaciones del presente-futuro “oyendo como un ciego frente al mar”. ECOS - Revista científica de Musicoterapia y Disciplinas afines, 6 (Esp.3). Universidad Nacional de La Plata.

En este camino de construcción colectiva, resuena con fervor la propuesta del Colectivo85, quienes desde hace casi dos décadas vienen hilando experiencias comunitarias en torno a la Musicoterapia.

En el artículo del año 2021 publicado por la revista ECOS, comparten un recorrido cargado de compromiso territorial, donde surge una mirada situada, feminista y decolonial de la salud y el hacer musicoterapéutico. Hace foco en la reconfiguración del rol del/la musicoterapeuta, alejándose del modelo clínico tradicional, para enraizarse en prácticas dialógicas. Es decir, existe un diálogo real entre saberes, tanto del profesional como los saberes populares, porque la

comunidad es protagonista activa del proceso. Obviamente estas prácticas están profundamente atravesadas por los contextos sociales, culturales y políticos.

Al igual que las investigaciones previamente analizadas el Colectivo85 concibe la salud como un proceso integral, relacional y en constante construcción, lo que refuerza los pilares conceptuales de este proyecto de intervención.

Urbani, I. E. (2023). *La peña como espacio posibilitador de construcción de lazos sociales: musicoterapia en el campo del adulto mayor.* Trabajo final integrador. Universidad Abierta Interamericana. Facultad de Psicología y Relaciones Humanas. Buenos Aires.

El último trabajo seleccionado para este EA es el de Iván Emanuel Urbani (2023), quién propone una intervención musicoterapéutica centrada en la población de adultos mayores. Su proyecto se organiza en torno a la creación de una peña como dispositivo grupal, donde la música y la celebración actúan como ejes dinamizadores del encuentro social.

Lo que resulta especialmente relevante de esta alternativa es el modo en que la fiesta y la celebración son resignificadas como herramientas terapéuticas. Urbani prioriza la construcción de lazos sociales dentro de un espacio compartido, entendiendo a la salud mental como un proceso comunitario y afectivo. En este contexto la peña funciona como un lugar de expansión, pertenencia y sostén emocional, dónde lo identitario se afirma en cada canto, baile y encuentro (p.22).

Este abordaje se entrelaza con la idea fundante de nuestro proyecto, que también busca promover la salud mental a través de prácticas artísticas y colectivas. Sin embargo, mientras Urbani trabaja con adultos mayores y la lógica de la peña, la iniciativa aquí planteada se sitúa en otro territorio simbólico y cultural: el de la comparsa de candombe. Allí, la fiesta adquiere un carácter

diferente, ligado a la resistencia cultural afrodescendiente, a la identidad barrial y a la movilización corporal y sonora como formas de encuentro.

A diferencia de los antecedentes revisados, que han abordado expresiones culturales como la murga, la peña o el propio candombe desde perspectivas predominantemente sociológicas o clínicas, esta propuesta integra de manera concreta cuatro dimensiones centrales: el paradigma estético en musicoterapia, la mirada comunitaria, la práctica del candombe y la perspectiva decolonial.

El diseño de la comparsa pretende aportar su propia luz, a partir del diálogo entre cultura afrodescendiente, salud mental e identidad de la comunidad. En la mencionada articulación, se reconoce a esta última, como sujeto activo de transformación, y al arte como vía legítima para la construcción del sentido y pertenencia.

El valor singular de nuestro TFI emerge en la manera en que el candombe se entrelaza con la Musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, situado en el barrio El Toronjál de Concordia, Entre Ríos. En este entramado la especificidad de nuestra disciplina cobra un lugar central: la escucha musicoterapéutica.

Parte 3

Marco teórico

Introducción

Tal como se expuso en apartados anteriores, este TFI se enmarca en una experiencia situada, es decir que engloba el territorio barrial y las características socioeconómicas, históricas,

identitarias que lo hacen propio, que reconoce al candombe como práctica cultural y saber comunitario capaz de generar procesos de transformación.

Desde una propuesta de musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, se impulsa la conformación de una comparsa integrada por la población del barrio El Toronjál (Concordia, Entre Ríos), como respuesta a la fragilidad del sistema de salud mental y a la carencia de espacios culturales sostenidos.

En este sentido, la comparsa se vuelve un dispositivo de salud comunitaria donde el ritmo, el cuerpo y la calle constituye el lenguaje de resistencia y cuidado colectivo. En este marco teórico, se desarrollarán los fundamentos conceptuales que otorgan sustento y entidad a dicha propuesta.

3.1 El candombe como territorio estético: el paradigma como fuente de sentido

-El paradigma estético como andamiaje de nuestra musicoterapia.

Es momento de afirmar las bases que, a lo largo de esta travesía, se han ido dibujando entre escrituras, lecturas y experiencias. Se trata de raíces firmes que sostienen las palabras difundidas por quienes nos precedieron. El encuentro musicoterapéutico aparece aquí como núcleo vital, por ello recurrimos a los referentes teóricos que nos ofrecen el sustento académico necesario para alentar y legitimar esta propuesta.

La Musicoterapia, disciplina que hoy nos convoca, se despliega desde múltiples enfoques, modelos y perspectivas. En esta sección, como estudiantes, nos re-encontramos con aquellos conceptos que han orientado nuestro recorrido académico, ofreciendo un entramado cargado de múltiples matices, que constituye el cimiento sobre el cual se edifica el proyecto de intervención.

A la vez, para quienes aún no se hayan aproximado al Paradigma Estético, intentaremos brindar una primera vía de acercamiento, constituyendo pasarelas donde lo ajeno deviene familiar.

En este recorrido, el paradigma estético y las redes de salud se presentan como genuinos aportes para la construcción de vínculos saludables.

No pretendemos simplemente elegir una perspectiva entre otras, sino de sostener un modo de comprender y practicar la Musicoterapia que hoy nos interpela, acompaña y nos posiciona. En el proceso de enseñanza nos hemos encontrado con las propuestas de referentes como Gustavo Rodríguez Espada, Claudia Banfi, Ximena Perea y Gustavo Langan, entre otros, cuyas ideas dejaron una huella decisiva. Ellos y ellas han contribuido a otorgar entidad científica al paradigma estético, que nos envuelve y sostiene.

Este paradigma cumple la función de soporte vital, desde donde se gesta una forma particular de comprender y actuar en el campo. Las prácticas se validan porque expresan la raíz de lo que concebimos como Musicoterapia: un acontecimiento sensible, abierto a lo relacional y a lo transformador, donde la relación terapéutica también puede dar lugar a formas inéditas de vincularidad. (Banfi, 2007)

En continuidad con lo expuesto la disciplina se configura en la confluencia entre saberes teóricos y vivencias prácticas; esto implica reconocer que el saber musicoterapéutico acontece en la práctica viva, en el encuentro, en las resonancias afectivas, en los sonidos que emergen espontáneamente y en la creación compartida. El espacio clínico y comunitario, entonces, se vuelve un territorio de co-construcción donde el ritmo, la sonoridad, la improvisación libre son modos de relación, que forman diálogos que permiten que algo nuevo se produzca entre los y las participantes.

Este apartado del marco teórico invita a comprender la Musicoterapia como un campo de creación subjetiva, donde lo sonoro posibilita la emergencia de nuevos sentidos. En el acto mismo del encuentro musicoterapéutico, el sonido compartido abre un espacio de expresión y reconocimiento mutuo, donde la vivencia con “el otro” se vuelve experiencia creadora. La resonancia², el ritmo y la escucha se vuelven modos compartidos de encuentro, tejiendo significados que trascienden el lenguaje verbal.

Con claridad, el paradigma estético se erige ante nosotros como la modalidad de abordaje válida que abre aspectos formativos, éticos, políticos y profesionales de la musicoterapia. En este marco surge una inquietud: ¿es posible describir la musicoterapia sin reducirla a definiciones que la limiten? Esta pregunta resulta pertinente, ya que en el entramado de amplitudes que propone este paradigma, el sentido de las palabras se expande y se pluraliza en matices diversos.

En este horizonte, la Musicoterapia se concibe como una práctica clínica que articula salud y arte, sustentada en un paradigma estético que redefine los modos de comprensión, intervención y transmisión de lo vivido en el espacio terapéutico. Lejos de las explicaciones causales, este enfoque se centra en la experiencia sensorial y la creación sonora, dónde “la validez de un fenómeno estético no será consecuencia de la donación de verdad hecha desde algún sistema ajeno al mismo fenómeno” (Rodríguez Espada, 2000, como se citó en Banfi, 2007, p.15)

A lo largo de nuestra formación académica, hemos transitado la centralidad de las preguntas como motor del conocimiento, resonando con la afirmación de Espada (Banfi, 2007) de que la curiosidad es en sí misma una ética. Como él mismo señala, apostar por “la curiosidad (la pregunta) como ética” (como se citó en Banfi, 2007, p.4) implica un posicionamiento activo y

² El concepto de *resonancia*, según Claudia Banfi, refiere a una forma de escucha activa y sensible, donde el/la musicoterapeuta se deja afectar por lo que acontece en el encuentro sonoro, respondiendo desde la propia vibración interna más que desde la interpretación racional. La resonancia implica una disponibilidad corporal y emocional que permite que el sonido del otro despierte sentido, propiciando una comunicación estética y no verbal (Banfi, 2007).

crítico frente a lo establecido. Es por eso que surgen interrogantes que funcionan como puentes articuladores en este trabajo, conectando la teoría con un hacer situado: ¿cuál es su aporte específico a la construcción de salud y comunidad en un contexto situado como la ciudad de Concordia?

La intención no es ofrecer una respuesta definitiva, sino abrir un espacio de indagación sobre cómo los principios del paradigma, la creación singular, la escucha no normativa, entendida como “una instancia abierta a la posibilidad de movimiento de los otros” (Banfi, 2007, p.18), y la construcción horizontal de estéticas propias, pueden operar y potenciar procesos comunitarios en un territorio con sus particularidades y saberes locales. Esta forma de escucha, lejos de ajustar las producciones sonoras o simbólicas a parámetros preestablecidos, se orienta a habilitar y sostener la emergencia de lo singular y lo colectivo, resonando con una ética del devenir y la curiosidad (Espada en Banfi, 2007) que fundamenta la intervención propuesta.

La práctica musicoterapéutica, tal como la plantea Banfi (2007), se configura como un espacio donde el vínculo, la creación y la manifestación sonora se entrelazan sin jerarquías rígidas, generando la posibilidad de apertura a lo inesperado. La/el musicoterapeuta adopta una posición de “no-saber”, retirándose del terreno del hábito para habilitar su propia condición creante (Banfi, 2007, p.7). Este gesto ético y estético invita a desestabilizar los roles fijos y ampliar el número de estéticas posibles (Rodríguez Espada, 1990/91, como se citó en Banfi, 2007, p.9), propiciando un encuentro donde el acontecimiento pueda emerger.

Desde el paradigma estético, la mirada se orienta hacia lo pequeño y lo singular, aquello que aparece en lo cotidiano y en los matices de cada encuentro. Claudia Banfi (2007) lo describe como una “clínica del detalle” (p.8), donde la atención no está en lo general ni en lo normativo, sino en la experiencia sensible y en la potencia creadora del sonido. Cada gesto, cada resonancia

y cada interacción se vuelven oportunidades de transformación, sosteniendo tanto los procesos individuales como los colectivos.

Se configura entonces como una práctica a la vez poética y política, en la que el rigor no se mide por criterios científicos, sino éticos. “El rigor de nuestra práctica es ético, forma reflexiva de la libertad” (Rodríguez Espada, como se citó en Banfi, 2007, p.15).

Aplicado a un proyecto comunitario, este encuadre invita a intervenir desde la responsabilidad y la escucha activa, promoviendo espacios en los que la creación y la participación sean auténticamente libres y respetuosas de las singularidades de cada persona y del grupo. Esta concepción, respaldada además por Winnicott, quien afirma que “vivir en forma creadora es un estado saludable” (Winnicott, 1979, como se citó en Banfi, 2007, p.18), subraya que fomentar la libertad de crear no sólo potencia la salud individual, sino que fortalece vínculos, cohesionando la comunidad y habilitando transformaciones colectivas a través de la práctica musicoterapéutica.

Desde los fundamentos del Paradigma Estético y en articulación con el enfoque decolonial, esta óptica ofrece a la comunidad de Concordia y al proyecto de comparsa de candombe, un aporte reflexivo y transformador. En primer lugar, cuestiona las jerarquías sonoras coloniales al validar el candombe como discurso legítimo (Espada, 1992), reconociendo en sus ritmos y prácticas una epistemología propia que resiste la homogeneización cultural. En segundo término, opera como práctica de libertad sonora (Banfi, 2007), donde la improvisación colectiva con tambores deviene espacio de intervención de subjetividades afianzadas en la herencia afrodescendiente.

Finalmente, constituye salud comunitaria desde la estética territorial, articulando el saber popular del candombe como una práctica musicoterapéutica que no instruye, sino que acompaña procesos de autonomía sonora (equipo de producción de colonial, 2024).

3.2 La musicoterapia comunitaria como un latido común que abre caminos de bienestar.

-Definir la musicoterapia comunitaria: un esqueleto troncal para la intervención

Comprender el marco teórico de este Trabajo Final Integrador (TFI) implica reconocer el lugar que ocupa el paradigma estético que lo recorre y al mismo tiempo supone detenernos en una conceptualización de la Musicoterapia comunitaria, que constituye un eje central para esta propuesta.

La transición de la Musicoterapia desde un modelo clínico individual hacia una práctica comunitaria no es solo un cambio de “escenario”, sino una transformación en la que se produce, se entiende y se valida el conocimiento, la cual está profundamente vinculada con el paradigma estético. Como señala Gauna, (2015) este recorrido implicó la necesidad de justificar la práctica desde marcos externos como el psicoanálisis o la educación musical, para construir un saber propio desde la dinámica del arte y la subjetividad. Dicho movimiento además de enriquecer la clínica musicoterapéutica, posibilitó un puente hacia lo comunitario, donde la música dejó de ser un recurso para “tratar” patologías y se convirtió en un dispositivo de encuentro, creación y transformación colectiva.

Precisamente aquí es donde la musicoterapia comunitaria encuentra su sentido, se trata de gestar prácticas en las que el arte se viva como fuerza de encuentro. En este cuadro, el sonido, el movimiento, la improvisación libre y el pulso colectivo se fusionan para mediar un proceso que desarma jerarquías y abre espacios de participación horizontal. La comunidad no es un escenario “pasivo”, sino el lugar donde la experiencia estética cobra vida como lazo común. (Gauna, 2015)

Teniendo en cuenta dichas ideas, nuestro proyecto se basa en un marco central guiado por principios comunitarios, que da forma y sostiene esta perspectiva. Guiándonos por los

pensamientos de Ignacio Purvis (2018), lo comunitario no debe pensarse como una cifra, una locación en el mapa o un eslogan publicitario, sino como una forma particular de vínculo social sostenida en la horizontalidad, la inmediatez, la autonomía, la singularidad y la apertura. ¿Qué sucede cuando un “tambor” no es solo un instrumento, sino un puente entre vecinos y vecinas?

