

# Construcción musical social colectiva. La experiencia de la banda de sikuris de musicoterapia

---

Collective social musical  
construction. The experience  
of the sikuris band of music  
therapy

---

VERÓNICA CANNAROZZO · DANIEL GONNET  
vcannarozzo@gmail.com · dhgonnet@gmail.com

Universidad Nacional  
de La Plata (Argentina)

Universidad de  
Buenos Aires (Argentina)



➔ Recibido 18/12/2018  
✓ Aceptado 01/04/2019

## Resumen

Desde una perspectiva cultural antropológica, las prácticas comunitarias pueden considerarse medio de socialización y formación de la identidad. Esto implica un proceso de identificación constante y dinámica con la diversidad cultural, que se erige como hecho social posibilitando la creatividad y el intercambio, vinculándose con el desarrollo humano. (UNESCO, 2005). En este contexto, este artículo analiza la expresión musical de la banda de Sikuris como emergente grupal e institucional en la Licenciatura en Musicoterapia (UBA). Se presentan diferentes concepciones de música y músico derivadas de este quehacer enfatizándose la música como hacer (Small, 1999). Se enfatiza en que: 1) los instrumentos se completan en la interacción, y 2) son construidos por los ejecutantes.

La banda, en tanto performance participativa (Turino, 2008) fomenta interacciones singulares que se entraman dando lugar a la identidad grupal, a la cooperación musical sonora y social que trascienden concepciones de música que parten de las ontologías hegemónicas (Shifres y Gonnet, 2015). Desde el punto de vista metodológico se entrevista a los integrantes y se realizan observaciones de las prácticas que llevan a cabo. A modo de conclusión, se problematiza acerca de las conceptualizaciones de música y músico sobre las se sustenta la práctica musicoterapéutica.

## Palabras Clave

Sikuris · Musicar · Performance participativa · Musicoterapia

## **Abstract**

*From an anthropological cultural perspective, community practices can be considered a means of socialization and identity formation. This implies a process of constant and dynamic identification with cultural diversity, which stands as a social fact enabling creativity and exchange, linking with human development. (UNESCO, 2005). In this context, the article analyses the musical expression of the Band of Sikuris as an emergent institutional group in the Music Therapy career, University of Buenos Aires (UBA). Different conceptions about music and musician are presented from the framework of music as musicking (Small, 1999). The article emphasizes in: 1) The Instruments are completed between the interaction; 2) they are built by performers. The band, as participatory performance (Turino, 2008) foments singular interactions that are enmeshed giving rise to the group identity, to the musical sound and social cooperation that transcends conceptions of music that depart from the hegemonial ontologies (Shifres & Gonnet, 2015).*

*From the methodological point of view, the members are interviewed, and observations are made of the practices they carry out.*

*By way of conclusion, the article problematizes on the conceptualizations of music and musician on the supports the musictherapy 's practice.*

## **Keywords**

*Sikuris · Musikin · Performative participation · Music therapy*

## **Introducción**

Existe una representación social muy arraigada acerca de qué es considerado música y músico, en estrecha relación con las herencias coloniales de estos conceptos (Shifres y Gonnet, 2016; Shifres y Rosabal Coto, 2017).

En este sentido, deviene la necesidad de reflexionar acerca de que, a partir de concepciones apoyadas en los saberes coloniales de formación musical, se derivan y con-

solidan no sólo un discurso hegemónico sino y más aún, la invisibilización de otras cosmovisiones (Gonnet, 2016).

En este sentido, la conquista europea impuso la idea de Arte Mayor y artes menores, de lo “sublime” del arte, de jerarquías instaladas entre las formas de expresión humana, entre artefactos culturales, incluso de diferentes proveniencias. Con las ideas pedagógicas acarreadas desde Europa, en particular en el S. XIX, este enfoque hegemoniza y produce una cristalización en la enseñanza alfabetizada en los conservatorios como institución modelo. Se establece un escalafón sobre la base del talento y la dedicación exclusiva como estereotipo para el músico (Shifres y Gonnet, 2015).

