



La música como forma de intervención social en Argentina. Una conversación con Flavia Mancini

Luciana Szeinfeld¹

Recibido: 20/10/2021 Aceptado: 11/11/2021

RESUMEN:

Al considerar el perfil académico y profesional de Flavia Mancini, nos pareció interesante poder conversar con ella acerca de sus prácticas, tanto en el ámbito de la atención clínica específicamente musicoterapéutica, como en espacios más amplios e interdisciplinarios de intervención social, particularmente en contextos de encierro punitivo en Argentina.

Al dialogar acerca de sus prácticas, hemos podido compartir algunos de los desarrollos teóricos que Flavia ha realizado en sus investigaciones en torno a estas experiencias.

A partir del intercambio, hemos reflexionado sobre los posibles alcances de sus conceptualizaciones a la hora de pensar la música en un sentido más general, es decir, más allá del ámbito específicamente musicoterapéutico. Esto nos permite advertir acerca de las herramientas teóricas que la musicoterapia como disciplina nos puede ofrecer para pensar los posibles sentidos de las prácticas musicales, y, en particular, en la música como forma de intervención social.

Palabras Clave: Música - Intervención social - Musicoterapia - Encierro punitivo

Music as a form of social intervention in Argentina. A conversation with Flavia Mancini

ABSTRACT:

When considering the academic and professional profile of Flavia Mancini, we found interesting to talk with her about her practices, both in the field of clinical care specifically music therapy, and in broader and interdisciplinary spaces of social intervention, particularly in contexts of punitive confinement in Argentina.

By discussing her practices, we have been able to share some of the theoretical developments that Flavia has made in her research on these experiences.

From the exchange, we have reflected on the possible scope of her conceptualizations when it comes to thinking about music in a more general meaning, that is, beyond the specifically music-therapeutic field. This allows us to warn about the theoretical tools that music therapy as a discipline can offer us to think about the possible meanings of musical practices, and, in particular, about music as a form of social intervention.

Key words: Music - Social intervention - Music therapy - Punitive confinement

Cómo citar: Szeinfeld, L. La música como forma de intervención social en Argentina. Una conversación con Flavia Mancini. *Revista de Investigación en Musicoterapia*, 5, 2021, 99-111
<https://doi.org/10.15366/rim2021.5.006>

¹ Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. E-mail: lucianaszeinfeld@gmail.com

1. Introducción

Flavia Mancini es Licenciada en Musicoterapia por la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Psicología – UBA, Argentina), Magíster en Intervención Social, Cultura y Diversidad por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España) y Diplomada en Raza, Género e Injusticia (Escuela de Humanidades – UNSAM, Argentina).

Se desempeña como musicoterapeuta en diferentes consultorios e instituciones de la salud de la provincia de Buenos Aires y CABA, ha participado en la creación de la Cátedra Libre de Musicoterapia de la cual forma parte (UNLP), integra el equipo docente de la cátedra Musicoterapia, comunicación y discapacidad (materia de la Licenciatura en Musicoterapia, UBA), y es docente a cargo de la materia Musicoterapia aplicada al ámbito social, del Máster de Musicoterapia de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España).

A lo largo de su trayectoria profesional se ha especializado en contextos de encierro punitivo, participando y coordinando talleres de música y musicoterapia en diferentes proyectos interdisciplinarios, como el Programa Centro de Actividades Juveniles (CAJ) dependiente del Programa Nacional de Extensión Educativa y ejecutado desde la Dirección Provincial de Política Socioeducativa de la provincia de Buenos Aires, y el Proyecto “Volver a Elegir. Orientación para el egreso en contexto carcelario” (Extensión Universitaria, Facultad de Psicología, UNLP).

Al considerar el perfil académico y profesional de Flavia Mancini, nos pareció interesante conversar con ella acerca de sus prácticas, tanto en el ámbito de la atención clínica específicamente musicoterapéutica, como en espacios más amplios e interdisciplinarios de intervención social, particularmente en contextos de encierro punitivo en Argentina.