Nuestro proyecto comunitario puede comenzar por reconocer y poner en diálogo los sonidos ya presentes en el territorio, como el repiqueteo de los ensayos de las comparsas de carnaval que ya en los meses de octubre comienzan a escucharse preparándose para los festejos de lo que será el desfile en verano, la música que suena de alguna vivienda, los ruidos de los trabajos de construcción, el silbido de algún o alguna vecina. La sonoridad emerge de los preexistentes, no se “importa”.

A partir de los aportes de dicho autor, es posible identificar en nuestra propuesta, un conjunto de principios que estructuran su sentido comunitario y decolonial. En primer lugar, la horizontalidad se materializa en el hecho concreto de que todos y todas pueden aportar desde su lugar, sin roles fijos de poder. La inmediatez se expresa en la potencialidad de tocar, bailar, compartir, vivir el poder del encuentro. El bienestar no se posterga a un “resultado final”, sucede ahora, en el acto mismo de sentir la vibración del tambor, resonar en el pecho del o la de al lado. Es la potencia de estar “siendo” juntos en el sonido.

La autonomía se refleja en la construcción colectiva de los símbolos como diseñar sus banderas, acuerdos que definen sus códigos de funcionamiento. Mientras que la singularidad se preserva y se celebra, permitiendo que cada historia personal encuentre su lugar en la comparsa sin ser homogeneizada. No se busca que todos toquen el tambor de la misma manera, se valora el estilo único de cada integrante, como podría ser la timidez de quien da golpes suaves, la exuberancia de quien se mueve ágilmente. La comparsa se fortalece con las diferencias. Y la apertura se

vuelve gesto político y poético, la calle se transforma en un escenario sin puertas, donde cada uno puede sumarse sin pedir permiso, el espacio en un bien común.

Pensar en montar un proyecto de intervención comunitaria en la ciudad de Concordia, es una forma de preguntarse cómo queremos vincularnos en un territorio marcado por desigualdades y violencia. ¿Puede el ritmo colectivo del candombe aportarnos nuevas maneras de estar juntos? ¿Es posible que un espacio de memoria y revalorización de los ancestros también sea un espacio de cuidado y promoción de la salud mental? Según sostiene Purvis (2018), lo comunitario se configura como un espacio de amistad política, horizontal y abierto capaz de sostener la vida en común desde la práctica concreta del encuentro, y en este sentido el arte emerge como dinamizador de vínculos sociales. Retomando a Gauna, el arte sostiene lo que tenemos, señala lo que falta, cuestiona lo establecido y abre alternativas cuando los caminos parecen cerrados. (Gauna, 2015).

Por este motivo, la práctica no se orienta hacia un “producto acabado”, sino hacia una experiencia estética compartida como raíz de lo comunitario. Donde la calidad de los vínculos forjados, las historias compartidas, la sensación de potencia colectiva se vivencien al terminar los encuentros y al mismo tiempo los concurrentes se sientan más dueños de sus ritmos y su territorio.

-Candombe en Concordia, Entre Ríos: resonancias de musicoterapia comunitaria, trabajo en red y cuidado integral.

La práctica del candombe vivenciada desde el ritmo, desde el cuerpo en movimiento y la participación activa, se vincula estrechamente con la musicoterapia comunitaria, entendida como una disciplina que promueve salud mediante el encuentro sonoro y creativo. Según Pellizari

(2011), esta intervención “fortalece la participación, la expresión y los dispositivos estéticos como genuinos canales de enlace y fortalecimiento de la salud individual, familiar y comunitaria” (p.18).

Entonces, ¿qué significa hablar de salud cuando un tambor resuena en la calle? ¿qué ocurre cuando ese pulso colectivo se transforma en una herramienta para cuidar y cuidar(nos)? podríamos pensar que significa reconocer que el cuidado no se reduce a la ausencia de enfermedad, sino que se despliega en la vida cotidiana, en los vínculos, en la expresión colectiva de emociones y en la posibilidad de participar en un proceso común.

Posicionados desde esta perspectiva la formación de la comparsa se afianza como una práctica de musicoterapia comunitaria que habilita la expresión de lo colectivo y aporta a un cuidado integral de la salud: un cuidado que contempla lo físico, lo emocional, lo social, lo cultural y lo espiritual.

El cuidado integral, se entiende como un proceso continuo y comunitario, en el que la salud se construye en las prácticas cotidianas, en los vínculos y en las condiciones de vida que una comunidad experimenta (Pellizari y Colaboradores, 2011). Escuchar, validar los saberes locales, abrir espacios de participación: todo eso es parte de un mismo movimiento.

De allí que el candombe en Concordia no actúa en soledad, se inscribe en un entramado de redes. Entendemos por trabajo en red una trama horizontal donde cada uno aporta su singularidad y a la vez, se construye un horizonte común, el candombe puede ser ese nudo convocante que permite unir fuerzas y sostenernos mutuamente.

Muchas veces la participación comunitaria se concibe de manera abstracta y homogénea, lo que termina reproduciendo lógicas verticales y normativas que dejan fuera a gran parte de la comunidad. En cambio, pensar desde la perspectiva de redes implica reconocer a la población

como actor social y generar canales reales de participación, donde cada voz tenga lugar. (Bang, Stolkiner, 2013)

Estas redes se sostienen en lazos saludables, vínculos que no nacen de mera cercanía sino del respeto, la confianza y la reciprocidad. Quizás en su capacidad de habitar la palabra, de fortalecer la autonomía y de ofrecer contención en la adversidad. En este sentido, los vínculos que se gestan en el toque compartido, en las miradas que se cruzan, en los movimientos sincronizados, son más que gestos artísticos, estos son actos de salud comunitaria. En cada ronda se incluye a quienes estuvieron excluidos, se abre espacio a las voces silenciadas y repara fracturas sociales. Así, el candombe se convierte en una práctica encarnada de cuidado integral, donde el bienestar colectivo se celebra en el espacio público.

El trabajo en red es como tejer una malla de contención comunitaria. Cada organización, institución, vecino, vecina es un nudo de esa malla. Por sí solos, los nudos pueden poco, pero cuando se entrelazan con otros a través de hilos de confianza y objetivos comunes, crea una red capaz de sostener a cualquier miembro de la comunidad que esté en riesgo de “caerse”, atenta y lista para contener.

En definitiva ¿qué podemos pensar que el candombe ofrece en concordia? Repasando lo anterior comprendemos que la salud no es una propiedad exclusiva de un consultorio ni de un sistema médico, sino un proceso vivo y compartido. Que el bienestar colectivo se construye en la calle, en la ronda, en la fuerza de los lazos que nos sostienen y la potencia de las redes radica en que, a través del intercambio, permite la creación de alternativas novedosas para afrontar necesidades colectivas. (Bang, Stolkiner, 2013)

Pero llegamos a uno de los nudos críticos más profundos que recorre nuestra propuesta: la dificultad histórica para generar participación genuina y sostenida. A pesar de los marcos legales y las iniciativas promotoras de la salud integral, la participación aún es insuficiente porque las causas son múltiples y estructurales, se habla de desesperanza aprendida, de fatalismo instalado por los medios, de una profunda desconfianza en la palabra política y, sobre todo, el descrédito de lo público como espacio de transformación. (Pellizari y Colaboradores, 2011)

En este contexto, promover que la comunidad se apropie de un espacio sonoro y corporal, como la comparsa, no es una tarea sencilla. No se trata sólo de convocar, sino de restaurar la confianza en que lo colectivo puede incidir en la realidad. Pellizari lo expresa con crudeza, cuando habla sobre la existencia genuina del desinterés en la participación comunitaria, agravado por un modelo de salud que reduce a las personas a meros receptores de indicaciones y no a sujetos protagónicos de su propio cuidado. (Pellizari y Colaboradores, 2011)

En relación a la violencia y problemáticas barriales, ofrecer una intervención comunitaria trae aparejado la idea de construir una subjetividad en común, que surge del acto de “ponerse en común con otro, compartir un problema” (De la Aldea, 2004, p.15). La comunidad desde esta mirada es un recorte de la realidad social mucho más amplia, qué se reinventa en la práctica misma del encuentro.

Sin embargo, el desafío no se agota en lo simbólico. Pelizzari advierte que, con frecuencia, la participación se mantiene sólo en tanto haya una contraprestación material, ya fuera una beca o un alimento, lo que refleja una lógica asistencialista que aún domina las políticas sociales. La comparsa, en cambio, busca construir participación desde el deseo y la creación, y no desde la carencia. Un acto que puede reflejar resistencia frente a la mercantilización de la salud y la cultura, una apuesta contra hegemónica.

La confianza comunitaria es como un músculo, si se atrofia por el desuso y los malos tratos es necesario fortalecerlo y no solo con discursos. Se entrena con acciones pequeñas, conscientes y transparentes, llegar a horarios, cumplir con lo prometido, escuchar. Cada ensayo que se realiza con éstas pequeñas acciones fortifica ese músculo debilitado.

La comparsa puede comprenderse como un ensayo de democracia sonora, un ejercicio de escucha profunda, ese “arte de escuchar a la gente” en palabras de Pelizzari, que invita a la comunidad a componer, cantar y bailar su propio bienestar. Superar el desinterés y la desconfianza no ocurre de inmediato, sino que requiere tiempo, persistencia y, sobre todo, volver creíble la posibilidad de que entre todos y todas podemos crear salud.

En este camino, nuestra propuesta se despliega como un dispositivo estético que habilita el ponerse en común a través del cuerpo, el ritmo y el sonido, generando una experiencia compartida que no responde a un ideal impuesto desde afuera, sino que emerge de quienes participan. Como advierte De la Aldea: “los otros desaparecen en el hacer por otros y adquieren presencia en el hacer con otros”. (De la Aldea, 2004, p.16).

Pero ¿qué es lo específico del candombe que lo convierte en una herramienta tan potente para este fin? Para responder, es necesario adentrarnos en su historia, su simbología y su capacidad de tejer identidades, tal como lo haremos a continuación.

3.3 El Candombe: tambor de memorias, danza de identidades y encuentro comunitario.

-Orígenes históricos del candombe como dimensión rítmica y corporal, vehículo de identidad y memoria colectiva.

El candombe fue, y sigue siendo, mucho más que un género musical, es memoria, identidad y comunidad. Para comprender por qué este género resuena hoy como propuesta de salud

colectiva, resulta necesario apoyarse en fuentes que den cuenta de su compleja historicidad. En este sentido, el libro “Los tambores del candombe” de Luis Ferreira ³(1997), junto a la obra de Oscar D. Montaña (2008) constituyen referencias que nos permiten contextualizar, esta práctica tanto desde el aspecto musical, como desde lo histórico-social, además nos permite volver a su origen y reconocer el profundo vínculo entre la historia de la esclavitud, la resistencia cultural y las prácticas comunitarias.

Los primeros candombes sucedieron, como señala Montaña (2008): “como una válvula de escape a la tragedia que enfrentaban, fueron una forma de sentirse vivos, a través de un íntimo e intenso ritmo que llamaba a la rebeldía ante las imposiciones y el avasallamiento de que no eran objeto”. (p.76)

En la opresión de la esclavitud, donde el cuerpo era una mercancía y la vida un instrumento de trabajo, el candombe emergió como un latido propio de un corazón colectivo que se negaba a dejar de latir. Mientras el sistema esclavista buscaba apagar su humanidad, el repique del tambor era un acto de afirmación:

Renazco, resueno a través del tiempo, mi lucha, mis miedos, mis sentimientos, la vida se pasa y si no despierto me iré condenado a quedarme quieto. Resiste, no pares tu movimiento, por más que la lucha se vuelva dura tu abrazo, tu risa, serán encuentro. (Ahyre, 2023. “Las ideas”)

En ese pulso dolorido y rebelde se guardaba la fuerza de un pueblo que, aún despojado de casi todo, creó belleza y comunidad.

³Luis Ferreira es investigador uruguayo en el campo de la etnomusicología, especializado en el estudio del candombe y de las prácticas musicales afroamericanas. Su trabajo combina la investigación académica con la observación participante en los barrios montevideanos.

Oscar D. Montaña Fue un referente intelectual militante del movimiento afrouruguayo. Su obra historia afro uruguaya constituye un aporte fundamental para visibilizar la memoria, la resistencia y las contribuciones culturales de la comunidad afro en el país.

El candombe emergió de la diversidad de naciones africanas traídas como esclavos al Río de la Plata. “Candombe es el nombre genérico que reciben diferentes danzas de origen africano en estas tierras y nace de la conjunción de los más de 20 pueblos africanos que fueron traídos como esclavos a esta región del cono sur” (Montaño,2008, p.77) En Montevideo, desde 1760, los esclavizados se reunían en las “canchitas” junto a la muralla de la ciudad, para tocar y bailar, recreando sus memorias y su sentido de pertenencia. (De María,1938, citado en Montaño, 2008, p.78)

En este año 2025, al pensar en la ciudad de Concordia, nos preguntamos: ¿cómo puede este tambor de memorias convertirse también en nuestro tambor de identidad, en un puente entre la historia afrodescendiente y las búsquedas comunitarias de nuestra ciudad?

El candombe puede actuar como un espejo sonoro donde la comunidad se mire a sí misma. Al aprender sus toques no solo se está aprendiendo el ritmo, también se entra en intercambio con una historia de resistencia que puede resonar con las luchas actuales del barrio. La memoria de la comunidad afrodescendiente se convierte en un puente de sentido para cualquier grupo que hoy luche por su espacio, su voz, su identidad.

-Potencialidades del candombe como estrategia de musicoterapia comunitaria situada.

Además de su raíz histórica, el candombe es encuentro. Ferreira (1997) lo describe como una manifestación artística en formación en la calle, donde ensayar no es obligación si no un placer compartido (Ferreira, 1997; el PDF consultado no incluye numeración de páginas). Las salidas de tambores se transforman en verdaderas celebraciones comunitarias: momentos de celebración colectiva, un espacio de concentración, de distensión, de validación de discursos y de reconocimiento mutuo.

Con todo lo mencionado hasta aquí podemos pensar que la práctica del candombe puede entenderse como un ecosistema de bienestar. A través de sus repiques se afirma el sentido de pertenencia, se viven emociones intensas, memorias y resistencias. Un testimonio recogido por Ferreira (1997) lo expresa con claridad: “Nosotros con el tambor no solamente nos divertimos, con el tambor lloramos, con el tambor expresamos nuestra bronca, con el tambor expresamos nuestra rebeldía, ósea es nuestra forma de vida” (p.74 de PDF).

Musicalmente, el candombe se estructura a partir de lo que Ferreira (2013) denomina un núcleo estructurante: la relación dialéctica entre el tambor chico, que marca la guía rítmica, y el piano, que sostiene la base grave. Esta interacción no es mecánica, sino que se articula a través de rigurosidades, micro variaciones en el ataque de los pulsos que surgen de la corporalidad, la escucha mutua y las condiciones situadas de la ejecución. (Ferreira, 2013)

Estas rigurosidades constituyen la huella sonora de una búsqueda colectiva, la cadencia propia del candombe que lo hace irrepetible y vivo. En el contexto de un proyecto comunitario como el que pensamos, estas características emergen como signos de autenticidad y proceso, evidencias de una identidad grupal en plena construcción.