Trabajos anteriores plantearon interrogantes acerca de si resulta posible vincular otro tipo de construcción de conocimientos que parten desde otras ontologías, y más aún si éstas pueden estar presentes dentro de la formación superior o si siempre se ven subsumidos en aspectos superficiales o coloridos de la expresión global. (Mansilla, Gonnet, 2017)

Vale decir, se suelen tomar rasgos de una cultura musical y se exponen dentro

de una lógica colonizada para graficar aspectos de los modelos hegemónicos. Esto implica a varios intentos de formación en músicas populares, se sustituye el repertorio sin cambiar las ontologías de fondo. De este modo, además del CÓMO y DÓNDE se aprende, se demarca el QUÉ se aprende.

La identificación de la colonialidad en la producción, la recepción y la educación musical no es nueva. Principalmente a lo largo del siglo XX, desde múltiples ámbitos intelectuales (tales como los estudios culturales, de género, socio-religiosos, antropológicos, comparados, en derecho y DDHH, entre otros) se ha llamado la atención sobre esto invitando a superar las miradas más claramente eurocéntricas. De aquí se ha derivado una actitud de creciente valoración y reivindicación del arte musical originario y popular en diferentes instancias y modalidades.

La educación musical proveniente de los modelos hegemónicos provee una fuerte formación solipsista (solo yo) en la que prevalecen aspectos de una práctica en soledad sobre la cual se ponderan los rendimientos individuales, aún en el conjunto. De este modo la orquesta, como nave insignia de lo grupal en el modelo,

es un conjunto de maestros, de grandes individualidades o solistas.

Entonces, desde los modelos, la educación musical tiene dos objetivos: por un lado formar músicos es decir sujetos altamente especializados que puedan articular sonidos musicales a partir del desarrollo de técnicas de ejecución específicas y a menudo conforme instrucciones derivadas de anotaciones musicales (partituras) o consignas dadas en términos de categorías teóricas que se desprenden del sistema de notación musical. Esto tiene lugar en ámbitos especializados, como conservatorios, escuelas de música, etc. Por el otro lado, formar oyentes: sujetos que se ubicarán del otro lado de la sala, que deberán ser receptivos a esas conductas desarrolladas por los músicos. Esto tiene lugar en la escuela general, y, fundamentalmente a través de los medios masivos de comunicación, de manera que toda la población es preparada. Esto implica también que la educación musical asume que la audición y la producción musical son desempeños diferentes que involucran procesos cognitivos diferentes. (Shifres y Gonnet, 2015)

Estas características jerarquizan, por el lugar central que ocupa en sus objetivos,

uno de los pilares de la educación musical en el marco de una concepción occidental de arte: la presentación. La educación musical concibe la construcción de conocimiento para la presentación, por un lado, o para la recepción -es decir para ser audiencia-, por el otro. Es la centralidad de la idea de presentación en el marco de la educación musical lo que requiere ser problematizado, tal como se hará en el marco del presente trabajo, sesgo estético mediante el cual se evalúan las diversas expresiones musicales-culturales, toda vez que de esta noción se derivan los juicios acerca de cómo suena lo que suena y de sus formas de presentación. Trasladando esta problematización hacia el campo disciplinar de la musicoterapia, en la medida en que los conceptos hegemónicos de músico/música dejan huella complejizando aún más la situación si esos juicios de cómo suena lo que suena y sus formas de presentación se enlaza el establecimiento de disciplinas que operan en el cómo deben ser las cosas: lo bueno, lo bello y -particularmente- lo sano. (Rodríguez Espada, 2001).

## Lo que queda por fuera

Las ontologías de la música que sustentan los modelos proponen, y cualquier sencilla encuesta así lo demuestra, que estudiar música equivale siempre a tocar un instrumento. No parecería haber otra forma o modalidad de acceder al quehacer musical. En igual sentido, las didácticas plantean la importancia de un método y de una técnica que proponen un “hacer bien”. Talento y oído parecen ser condiciones innatas para este mencionado buen hacer y una alfabetización a priori.