A partir del intercambio, hemos recuperado algunos de sus aportes en investigación, para reflexionar sobre los posibles alcances de estas conceptualizaciones a la hora de pensar la música en un sentido más general, es decir, más allá del ámbito específicamente musicoterapéutico, con la intención de advertir acerca de las herramientas teóricas que la musicoterapia como disciplina nos puede ofrecer para pensar los posibles sentidos de las prácticas musicales, y, en particular, en la música como forma de intervención social.

2. La entrevista

LS: Quisiera comenzar por una pregunta introductoria, para situarnos en la Musicoterapia. Tengo entendido que al interior de esta disciplina conviven distintos enfoques y modelos, ¿en qué difieren esos enfoques?, ¿tienen distintas concepciones acerca de lo que es la música?

FM: Dentro de la Musicoterapia existen distintos marcos teóricos, que entienden a la propia disciplina de diferentes maneras. Esto implica que haya distintas concepciones de sujeto, distintas concepciones de música, y también distintas formas de intervenir. Por ejemplo, para el modelo más conductista la música es un estímulo, funciona como estímulo, entonces se aplica determinada música para buscar determinada respuesta. Por otro lado, los modelos más psicodinámicos o humanistas, centrados en la persona, consideran a la música desde el lado del sujeto con el cual se está trabajando. Es decir, no buscan respuestas determinadas, sino que hacen lecturas de las respuestas, a partir del marco teórico en el cual se posiciona el/la musicoterapeuta.

En realidad, a nivel mundial se reconocen cinco modelos diferentes, pero acá en Argentina no tenemos formación específica en ninguno en particular. La carrera que ofrece la UBA, por ejemplo, pertenece a la Facultad de Psicología, entonces tiene un corte más psicodinámico, y si bien existe el modelo de musicoterapia analítica, nosotros no nos formamos específicamente en ese modelo, sino que hacemos un trabajo más bien artesanal, tomando elementos o técnicas de los distintos modelos, en función de afinidades personales, en relación con los destinatarios, y también del dispositivo en el cual se esté trabajando: no es lo mismo trabajar en un dispositivo de neurorehabilitación que en uno socio-comunitario. Digamos que los enfoques varían según los objetivos y los destinatarios. Es una disciplina flexible, y esa flexibilidad es importante por el hecho de estar trabajando con música.

LS: ¿Y por qué eligen trabajar con música?

FM: En realidad, trabajamos con el sonido en general, no sólo con lo que la cultura occidental suele entender por “música”. Creo que la elección tiene que ver con que la música nos permite hacer un contacto mucho más directo que a través de otros medios (como por ejemplo la palabra), y eso es algo que nos sucede con la música. La sentimos en el cuerpo, nos conmueve, nos moviliza. Y luego vemos cómo pensamos o cómo interpretamos eso que pasa, lo cual ya

depende de la perspectiva teórica en la que nos posicionemos. En mi caso, yo indagaría sobre la experiencia, preguntaría: ¿qué te pasó?, ¿con qué asocias eso que te pasó?, etc.

LS: ¿Cómo incide la formación musical del terapeuta y/o del paciente en las sesiones de musicoterapia?

FM: En el caso de la persona que recurre a la musicoterapia, no es necesario que “sepa de música”. No es condición saber, porque hay muchas maneras de vincularse con la música: escuchando, jugando con el sonido, y también animándose a hacer y a improvisar desde lo lúdico. El concepto de “musicar” que propone Small (1998) nos sirve para pensar la música como un modo de participación en el hecho musical en general.

En el caso del o la musicoterapeuta, cuantos más recursos musicales maneje, más sólida va a ser su intervención, y más flexible también. Sin embargo, la erudición musical en sí no es garantía, en el sentido de que, si no se entabla un vínculo con el otro, no vas a poder hacer nada. Lo más importante es compartir y habitar la música desde ese lugar que implica el cuerpo y la escucha.

LS: Y en tu caso puntual, ¿cómo se vincula tu propia formación musical con tu práctica como musicoterapeuta?, ¿tu experiencia con la musicoterapia modificó de algún modo tu forma de entender la música o de vincularse con ella?