El tiempo en el candombe donde, lejos de ser lineal se mueve en espirales. “Sube y baja, se tensa y se distiende, se abre y se repliega” (Ferreira, 2013, p.240). Es un tiempo que abraza memorias y que, a la vez, se proyecta hacia adelante sosteniendo la vida y la esperanza. Quizás por eso el candombe fue, y sigue siendo, un canal de resistencia, porque nos enseña que el tiempo puede habitarse de otra manera, que se puede resistir al olvido con cada golpe de tambor.

El contacto con las voces de las entrevistas recogidas nos mostró que la calle, tantas veces escenario de exclusión, necesita convertirse en un escenario de encuentro, de reconocimiento, de resignificación y creación colectiva.

Entonces, si buscamos fundar una comparsa a cielo abierto, donde los desafíos sociales y las desigualdades atraviesan la vida cotidiana, nos preguntamos: ¿no será también una manera de recuperar aquel pulso comunitario que los esclavos transformaron en libertad sonora? ¿y no será que al reunirnos en la calle a tocar y bailar estamos creando un nuevo espiral del tiempo donde pasado y presente se abrazan para sostener proyectos de futuro compartido?

En este recorrido fuimos destacando la importancia del candombe como género y expresión cultural, reconociendo su profundo contenido histórico-social que nos habilita a fundamentar los objetivos de nuestra propuesta. Su fuerza radica en la posibilidad de articular historia, cuerpo y comunidad en el mismo gesto sonoro, lo que lo convierte en una estrategia valiosa para la intervención que venimos diseñando, sostenida desde la musicoterapia comunitaria.

Sin embargo, para dimensionar verdaderamente su potencia, resulta necesario inscribirlo en un marco más amplio, aquel que se pregunta por la salud mental, por su historia, sus transformaciones y los modos en los que hoy podemos promoverla desde lo colectivo. Así, el camino trazado por el candombe nos conduce naturalmente al siguiente apartado, donde abordaremos la promoción de la salud mental, otra de las ideas directrices que guían este proyecto, en concordancia con los marcos normativos y las prácticas comunitarias que buscan sostenerla en la actualidad.

3.4 Cultivar la salud mental desde la trama cultural y el abrazo colectivo.

-Enfoques comunitarios y colectivos en la promoción de la salud mental.

Para la construcción de este apartado se utiliza material trabajado en la cátedra musicoterapia en adultos, el cual le aporta una mirada crítica y esclarecedora sobre el recorrido histórico que atravesó el concepto de salud mental.

Estos aportes resultan fundamentales porque permiten comprender cómo dicho concepto fue transformándose en paralelo con los cambios sociales, políticos y culturales, y cómo esos movimientos aún repercuten en las prácticas actuales. En este sentido, la obra de Franco Basaglia, así como los aportes de Emiliano Galende, esclarecen un posible camino, aquel que conduce de la lógica asilar al abrazo comunitario.

Pensar en salud mental desde una perspectiva comunitaria supone desplazar la mirada centrada exclusivamente en la enfermedad biologicista, para situarla en un entramado social, cultural y colectivo donde emerge el padecimiento del mismo modo como lo vemos explorado en el concepto de cuidado integral. Tal como plantea Galende (1990), la enfermedad mental no es un fenómeno natural, sino que se construye socialmente, en función de las categorías y prácticas que determinan qué se considera normalidad y qué se nombra como patología.

Este posicionamiento abre la posibilidad de pensar el padecimiento no sólo en términos subjetivos, sino también colectivos, es decir, como expresión de malestares que nacen de condiciones sociales, vínculos deteriorados y contextos de exclusión. ¿Acaso no es el sufrimiento psíquico, en gran medida, un síntoma de fracturas que nos exceden como individuos?

Basaglia, desde su práctica en Gorizia y Trieste, demostró que la verdadera transformación no ocurre dentro de los muros del hospital, sino en el entramado social y cultural que puede o no, a

coger la diferencia. Frente a la medicalización del malestar, propuso politizarlo, hacer visible que la locura, la angustia o el sufrimiento son expresiones de contradicciones sociales y económicas.

La comunidad, lejos de ser un escenario simplista de intervención, se convierte así en un agente activo en la construcción de salud. Como él mismo señala: “cuando tratamos de comprometer a la comunidad en la cura del paciente, estamos tratando de eliminar el cuerpo muerto, el manicomio, y de sustituirlo con la parte activa de la sociedad” (Basaglia, 1979, p.75).

Los procesos de “desculturación” también son consecuencias directas de la institucionalización en establecimientos totales como los hospitales psiquiátricos. Según Goffman (1961) estos procesos implican un desaprendizaje o “desentrenamiento” de las habilidades y hábitos necesarios para la vida en sociedad, lo que afecta profundamente la identidad y autonomía de los pacientes, alejándose progresivamente de su “yo civil”. (Goffman, 1961)

Así mismo Galende (1990) advierte sobre la persistente vigencia de la lógica asilar en muchas de las prácticas actuales, aún en contextos de reforma. A pesar de los avances normativos y de la creación de nuevos dispositivos, el modelo manicomial sigue operando como horizonte implícito, reproduciendo dinámicas de encierro, aislamiento y control. Este hecho invita a preguntarnos ¿de qué manera se sostienen aún estas formas de exclusión?, ¿cómo se puede avanzar hacia dispositivos que, en lugar de aislar, abracen la singularidad de cada sujeto en su trama comunitaria?

La respuesta parece estar en la construcción de redes de salud entendidas como entramados colectivos que articulan recursos comunitarios, culturales y clínicos. Se trata de sustituir la relación vertical médico-paciente por vínculos horizontales basados en la reciprocidad del cuidado mutuo. En palabras de Basaglia (1979) “la libertad del hombre enfermo no se afirma en

la 'no intervención', sino en la construcción de una relación que no le quite su dignidad ni su capacidad de elegir" (p.13).

Ahora bien, ¿qué significa este planteo para la formación y la práctica musicoterapéutica? En primer lugar, que el vínculo se vuelve la herramienta central, se trata de construir relaciones que sostienen, reconozca y dignifique. El encuadre, por su parte, es un espacio ético donde la persona puede experimentar libertad en un marco de cuidado. El paradigma estético nos recuerda que la experiencia musical no se agota en su función terapéutica, sino que importa en sí misma un valor transformador, capaz de abrir mundos simbólicos y de restaurar sentidos.

Cultivar la salud mental desde esta perspectiva, significa entonces, apostar por el abrazo colectivo como modo de sostén, donde el arte, la música y en este caso el candombe se vuelve prácticas de cuidado y reparación que fortalecen los lazos sociales y genera nuevas formas de convivencia.

Galende propone, además, desarmar las etiquetas que convierten la diferencia en estigma, habilitando nuevas formas de reconocimiento social que no reduzcan al sujeto a su diagnóstico. El sufrimiento, nos recuerda, a la vez individual y social, "la subjetividad está tejida con los hilos de la historia colectiva" (p.129). ¿Cómo no ver entonces, que el cuidado de la salud mental es una tarea compartida, que se juega en la capacidad de una comunidad para incluir, escuchar y dar lugar a lo distinto?

El presente TFI entiende que cultivar la salud mental desde la trama cultural y el abrazo colectivo supone promover dispositivos que, como una comparsa de candombe, potencie los lazos comunitarios y actúen como prácticas de cuidado. La música, el ritmo y el encuentro

grupal pueden convertirse en soportes para una clínica comunitaria que se centra en la capacidad de las personas y las comunidades, de reconstruir sentidos y generar salud en lo común.

-Marco Normativo: La Musicoterapia y la Salud Mental como pilares legales para una práctica comunitaria decolonial.

La idealización de nuestro proyecto se sustenta en un entramado normativo que, en Argentina, reconoce tanto el valor terapéutico de las experiencias sonoro-musicales como el derecho a una atención en salud mental basada en la comunidad, la dignidad y la autonomía. Dos leyes resultan fundamentales para enmarcar esta propuesta: la Ley nacional de Salud Mental N°26.657 y la Ley de Ejercicio Profesional de la Musicoterapia N°27.153. Juntas, no sólo legitiman la intervención desde el arte sonoro, sino que también exigen un abordaje decolonizador de los cuidados, con especial énfasis en la prevención y promoción de la salud.

La ley de Musicoterapia (27.153) define la disciplina como una práctica profesional que utiliza el sonido y la música como “mediadores, facilitadores y organizadores de procesos saludables para las personas y su comunidad” (Art. 2°). Este enfoque comunitario y procesual resuena profundamente con la mirada que propone la comparsa, la música se enmarca como un tejido relacional, como un encuentro y como herramienta de reparación simbólica. La ley habilita al/la musicoterapeuta a actuar en ámbitos de promoción, prevención y rehabilitación (Art. 6°, inc. a), integrando equipos interdisciplinarios (Art. 3°) en sintonía con lo que establece la Ley de Salud Mental (Art. 8°) como modelo de atención.

A su vez, la Ley de Salud Mental (26.657) desmonta el paradigma medicalizante, y coloca en el centro los derechos humanos, la autonomía y la inclusión social. Reconoce que la salud mental es un proceso determinado por componentes históricos, socioeconómicos y culturales (Art. 3°),

lo que abre la puerta a intervenciones que recuperen saberes locales, memorias colectivas y expresiones artísticas propias de cada territorio. La comparsa, en este sentido, es un acto político de reapropiación del espacio público y de la sonoridad como bien común, en línea con lo establecido en el artículo 9, que promueve el abordaje en el marco de la atención primaria y la restitución de lazos sociales. (Art. 9°).

Ambas leyes, permiten proyectar a la musicoterapia hacia el espacio abierto, con ritmo colectivo y el movimiento corporal como formas de promoción de la salud mental comunitaria. La musicoterapia se expande a la calle, al barrio, en sintonía con la disposición legal de promover “la integración familiar, laboral y comunitaria” (Ley 26.657, Art.7°, inc. d).

Sin embargo, el marco legal no sólo bordea, sino que también interpela, la Musicoterapia como práctica regulada como ejercicio profesional, exige responsabilidad ética, formación especializada y un compromiso con rigurosidad. No se trata de cualquier uso de la música, sino de una práctica fundamentada, supervisada y ética, que evite tanto el intrusismo como la folklorización vacía de los recursos sonoros.

La comparsa con enfoque decolonial es una intervención musicoterapéutica comunitaria diseñada con firmeza que, desde un enfoque crítico, se apropia de las herramientas legales para subvertir lógicas hegemónicas y promover salud desde lo colectivo.

3.5 Enfoque decolonial: cuestionar lo heredado y re-encantarnos.

-La decolonialidad como fundamento para una musicoterapia situada.

En la búsqueda de la temática de éste TFI fuimos atravesando preguntas, ideas y propuestas que nos llevaron a detenernos en la necesidad de hablar de un “enfoque decolonial”. No fue un punto

de partida claro ni dado de antemano, sino un recorrido que implicó revisar nuestros propios pensamientos, nuestras propias prácticas y las huellas de las historias que habitamos.

La profunda contribución de Quijano (2014) nos permite identificar la colonialidad del poder como “el patrón de poder mundial” (p.776) que se instala con la conquista de América y que estructura nuestras realidades hasta el presente. El colonialismo no se reduce al pasado de la dominación política, sino que se prolonga en la colonialidad del decir, en aquellas lógicas que clasifican, jerarquizan y subordinan los saberes, los cuerpos y las culturas desde una mirada eurocéntrica.

El mestizaje se impuso entre nosotros como etnocidio, como cancelamiento de la memoria de lo no-blanco por vías de fuerza. Un autoritarismo de los Estados republicanos, tanto en el campo de la cultura como de la seguridad pública, impusieron una clandestinidad de siglos a los cauces subterráneos de sangre originaria. (Segato, 2013, p.223-224)

Al adentrarnos en el pensamiento de Quijano, encontramos que este patrón se organiza en torno a dos ejes fundamentales que se puede decir, que continúan operando en nuestras prácticas íntimas.

Por un lado, nos enfrentamos a la racialización de las relaciones sociales donde la invención de la “raza” como herramienta de clasificación social estableció una jerarquía que justificó la dominación y que se reconfiguran constantemente en nuestros modos de relacionarnos (Quijano, 2014, p.778). En un grupo de musicoterapia esto puede traducirse en dinámicas inconscientes, donde el ritmo o la armonía de un concurrente de tradición musical por ejemplo afrodescendiente es percibido por otro/as como “desordenado” en comparación con los patrones melódicos de la música clásica europea, considerados implícitamente como “superiores” o “correctos”.

La racialización opera como un lente distorsionado, heredado a través del cual, sin darnos cuenta, miramos y escuchamos a los demás. Este lente nos hace ver jerarquías donde solo hay diferencias, y nos impide apreciar la riqueza de los rasgos culturales y sonoros.

En segundo lugar, descubrimos la subalternización de saberes y la imposición de la razón eurocéntrica (Quijano, 2014, p.787), donde los conocimientos de los pueblos colonizados fueron sistemáticamente descalificados. Esta matriz de poder, como señala el autor, es la cara oculta de la modernidad, no es un residuo del pasado, sino una estructura viva que continúa operando de manera crucial en nuestros criterios de validación de conocimiento.

Reconocerlo nos permitió comprender que la apuesta de este trabajo no podía limitarse a describir prácticas o fundamentarlas teóricamente, sino que exigía asumir una actitud decolonial, que atraviesa tanto las decisiones clínicas como la estructura de las actividades del proyecto. En este camino, el enfoque decolonial se nos presenta como manera de mirar, de escuchar y de crear, que cuestiona las jerarquías heredadas y abre la posibilidad de habilitar otros relatos y otras formas de encuentro.

Ahora bien, ¿cómo se articula esta crítica en el marco de una musicoterapia situada? ¿Qué implica asumir una posición decolonial en el marco de este trabajo? La decolonialidad, como proyecto, no es solo una denuncia, sino una práctica de desprendimiento y reapropiación. (Quijano, 2014) Implica desprenderse de la ilusión de neutralidad y universalidad de los modelos terapéuticos heredados y reapropiarse críticamente de los saberes y las prácticas sonoro-corporales que han sido desplazadas. El desafío consiste en animarnos a revisar críticamente las huellas coloniales que habitan nuestras propias decisiones clínicas y metodológicas.

Asimismo, el pensamiento de Rita Segato (2013) amplía el horizonte de la crítica, sostiene que la colonialidad del poder redefine las relaciones entre hombres y mujeres en los pueblos intervenidos (p.80), la dominación de género es universal y homogénea. “La colonialidad no es solo un patrón de dominación racial, sino también sexual y de género, que redefine las relaciones entre hombres y mujeres en los pueblos intervenidos”. (p.80)

El trabajo decolonial implica también un procedimiento de despatriarcalización, que consiste en revisar cómo se reproducen las lógicas binarias y los modos de poder dentro de nuestras prácticas cotidianas y profesionales.