Estos tres componentes a flor de piel -técnica, talento, oído-, esta representación social, excluye como un parteaguas el acceso a un buen hacer. Si no se cumplen con estas condiciones, pareciera que es otra cosa, es “tocar de oído”.

En relación con el cuerpo hay otra es-cisión a destacar. No hay cuerpo puesto en escena, ni relaciones corporales. Hasta lo colectivo se encuentra -según las propuestas del modelo- radial al director y mediado por una partitura, sin que haya interacciones cara a cara y codo a codo.

De todos modos, y es nuestra pretensión plantearlo, existen otros modos de hacer música que no se encuentran cimentados por esa ontología, como aquella que habla de que LA música no existe. Por el contrario, lo que existen son formas de hacer música con su propia sistematicidad. Tampoco existe EL método para enseñarla, sino que la construcción de conocimientos está implícita en cada sistema de prácticas, a través de “procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música” (Miñana Blasco, 2012 pp. 217,218) comprendiendo que si han permanecido en vigencia lo han hecho porque dentro de sí se encontraban implícitas matrices que garantizaban su aprendizaje en las nuevas generaciones (Miñana Blasco, 2012).

Nos interesa visibilizar y reflexionar acerca de todas aquellas formas vernáculas y/o concepciones de música, músico y construcciones de conocimiento extra modelos que son relegadas, subsumidas y que no poseen, por ende, una modelización.

Las llamaremos “ontologías de la acción” (Gonnet, 2016). Estas se asientan en la participación, en el encuentro social como fundamento y como éxito de su cometido. Para éstas, cuanto mayor sea el grado de participación, mayor será el éxito de la performance. Son las teorías en música que hacen prevalecer los aspectos participativos presentes en los elementos constitutivos de formas de hacer musical. En esa línea, resultan relevantes las propuestas de Christopher Small (1999), Thomas Turino (2008), y Carlos Miñana Blasco (2012), todas ellas provenientes de la etnomusicología.

Christopher Small (1999) acuña la expresión *musicar* (*musicking*), para enfatizar la acción- verbo que se promueve en la práctica cultural musical:

*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. Desde luego po-*

*demos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los ‘roadies’ que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos y ellas, también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical. (Small, 1999 s/p)*

La elaboración teórica que realiza Small pondera la acción y devuelve el quehacer a su espacio social (Small, 1999 s/p).

Numerosos puntos en común ofrece el enfoque de Thomas Turino (2008). Como lo refleja el título de su obra “La Música como Vida Social”. En su trabajo desarrolla una visión del fenómeno musical con anclaje en los modos y quehaceres musicales sociales, es decir, con sus actores implicados por dentro de la práctica y la experiencia, formando y siendo parte de esta.

*Las categorías musicales son creadas por músicos, críticos, aficionados, la industria musical, y académicos de igual modo. Estos rótulos son utiliza-*

*dos para distinguir tanto estilos como productos, sin embargo nos dicen muy poco acerca de cómo y por qué la gente hace la música particular que hace y los valores que sustentan los modos en que la hacen.* (Turino, 2008, p. 23)

Turino (2008) ejemplifica sus conceptos claves con descripciones del sentir de sujetos musicales de diversas culturas que pudo recabar a lo largo de su trabajo como etnomusicólogo. Desde esta perspectiva etnográfica émica -es decir desde un punto de vista situado por dentro de la vida de la cultura descripta-, problematiza las ontologías hegemónicas de música.

Como argumento comparado, parte de su propia cultura al advertir que “cuando los norteamericanos descargan una canción o salen a comprar un CD creen que están comprando música” (Turino, 2008, p. 23). Así, cuando alguien compra o ve una fotografía que muestra a una persona, reconoce la diferencia entre el producto y la persona.