FM: Yo empecé a estudiar piano a los seis años, luego ingresé a un Conservatorio de música y hubo un momento en el que estaba en cuarto año de la carrera y se había generado un ambiente de mucha competición entre compañeros y compañeras, muy de “mostrar” a ver quién sabía más de música. La empecé a pasar muy mal, a tener experiencias bastante traumáticas (hasta salía llorando de las clases), y todo eso me fue llevando a dejar de tocar. Me inhibía lo no-vincular y el poco espacio habilitador que se generaba en las clases, y a través de esas experiencias me empecé a replantear que la música para mí no era eso. Todo esto a su vez coincidió con que justo estaba empezando a estudiar Musicoterapia y mientras estaba viviendo esa experiencia en lo musical propio, así que fue una época de reformular muchísimas cosas.

Los estudios formales de música los dejé, y empecé a estudiar con dos profesoras, una de piano y otra de canto, que me ayudaron un montón, tanto a repensar algunas ideas, como a poder volver a trabajar sobre lo sensible y sobre el contacto con mi propia voz.

La música siempre me convocó, me sensibilizó, y es un espacio de seguridad para mí. Siempre fui de tramitar muchas cosas a través de la música. Y la carrera de Musicoterapia te hace repensar muchísimo tu propia relación con la música, y con tu cuerpo en la música. Así que fue un trabajo muy grande poder encontrar mi ser en la música, y descubrir qué es la música para mí.

En ese sentido, la Musicoterapia me enseñó más desde lo experiencial que desde el estudio: entiendo que hay algo que tengo que transmitir, y eso se da a través de un lazo con lo sensible, es decir, si estoy con una paciente, la paciente canta algo y a mí se me ponga la piel de gallina, ahí está la música, ahí está la persona y esa persona está siendo en la música en ese momento.

LS: En tu tesis “Cuerpo, música y control. La Musicoterapia dentro de una institución carcelaria. Sus aportes dentro del Programa Interministerial de Salud Mental Argentino (PRISMA)” (Mancini, 2015), sostienes que la Musicoterapia, gracias a elementos propios disciplinares, posibilita la promoción de un proceso de subjetivación distinto al ofrecido por la institución carcelaria, en tanto atiende a la singularidad del sujeto. ¿Cuáles son esos elementos disciplinares a los que haces referencia?

FM: Esos elementos tienen que ver con que hay una escucha centrada en el sujeto, que pone el foco en el sujeto, validando su discurso subjetivo, alojándolo. En musicoterapia no emitimos juicios de valor, ni evaluamos estéticamente desde valores hegemónicos o canónicos, sino que validamos la estética de cada quien, y a partir de ahí empezamos a trabajar. Pero primero hay que generar un vínculo, que no puede ser sólo el compartir el “gusto por la música”, sino que ese vínculo tiene que ser posibilitador de un tratamiento, en función del cual armamos un encuadre de trabajo y definimos objetivos.

Todos estos elementos se contraponen con los ofrecidos por una institución como la cárcel, en la que hay una constante despersonalización, lógicas de premio y castigo, etc., y, justamente por eso, lo que se busca hacer en el dispositivo de intervención es salir de todas las lógicas institucionales y ofrecer un espacio desde una posición ética diferente.

LS: Estimo que la posibilidad de ofrecer un espacio así, que ponga en acción esos elementos de ruptura con ciertas lógicas institucionales, también requiere de un marco más amplio de apoyo, quiero decir, de ciertas políticas públicas que habiliten ese tipo de intervenciones. ¿En qué contexto se sitúa tu tesis?

FM: Claro, el caso que estudié para mi tesis se desprende de experiencias de musicoterapia realizadas en el marco del PRISMA, que fue un Programa Interministerial de Salud Mental creado en el año 2011 después de la denuncia de organismos de Derechos Humanos por las condiciones de convivencia que estaban teniendo las personas alojados en las unidades penitenciarias que se encontraban dentro de los hospitales psiquiátricos Borda y Moyano. Se hicieron evaluaciones y diagnósticos de todas las personas que estaban detenidas, se dieron las altas correspondientes y a quienes debían permanecer en instituciones se los reubicó en el Complejo Federal I de Ezeiza, que tiene cárcel de mujeres y de hombres, y además hospitales psiquiátricos dentro del complejo carcelario.