En este sentido la musicoterapia no puede eludir la cuestión de género, porque hablar de los cuerpos que suenan, bailan y se vinculan es hablar también de marcas históricas que esos cuerpos portan. Los encuentros que aquí imaginamos se piensan como un territorio donde las dualidades recuperan su potencia de complementariedad (Segato, 2013), y donde la sonoridad colectiva puede convertirse en un gesto de reparación frente a la violencia moderna-colonial que aún persiste en nuestros territorios (p.87).

En un tiempo donde los debates sobre género suelen polarizarse, simplificarse, “la humanidad hoy testimonia un momento de tenebrosas innovaciones en las formas de enseñarse con los cuerpos femeninos y feminizados, podemos sin duda hablar de barbarie creciente del género moderno” (Segato, 2013, p.223-224), el enfoque decolonial invita acercarnos a las lógicas de la complementariedad, de pluralidad y de reconocimiento mutuo.

De allí que la comparsa comunitaria se proyecte como un espacio fértil para ensayar estas prácticas, un lugar donde los cuerpos pueden expresarse desde la diferencia sin ser subordinados, donde la sonoridad colectiva abre caminos de reparación y de re-existencia.

En oposición a la lógica colonial, que busca uniformar bajo un “UNO” dominante, se propone concebir el espacio grupal como un plano de creación colectiva, donde el objetivo es “rechazar el imperio del uno”. (Pelbart, s/f, p. 4)

En nuestro contexto, esto implica oponerse tanto a un modelo terapéutico único/dominante, como a una estética sonora permanente, dando lugar a la diversidad de voces y ritmos presentes en la comunidad.

Se trata entonces de asumir una disposición musicoterapéutica, que en línea con las ideas de Banfi (2007), fomenta una escucha en acción, una forma de estar presente sin imponer expectativas y estructuras predefinidas. Escuchar se transforma en un acto de apertura, un vacío que impide replicar las lógicas normalizadoras que controlan los cuerpos y silencian las diferencias. En este entorno, cada individuo se manifiesta a través de su propia expresión musical, aportando sus símbolos, historias y las memorias sociales que lo atraviesan, muchas de ellas portadoras de memorias sociales silenciadas. (Banfi, 2007)

Un grupo de musicoterapia, entendido desde esta mirada, puede convertirse en un cuerpo diverso, donde se “ponen en común las distancias” (Pelbart, s/f, p.5), permitiendo que cada singularidad resuene sin ser absorbida por una melodía hegemónica.

En este contexto la interculturalidad, se presenta como un ideal ético y político: reconocer que la salud no reside únicamente en los cuerpos, sino también en las memorias, las palabras y las formas de nombrar el mundo. Como afirman Alarcón, Vidal y Neira (2003), la salud intercultural nos invita a valorar la diversidad cultural, étnica y social como un componente esencial de los procesos de salud y enfermedad. En este sentido, la música se convierte en un lenguaje común y un espacio compartido, donde las diferencias no separan, sino que dialogan.

Re-encantarnos es un ejercicio constante de decolonización del oído, del cuerpo y del encuentro. La Musicoterapia atravesada por un enfoque decolonial, se configura así, como una práctica orientada hacia un cambio profundo, una transformación sensible que redefine lo inaceptable y amplía las posibilidades. Es decir que el acto decolonizador se funda en erradicar la colonialidad de nuestras formas de pensar, sentir, vincularnos y conocer.

Este marco teórico concluye aquí, pero no se cierra: permanece abierto al movimiento y la creación. Porque la interculturalidad, el candombe, la musicoterapia comunitaria, la promoción de la salud mental, la decolonialidad, son conceptos que no se encierran en palabras, sino prácticas vivas que invitan a seguir construyendo.

Parte 4

4.1 Aspectos metodológicos

Esta sección detalla los procedimientos de la metodología de investigación adoptada para el Proyecto de Intervención (PI), la cual se enmarca en el paradigma cualitativo. El posicionamiento metodológico adoptado para este trabajo se fue construyendo progresivamente a partir de las clases dictadas por Beatriz Massuco junto a Darío Becerra y Gustavo Rodríguez Espada en las respectivas materias de formación orientada a la metodología.

Sampieri nos acerca al enfoque cualitativo, que busca entender a fondo los fenómenos sociales, situándose en su contexto natural, considerando sus múltiples significaciones. Con una mirada holística, que integra el todo sin reducirlo a partes aisladas. “El enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación”. (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p.7)

Esta estrategia resulta pertinente para formar la comparsa de candombe como dispositivo musicoterapéutico comunitario con un posicionamiento decolonial. Permite ver la complejidad de las experiencias sociales, culturales e históricas que atraviesan la práctica, integrando tanto las dinámicas grupales como los sentidos colectivos que emergen de la interacción.

A diferencia del enfoque cuantitativo, lo cualitativo busca comprender las experiencias, perspectivas y significados de los participantes en su contexto específico, en vez de generalizar resultados estadísticamente. Los autores señalan que: “el investigador cualitativo plantea un problema, pero no sigue un proceso rígido, sino que éste es más bien flexible y se mueve entre los eventos y su interpretación” (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p.9).

Este paradigma metodológico, se centra en la interpretación y permite una visión global a la realidad social, reconociendo la complejidad de las dinámicas comunitarias y el carácter situado de los significados que emergen de la interacción. En palabras de los autores: “dicho de otra forma, las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar orientaciones teóricas). Van de lo particular a lo general.” (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p.8).

Esto crea un escenario adecuado para el PI, ya que permite explorar la riqueza simbólica y experiencia de las prácticas comunitarias, para construir conocimiento a partir de las voces y realidades de los propios concurrentes. Además, da un punto de vista “fresco, natural y completo de los fenómenos” (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p.20), y flexibilidad necesaria para adoptar el proceso de cambio y emergencias propios de la vida comunitaria.

En este sentido, la conformación de la comparsa se entiende como un proceso en construcción constante que se fortalece a través de la participación activa de la comunidad, no como un procedimiento lineal.

En continuidad con lo desarrollado acerca del método cualitativo, se suma aquí el aporte de la epistemología de la complejidad propuesta por Edgar Morin (2004). Este enfoque invita a entender los sistemas sociales como totalidades entrelazadas, donde cada componente interactúa de forma dinámica. Los procesos se piensan como parte de una red viva de relaciones que se incluyen mutuamente. Esta perspectiva amplía y enriquece lo anterior, ofreciendo un sustento teórico que refuerza la comprensión integral del trabajo cualitativo.

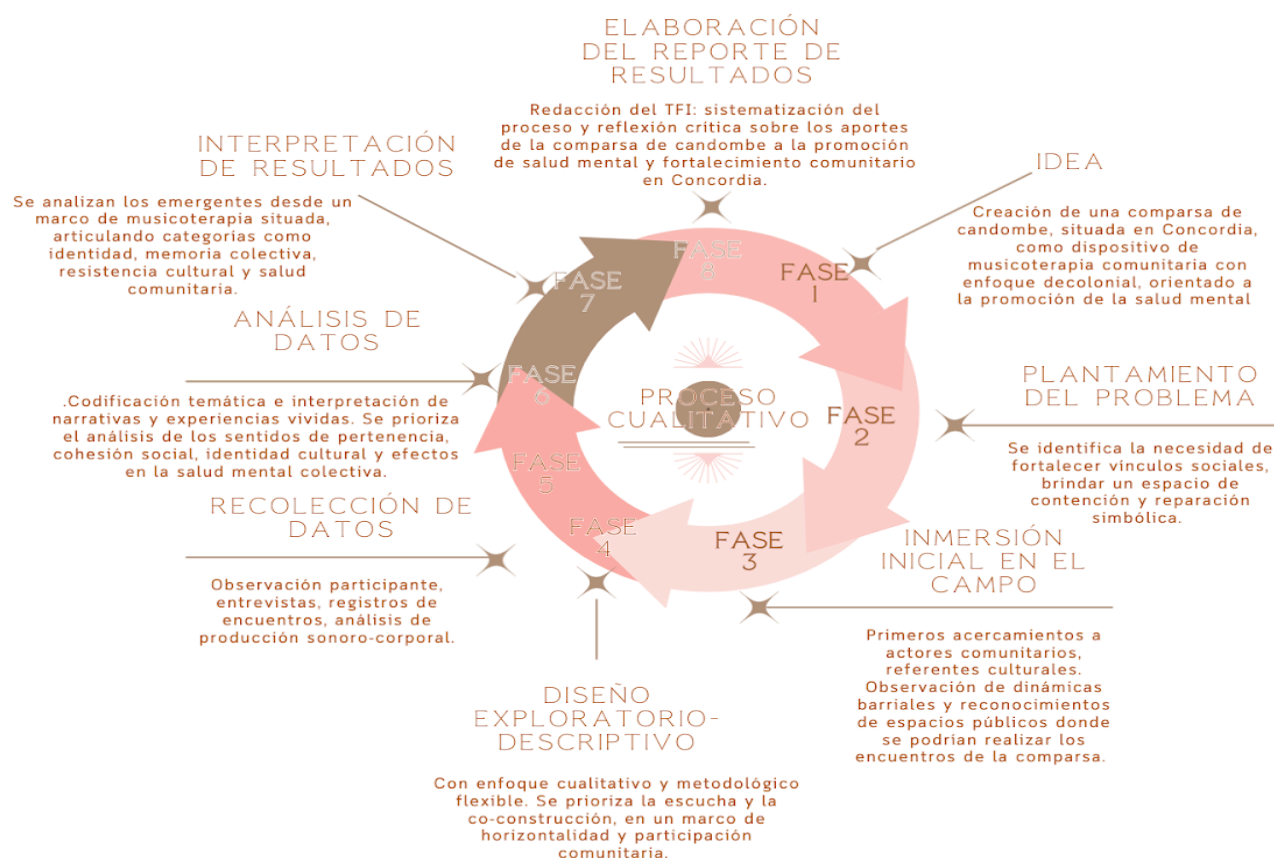
Este último posibilita explorar y reconstruir los significados que los participantes dan a la experiencia del candombe, considerando los aspectos musicales y expresivos, su dimensión identitaria y cultural, y de la promoción de salud mental. Este paradigma metodológico reconoce la validez de los saberes locales y comunitarios, evitando imponer categorías externas y favoreciendo la co-creación de conocimiento, en concordancia con el enfoque decolonial.

La estrategia metodológica plantea preguntas claves que guían la observación y el registro de la experiencia: ¿cómo influye la participación en la comparsa en la percepción individual del bienestar y en la cohesión del grupo? ¿Qué tipos de participación son más comunes y cómo se relacionan con la expresión emocional de los participantes?

Desde los ejes semánticos (Rodríguez Espada, 2020, p.64) surgen guías para analizar el desarrollo de los dispositivos estéticos: ¿qué elementos (ritmo, canto, melodía, movimiento) ayudan a la promoción de lazos comunitarios y cómo se manifiestan las nuevas formas de comunicación que surgen durante los encuentros?

Estas preguntas metodológicas buscan documentar los procesos estéticos y expresivos y al mismo tiempo reflexionar sobre la creación de espacios seguros para la expresión y el fortalecimiento de la comunidad, integrando un enfoque cualitativo situado.

Se ha optado por plasmar gráficamente un diagrama que facilite la interpretación del enfoque cualitativo. El mismo adopta una estructura circular, lo que permite visualizar al proyecto de intervención como un proceso dinámico y flexible. La representación gráfica refleja que, aunque se realice una revisión inicial, esta puede complementarse en cualquier etapa del estudio, desde el planteamiento del problema hasta la elaboración del reporte de la evaluación.



(Adaptado de Sampieri, Collado, y Lucio, 2014, p. 7)

4.2 El camino de la comparsa a cielo abierto: resignificar la calle desde el ritmo y la memoria.

Reconociendo que el principal desafío inicial es generar convocatoria y garantizar la concurrencia sostenida, el dispositivo de intervención se organiza en tres etapas progresivas que parten de un espacio conocido y seguro, la escuela del barrio, que buscan culminar con la apropiación y resignificación del espacio público: la plaza.

Utilizando como base la presencia comunitaria ya existente en los talleres extracurriculares de la escuela “General San Martín n° 6”, la propuesta inicia allí sus primeros encuentros. El objetivo final es llevar la comparsa a la calle, donde la visibilidad, el encuentro intercultural y la resonancia colectiva permitan cumplir integralmente los objetivos de la promoción de la salud mental, reparación simbólica y fortalecimiento comunitario.

*¿Qué y cómo se hace? Actividades concretas y su vinculación con los objetivos.

	Actividad	Descripción	Objetivos a los que responde
Etapa 1 "Semillero"	Encuentros de sensibilización y diagnóstico participativo	Reuniones iniciales con improvisación sonora, construcción del mapa sonoro barrial y círculo de palabra.	Objetivo: Construir redes vinculares entre concurrentes y musicoterapeuta, que respondan como soporte emocional y social, a través de la colaboración en la comparsa.
	"Memoria y Tambor"	Recuperación de historias, relatos orales y músicas significativas del barrio.	Objetivo: Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.
	Construcción colectiva de sonidos del Candombe	Presentación de tambores. Improvisación Libre. Construcción de instrumentos con materiales reutilizados; bautismo simbólico de los instrumentos.	Objetivos: Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes.
	Vicencias propias del toque de tambores	Dimensión experimental-lúdica (apropiación singular y descolonizada de los instrumentos, habilitando lo sonoro como territorio de encuentro subjetivo). Habitar el "toque".	Objetivo: Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes.
Etapa 2 "Raíces"			
	Encuentros sonoro-corporales "El cuerpo que resuena"	Improvisación libre y diálogos sonoros. Dimensión histórico-corporal (aprendizaje de los pasos y posturas ancestrales del candombe)	Objetivos: Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes. -Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad. -Reivindicar las herencias culturales del candombe.
	Ensayos semanales de la comparsa	Espacio ritualizado con círculo inicial, práctica musical, danza y roles rotativos.	Objetivo: Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad. -Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes. -Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.
Etapa 3 "Florecimiento"			
	"Llamadas" barriales	Intervenciones en plaza y plazoletas.	Objetivo: Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad. -Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes. -Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.
	Encuentro interbarrial "Toque de tambores"	Fiesta comunitaria con comparsas de otros barrios y feria vecinal. (información de entrevistas)	Objetivo: -Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del Candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad. -Resignificar el espacio público, fortalecer redes interbarriales e interculturales, y consolidar la comparsa como actor social.
	Evaluación participativa y fiesta de cierre	Reflexión colectiva con dinámicas lúdicas y entrega de registro comunitario.	Objetivo: Resignificar el espacio público, fortalecer redes interbarriales e interculturales, y consolidar la comparsa como actor social.

Etapas: *Semillero (meses 1-3) construcción de confianza y sentido compartido.*

Desarrollo de la etapa: en esta fase inicial, el propósito central es la creación de un ambiente seguro y de confianza que habilite el encuentro, la escucha y el reconocimiento mutuo. La propuesta se sostiene en los principios de la musicoterapia comunitaria, que concibe el encuentro como territorio de vinculación y producción de sentido compartido, como fue señalado en el marco teórico.