Según la vivencia del autor, los Aymara<sup>1</sup> consideran las grabaciones de sus

**1** Pueblo originario de América del Sur que habita la meseta andina del lago Titicaca desde tiempos precolombinos, repartiéndose su po-

festivales musicales del mismo modo en que nosotros tratamos a las fotografías, es decir, como representaciones de algo real y no como a un objeto en sí mismo. Así, cuando el festival musical finaliza, los Aymara suelen escuchar colectivamente las grabaciones, para recordar y revivir lo que ha ocurrido, tal como si miraran una foto. Escuchar la grabación les sirve para recordar lo acontecido durante esos eventos y la diversidad de interacciones vivenciadas durante la ejecución musical y la danza. Para el sentir aymara, una grabación es a la música lo que una fotografía es para una persona fotografiada: la representación de algo, no la cosa real.

Así las cosas, surge que este pueblo piensa la música como algo mucho más cercano al evento y sus participantes que al resultado sonoro del mismo. De tal modo, no resulta extraño que cuando llega un nuevo festival, los mismos participantes graben la nueva actuación en la misma cinta, borrando la anterior, ya que el valor de su uso resulta cumplido y tienen, de ese modo, un nuevo material para anclar sus recuerdos y vivencias. En este punto, se focaliza en la acción performativa, en los roles desempeñados,

---

blación entre el occidente de Bolivia, el sur del Perú y el norte Grande de Chile.

en los valores de la cultura, más que en el producto (grabación, cinta, etc.) en sí.

Es vital, entonces, concebir a la *participación* como concepto fundamental. Desde este punto de partida, propone el concepto de *performance participativa*. Una característica distintiva de la *performance participativa* es que no hay diferenciación entre artista y audiencia, ya que el conjunto de presentes con diversidad de roles contribuye activamente al fenómeno sonoro y kinésico a través de la danza, el canto, el aplauso, etc. Los eventos participativos parten de la base de que todos los presentes pueden, y en definitiva deben, participar en el sonido y movimiento de la actuación (Turino, 2008).

Por tanto, el objetivo principal estará en alcanzar el máximo de personas posibles en un rol activo e interactivo. En consecuencia, el resultado sonoro como única variable aparece desdibujado ya que se supedita al grado de interacción (Turino, 2008).

Resulta así singularmente preponderante cómo los participantes se involucran afectivamente, siendo además una de las medidas del éxito, atendiendo a cómo han sido capaces de vivenciar la ex-

periencia y cómo se han sentido formando parte de ella.

De este modo, Turino distingue la *performance participativa* de la *presentacional*. Hay que ser claro en que no debe entenderse en sentido homólogo ni jerárquico: "...se trata de algo diferente – una forma totalmente distinta entre arte y actividad – y estas formas deben ser conceptualizadas y puestas en valor en modo diferente" (Turino, p. 27).

En este punto vale hacer un guiño especial al modo en que el autor plantea las cosas ya que no homologar ni subsumir resulta necesario para no jerarquizar desde la visión colonial.

## Las tradiciones participativas: Los sikuris

Las tradiciones musicales participativas, incluyen una amplia variedad de roles, los cuáles demandan diferentes grados de especialización de tal modo que las personas implicadas pueden unirse a la *performance* a un nivel que ofrece "el correcto balance entre desafíos y habilidades adquiridas" (Turino, 2008, p. 27). De este equilibrio entre desafíos y habi-

lidades es que surge la esencia misma de la forma en que se construye el conocimiento.

El mismo autor cuenta lo vivenciado durante su estadía en un trabajo de campo en la localidad de Conima, Perú, zona de raíz aymara. El quehacer musical de esa cultura posee características eminentemente participativas. En ella, todos los varones miembros de la comunidad crecen consustanciados en la tradición de sikuris y flauteros (flautas de pan y flautas con el ensamble de su comunidad), al mismo tiempo que varones y mujeres son indistintamente iniciados en la cultura de danzar.

