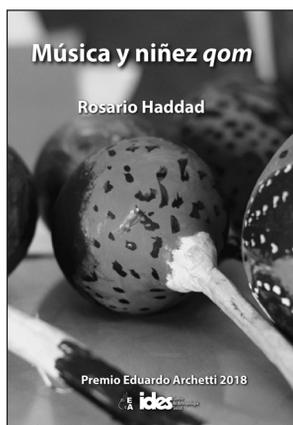


Haddad, Rosario
Música y niñez gom

Buenos Aires: Ides Centro de Antropología Social, 2020, 134 pp.
ISBN: 9789871983438



Este libro nos propone abrirnos a la escucha de una obra que trasciende la escritura, no solo porque habla, teoriza y discute desde la amplia experiencia de campo de su autora, sino por la búsqueda de la niñez en su decir musical y en la praxis del juego como herramienta fundante de su discurso.

La nominación de los capítulos ya nos señala una búsqueda precisa de entroncar estas músicas de las infancias *gom* en algo más abierto, salir del formato académico habitual para hacerlas parte de una gran obra sinfónica, con todos sus temas, matices, dinámicas y movimientos. También aquí vemos esa búsqueda de convergencia entre la etnomusicología y la antropología en un pivote que retroalimenta ambas disciplinas.

En las siete secciones que conforman este libro —que ganó el Premio Archetti 2018— tenemos dos capítulos a modo de anticipo y síntesis de los conceptos que se profundizarán a lo largo de los movimientos de la obra: la obertura y el

interludio. La primera sienta las bases de los temas y se definen las categorías fundantes del trabajo: las músicas antiguas, las relaciones interétnicas y el concepto dinámico, situacional y contextual de las identidades culturales y sus procesos; las conceptualizaciones sobre la niñez y la producción de conocimiento compartido, multidireccional e intergeneracional. En cuanto al interludio, es una bisagra entre los movimientos más conceptuales y el análisis de las prácticas musicales.

En el primer movimiento se realiza una breve historización del recorrido de las comunidades *gom* desde la conquista del Chaco en el siglo XIX hasta las migraciones a las grandes ciudades. Esta síntesis nos pone en situación para entender los cambios y las tensiones en su organización sociocultural y en la construcción móvil de sus identidades sociales y culturales. La noción de “capital simbólico”, que propone Peter Wright y que retoma la autora durante el texto, pone de manifiesto la reelaboración y reapropiación permanente que desafían estos nuevos contextos.

Por otra parte, la bitácora que se va escribiendo en estos “viajes” —donde cambia el suelo, el alimento, los contextos sonoros— revela problemáticas y tensiones: entre lo rural y lo urbano, lo auténtico y lo “espúreo”, lo tradicional y lo moderno. Tensión que no se resuelve a favor de ninguna de estas polaridades, sino en la movilidad que implica la construcción y reconstrucción de lo propio. La herencia que quiere ser recuperada (al decir de las madres, abuelas y abuelos de la comunidad) se resignifica y regula en este presente.

El segundo movimiento nos acerca a la niñez indígena, recordándonos que las infancias tienen voz propia en la construcción de los saberes de cada comunidad. La creación que vehiculizan a través del juego retoma la herencia y la reconstruye integrando sus nuevos contextos configurados por el barrio, la escuela y el vínculo con los *doqshe* (blancos) y sus producciones.

A partir del tercer movimiento, nos adentramos en las prácticas musicales y sus diferentes contextos: las charlas en instituciones o escuelas, los talleres como herramienta metodológica y etnográfica, el escenario, la iglesia y las nuevas creaciones, como el rap originario. Acercado a continuación algunas conceptualizaciones muy breves de estos contextos, ya que cada uno de ellos, además de representar momentos profundos de observación, búsqueda y análisis por parte de la autora, dialogan con los relatos propios de la comunidad *gom* en sus prácticas cotidianas y en su hacer musical.