El proceso se inicia con un diagnóstico participativo, que se construye colectivamente a través de improvisaciones sonoras, rondas de palabras, sonidos, gestos, movimientos, integrando la voz, el cuerpo y el tambor como medios expresivos. Estas acciones iniciales funcionan tanto como ritual de apertura como instancia de exploración del ambiente sonoro del barrio, que permite identificar los pasajes acústicos y las memorias afectivas del territorio.

□ **Encuentros de sensibilización y diagnóstico participativo**

Objetivo: Construir redes vinculares entre concurrentes y musicoterapeuta, que respondan como soporte emocional y social a través de la colaboración en la comparsa

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Se propone un ciclo de cuatro encuentros abiertos, organizados en torno al formato de “círculo de sonido”. Cada concurrente se presenta, no solamente con su nombre sino con un sonido o ritmo que lo represente en ese momento. Esta consigna sencilla inaugura un modo distinto de presentarse ante los otros: desde la vibración y la sonoridad.
- La improvisación grupal se utiliza como una forma de diálogo no verbal que promueve la co-creación sonoro-corporal. A partir de los sonidos individuales, se propone una

improvisación libre. El grupo es invitado a responder a los sonidos del otro, explorando la noción de “resonancia” como escucha activa y creación conjunta.

- Construcción del mapa sonoro barrial: se realiza colectivamente sobre una representación del territorio. En él, los concurrentes ubican los sonidos significativos del barrio (ambientales, humanos, festivos, cotidianos). Esta actividad invita a reconocer la identidad sonora del barrio, revelando tanto sus espacios de vitalidad como sus zonas de silencio o exclusión. Además, habilita una lectura del territorio desde la escucha: quiénes suenan, quiénes son silenciados, qué sonidos expresan pertenencia, cuidado o conflicto.
- Cada dinámica concluye con un espacio de reflexión colectiva, donde las experiencias son puestas en palabras, sonidos o gestos, fortaleciendo la conciencia del proceso compartido. Las producciones emergentes (palabras, dibujos, sonidos grabados) se registran para alimentar el diagnóstico participativo y para proyectar los próximos pasos del dispositivo, como así también para el momento evaluativo.

□ **Memoria y tambor**

Objetivo: Fomentar la comunicación interpersonal a través de encuentros musicales que faciliten la expresión verbal y no verbal entre los concurrentes.

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Espacio de evocación y encuentro: se invita a los concurrentes a iniciar el encuentro en un círculo de palabras para compartir relatos, anécdotas y recuerdos vinculados al barrio, su historia o personajes emblemáticos. Se promueve un clima de confianza y escucha respetuosa, que permita a cada voz emerger desde la propia emocionalidad. El énfasis está en dejar aparecer los relatos tal como suenan en la memoria colectiva.

- Melodías, ritmos, canciones, sonidos significativos como disparadores de memoria: a partir de estas narraciones, se incorporan músicas que evocan la identidad cultural del territorio (candombe, murga, batucada, chámame, cumbia). Las mismas actúan como disparadores sensoriales y afectivos, facilitando la conexión con recuerdos, emociones y experiencias.
 - Improvisación libre con palabras, gestos, sonidos: una dinámica central consiste en improvisar con palabras y gestos resonantes. Así el lenguaje se expande hacia lo corporal y lo sonoro, transformándose en un acto de co-creación.
 - Incorporación del tambor como resonador emocional: las y los participantes son invitados a tocar libremente los tambores, percutir sobre su cuerpo o el piso, siguiendo el pulso de los relatos escuchados.
- **Construcción colectiva de sonidos del candombe. Vivencias propias del toque de tambores.**

Objetivos:

-Reivindicar las herencias culturales del candombe.

-Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Presentación de los tambores del candombe: chico, piano y repique. El encuentro comienza con la presentación de los tres tambores tradicionales del candombe. Se introducen al grupo como objetos portadores de historia, memoria y símbolo de

resistencia afrodescendiente. Se invita a cada concurrente a tocar, observar, escuchar cada tambor, reconociendo sus texturas, materiales y vibraciones.

- Habilitar el toque: exploración lúdica y expresiva del cuerpo y el sonido. A partir del contacto con los tambores, se propone un espacio de exploración libre, donde los concurrentes puedan “habitar el toque” desde el cuerpo, escuchando su propio ritmo interno a través de la respiración, el pulso y el movimiento, para traducirlo en un gesto sonoro. El grupo dialoga con los instrumentos desde la improvisación.
- Construcción colectiva de instrumentos con materiales accesibles: paralelamente, se promueve la construcción de instrumentos propios con materiales accesibles (madera, bidones, cuerdas), para fomentar la creatividad y la apropiación del hacer sonoro. Este proceso de creación materializa la autonomía sonora del grupo: transformar objetos cotidianos en instrumentos musicales implica reconocer valor en lo propio y en lo disponible, resignificando el material como potencia creadora.
- Finalmente, se realiza un “bautismo simbólico” de los instrumentos, donde cada concurrente le asigna un nombre o significado personal, completando el proceso de apropiación subjetiva y comunitaria.

Etapas dos: Raíces (meses 4-8).

Desarrollo de la etapa: en esta fase, el proyecto profundiza ya en la dimensión física y expresiva del encuentro. El cuerpo se convierte en territorio de memoria y reapropiación simbólica (Banfi, 2007). A través del encuentro sonoro-corporal, improvisación libre, el “enseñaje⁴” de los pasos y posturas ancestrales del candombe, los concurrentes reafirman una identidad cultural resistente y

⁴ El concepto de *enseñaje*, acuñado por Enrique Pichon-Rivière, refiere a un proceso grupal donde enseñar y aprender son acciones recíprocas que ocurren en un vínculo horizontal. Supone que todos los participantes enseñan y aprenden simultáneamente, en una dinámica de construcción colectiva del conocimiento que transforma tanto al grupo como a sus integrantes (Pichon-Rivière, 1971).

viva. Se constituye el núcleo vital del dispositivo, el espacio donde la comparsa de candombe comienza a afirmarse como sujeto colectivo de salud, un entramado de vínculos, sonidos y gestos que encarnan los procesos de creación, pertenencia y reparación simbólica.

El ensayo ritualizado se consolida como una práctica de cohesión grupal y construcción de horizontalidad, donde cada integrante encuentra su lugar en la comparsa desde el sonido, el cuerpo y la mirada compartida.

□ **Ritmo y movimiento. “El cuerpo que resuena”**

Objetivo: reivindicar las herencias culturales del candombe.

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Se introduce la dimensión histórico-corporal. Un referente o un facilitador/a, guía el enseñaje de los pasos y posturas ancestrales del candombe. A medida que se avanza en el reconocimiento de movimientos y gestos perteneciente a este género se expresa la carga histórica y de resistencia, nombrando su origen y significado.
- En esta propuesta “voces de resistencia”, se trabajan cantos tradicionales afro-uruguayos, adaptados para que todos puedan participar. El énfasis está puesto en el poder de la voz compartida y se utiliza la modalidad llamada respuesta, acompañada por percusión corporal e improvisaciones vocales que surgen de palabras aportadas por los propios concurrentes.
- La creación de un archivo vivo del barrio recopila relatos, fotos y memorias que sirven como disparadores sonoros y gestuales, resignificando el territorio desde la experiencia.

- Creación de símbolos y estandartes, se realiza en forma participativa. Cada integrante aporta colores, palabras o imágenes que resuenan su vínculo con el barrio y con el candombe. El resultado es un signo visual y afectivo de identidad y pertenencia.
- Ritmos y personajes de la comparsa: se ofrece material visual sobre la estructura escénica de la comparsa y luego se disponen objetos representativos como la escoba, pañuelos, tambores, telas, sombreros etc. A través de la música de candombe se estimula el movimiento libre y la improvisación corporal invitando a encarnar el personaje desde el ritmo, la postura y la emoción. Los personajes se dividen en figuras representativas como “la mama vieja” símbolo de sabiduría ancestral y orgullo afro, “el gramillero”, anciano que porta hierbas medicinales, representa la memoria y el poder curativo, “bailarines y bailarinas” expresan corporalmente el ritmo y la alegría del candombe, “los portaestandartes” representan el nombre, del barrio y del grupo.

□ **Ensayos semanales de la comparsa.**

Objetivos:

- Construir redes vinculares entre concurrentes y musicoterapeuta, que respondan como soporte emocional y social, a través de la colaboración en la comparsa.
- Fortalecer la identidad cultural de los concurrentes a través de la práctica colectiva del candombe, para reconocer y restituir saberes silenciados por la colonialidad.

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Ensayo como ritual comunitario: cada encuentro comienza con un círculo de apertura, donde los concurrentes se disponen alrededor de los tambores y se da inicio con un toque de “llamada”, que funciona como marca sonora del inicio del espacio ritual. Este gesto,

acompañado por una palabra o un movimiento compartido, simboliza el pasaje de lo cotidiano al espacio simbólico del encuentro. A través del círculo sonoro-corporal, el grupo reafirma su unidad, cada golpe de tambor, cada respiración o mirada se convierte en signo de pertenencia.

Este comienzo incorporado desde una dinámica de ritual activa la dimensión emocional y vincular del grupo, permitiendo que cada integrante se ubique subjetivamente en el colectivo.

- Se introducen los tres tambores de candombe, siempre desde lo colectivo, practicando los toques básicos de los barrios uruguayos (toque Barrio Sur, Ansina, Palermo) junto con las danzas, buscando la unidad entre ritmo y movimiento. Cada toque se aborda como un relato sonoro que aporta memoria y territorio, con dinámicas de ensamble progresivo donde primero se exploran los pulsos individuales, luego la sincronización grupal y finalmente la interacción con el movimiento corporal y la danza. Desde esta forma, la práctica promueve la unidad entre ritmo, cuerpo y emoción.
- Rotación de roles: el ensayo se organiza bajo un sistema de roles rotativos, donde todos los concurrentes tienen la posibilidad de ocupar diferentes funciones que podrán variar desde quien marca el inicio, quien guía el canto, quienes tocan cada tambor, quienes bailan, etc. Este dispositivo busca descentralizar el poder promoviendo la horizontalidad y la circulación del saber.
- Consolidación del sentido de pertenencia y autonomía grupal: a lo largo de los ensayos, se van consolidando los vínculos afectivos y estéticos que sostienen la comparsa. Este espacio consolida el sentido de pertenencia, reforzando la confianza y la autonomía del grupo como comparsa comunitaria.

Etapas 3: Florecimiento (9-12 meses).

Desarrollo de la etapa: esta fase final indica que el proceso se expande hacia el territorio comunitario, transformando la práctica grupal en acción pública. La comparsa se constituye como sujeto sonoro colectivo que toma la calle, resignifica el espacio y lo habita con su propia estética.

“Las llamadas barriales” y los encuentros “interbarriales”, actúan como dispositivos de visibilización cultural y social. La comparsa deja de ser un fenómeno interno para convertirse en una afirmación de existencia cultural en el espacio público, reclamando como un lugar de encuentro y celebración de la identidad, momento de resignificar la calle.

La apertura reafirma la dimensión comunitaria del dispositivo, fortaleciendo la red social y generando procesos de promoción de salud colectiva desde la participación y la alegría compartida. Estas acciones permiten a la comparsa consolidarse como un agente social reconocido en el tejido comunitario más amplio.

- **“Llamadas barriales” y “encuentro interbarrial”. Intervenciones públicas en la plaza.**

Objetivos:

- Resignificar el espacio público, fortalecer redes inter barriales e interculturales, y consolidar la comparsa como actor social.
- Favorecer la construcción de lazos saludables en la comunidad, promoviendo espacios de encuentro, cooperación y cuidado mutuo.

¿En qué consiste y cómo se llevará a cabo?

- Las llamadas barriales se realizan en la plaza principal del barrio, elegida por su valor simbólico como punto de encuentro cotidiano. La comparsa se organiza previamente a partir de los ensayos semanales y planifica el recorrido por las calles principales del barrio. Durante la jornada, los tambores comienzan a sonar en el centro de la plaza y el grupo avanza lentamente, danzando y tocando, convocando simbólicamente a los vecinos y vecinas que aún no participan. Se invita a la comunidad a participar activamente, siguiendo el ritmo, bailando o acompañando con percusión. La calle se transforma en escenario y territorio de pertenencia.
- Posteriormente se realiza un encuentro interbarrial “toque de tambores”, una jornada que articula con otras comparsas y colectivos culturales de Concordia. Esta actividad promueve el intercambio cultural, el diálogo entre los barrios y la construcción de redes comunitarias. El evento se organiza de manera participativa junto con referentes comunitarios, instituciones barriales, artistas locales y organizaciones sociales.
- Fiesta a cielo abierto: cierre simbólico y devolución comunitaria. La culminación del proceso se celebra con una fiesta a cielo abierto. Allí se comparten producciones, relatos y registros del proceso. Los concurrentes tienen la posibilidad de compartir reflexiones sobre el recorrido transitado. La comparsa toca y danza para sí misma y para su barrio, este evento se convierte en una acción de memoria viva, donde se integran las dimensiones estéticas, vinculares y políticas del dispositivo.

El florecimiento simboliza el momento en que la comunidad se reconoce en su propia sonoridad. La comparsa, fruto del trabajo colectivo, se convierte en un espacio de reparación simbólica y de soberanía cultural. El dispositivo alcanza así su propósito más profundo: construir lazos

saludables desde la promoción de la salud mental, afirmar la memoria ancestral y celebrar la vida en común desde la potencia transformadora y decolonial.

El rol del musicoterapeuta en el Proyecto de Intervención.

Desde el marco teórico de la musicoterapia comunitaria, el rol del musicoterapeuta se concibe como un agente de cambio que ocupa un espacio legitimado por la comunidad y cuyo sentido se construye desde el discurso colectivo (Banfi, 2002). En coherencia con este enfoque, nuestro rol se despliega a lo largo de las tres etapas del proyecto, orientado a “facilitar al otro (la comunidad) la expresión de su sonido” (Banfi, 2002, p.1) y a poner al servicio del grupo las herramientas sonoro-corporales inherentes a nuestra formación.

En la primera etapa nuestro rol se centra en la construcción de un espacio de confianza y escucha horizontal. A través de los círculos de sonidos y diagnóstico participativo, ejercemos una “escucha ‘que’ no recorta síntomas, sino que se orienta hacia el deseo de transformación del otro (la comunidad)” (Banfi, 2002, p.1). Facilitamos las improvisaciones sonoras y la construcción del mapa sonoro barrial como dispositivos que permiten la emergencia de la voz colectiva, priorizando la resonancia grupal sobre cualquier dirección unidireccional.

Durante la etapa de raíces, nuestro rol evoluciona hacia el de facilitador de procesos de enseñanza corporal y sonoro, desde la horizontalidad que caracteriza nuestra inserción (Banfi, 2002), coordinamos el aprendizaje colectivo de los toques y movimientos del candombe, entendiendo que “la estrategia nunca se anticipa (no previene) sino que, por el contrario, es puro devenir” (Banfi, 2002, p. 1).