*En una fiesta en la que participé, dos hombres pidieron tocar en nuestro ensamble de flautas con flautas que se encontraban afinadas en otro registro que las que nosotros estábamos usando. De todas maneras se sumaron y tocaron durante los dos días que duró la festividad. El resultado fue que el sonido del conjunto estaba por demás desafinado. Esto me volvió loco, y traté de colocarme lo más lejos que me fuera posible de esos individuos intentando ignorar lo sonidos que estaban haciendo. Me sentí sorprendido*

*por el hecho de que ninguno del resto de los intérpretes del ensamble diera ninguna indicación de que algo andaba mal o que sugiriera que estas personas trataran de encontrar flautas que fuesen mejores para la afinación del grupo. No hubo signos de ningún tipo que supusieran desacuerdo con la participación durante la actuación pública. Regresé a casa con Filiberto, un músico profundamente dedicado y el amigo con quien me estaba alojando. Una vez solos, él comenzó a quejarse mucho acerca de lo terrible que habíamos sonado. Él se había sentido del mismo modo en que yo lo había hecho con las contribuciones musicales de los invitados. Aunque él, uno de los mayores y más respetados músicos de la comunidad, sintió que no podía decir nada a esos hombres durante la fiesta. (Turino, 2008, p.34).*

La anécdota muestra el respeto por los códigos implícitos en la participación y su primacía en el valor asignado en la música. Muy alejado de las tradiciones hegemónicas occidentales, ya que no se emiten juicios de valor sobre la performance.

*Esto es simple dentro de las tradiciones participativas dado que la*

*prioridad está puesta en promover a la gente a que se una sin reparar en la calidad de sus contribuciones. En tradiciones altamente participativas, la etiqueta de calidad de la socialidad es prioritaria por encima de la calidad del sonido per se* (Turino, 2008, p. 34).

## **MT Sikuris, la banda de sikuris de Musicoterapia**

La Musicoterapia es una disciplina del ámbito de la salud que en Argentina posee formación de grado desde fines de la década de los sesenta. Desde su origen, diferentes casas de estudios superiores han incluido esta disciplina dentro de su oferta académica, entre ellas -desde 1993- la Universidad de Buenos Aires, siendo la única universidad pública en el país que ofrece la formación. La Licenciatura en Musicoterapia es una de las carreras universitarias que puede cursarse en la Facultad de Psicología de dicha universidad y propone un/a graduado/a cuyo perfil sea el de "un profesional de la salud con sólida formación científica, basada en el corpus de conocimientos propios y específicos disciplinares, en la formación musical y en los conocimientos relativos al dominio de la Psicología y de la Fisiolo-

gía (con énfasis en los aspectos neurológicos) necesarios para el abordaje de su objeto y campo de estudio [...] que pueda desempeñarse interdisciplinariamente en la protección, promoción y prevención primaria, secundaria y terciaria de la salud. Estas intervenciones profesionales [...] en hospitales, centros de salud, escuelas (comunes y/o especiales), instituciones de salud mental, instituciones especializadas en niños, jóvenes, adultos y adultos mayores."<sup>2</sup>

Dentro de la comunidad educativa de la Licenciatura en Musicoterapia de la UBA, la banda de sikuris, constituye un grupo significativo, que rápidamente identificamos sonora y visualmente. Los hemos escuchado en festivales, los hemos visto en protestas y reclamos que los estudiantes realizan ante situaciones que los perjudican, participan de clases y de diferentes eventos que organizan musicoterapeutas (de nuestra casa y de otras casas de estudio). La banda surgió de manera autogestiva en el año 2015, por iniciativa de un estudiante oriundo de la provincia Mendoza, que había tenido experiencias en agrupaciones sikuris en su ciudad de origen. Rápidamente comen-

**2** <http://www.psi.uba.ar/academica.php?var=academica/carrerasdegrado/musicoterapia/index.php>

zaron a sumarse otros estudiantes ya que los primeros ensayos se realizaban en la sede de la facultad donde se cursa la Licenciatura en Musicoterapia.

Para indagar acerca de los conceptos que abordamos en este trabajo, entrevistamos a integrantes de MT Sikuris y participamos de algunas de sus actividades que consideramos performances participativas.