Este programa permitió que por primera vez sean profesionales civiles quienes se encarguen de la salud, porque hasta el momento estos espacios eran ocupados únicamente por profesionales penitenciarios. La denuncia realizada sirvió como antecedente para la sanción de la Ley Nacional de Salud Mental N° 26657 que establece equipos interdisciplinarios de atención, y eso permitió que haya una musicoterapeuta interviniendo ahí. Desafortunadamente, en el año 2017, con el cambio de gestión no se renovaron los contratos y se empezó a dismantelar y a desarticular todo el Programa.

LS: Y posteriormente a ese trabajo escribiste “Rapeando en la cárcel. La música como herramienta para la construcción de narrativas identitarias de jóvenes detenidos en Argentina” (Mancini, 2019), en donde también partes de una experiencia en la cárcel, pero esta vez poniendo el foco en el rap y en las narrativas identitarias, ¿podrías reconstruir un poco esa experiencia y por qué te centraste en el rap?

FM: La experiencia que reflejo en el trabajo fue la que realizamos durante el año 2017 dentro del proyecto de intervención “Volver a Elegir”. Se trata de un proyecto de extensión universitaria que depende de la Facultad de Psicología de la UNLP, y se lleva a cabo en distintas unidades penitenciarias donde se encuentran jóvenes detenidos. Mi trabajo se centra en lo

acontecido en la Unidad 9 de La Plata. Son intervenciones que venimos haciendo hace varios años, aunque la cuestión de la pandemia en 2020 nos obligó a interrumpir momentáneamente. En este proyecto trabajamos con los jóvenes en talleres de musicoterapia, articulados con orientación vocacional a cargo de un equipo de psicólogas.

Una de las primeras cosas que me llamaron la atención cuando me sumé a este equipo en 2016, fue algo en relación a las canciones que iban surgiendo al abordar la cuestión de la infancia. Los registros musicales que fueron apareciendo cuando revisamos los recuerdos de la infancia no tenían nada que ver con lo que era mi idea previa sobre la “música infantil”, y mis propias referencias de clase media: María Elena Walsh, las canciones del jardín, etc. Los ejemplos que proponían estos jóvenes venían más por el lado de la *cumbia* por ejemplo, y cargaban con otro tipo de significación. El trabajo que tuve que hacer a nivel personal tuvo que ver con poder entender que no había una ausencia de canciones infantiles, sino que hay distintos tipos de infancias, con distintas significaciones y realidades. Esto me llevó a repensar cómo la música nos constituye a lo largo de nuestras vidas, qué significa en cada momento, y qué función cumple.

Otra cuestión que me resultó muy llamativa fue la de los cortes en las temporalidades. En su obra *Tiempo y narración*, Ricoeur (1996) nos permite pensar la narrativa identitaria con relación a la construcción de una historia acerca de quiénes somos, y de ese modo ir y venir en el tiempo, ubicar personas, emociones, sentimientos, como parte de la propia identidad. Pero cuando entrevistábamos a los jóvenes, percibíamos cortes muy disruptivos en sus hilados y narrativas, por ejemplo: “estaba en el barrio, salí a robar y terminé acá”. Esos discursos se estructuraban como series de cortes y no había manera de plantear una continuidad.

Y el tema del rap empezó a surgir con relación a la posibilidad de la construcción de narrativas identitarias a través de la música.

Fue surgiendo la idea de armar una canción grupal. Primero trabajamos lo receptivo, corporal, lúdico, sonoro, y esto luego desembocó en el armado de una canción. A partir de las distintas historias individuales, se les pidió que compartan algunas frases con el grupo, y los distintos fragmentos biográficos de cada uno se fueron poniendo en común en un producto grupal que hablaba de todos ellos, y de cada uno un poco. En ese proceso hubo una selección de frases y ellos fueron negociando para que todos se sintieran representados por lo que se nombraba. De esta manera, el armado de la canción permitió la construcción de una narrativa identitaria grupal.

La elección de que la canción fuera un rap fue decisión del propio grupo, el rap era un género que ya circulaba entre ellos. Y supongo que la elección también tuvo que ver con que el rap tiene elementos de denuncia y de protesta, pero también describe la realidad que están viviendo y atravesando. Los raperos hablan de su barrio, de sus códigos, de su grupo urbano. Y estos jóvenes, al tomar ese género, pudieron reflejar su propia realidad en el rap que armaron.