En la etapa de florecimiento nuestro rol se transforma en el de articulador de la acción pública y la visualización cultural. Acompañamos el tránsito de la comparsa hacia el espacio público,

facilitando que el grupo se construya como “sujetos sonoro colectivo” que impacta en el territorio. Las llamadas barriales y el encuentro interbarrial se convierten así en actos de afirmación cultural donde la comunidad se reconoce en su propia sonoridad.

A lo largo de todo el proceso, nuestro rol se guía por los aspectos del perfil profesional señalado por Claudia Banfi (2002): la vocación de servicio, la capacidad de relacionarse en forma responsable y comprometida, la sensibilidad de la percepción del otro y la libertad para construir discursos con material sonoro.

Introducción al Diseño Evaluativo

La evaluación de este dispositivo es un proceso para entender el proyecto y su capacidad de cambio. Evaluar es parte de la intervención: escuchar lo que pasa, entender los cambios en las personas y la comunidad, y dar sentido a lo vivido.

Desde la perspectiva cualitativa, el proceso evaluativo se construye como una investigación-acción, un proceso continuo de planificación, reflexión y acción. Su meta es crear conocimiento útil y ayudar a tomar decisiones en conjunto con la comunidad. En relación con el enfoque decolonial y la musicoterapia comunitaria, la evaluación es una práctica participativa donde todas y todos los involucrados son parte de la interpretación.

Se utiliza un sistema de evaluación mixto, con momentos formativos y sumativos, dando prioridad a la evaluación interna, participativa y reflexiva, que se centra en el registro, el diálogo y la creación conjunta de criterios.

En resumen, esta evaluación es un proceso reflexivo que utiliza el material de cátedra del Taller de Tesis para su estructura y que aplica la visión de los ejes semánticos, para reconocer los modos en que el hacer sonoro colectivo habilita nuevas formas de encuentro, pertenencia y salud.

Tipos y momentos de evaluación:

El proceso evaluativo se organiza en cuatro ejes que dialogan con los objetivos del proyecto y permiten analizar, en su desarrollo, los diferentes niveles de transformación alcanzados.

Evaluación formativa (de proceso): su propósito es acompañar el devenir de las acciones para ajustar estrategias, integrar emergentes y sostener la coherencia metodológica del dispositivo. Se desarrollará durante toda la implementación, en cada etapa y actividad.

Las acciones incluirán: registros sistemáticos en bitácoras de sesión sobre tiempos, frecuencias e interacciones. Informes parciales al finalizar cada etapa. Espacios de co-evaluación en los círculos de palabra, donde se construyan acuerdos y se tomen decisiones colectivas sobre los ajustes necesarios. Esta evaluación tiene un fin proactivo que documenta, retroalimenta y redefine el proceso, promoviendo autonomía, conciencia y autogestión en el grupo.

Evaluación sumativa (de resultados): su propósito es reflexionar sobre los efectos, los logros y transformaciones alcanzados al finalizar el proyecto. Se elaborará una lectura integral del proceso, atendiendo tanto los resultados previstos como en los emergentes.

Las acciones previstas son: evaluación participativa final, con dinámicas lúdicas, expresivas y reflexivas. Elaboración del informe final, con análisis cualitativo de los datos recogidos. Análisis del registro comunitario como producto tangible y simbólico de la experiencia.

Aspectos y criterios sustantivos de evaluación:

1- Diagnóstico inicial y diseño:

-Pertinencia y aceptabilidad: se evalúa la pertinencia del diagnóstico participativo (mapa sonoro, relatos) y cómo se representan las realidad del barrio y del colectivo destinatario. Se considera la

aceptabilidad en función del nivel de involucramiento de la comunidad en la construcción del diagnóstico. Este criterio permite apreciar si el proceso inicial refleja los principios de participación activa y construcción colectiva que orientan el enfoque comunitario y decolonial.

-Viabilidad: adecuación del diseño a los recursos disponibles (materiales reutilizados, espacios públicos). Se registra el uso de materiales, la elección de espacios públicos y la colaboración de los concurrentes como indicadores de viabilidad.

-Coherencia: se verifica la consistencia metodológica entre el diseño del dispositivo y los fundamentos teóricos del enfoque comunitario y decolonial propuesto. Se observa si las decisiones procedimentales, la modalidad de participación y las estrategias de intervención mantienen la continuidad lógica con los principios de horizontalidad, reciprocidad y respeto de los saberes locales.

2-Perspectiva conceptual y procedimental:

-Calidad y adecuación: correspondencia entre los marcos teóricos elegidos y las necesidades del territorio. Se registra la correspondencia entre los objetivos, las estrategias metodológicas, verificando que las decisiones teóricas puedan responder de manera sensible y situada al contexto sociocultural del grupo.

3- Seguimiento del proceso

-Continuidad: se observa el desarrollo del proceso en relación con la frecuencia de los encuentros y la constancia de la participación de los concurrentes. Se registra la regularidad del dispositivo, considerando la continuidad temporal como factor clave para sostener los vínculos, la confianza y la pertenencia grupal.

-Utilidad: se evalúa la utilidad del dispositivo a partir de su capacidad para adaptarse a los emergentes del campo. Se registran los ajustes metodológicos, cambios en la dinámica grupal y nuevas estrategias implementadas en función de las necesidades detectadas.

-Equidad: se procura garantizar la equidad en la participación de todos y todas. Se evalúa la rotación de roles, el acceso a las actividades y la distribución equilibrada de la palabra.

4- Resultados e impacto:

-Eficacia: se evalúa el grado en que el dispositivo cumpla con los objetivos en términos de fortalecer la identidad colectiva, creación de red vincular y resignificación del espacio público.

-Efectividad: se analizan los posibles efectos del proceso sobre la situación inicial de los concurrentes (mayor cohesión, integración barrial, apropiación del ritmo como lenguaje expresivo). Este criterio permite ahondar en el impacto potencial del dispositivo en la promoción de la salud colectiva, el fortalecimiento comunitario y la recuperación de memorias culturales a través del candombe.

1. Vínculo y comunicación: construir redes y habilitar la expresión.

Uno de los objetivos específicos del proyecto responde a construir redes vinculares entre los concurrentes y el/la musicoterapeuta, favoreciendo la comunicación verbal y no verbal. Desde la mirada cualitativa, la evaluación en este campo busca comprender cómo las dinámicas grupales posibilitan la emergencia de vínculos sostenedores, de escucha mutua y colaboración. (Massuco, material de cátedra) Las técnicas de evaluación incluyen registros etnográficos, bitácoras detalladas de cada encuentro, donde se analizan los modos en que el sonido y el gesto se transforman en vehículos de comunicación, lo corporal y lo vincular.

El sonido es un territorio de encuentro intersubjetivo: un espacio donde las resonancias compartidas permiten la construcción de sentidos colectivos. Se indagará si el grupo transitó desde una improvisación inicial, etapa de descubrimiento, hacia la producción de “un toque identitario” propio de la comparsa.

Durante los encuentros, se observan los cambios en la participación, la disposición corporal, la atención al otro y la capacidad de sostener la escucha grupal. Estos indicadores cualitativos revelan el modo en que la comunicación se expande más allá de la palabra, configurando una red afectiva que sostiene el proceso.

2. Identidad cultural y candombe: reivindicar la herencia y restituir saberes.

Este eje se orienta a evaluar el modo en que la práctica colectiva del candombe fortalece la identidad cultural y promueve la restitución de saberes silenciados por la colonialidad. La evaluación aquí asume una lectura estética y decolonial, reconociendo que el cuerpo y el sonido son portadores de memoria y de historia.

A partir del eje semántico “cuya materialidad es cuerpo y espacios” (Rodríguez Espada, 2020, p.64) se indaga si los concurrentes logran apropiarse de los ritmos y gestos del candombe desde una vivencia corporal significativa. Se observa la evolución de los cuerpos en movimiento: ¿pasaron de la rigidez o la inhibición a una resonancia compartida con la memoria ancestral?

Las técnicas empleadas incluyen la observación participante, los registros audiovisuales y los relatos compartidos, que permiten evidenciar la resignificación del candombe como práctica comunitaria y herramienta de empoderamiento simbólico. El análisis se centra en cómo los tambores se transforman en extensiones del cuerpo generando un lenguaje de resistencia y pertenencia.

3. Territorio y redes: resignificar el espacio público y fortalecer la trama comunitaria.

Este punto responde a los objetivos de resignificar el espacio público y consolidar la comparsa como actor social. La evaluación se enfoca en los procesos de apropiación territorial que emergen durante las llamadas barriales y los encuentros interbarriales, entendidos como expresiones de autonomía cultural y de construcción de promoción de salud comunitaria.

Desde el eje semántico que contempla los fenómenos grupales se observa cómo el grupo transforma el espacio urbano en un escenario de encuentro, celebración y memoria colectiva.

Este eje evalúa la construcción de vínculos estéticos y comunitarios. Se observan los procesos de adjudicación de roles rotativos, la cooperación y soporte emocional, así como la capacidad del grupo para organizarse horizontalmente. La comparsa será leída como sujeto colectivo de promoción de salud, capaz de sostener, contener y proyectar bienestar más allá del dispositivo.

Los registros cualitativos, bitácoras, fotografías, videos y testimonios vecinales, permiten analizar la expansión del proyecto hacia la comunidad, identificando la creación de nuevas redes interbarriales e interculturales. El territorio se concibe como un cuerpo ampliado: un espacio habitado que resuena con los gestos, los tambores y las voces. Evaluar este proceso implica reconocer los modos en que la práctica artística resignifica el entorno y lo convierte en un lugar de encuentro, pertenencia y justicia sonora. (Massuco, s/f.)

4. Salud comunitaria: fortalecer los lazos y producir libertad

Se orienta a evaluar cómo el dispositivo promueve la construcción de lazos saludables, la cooperación y el cuidado mutuo. Desde la perspectiva de la musicoterapia comunitaria, la salud no se mide en términos individuales, sino en capacidad del grupo para sostener procesos de transformación y bienestar colectivo.

En esta dimensión, la evaluación sumativa adquiere un carácter celebratorio y reflexivo. Las actividades finales, como la fiesta de cierre, funcionan como rituales de devolución simbólica, donde el grupo reconoce sus logros, resignifica los desafíos y proyecta la continuidad del proceso. Se analizan los registros expresivos producidos colectivamente entendidos como huellas tangibles de la experiencia.

El último eje entendido desde la subjetividad de la/el musicoterapeuta se vuelve central: nuestro rol se analiza desde la “supervisión” como la capacidad de facilitar espacios horizontales, de habitar la creatividad grupal y de sostener una escucha que no impone, sino que acompaña.

Conclusión evaluativa

La evaluación concebida como proceso vivo y participativo se integra plenamente a la intervención y se convierte entonces en un instrumento para el autoconocimiento, la reflexión crítica y la autonomía del grupo.

En coherencia con la epistemología de la complejidad, el sistema no busca resultados lineales, sino la comprensión de las interacciones que emergen entre sonidos cuerpo y comunidad.

Evaluar es, en este marco un acto ético y político: implica reconocer la potencia creadora del grupo, escuchar los silencios y las voces que se alzan, observar como el encuentro se convierte en salud, atender al sentir de la comunidad.

En definitiva, este modelo evaluativo acompaña el proyecto en su tránsito hacia la autonomía sonora y vincular, asegurando que cada etapa del proceso (semillero, raíces y florecimiento) contribuye a fortalecer la identidad colectiva, la participación, la libertad de expresión y el derecho a construir la promoción de salud a partir del encuentro.

4.3 Consideraciones finales

Llegar al final de este trabajo representa el cierre de una etapa fundamental, un proceso en el que aprendí a habitar la incertidumbre y a confiar en que el conocimiento no sólo se aloja en los conceptos, sino que se teje en los encuentros, en los gestos cotidianos y en las resonancias compartidas. Cada experiencia, cada interacción, fue construyendo el andamiaje de mi modo de estar en el mundo como futura profesional.

La escritura de este TFI fue, en sí misma, un acto de búsqueda y posicionamiento. A través de ella, pude entrelazar lo vivido, lo reflexionado y lo experimentado en compañía de otrxs durante esta etapa de formación.

Llegar a este momento me despierta una profunda emoción y gratitud, porque este proyecto, que comenzó como una idea abstracta, hoy se configura como una posibilidad real y concreta de generar espacios de promoción de salud, encuentro y reparación simbólica. Que estas páginas puedan convertirse en una experiencia viva es lo que más me conmueve.

La pregunta central que motivó esta investigación: *¿Qué huellas deja la creación de una comparsa de candombe, concebida como propuesta de Musicoterapia comunitaria con enfoque decolonial, tanto en el fortalecimiento de lazos comunitarios, como en su papel de estrategia promotora de Salud Mental y bienestar colectivo en el barrio El Toronjal, frente a la ausencia de espacios culturales sostenidos?* se transformó con el tiempo. Dejó de ser un mero cuestionamiento académico para convertirse en una experiencia vital de reflexión y de reencuentro con mi propia sonoridad. Fue en la práctica donde la teoría cobró sentido, revelando que la verdadera transformación ocurre cuando el conocimiento deviene experiencia, y la experiencia, a su vez, se hace comunidad.

Por eso, este trabajo final no se plantea como una conclusión, sino como una síntesis vital de lo aprendido y, sobre todo, como punto de partida. Estas líneas que fueron escritas habilitan nuevas búsquedas que renuevan el deseo de crear espacios donde la música, el cuerpo y la comunidad sigan encontrándose, recordándonos que:

“La musicoterapia es, en esencia, la tarea artesanal de co-construir cambios posibles, con el fenómeno sonoro-musical como cómplice” Gustavo Langan, 2005 *“La ceremonia del arte donde lo siniestro de la enfermedad se ofrece en una construcción estética”*

Bibliografía

Alarcón, A. M., Vidal, A., & Neira, J. (2003). Salud intercultural: Elementos para la construcción de sus bases conceptuales. *Revista Médica de Chile*, *131*(9), 1061–1065.

Banfi, C. (2002). Musicoterapia y Comunidad. Reflexiones para el debate. Congreso Latinoamericano de Musicoterapia, III Encuentro Latinoamericano de Musicoterapia, Facultad de Medicina UBA, Hospital de Clínicas.

Banfi, C. (2007, 16-20 de octubre). Formas del pensamiento en musicoterapia: el modelo en cuestión [Conferencia]. 9º Congreso Nacional de Musicoterapia y Encuentro Chubutense de Salud Mental, Puerto Madryn, Chubut, Argentina.

Banfi, C. (2008, 15 de julio). El musicoterapeuta comunitario.
<https://musicoterapiacomunitaria.blogspot.com/2008/07/el-musicoterapeuta-comunitario-por-lic.html>

Bang, C., y Stolkiner, A. (2013). Aportes para pensar la participación comunitaria en salud/salud mental desde la perspectiva de redes. *Ciencia, docencia y tecnología*, 46, 123–143.

Basaglia, F. (2008). La condena de ser loco y pobre: Alternativas al manicomio. Topía Editorial. (Trabajo original publicado en 1979)

De la Aldea, E. (2004). La subjetividad heroica: Un obstáculo en las prácticas comunitarias de la salud. [Manuscrito no publicado].