La constitución espontánea de la banda tuvo como consecuencia que los primeros instrumentos utilizados fueran contruidos por sus integrantes con material reciclado:

*Empezamos a armar nuestros propios instrumentos con caños de PVC. Incluso también armamos huancaras (tambores grandes). Usábamos tachos de basura y de parche usábamos banners, los atábamos con soga y los tensábamos (...) Al principio esos eran nuestros instrumentos, todos los armábamos nosotros con material reciclado.” (MT Sikuris)*

Ante la pregunta de por qué el siku, uno de sus integrantes fundadores responde:

*“¿Y por qué no el siku? Es fácil de aprender, en su simpleza es muy profundo, la dinámica del toque. Es un toque en el que sí o sí hay que escuchar a la otra persona que completa la melodía.”*

El siku es un instrumento compuesto por dos partes: una de ellas denominada ira, que usualmente tiene seis cañas y la otra, denominada arka que suele contener siete cañas. Tocar una melodía requiere necesariamente de dos personas ya que el fragmento ejecutado por cada músico es completado por su contraparte.

*El diálogo de las dos mitades (...) implica el ponerse de acuerdo para poder hacer una melodía, debiendo conformar un grupo de músicos en pares, para alternar la construcción dual de la música, que se caracteriza por su interpretación y expresión colectiva, representando, justamente, la concepción colectiva de las culturas que habitaron y habitan los Andes Centrales (Gallegos, 2006 citado por Barragán y Mardones 2012)*

El musicar de la banda sikuri, contempla las diversas modalidades que veía-

mos antes: tocar, cantar, bailar, escuchar. Modalidades que aparecen en la ronda. *“La banda MT sikuris se basa en la música compartida, abierta, en la que cualquiera puede participar, que no hay que saber tocar música para soplar (...) apenas viene alguien ya le damos un siku y arranca a soplar.”* (Jael Luján, integrante fundador)

Cuando interrogamos acerca de qué otros aspectos visibilizan en su performance, los/las sikuris enlazan la escucha con la posibilidad de una espera que se entrena en un vínculo grupal que se funda en la confianza:

*Cuando empezás, tenés la costumbre de tocar todo el tiempo y tenés que trabajar la espera, trabajar la confianza con el otro que va a hacer las notas que te faltan es una de las cosas más maravillosas. Sobre todo porque al principio vos vas despacio pero a medida que vas tomando velocidad... hay una cosa que se nota cuando se ensaya mucho: todos suenan uno.*

La disposición de la ronda posibilita que la experiencia de la construcción musical social colectiva presente características específicas:

*...con los sikus se crea un microambiente [...] como espacialmente estamos dispuestos en ronda, te vas a divertir con todos, si bien la idea es que vos tengas para ensayar una pareja, cuando estás ahí te hacés masa con todos y lo que te devuelven es muy fuerte, se siente mucho cuando parás de tocar...*

La performance implica que la escucha y la corporalidad adquieran una dimensión completamente diferente a la que veíamos más arriba en relación con los modelos hegemónicos del hacer musical:

*Hay veces que sos parte de esas rondas sin tocar, estando presente... es como muy inclusivo y también se puede participar bailando... y es muy fácil de aprender también, por ahí estás un año con una sola nota y después vas entendiendo, escuchando la melodía te va quedando.*

La banda sikuri que surgió en el patio de la sede de la facultad, comenzó a crecer, cada vez se sumaron más integrantes y decidieron salir:

*Llegó un verano que ya no veníamos a la facultad, la gran mayoría vive en CABA<sup>3</sup> y empezamos a juntarnos en las plazas. Elegimos una que nos quedó cómoda y ahí empezó a sumarse cada vez más gente, gente que pasaba, que capaz tocaban en una banda de sikus antes, se fueron sumando... La idea fue esa, abrir las puertas a lo que es el mundo, salir de la facultad.*

La llegada de nuevos integrantes incluyó también estudiantes de Musicoterapia de otras universidades, estudiantes de la Tecnicatura en Música Popular<sup>4</sup> y personas oriundas de Bolivia:

*...una vez que ensayamos en una de esas plazas, se sumó un señor mayor. Nosotros le decíamos a eso “los momentos sikuris”: estábamos en la calle y venía alguien que se quedaba asombrado, nos poníamos a hablar y esa persona se integraba a la banda [...] un día llegó José que venía de Bolivia. Él nos fue enseñando un par de cosas y nos trajo a Javier, que hoy es*