LS: ¿Y cómo relacionas este trabajo sobre la identidad narrativa en la música, con la cuestión del cuerpo y el control que aparecía en el trabajo anterior?

FM: Para mí están directamente vinculados, porque para trabajar la identidad narrativa, primero tuve que hacer un acercamiento a cierta noción de cuerpo, entendido como algo no meramente biológico, dado o definitivo, sino como algo inacabado, una construcción que se realiza y se reformula durante toda la vida y a partir de las distintas experiencias que nos atraviesan y nos constituyen. Esto tiene que ver con factores ambientales, vínculos constitutivos, posteriores relaciones, y las experiencias en las instituciones.

Lo performático fue un concepto que me sirvió para unir las dos cosas. Retomo el trabajo de Vila (2001), por ejemplo, quien a su vez se nutre de autores como Simon Frith y Judith Butler. Lo que postula Butler (2017, 2019) con relación a que uno se construye en la medida en que hace, lo veo clarísimo en estas experiencias con la música que acabo de describir.

LS: ¿Cuáles son las motivaciones que te llevan a trabajar en cárceles?

FM: Hay algo en relación a la vulnerabilidad que me convoca, quizás en relación a mi propia identidad narrativa... Al haber tenido las prácticas de mi carrera en hospitales psiquiátricos Borda y Moyano, pude ver el impacto de lo que Goffman (2001) denomina una “institución total”: la despersonalización, la des-subjetivación (que, en realidad, más que una des-subjetivación es la impresión de cierto tipo de subjetividad homogénea). En estas estructuras tan antiguas y con lógicas disciplinares tan fuertes no hay lugar para la propia subjetividad. En la medida en que fui formándome, y a través de distintas experiencias en “instituciones totales” como los hospitales psiquiátricos y las cárceles, fui pensando en cómo podría intervenir, fundamentalmente desde una perspectiva basada en los derechos humanos, apuntando a esos espacios de mayor vulneración en todo aspecto.

LS: Es interesante esto que mencionas de la vulnerabilidad, porque entiendo que encuentras una posibilidad de intervenir musicalmente en, o desde, esa vulnerabilidad, lo cual también nos permite pensar en los alcances políticos de las intervenciones musicales. En relación con esta cuestión, ¿hubo algún aspecto de tu experiencia como docente de música particularmente en la cárcel de mujeres que te haya llamado la atención?

FM: Sí, cuando entré a dar el Taller de música en el año 2016, el taller estaba orientado al aprendizaje de la ejecución instrumental, estaba planteado como clases de guitarra en las Unidades 8 y 33 de Los Hornos.

En primer lugar, fue novedoso el haber sido yo la primera mujer en dar ese taller, que hasta el momento había sido coordinado por varones exclusivamente. Pero, además, al provenir de las experiencias de musicoterapia, entré a dar las clases con otra escucha, porque si bien la convocatoria del taller apuntaba a aprender guitarra, entendí que había otras demandas que no eran las explícitas, como la necesidad de un espacio donde se pueda compartir desde otros lugares, de sociabilizar por fuera de los pabellones y de las lógicas institucionales, de promover un espacio de respeto y de cuidado, pensando el cuidado políticamente, como lo trabaja Irma Colanzi en su tesis doctoral *Hacedoras de memorias: testimonios de mujeres privadas de libertad en las tramas del poder punitivo (2012-2016)* (Colanzi, 2018).

También creo que en el tipo de vínculo que se fue cultivando, se pusieron en juego algunas cuestiones que solemos identificar con lo “femenino”: bailamos zamba, con pañuelos, etc., y pudimos encontrarnos a través de esas actividades. Todo esto les permitió nombrarse “mujeres”, “guitarristas”, “cantantes”, “bailarinas”, en lugar de “presas”, lo cual las colocó en un lugar subjetivo completamente diferente.