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (6.^a ed.). Pre-Textos.

Equipo de Producción de Conocimiento en Musicoterapia con Perspectiva Decolonial. (2024). Producción de Conocimiento en Musicoterapia con perspectiva decolonial [Presentación de

PowerPoint]. Cátedras de Metodología de la Improvisación en Musicoterapia e Investigación en Musicoterapia. UAI

Ferreira, L. (1997). Los tambores de candombe. Ediciones Colihue-Sepé.

Ferreira, L. (2013). Concepciones cíclicas y rigurosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. En C. Aharonián (Coord.) *La música entre África Y América*. (pp.231-261). CDM. Montevideo.

Galende, E. (1990). *Psicoanálisis y Salud Mental*. Paidós.

Gauna, G. (2015) De la clínica musicoterapéutica a la instancia comunitaria. En G. Gauna, A. Giacobone y L. Licastro (Eds.), *Musicoterapia en la Infancia. Tomo I* (pp. 299-304). Diseño Editorial.

Goffman, E. (2001). *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrourtu Editores. (Trabajo original publicado en 1961).

Ley 26.657. Derecho a la Protección de la Salud Mental. (2010, 2 de diciembre). Boletín Oficial de la República Argentina.

Ley 27.153. Ejercicio Profesional de la Musicoterapia. (2015, 11 de junio). Boletín Oficial de la República Argentina.

Massuco, B. (s/f). *Claves para plantear la evaluación en el marco de la metodología cualitativa: Como proceso de investigación y planificación para la toma de decisiones*. Documento de Cátedra, Universidad Abierta Interamericana.

Montaño, O. D. (2009) Candombe: herencia africana en el Uruguay. En UNESCO. *Oralidad para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*. Anuario 16/2009. (pp. 76-79).

UNESCO

Pelbart, P. P. (s/f). Elementos para una cartografía de lo grupal. Publicado en Anarquía Coronada.

Material de cátedra de Planificación y Gestión Comunitaria en Musicoterapia (2024)

Pellizzari y Colaboradores ICMus (2011): «*Crear Salud*». *Aportes de la musicoterapia Preventiva y Comunitaria*. Ed. ICMus. Argentina.

Purvis, I. (2018). Lo comunitario. Extracto de clase de la asignatura: Planificación y Gestión comunitaria en Musicoterapia. Universidad de Buenos Aires.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder (pp. 777-832). CLACSO.

Rodríguez Espada, G. (1990). Ética y estética en Musicoterapia [Conferencia]. VI Congreso Mundial de Musicoterapia, Río de Janeiro, Brasil.

Rodríguez Espada, G. (1992). De Popper a Coltrane: Construyendo objetos en Musicoterapia [Conferencia]. III Jornadas de la Asociación de Musicoterapeutas de la República Argentina (AMuRA), Buenos Aires, Argentina.

Rodríguez Espada, G. (2020). Pensamiento estético en musicoterapia II. Territorializaciones: formación, improvisación, técnica y escucha. Autores de Argentina.

Sampieri, R. H., Collado, C. F., & Lucio, P. B. (2014). Metodología de la investigación (6.^a ed.). McGraw-Hill.

Segato, L, R. (2013) La crítica de la decolonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda. Prometeo Libros. Ciudad autónoma de Buenos Aires.

Congreso Latinoamericano de Musicoterapia. (2008, julio 7). Consultoría: Musicoterapia y comunidad. Reflexiones para el debate. Musicoterapia Comunitaria.

Anexo

Guía de entrevista semi-estructurada (modalidad conversación con finalidad)

Objetivo general de la entrevista: poder conocer percepciones, necesidades psicosociales, recursos barriales, expectativas y posibles obstáculos para crear la comparsa de candombe como proyecto de musicoterapia comunitario.

Esta entrevista será utilizada para la justificación del proyecto como así también para la descripción de los destinatarios y la problemática.

Ética y cuidados: consentimiento informado oral y escrito (Documento: Consentimiento Informado) para poder utilizar el nombre y la información que la entrevistada pueda ofrecerme.

Presentación: explicar el propósito de la entrevista, el uso de la información académica y permiso para tomar notas y grabar.

Entrevista n° 1

Entrevista a Walter Sierra, vecino del Barrio.

Lugar: Barrio El Toronjal, Concordia (Entre Ríos)

Fecha: 21/8/2025 (modalidad: virtual)

- **Apertura y conocimiento**

1. ¿Cómo te presentás (nombre, oficio, etc.) y desde cuándo vivís en este barrio “El Toronjal”?

Mi nombre es Walter Sierra, hace más de 30 años vivo acá en el barrio. Lo que pasa es que yo me había ido a vivir a Bs As y después vinieron mis papás para acá y bueno ya me quedé acá, formé familia, tenemos un hijo de 27 y otro de 14. Toda la vida estuve bien y ahora trabajo en la municipalidad de acá. (Concordia)

2. ¿Qué es lo que más valorás del barrio y qué es lo que más te preocupa en la actualidad?

Y mira este fue un barrio muy violento en un principio, en su comienzo hubo de todo más de 10 muertos, acá en el barrio hubo desde el ajuste de cuentas entre barbas, hasta la policía que nos ha dado mala vida digamos. Claro y bueno, pero así como hay gente que anda en la mala, hay muchísima gente que es digna.

- **Espacio específico/territorio.**

3. ¿Qué población vive en el barrio?

Y acá mucho el consumo de drogas, de todo tipo de droga que vos te puedas imaginar, los otros chicos han agarrado una droga que ellos le dicen “la pipa”, fuman bueno son como zombis, muertos vivientes. Mira ayer justo hubo un operativo que se llama: “operativo barrio seguro” y pasa siempre lo mismo, vienen están un ratito, los revisan, le sacan la droga, ellos después vuelven a comprar y sigue en lo mismo el barrio. ósea es seguro 10 minutos, después sigue siendo lo de siempre. Pero bueno lo que más preocupa acá es la gran desocupación que hay. El barrio es uno de los primeros con desocupación en la ciudad, aunque no solo en el barrio, sino

la pobreza, gente muy pobre, muy humilde, a pesar de que hay casas lindas, hay gente que la está pasando mal.

4. ¿Cómo describís las viviendas y los espacios comunes del barrio? ¿Cómo se encuentran los servicios básicos?

Bueno yo decidí quedarme acá porque ya veníamos del barrio “El paredón” que está atrás de la cancha Libertad, nosotros vivíamos ahí y bueno como nos inundábamos nos dieron casa acá. Claro para mí son una de las mejores casas con planes de vivienda, con techos de teja, puertas y ventanas con vidrio, con ventanas de chapa o sea unas buenas casas. Pero bueno también hay mucha gente pobre, mira yo te puedo mostrar una de las calles principales del barrio, mira, mira el barro, bueno esta calle es Lucas Gonzales, la calle principal del barrio, y esa es la plaza del barrio está la garita de san cayetano también.

7. ¿Qué lugares de encuentro tienen? (plazas, clubes, iglesias, etc.) Y ¿qué actividades se realizan en el barrio cuando la comunidad se reúne?

Saben venir de la iglesia, si acá los chicos juegan a la pelota en la canchita, se hace misa, este es el lugar donde los chicos tienen para jugar al fútbol. Porque antes cuando recién vinimos a vivir acá esto era campo, había campo para tirar para arriba, entonces vos ibas agarrabas un pedazo de campo y hacías una canchita. Y ahora se ha llenado de casas. Está todo rodeado de casas en el barrio.

No, la verdad que no hay un lugar de encuentro de todo el barrio. Ni siquiera tenemos comisión vecinal, que antes había. Y desde que falleció la señora que era la encargada nunca más se juntaron para hacer actividades. Las actividades que se hacen son cuando viene la iglesia se

juntan algunos vecinos creyentes de esa iglesia, por ahí también viene la iglesia evangélica y arman ellos y se juntan un grupo de gente, pero después actividades del barrio con gente del barrio, no. No no tenemos digamos más, el contacto de todos los días, cada uno en el trabajo, en su casa.

9. ¿Cuáles son las que faltan para mejorar la vida actual?

Pero acá no hay ni siquiera un presupuesto participativo que vos veas (PP es un programa municipal). Millón de cosas, necesitaríamos urgente un presupuesto participativo para que los chicos puedan hacer algún deporte. No hay un espacio donde se pueda hacer una actividad.

- **Memoria e identidad barrial**

11. ¿Qué historias o acontecimientos recordás que hayan sucedido a lo largo de tu vida en el lugar? Como por ejemplo fiestas, eventos, convocatorias, inundaciones que son características de la ciudad de Concordia.

Y yo acá de todos los años vividos lo que siempre digo que siempre fue un barrio violento por la cantidad de muertes de esos chicos jóvenes, todos los chicos que han muerto y se han matado no llegaban muchos a los 20 años, y bueno después lamentablemente la mamá de mis dos nenes falleció, yo tuve que pelearla solo con un adolescente y un nene de tres años y me enfoqué tanto en ellos que por ahí no pude ver otras cosas que pudieran estar sucediendo aquí en el barrio.

Pero ya te digo que cosas importantes que hayan sucedido acá, siempre fueron cosas violentas, no hay cosas que vos digas “huy”. (Un breve silencio y con gesto pensativo continua) Bueno, una de las cosas importantes que paso es la pavimentación de calle Maipú es la otra calle principal, la calle del costado del barrio ya que conecta con Salto Uruguayo y después sigue

toda una zona del barrio, hasta la Nebel (zona urbanizada limítrofe de la costa del Río Uruguay) que va para abajo para el lado de la costanera y ya conecta con la costanera, claro eso fue o sea beneficio para todo el barrio.

- **Salud comunitaria vínculos y lazos**

12. ¿Cuáles son los momentos o lugares en que creés que los vecinos de Concordia se pueden distraer o sentir bien en comunidad?

Y mira acá en el verano por ahí hay más momentos donde se arman cosas con la música. Hay chicos que se anotan en las comparsas y tocan, o bailan, o salen en los carros empujando, son los carnavales. Pero actividades con música acá dentro del barrio no hay.

13. La comunidad barrial, ¿Dónde busca apoyo cuando hay un problema?

Y un poco como te decía el barrio no está unido, no hay un lugar donde podamos recurrir.

- **Música, comunidad y candombe**

15. ¿Alguna vez viste o escuchaste candombe? ¿Qué relación tenés con él?

Mira no se mucho de candombe, solo un poco del carnaval como lo festejan acá con las comparsas, la batucada y esas cosas, pero siempre es lindo conocer algo diferente.

16. ¿Qué lugar pensás que podría tener una comparsa de candombe en la vida del barrio?

Para mí puede ser útil, diría que puede funcionar un espacio donde se pueda aprender, o se pueda disfrutar, bailar, tocar, eso sí le va a hacer muy bien al barrio.

- **Cierre**

17. ¿Querés contarme algo más que no te haya preguntado o que creas que puede ayudar a que este proyecto pueda llevarse a cabo?

No, solo te agradezco por estas preguntas y por preocuparte por el barrio. Ojalá te vaya muy bien. Para lo que necesites me podés llamar.

Entrevista n° 2

Entrevista a Ivana Guinda, vecina del Barrio.

Lugar: Barrio El Toronjal, Concordia (Entre Ríos)

Fecha: 7/9/2025 (modalidad: virtual)

● Apertura y conocimiento

1. ¿Cómo te presentás (nombre, oficio, etc.) y desde cuándo vivís en este barrio “El Toronjal”?

Mi nombre es Ivana Guinda, soy periodista y comunicadora social. También estudio el profesorado de Lengua y Literatura. Vivo en el barrio; en realidad, mi familia vive acá desde hace 30 años y yo hace unos siete u ocho que volví a instalarme nuevamente. Estuve unos años viviendo en Bs As.

2. Quisiera empezar preguntándote: desde tu infancia y adolescencia hasta hoy, ¿cómo describirías el barrio? Si pudieras ponerlo en palabras o imágenes, ¿cómo lo definirías?

Mira, el barrio es humilde, con muchas carencias. Hay falta de trabajo, sobre todo de empleo formal. Todas las casas son iguales; si no me equivoco, fue un barrio creado por los “radicales”. Tiene algunos espacios de encuentro, como la capilla “Nuestra Señora de la

Merced”, y también plazoletas. Pero esas plazoletas hoy en día están mal utilizadas: quedaron tomadas por la delincuencia y los pibes que se drogan, entonces ya no son espacios de recreación para los vecinos.

- **Espacio específico/territorio.**

3. Recién mencionaste las problemáticas. ¿Qué conflictos atraviesan al barrio actualmente?

El principal problema es la droga. Se instalaron puntos de venta y eso genera un montón de conflictos: peleas callejeras, violencia y, sobre todo, adicciones. Es algo que se ve todo el tiempo en la calle. Viene gente de afuera a comprar, completamente drogada, y circula por acá. Es algo muy visible. Hay un negocio que se ve, se vende droga como si nada, están instalados “kioscos de venta de droga” ese es el mayor problema que yo veo.

4. ¿Y cómo está conformada hoy la población del barrio?

La mayoría son familias humildes. Algunos trabajan en la municipalidad y están un poco mejor. Pero hay muchas personas que no tienen empleo, y también otras que directamente se dedican a la venta de droga. Es muy fuerte verlo tan abiertamente.

- **Salud comunitaria vínculos y lazos**

5. Entonces, ¿no existen actualmente espacios comunitarios de encuentro?

No, no existen. Hubo intentos, como una feria de ropa que organizaron a dos cuadras, y fue un pequeño encuentro en la calle. Pero los espacios pensados para la comunidad están tomados por la droga. No se puede, por ejemplo, dejar que los chicos vayan a jugar a la plaza mientras uno toma unos mates, como era antes.

6. Vos que vivís en el barrio desde chica, ¿siempre fue así o pensás que tiene que ver con las circunstancias actuales?

Cuando yo era chica, las plazas eran plazas. Había que tener cuidado porque siempre fue un barrio de bajos recursos, con robos y peleas entre bandas, pero aun así eran espacios de recreación. Hoy la droga hace estragos, no solo en este barrio sino en toda Concordia. Como periodista recorro distintos lugares y veo que el problema atraviesa a toda la ciudad, incluso el centro.

La policía sabe perfectamente dónde están los kioscos, pero todos están “arreglados”. Cada tanto hacen allanamientos, tiran todo abajo y lo presentan como “Operativo Barrio Seguro”. Es más, una puesta en escena para que parezca que se está haciendo algo.

- **Música, comunidad y candombe**

6. Más allá de estas problemáticas, ¿qué cosas generan unión o vida comunitaria en el barrio?

Lo principal son las comparsas y la música del Carnaval. Casi todas las familias tienen algún hijo o hija que sale en el carnaval. Eso une muchísimo. También el fútbol de los más chicos es un punto de encuentro.

7. Y con respecto al candombe ¿Tenés alguna relación personal? ¿Conoces algo?

Sí, lo conozco por mi hermana y mi prima, que bailan candombe, y también porque yo bailo tango y mis profesores participan de grupos de candombe. Viene gente de Salto (ciudad de R.O.U) a bailar acá y ellos van allá. Sé lo importante que es: genera integración social, identidad y pertenencia. También es beneficioso para la salud, porque ayuda a liberar el estrés y

es un gran ejercicio físico. Pero lo más fuerte es la vibración del tambor: provoca algo en el cuerpo, una experiencia que se siente muy profundamente, que solo lo sentís si lo vivís, pude participar de “llamadas” y fue una experiencia hermosa.

8. ¿Dónde suelen reunirse esos grupos de candombe?

Antes lo hacían en la costanera, pero los sacaron. Ahora se juntan en plazas más alejadas del centro, aunque los vecinos a veces se quejan. Sin embargo, en La Bianca, por ejemplo, hay una comparsa que toca en la plaza y no los sacan. Parece que se manejan distinto.

- **Cierre**

9. ¿Qué lugar creés que podría ocupar una comparsa de candombe en el barrio?

Creo que lo primero sería difundir información, porque mucha gente confunde candombe con “batucada de carnaval”. Sería importante que comprendan de qué se trata. El mayor desafío es convocar, porque la gente está muy metida en lo suyo y, además, el carnaval tiene un peso muy fuerte.

Desde una mirada de salud, pienso que la capilla podría funcionar como espacio de encuentro. Allí ya se reúnen vecinos de distintos barrios, y sería una oportunidad para fortalecer vínculos e identidad comunitaria.

10. Bueno llegando al final ¿Querés agregar algo más?

Sí. Quiero remarcar que antes el problema social del barrio era el robo; hoy el gran problema es la droga. Por eso creo que sería muy valioso tener un espacio como el que vos planteás: en la

capilla o en la escuela, que están en el corazón del barrio. Sería un lugar para volver a encontrarnos y para transformar un poquito la realidad social.

Entrevista n° 3

Entrevista a Mariel Tambucho (Directora de la Escuela N.º 6 “República del Paraguay”)

Lugar: Barrio El Toronjal, Concordia (Entre Ríos)

Fecha: 9/9/2025 (modalidad: virtual)

- **Apertura y conocimiento**

1. ¿Podrías presentarte y contarme qué rol ocupás en la institución?

Soy Mariel Tambucho, directora de la Escuela N.º 6 República del Paraguay, una institución clave en el barrio. No vivo en El Toronjal, sino en el barrio Choma, aunque conozco bien a la comunidad por mi trabajo en la escuela. Son familias de bajos recursos, que están atravesadas por muchas cuestiones sociales. Pero puntualmente los niños que concurren son muy amorosos, les gusta venir a la escuela, encuentran un lugar de apoyo.

- **Espacio específico/territorio.**

2. ¿Qué características tiene la jornada escolar y qué actividades realizan?

Acá funciona la escuela primaria, hasta sexto grado. Los chicos vienen de 8 a 12 hs., almuerzan en el comedor y luego continúan con talleres. La escuela funciona bajo el programa Escuela Nina, que extiende la jornada escolar con talleres socioeducativos, culturales, deportivos y artísticos, como teatro, alfabetización y folklore. Lo positivo es que permanecen contenidos

dentro de la escuela, en un espacio seguro y lejos de la calle, que suele representar un gran peligro hoy día.

3. ¿Cuáles son las problemáticas más visibles en la comunidad?

La principal problemática es el narcotráfico y la venta de drogas, con allanamientos frecuentes en las casas del barrio. Muchas familias están atravesadas por esta situación y los niños llegan a la escuela afectados: con miedo, sin dormir, con familiares presos, en contextos de violencia, robos o asesinatos. Nosotros recibimos a esos chicos con sus nervios y tratamos de contenerlos, sabiendo que cargan con experiencias muy duras.

4. ¿Qué características edilicias y comunitarias tiene el barrio y la escuela?

El barrio es humilde, con familias trabajadoras, aunque las casas están muy deterioradas y muchas zonas permanecen abandonadas. Otras casas tienen la misma forma ya que el barrio se creó con políticas sociales. Antes funcionábamos en un edificio conocido como “La Rosada” (una ex fábrica y cooperativa), pero desde 1989 contamos con un edificio escolar propio, con la típica estructura hexagonal, que fue inaugurado por Busti.

- **Música, comunidad y candombe**

5. ¿Qué rol cumple la escuela en la comunidad?

La escuela es un lugar de unión y refugio. Cuando ocurren allanamientos, la policía deja a los chicos aquí durante el día porque saben que estarán contenidos. Aquí comen, juegan con sus compañeros y se sienten protegidos. Son niños muy cariñosos y agradecidos: con un poco de afecto y reconocimiento se sienten valorados, más allá de lo material. Siempre digo nuestros

hijos si no le das el iPhone o la ropa de marca no les alcanza, y estos nenes son “gasoleros” son económicos, ellos con un poquito de cariño, con un poquito de mimos, se soluciona todos los dramas. Entonces les traes algo y creen que se les abrió el mundo, así que es fácil quererlos, es lindo quererlos, porque realmente notás que eso es lo que necesitan. No es tanto lo material, sino de tener un lugar en la familia y un lugar en la escuela ser valorado y ser tenido en cuenta ¿no es cierto?

6. Claro, sin dudas un aporte invaluable. ¿Y pensás que existen posibilidades de que la institución aloje propuestas externas, como de musicoterapia?

Sí, totalmente. Fuera del horario escolar el edificio puede ser utilizado para actividades comunitarias, siempre gestionándolo con los organismos correspondientes. Personalmente, me encantaría que hubiera propuestas con música. Yo siempre digo que la música “amansa las fieras”, no porque los niños lo sean, sino porque es un recurso muy poderoso para acompañarlos en sus momentos difíciles.

7. ¿Qué lugar ocupa la música en la vida escolar?

Es fundamental. Cuando hay música, cambia el clima del día. Si falta, siento que me falta algo. Es una herramienta que ayuda a los chicos a expresarse y sobrellevar las dificultades.

8. ¿Conocés algo sobre el candombe y su relación con la comunidad?

Sí. Vivimos en la zona costera, cerca de Uruguay, y se escucha mucho el candombe. Yo vengo de una familia uruguaya, así que conozco esta música y me parece muy valiosa. Sería excelente que se incorporara como propuesta para los chicos y las familias.

- **Cierre**

9. ¿Considerás que un espacio de musicoterapia a través del candombe podría funcionar en el barrio?

Sí, sin dudas. Estos espacios ayudan a los chicos y a las familias a encontrarse, a soltarse, a expresarse sin miedo. Yo lo veo a diario con talleres de teatro y folklore: hasta los más chiquitos logran expresarse y bailar con entusiasmo. Por eso creo que una propuesta de candombe sería muy positiva.

10. Para finalizar, ¿querés sumar algún comentario?

Solo desearte muchos éxitos con este proyecto. Ojalá se concrete, me encantaría que vuelvas para mostrarte la escuela y que conozcas a los chicos. Y cuando puedas le haces llegar el proyecto así lo leo.

Entrevista n° 4

Entrevista a Romina (Integrante de comparsa de candombe Guariló)

Lugar: Lomas de Zamora

Fecha: 11/9/2025 (modalidad: virtual)

- **Apertura y conocimiento**

Hola Romina, ¿cómo estás? Antes que nada, gracias por aceptar esta charla. No nos conocemos personalmente, pero me interesó mucho contactarte porque estoy trabajando en un proyecto que

busca crear una comparsa de candombe en Concordia, Entre Ríos. Como vos formás parte de una comparsa a cielo abierto en Buenos Aires, me gustaría conocer tu experiencia.

1. ¿Querés contarme un poquito de vos y de cómo llegaste a la comparsa?

Bueno yo soy docente, soy psicopedagoga también, trabajó en un equipo de orientación en uno de los colegios que pertenecen a nuestra congregación, así que me dedico a la acción laboral, en lo profesional viene por ese lado. Todo esto de la comparsa de candombe en realidad surge porque en la pandemia empecé a participar de unos talleres de murga y bueno con el deseo de que cuando finalizara la pandemia me iba a “enganchar” presencialmente. No pudo ser por las distancias, por no poder sostener la continuidad. Yo vivo en el colegio de las inmaculadas está a dos cuadras de la plaza de Lomas, así que un día como hoy, una de las hermanas que vive conmigo me dice: ¿no escuchaste los tambores? y yo no había escuchado nada porque estaba en un Zoom. Después esa noche vuelve a sonar y entonces yo voy me agarré el mate y fui a ver qué onda. Y ahí conocí a esta comparsa que se llama “Guariló”, que ya tiene 18 años.

- **Orígenes y conformación de la comparsa**

2. ¿Cómo surgió la comparsa de la que formás parte? ¿Qué motivaciones o necesidades los llevaron a crearla?

Bueno, lo primero que te puedo decir es que es un colectivo muy lindo. Todos los sábados nos juntamos en la plaza, siempre fue el lugar de encuentro desde que empezó. Es una comparsa que la armaron: dos hermanos y un vecino, que tocaban el tambor. Se les ocurrió un 25 de diciembre ir a la esquina de la plaza a tocar y como acá en zona sur no había toque de tambores y se juntaban en San Telmo, por eso cuando escucharon que en zona sur había esta iniciativa se

empezaron a sumar varias personas. Así que así que bueno los sábados nos auto convocamos acá en la plaza Lomas. Nos organizamos por WhatsApp, ya más o menos somos todos conocidos.

3. ¿Cómo se organizan internamente (roles, ensayos, coordinación, decisiones)? ¿Qué dificultades tuvieron en los comienzos y cómo las resolvieron?

Hay un jefe de cuerda, le decimos que es él es el director de la de la comparsa, que es uno de los que fundó la comparsa, la familia desde sus orígenes sigue siendo parte de ella. Los roles están bastante claros, por un lado, si tocas, por otro si bailas y después lo que le decimos “la gramilla”, que son los personajes que históricamente fueron los que representan figuras. Los músicos estamos divididos en tres tambores distintos entonces según el tambor es tu lugar en la comparsa. Después el modo de toque responde a un barrio de Uruguay, porque hay tres tipos de toques distintos, nosotros tocamos más el tipo del barrio que se llama Cuareim.

- **El espacio a cielo abierto y comunidad**

4. ¿Qué características del espacio lo hacen propicio para el candombe (sonoridad, visibilidad, accesibilidad, historia, etc.)?

Como te decía se fue armando con el deseo de generar un espacio de disfrute, de baile y el punto de encuentro. Para mí lo principal del espacio donde nos convocamos, es la visibilización. Por ejemplo, acá en la plaza se acerca mucha gente, de hecho, de ese modo muchos de nosotros nos sumamos. Gente que se reencuentra con sus raíces, también te reencontras con lo tuyo propio, que por ahí no era tan conocido. Pero también visibiliza como otro estilo, porque justo acá en la plaza vos vas un sábado a la tarde y tenés los que bailan tangos los que están haciendo hip hop

o algo tipo música más callejera o tenés una bandita de rock, bueno pueden estar los que bailan folklore. Entonces eso no sólo visibiliza, sino que une, nos hemos sumado a marchas, en el encuentro de marzo fuimos para el 8M, junto a una agrupación que se llama los tambores no callan. Entonces eso también como que como que se vuelve a validar este motivo por el que los “negros” tocaban y se juntaban.

5. ¿Cómo es la relación de la comparsa con el barrio o la comunidad que habita ese espacio?

Bueno, tenemos todo tipo de reacciones. Viste que se arma todo un rito antes de tocar, nos vamos juntando, vamos cayendo con algún cajón de madera para quemar y templar los tambores, salen a buscar cajones por donde sea, claramente todo esto a veces no cae bien. Hemos tenido a la policía que reacciona mal como diciendo levántense, se quejaron los vecinos, y después otros que tienen un poco más de complicidad y te dejan estar. Y después otras respuestas como cuando salimos a dar la vuelta a la plaza terminan bailando y aplaudiendo, pasan los colectiveros y tocan bocina, de alguna manera se suman al toque. La plaza es muy visible, por eso vamos teniendo de a poco reconocimiento del municipio, que nos convoca a eventos como el Día del Trabajador. Por eso queremos instalarnos más firmemente ahí, sobre todo por el temple de los tambores y no que sea siempre medio de “contrabando”.

6. Me decías que los convocan o que van a algunos eventos, ¿cómo hacen para sustentar los traslados, la vestimenta, la mantención de los instrumentos?

Nos auto gestionamos. La comparsa tiene un evento en el año, que en octubre lo hacemos. Es un evento familiar, que invitamos a otras bandas de música, y lo hacemos en una sociedad de fomento en Banfield. En los ensayos generales, el último sábado de cada mes, hacemos venta de hamburguesas o cerveza para recaudar. Eso se destina a los trajes, especialmente de las

bailarinas, y a organizar las llamadas grandes: una en torno al 25 de mayo y otra a fin de año para el “Lindo Quilombo”. En total somos unas 30 personas entre músicos, bailarinas, banderas y estandarte.

- Significado cultural y simbólico

7. ¿Qué representa para vos y para la comparsa tocar en ese espacio específico?

Mira este es otro espacio totalmente diferente. Mis ámbitos de vinculación tienen que ver con nuestra congregación, mucho de lo mío va por ahí y la verdad que esto cambió completamente mi mirada. De hecho, al compartir mi historia, mis compañeros pensaban que era la “serena” del colegio de Lomas, y yo soy monja, vivo ahí con dos hermanas más. Entonces para mí es un aporte completamente distinto, me invita a revisar mis lugares de misión, estar en un lugar que nos convoca desde lo social me hace encontrar con personas que es buena gente que disfruta de tocar el tambor y tomar una cerveza. (Risas) Espacios que son necesarios hoy en día, esos espacios que hay que sostenerlos porque son necesarios. Porque hoy la comunidad en general está pasando por situaciones muy difíciles. Hay gente grande, muchos uruguayos que son los que conservan las tradiciones del candombe, jóvenes adultos, muchos son los que van porque disfrutan, porque ninguno cobra nada, al contrario. Es conectar, indagar, en este proceso yo descubrí que mi tatarabuela era afro y no lo sabía. Mira un mundo muy amplio, es hermoso.

- Cierre

8. ¿Qué diferencias ves entre realizar la comparsa en un espacio cerrado y hacerlo en la calle o en la plaza?

Principalmente que la calle, la plaza es convocante, te vas juntando y se pone en juego todas las personalidades e historias. Lo que más me llamó la atención cuando encontré este mundo, cuando fui a la primera llamada, fue la diversidad, conviviendo con pibitos, gente en puestos vendiendo cosas, personas trans, gente fumando porro, otras tomando cerveza, en ese momento pensaba: todo esto en otro contexto no se sostiene, se “arma”, sin embargo, transcurrieron cuatro horas y el que quería bailar, bailaba, tenías a la doña con el mate y la reposera. Era un lugar hermoso y posible, la convivencia de las diversidades en un recorte de dos cuadras. Y creo que esa es la mayor diferencia de habitar un espacio público.

9. ¿Querés agregar algo más?

Solo agradecer y decir que estos espacios comunitarios son fundamentales. Me alegra poder compartir la experiencia, porque sé que puede inspirar proyectos como el tuyo.