*nuestro papacho. Todas las bandas de sikuris tienen alguien que es un guía. Nos enseña todo lo que sería el camino ancestral, por qué se toca así, qué significa estar en ronda. [...] nuestros primeros temas eran temas que quizá escuchábamos y nos gustaban, de bandas de folklore andino y después de la llegada de Javier él nos fue enseñando los distintos toques que hay, los distintos ritmos, y todavía nos sigue acompañando...*

La banda sikuri es un claro ejemplo de performance participativa, la interacción melódica dependiente entre sus integrantes necesariamente conduce a la ejecución colectiva por sobre la ejecución individual. La modalidad del toque, su grupalidad, la inclusión de actividades rituales en el contexto urbano ha generado “una apropiación, resignificación y sacralización del espacio público, permitiéndole reproducir dinámicas hasta hace no mucho ajenas a la ciudad. [...] los sikuris son vistos como un movimiento vanguardista y auténtico que irrumpe con un discurso inclusivo, tolerante, de lucha contra las desigualdades y el modelo hegemónico”. (Barragán y Mardones, 2018) En línea con esto, el sikuri urbano adquiere necesariamente un rol político:

**3** Ciudad Autónoma de Buenos Aires, capital de la República Argentina

**4** Carrera Técnica de la Universidad Nacional de La Plata (aprobada por Resolución 1494/10) que se dicta en el predio de la Ex – ESMA, hoy Espacio para la Memoria, la promoción y defensa de los Derechos Humanos.

*Ya los sikuris de por sí tienen un rol político. El movimiento sikuri cobra mucha fuerza en 1992 cuando se cumplen 500 años de la invasión española a estas tierras. Las bandas empiezan a participar en marchas y hoy en día lo siguen haciendo. Dentro de lo que es la musicoterapia hemos participado en marchas, cambiándole la letra a las canciones, por ejemplo. Son cosas que quizá a las comunidades más conservadoras si se quiere, no les gusta mucho, lo miran con recelo. También puede pensarse en el sikuri urbano, un concepto más actual, que tiene que ver con los movimientos sikuris que se dan en las ciudades. Se tiene un rol político, yo creo que se está intentado construir una identidad de lo que pensamos como sociedad y transmitirlo lo más posible.*

*(Jael Luján)*

La construcción musical social colectiva que han desarrollado los/las MT sikuris durante estos años, los ha conducido desde el punto de partida de la elaboración de sus propios instrumentos, los temas de origen andino, el patio de la facultad, la formación musical tradicional, etc. a diversos desafíos y transformaciones que los llevan a interrogarse acerca de su propia identidad:

*...cada banda tiene su identidad y nosotros ahora estamos en esa búsqueda, ahora que estamos hace un año transformados tratando de no solamente tocar el siku sino aprender un poco de la cosmovisión andina, las relaciones y los vínculos. Sobre todo entender las dinámicas grupales, somos 24 y nunca estamos todos, quizá es el problema principal. Por ejemplo, los instrumentos que tenemos ahora: de los toques y de poner plata cada uno, pudimos comprar esta tropa que es para 24 tocadores y compramos madera y cueros de chivo para hacer nuestras propias huancaras de madera y piel, que tienen una sonoridad muy distinta. Si bien siempre tocamos con el PVC y le tenemos cariño, hay una cuestión también en las cañas que atrae. [...] También los tambores nos llevó un montón hacerlos, nuestro papacho -nuestro guía, Javier-, nos enseñó a hacer una chaya -que es una cura- así que previo a tocar, el primer evento bautismo de nuestros instrumentos, nos juntamos, hicimos un asado que duró muchas horas y todos le expresamos deseos a los instrumentos...*

Ante el interrogante de qué aproximación realizan desde su práctica con la musicoterapia, los/las sikuris mencionan:

*Es interesante pensar que la musicoterapia toma herramientas de otras culturas -por ejemplo con los cuencos pasa eso- y se les intenta dar una mirada occidental pero la realidad es que esos instrumentos y también en el caso de los sikuris: la modalidad de la ronda, los toques, responden a otra cosa, a aspectos más ancestrales. Nuestro papacho nos encamina hacia una cuestión más ancestral, hemos tenido charlas muy largas planteando "bueno, pero nosotros no queremos tener un estilo... porque tocamos temas de distintos estilos... y él siempre nos orienta [...] Al principio nos generaba está cuestión de plantearnos... bueno, nosotros somos urbanos, venimos de tocar en plazas, venimos todos formados o formándonos como musicoterapeutas y nuestro papacho viene de un contexto muy distinto, con lo cual siempre se dieron esas discusiones pero siempre se termina en buen puerto... terminamos uniendo las cosas y por eso decimos que nos tiene tanta paciencia, terminó entendiendo que tenemos una impronta que es de musicoterapia y a los lugares que vamos como sikuris también vamos como musicoterapeutas.*

## **A modo de conclusión**

Es de crucial interés para el presente trabajo hacer hincapié en la promoción de diversas formas de musicar (Small, 1999) que, por un lado, magnifiquen el papel de la colonialidad en sus modos y modelos unívocos de quehacer musical, a la par de que se proponga una paleta amplia de modos de quehacer musical que impliquen a otro para la interacción.

Reflexionar sobre la experiencia sostenida por los/las Mt Sikuris -la hechura de la banda en su práctica de diálogo y construcción musical social colectiva- nos lleva a ampliar la idea de diversidad cultural -inicialmente entendida como la pluralidad de culturas que coexisten en el mundo; que implica la preservación y promoción de las culturas existentes y también el respeto hacia otras culturas (UNESCO, 2005)- para sos-

tener que la diversidad puede ser en esta modalidad “dialogante” (Matsuura, 2012) fuente potencial de creatividad y de innovación y, por tanto, una oportunidad de crecimiento y desarrollo humano.

Surge inevitable ponderar cuánto de la pertinencia de estas ontologías musicales abren camino a otras concepciones de salud comunitaria. Como línea a indagar en un futuro próximo vale preguntarnos ¿qué músicas promueven qué terapias? y más todavía ¿qué concepciones de música promovidas en las aulas promueven qué prácticas musicales que sustentan qué prácticas terapéuticas?

## Referencias

Barragán Sandi, F. & Mardones Charlone, P. (2012) Che Sikuri. Disponible en: [www.alpacaproducciones.com.ar/CHE-SIKURI.-2015-web.pdf](http://www.alpacaproducciones.com.ar/CHE-SIKURI.-2015-web.pdf)

De Sousa Santos, B. (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Ediciones Trilce.

Gonnet, D. H. (2016). Aprendiendo música en el encuentro: la construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada (Master's thesis, Buenos Aires: FLACSO. Sede Académica Argentina).

Luján, J (2018) Entrevista realizada por Verónica Cannarozzo el 9 de diciembre de 2018 en la Sede Sur de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Mardones, P. y Barragán, F. (2018) Marcar las diferencias. Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de sikuris de Buenos Aires. En Sánchez Huaranga, C (Editor), MÚSICAS Y SONIDOS EN EL MUNDO ANDINO: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikuris (535-554). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MT Sikuris (2018) Clase/Taller de construcción de instrumentos aerófonos y práctica sikuri realizada en el marco del Taller de Aerófonos de la Licenciatura en Musicoterapia de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Padín, E. (2016) "Música, política y cosmovisión en las Bandas de Sikuris de Buenos Aires". Tesis de Licenciatura. UBA Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Antropológicas.

Rodriguez Espada, G. (2001) "Espejos de sonido" Tesis de Licenciatura, Universidad Abierta Interamericana.

Shifres, F., & Gonnet, D. H. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, 3. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2971>

Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *TRANS, Revista Transcultural de Música*. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

Turino, T. (2008). *Music as Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press.

UNESCO (2005) *Diversidad Cultural: Materiales para la formación docente*. Oficina Regional de Educación de la UNESCO para América Latina y el Caribe OREALC/UNESCO Santiago. Disponible en: [unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf](https://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf). ♦