En las charlas que realizan algunos de los referentes de la comunidad para instituciones educativas o culturales se visibilizan prácticas discursivas que refieren un “repertorio cultural auténtico” (p. 71). Observamos, en muchas

oportunidades, la respuesta a una demanda del auditorio en la búsqueda de lo “realmente” originario, que activa un estereotipo: el deber ser originario. Aquí los referentes comparten su historia y sus prácticas poniendo en relieve los elementos más “puros” de su cultura.

Los talleres nacen a partir de una preocupación de la comunidad por la pérdida de la lengua *qom* en las nuevas generaciones (p. 76-77); en ellos, la autora, junto con madres del barrio, organiza y facilita la construcción de instrumentos originarios que se asocian a canciones en idioma *qom*. Los niños y las niñas van recuperando ese legado a partir de una búsqueda dinámica de materiales disponibles en el barrio (ramitas, semillas) y de relatos, historias y saberes de los abuelos; actividades que resignifican y reconstruyen el contexto actual. Estos talleres, que funcionan como forma de integración y de acercamiento, se transforman en una potente herramienta etnográfica que se construye a través de la escucha, la observación, la imitación y el juego. Aquí se activa un proceso de enseñanza-aprendizaje multidireccional donde las tradiciones se recuperan entre todos. Tal como afirma la autora, los sonidos son portadores del legado de su cultura.

En el escenario se juega un pasaje desde un ámbito ritual o un contexto pedagógico a un rol que los interpela como comunicadores culturales. En este proceso se van sucediendo distintas transformaciones, como la función originaria de algunos instrumentos (tal es el caso del *nviqne* —violín *qom*—, que tocaban antiguamente solo los hombres de la comunidad en contextos rituales) y se incorporan nuevos elementos tanto en la vestimenta como en la orquestación de las canciones. La participación del coro de niños en conciertos con el grupo de música Tonolec los sumerge en otra trama vinculada al mercado cultural y a las músicas híbridas.

En la religión, que involucra la acción evangelizadora de las iglesias pentecostales, encontramos un sincretismo entre las músicas originarias y occidentales (tanto en el uso de instrumentos, como la guitarra o el bombo, como en las funciones que los referentes de la comunidad asumen dentro de la iglesia). Estas iglesias han retomado ciertos elementos de la cultura y la espiritualidad *qom*, y la han integrado a su propio culto. Aquí se pone de manifiesto el gozo como actitud emocional vinculada al canto y la danza.

Finalmente, en el rap originario somos testigos de la apropiación y la transformación del presente a partir del movimiento de los jóvenes de la comunidad. Retomando un género como el rap, que ha sido voz de distintas minorías o culturas subalternas, las nuevas generaciones improvisan letras que

atravesan sus problemáticas actuales. En cada fragmento de estas nuevas canciones que nos acerca Rosario Haddad en su investigación, está presente la identificación y autoafirmación de su cultura, el reclamo o la visibilización de sus condiciones habitacionales, las palabras en idioma *qom* y el orgullo de su herencia. Resulta destacable también el uso alternativo de un instrumento como el *nviqne* para sostener y muchas veces reemplazar el *beat* propio del rap. Esta instrumentación se combina con los recursos electrónicos e instrumentaciones occidentales. En este camino que va desde la memoria de sus ancestros a la esquina del barrio, del bagaje cultural que los acerca a sus abuelos/as a convertirse en referentes y modelos para los niños y las niñas de su comunidad, de la lengua que parecía perdida a las letras que la defienden como portadora de su identidad, estas músicas —que podrían definirse como producciones híbridas— exceden las catalogaciones.

Como coda transcribimos las palabras de un músico referente de la comunidad que explica a su nieto la presencia de la autora en el barrio: “A veces los *doqshe* quieren entender. Es como las notas, si tocás siempre lo mismo, no podés ver todo, y ella viene a buscar otras notas” (p. 125).

A lo largo del libro nos acercamos a estas otras notas, que Rosario transmite con solidez académica y con profunda sensibilidad.

Valeria Inés Bosio