LS: Para cerrar, te quería hacer una pregunta con relación a la escucha, que es un elemento que fue apareciendo recurrentemente a lo largo de esta conversación. ¿Qué lugar ocupa la escucha en Musicoterapia?, ¿qué escucha el/la musicoterapeuta?

FM: Eso es algo que me enseñó mucho la cárcel... Me enseñó a repensarme a mí misma, porque siempre que intervienes lo haces desde tu propio lugar, tus vivencias, tu formación. En las conversaciones en la cárcel te encuentras con cosas que te pueden impactar, pero tienes que entender que no estás ahí para juzgar, ni para ser punitivista, en todo caso puedes indagar sobre

la elección de la persona, si es realmente una elección propia, las posibles consecuencias de la elección, etc. Pero esa actitud frente al otro es algo que hay que entrenar.

La escucha tiene que ver con el discurso sonoro, con la importancia de que lo que suene sea la persona siendo en ese momento. Yo como musicoterapeuta no estoy pensando en la afinación, por dar un ejemplo, sino que lo que me importa es que eso que suena sea algo sincero, algo propio de esa persona. La escucha en musicoterapia apunta a una estética sonora subjetiva: no es una estética normativa, sino que lo importante es que aparezca la singularidad. Hacemos hincapié en que se trate de una escucha respetuosa de las particularidades de la persona, sus valores, sus creencias.

Y esa escucha respetuosa tiene que ver con una decisión política, porque la escucha no es ingenua, es política.

3. A modo de cierre: algunas conclusiones

La entrevista a Flavia Mancini giró en torno a su experiencia profesional e investigativa, partiendo de sus prácticas como musicoterapeuta que se ha desempeñado tanto en la atención clínica como en diversos ámbitos de intervención socio-comunitaria, en particular en contextos de encierro punitivo en Argentina.

La conversación nos dejó varios elementos conceptuales que, más allá de la especificidad disciplinar musicoterapéutica, nos permiten enriquecer la reflexión en torno a las prácticas musicales en un sentido más general.

En primer lugar, quisiera resaltar el valor asignado a la experiencia corporal y sensible del contacto a través de la música y del sonido, y lo que esto habilita en términos de intersubjetividad, lazo social e identidad narrativa.

En este sentido, es interesante la mención que la entrevistada realiza a Small (1998) a la hora de describir la práctica musicoterapéutica como una invitación a participar en el hecho musical, privilegiando el aspecto experiencial por sobre el “saber”. En *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*, Small (1999) sostiene que la pregunta: ¿qué es la música?, es una pregunta sin respuesta posible, pues la música no es una cosa, sino una actividad, cuya naturaleza no reside en objetos ni en obras, sino más bien en la acción, en la actuación, en lo que la gente hace. Por este motivo, el autor compara la actividad musical con el ritual: una actividad humana universal y concreta a la vez, cuyo significado se encuentra en la esfera social. En este marco, propone reemplazar el sustantivo ‘música’ por el verbo ‘musicar’, y ofrece la siguiente definición:

Musicar es tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical (Small, 1999, s/p).

Entendiendo entonces al ‘musicar’ en estos términos, como encuentro humano, podemos comprender por qué la experiencia musicoterapéutica narrada por Flavia pone el foco en la vincularidad y la hospitalidad, lo cual se contrapone con una estética normativa o un posicionamiento centrado en los juicios de valor. Esto nos permite advertir acerca de las posibilidades habilitantes de la música, implicando distintas aristas, que van desde los procesos de subjetivación personal, hasta las identidades grupales y los distintos modos de intervención social.

A la hora de pensar la música como forma de intervención social en Argentina, y específicamente en contextos de encierro, resulta sumamente relevante poner a dialogar los aportes de nuestra entrevistada con las conceptualizaciones que ofrece Segato (2003) en torno a la habilitación de espacios expresivos en la cárcel (incluidos los musicales), como una forma de garantizar los derechos humanos.

Segato (2003) advierte que, si bien la cárcel suele ser un tema residual en los análisis sobre violencia, esto constituye un error, ya que en países como Argentina -entre otros- “desempeña un papel significativo en la reproducción y exacerbamiento de los actos violentos” (p. 2). Esto se debe a sus lógicas institucionales y a los dispositivos disciplinadores que pone en juego, los cuales inciden en la construcción de un tipo de sujeto específico, sobre el cual señalaremos tres aspectos principales: 1. Se trata de un sujeto encarcelado cuya identidad no guarda ninguna relación con su anterior identidad de sujeto libre, por lo cual, a pesar de ser la misma persona, se trata de dos sujetos distintos y desvinculados, “y es por eso que resulta tan difícil para la cárcel tener un papel transformador” (Segato, 2003, p. 11), pues genera cortes a nivel identitario; 2. A raíz de la carencia de palabras y de la pobreza lingüística de la institución carcelaria, el sujeto encarcelado se encuentra en un estado general de “enmudecimiento” (Segato, 2003, p. 11); 3. Estos mecanismos revelan la falta de autonomía que impone el régimen institucional carcelario, ya que produce un sujeto tutelado que no es dueño de su conciencia ni de su cuerpo, y esto implica una “*pedagogía de la irresponsabilidad*” (Segato, 2003, p. 14). Por todo lo anterior, la autora sostiene que el acceso a recursos cualificados de expresión y la habilitación para participar en la producción de discursos “constituyen un

derecho fundamental y un requisito indispensable para el desarrollo humano” (Segato, 2003, p. 17).

En consecuencia, la estrategia que propone Segato (2003) consiste en ofrecer “talleres de la palabra” (p. 15), entre los cuales encontramos talleres de canciones, de diversos géneros y estilos musicales, cuya potencialidad reside principalmente en la posibilidad de ejercicio de la autoría, entendida como una instancia de agencialidad y apertura hacia un espacio de autonomía, a la vez que fomenta “la percepción de formar parte de una sociedad mayor y el mandato de una solidaridad ampliada, humanizada” (p. 18). Por otra parte, la autora también advierte que la garantía para la realización de la inscripción narrativa se produce a través del “derecho a la audibilidad” (Segato, 2003, p. 15), por lo cual, la escucha del otro y la auto-escucha, resultan fundamentales en la dinámica de estos talleres.

Para cerrar, me interesa volver a subrayar la importancia de la escucha en esta trama de sentido, ya que se trata de un elemento que apareció insistentemente a lo largo de nuestra entrevista, y que, si tenemos en cuenta los aportes de Segato (2003) mencionados anteriormente, podemos comprender su potencialidad política con mayor profundidad: la escucha se revela como un elemento fundamental a la hora de habilitar, legitimar y validar la singularidad, permitiendo la emergencia de un discurso propio y una estética sonora subjetiva.

*Para contactarse con Flavia Mancini: mancini.fcm@gmail.com

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Butler, J. (2019). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.

Colanzi, I. (2018). *Hacedoras de memorias: testimonios de mujeres privadas de libertad en las tramas del poder punitivo (2012-2016)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67414>

Goffman, E. (2001). *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu.

- Mancini, F. (2015). *Cuerpo, música y control. La Musicoterapia dentro de una institución carcelaria. Sus aportes dentro del Programa Interministerial de Salud Mental Argentino (PRISMA)*. Tesis de Licenciatura en Musicoterapia, Facultad de Psicología, UBA.
- Mancini, F. (2019). *Rapeando en la cárcel. La música como herramienta para la construcción de narrativas identitarias de jóvenes detenidos en Argentina*. Trabajo Final de Máster en Intervención Social, Cultura y Diversidad, Universidad Pablo de Olavide.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. de Agustín Neira. Siglo XXI.
- Segato, R. (2003). *El sistema penal como pedagogía de la irresponsabilidad y el proyecto "Habla Preso: el derecho humano a la palabra en la cárcel"*. Ponencia presentada en el encuentro *Culture, Violence, Politics, and Representation in the Americas*, celebrado el 24 y 25 de marzo del 2003, University of Texas, Austin, School of Law. Transcripción disponible en: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie329empdf.pdf>
- Small, C. (1998). *Musicking - The meanings of performing and listening*. University Press of New England.
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Trans- Revista Transcultural de Música*, 4(1), s/p. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Vila, P. (2001). Música e Identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ana María Ochoa Gautier y Alejandra Cragolini (Coords.): *Músicas y transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá.