UNIVERSIDAD FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural

Dissertação

La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay

José Andreas Curbelo Knutson

Pelotas, setembro de 2017

La música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memoria Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestrando em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira
Coorientadora: Marita Fornaro Bordoli

Pelotas, maio de 2017

José A. Curbelo

La música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestrando em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas

Data da Defesa:

Banca Examinadora

Profª.Drª. Leticia Mazzucchi Ferreira (Orientadora)_____

Doutora em História da Pontifica Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga_____

Doutor em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª.Drª. Isabel Nogueira_____

Doutora em Musicologia da Universidade Autônoma de Madri

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e o Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação (PAEC) da Organização dos Estados Americanos (OEA) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB), com apoio do Ministério de Relações Exteriores do Brasil.

Resumo

CURBELO, José A. **La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós-Graduação em Memória Cultural e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Desde la segunda mitad del siglo XIX existe una tradición cultural en el norte de Uruguay de música bailable de acordeón y bandoneón. Esta música tiene sus raíces en la mezcla cultural multiétnica de la región rural al norte del Río Negro que divide a ese país, una región de confluencia y conflicto histórico entre los mundos hispanoparlante y lusófono. Los ritmos principales como: polca, habanera, y mazurca son adaptaciones rurales de música popular del siglo XIX y principios del siglo XX introducidas al Uruguay por medio de los grandes centros urbanos de la región. En esta tesis se hace una reseña de la cultura y música del norte uruguayo y se examinan los principales modos de la transmisión de la tradición musical de acordeón y bandoneón: familia, oralidad primaria, oralidad mediatizada y aprendizaje institucional. A través de las memorias vividas de ejecutantes de acordeón y bandoneón de distintas edades y de distintas ciudades del norte uruguayo, se hace un análisis del funcionamiento de los bailes sociales que han sido el escenario fundamental de la ejecución de esta tradición musical. Se describe el papel social que estos bailes tienen para comunidades del norte uruguayo y se presentan los distintos aspectos logísticos de su organización y realización. También se analizan los factores que contribuyeron al proceso de decadencia de los bailes amenizados por acordeón y bandoneón en el norte uruguayo que incluyen factores legales, económicos, tecnológicos y sociales. Al final se comienza a explorar las transformaciones actuales en el uso de acordeón y bandoneón en el norte uruguayo.

Palavras-chave: acordeón; bandoneón; polca; tradición; memoria; Uruguay

Resumo

CURBELO, José A. **La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós-Graduação em Memória Cultural e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Desde a segunda metade do século XIX existe uma tradição cultural no norte do Uruguai de música de acordeão e bandoneão. Esta música tem suas raízes na mistura cultural multiétnica da região rural ao norte do Rio Negro que divide ao país, uma região de confluência e conflito histórico entre os mundos hispanoparlante e lusófono. Os ritmos principais como: *polca, habanera*, e *mazurca* são adaptações rurais de música popular do século XIX e princípios do século XX introduzida ao Uruguai por médio dos grandes centros urbanos da região. Nesta dissertação se faz uma resenha da cultura e música do norte uruguaio e se examinam os principais modos de transmissão da tradição musical de acordeão e bandoneão: família, oralidade primaria, oralidade mediatizada e aprendizagem institucional. A través das memorias vividas de intérpretes de acordeão e bandoneão de distintas idades e de distintas cidades do norte uruguaio, se realiza um analise do funcionamento dos bailes sociais que têm sido o cenário fundamental desta tradição musical. Se descreve o papel social que esses bailes têm para comunidades do norte uruguaio e se presentam os distintos aspectos logísticos de sua organização y realização. Também se analisam os fatores que contribuíram ao processo de decadência dos bailes amenizados por acordeão e bandoneão no norte uruguaio que incluem fatores legais, económicos, tecnológicos e sociais. Ao final se começa a examinar as transformações atuais no uso de acordeão e bandoneão no norte uruguaio.

Palavras-chave: acordeão; bandoneão; polca; tradição; memória; Uruguai

Abstract

CURBELO, José A. **Accordion and bandoneón dance music of northern Uruguay**. 2017. Thesis (Master´s Degree in Memória Social e Patrimônio Cultural) Programa de Pós-Graduação em Memória Cultural e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

A cultural tradition of dance music based around the accordion and *bandoneón* has existed in northern Uruguay since the second half of the 19th century. This music has its roots in the multi-ethnic cultural mixture of the rural region north of the Río Negro, which bisects the country, a region of historical confluence and conflict between the Spanish-speaking and Lusophone worlds. The principal rhythms of the genre such as: *polca, habanera,* and *mazurca* are rural adaptions of popular music of the 19th and early 20th centuries introduced to Uruguay via the influential urban centers of the region. This thesis presents an overview of the music and culture of northern Uruguay and examines the primary modes of transmission of the musical tradition of accordion and *bandoneón*: family, primary orality, mediated orality and institutional learning. Employing the lived memories of accordion and *bandoneón* players of varying ages and from different areas of northern Uruguay, the thesis analyzes the workings of the social dances that have been the most important environment for the exercise of this musical tradition. The social role of these dances in northern Uruguayan communities is described and the various logistical aspects of the organization and production of these social dances are presented. Also analyzed are the factors that have contributed to the decline of social dances using accordion and *bandoneón* in northern Uruguay, which include legal, economic, technological and social factors. Finally, the current transformations in the use of accordion and *bandoneón* in northern Uruguay are examined.

Key-words: accordion; *bandoneón*; *polca*; tradition; memory; Uruguay

Lista de Figuras

Figura 1 - Ubicación de localidades donde Ayestarán registró grabaciones de campo de música de acordeón y bandoneón (1946-1966) 33
Figura 2 - Mapa del norte uruguayo y países limítrofes. Las ciudades de los informantes que aparecen en esta tesis son identificadas. 39
Figura 3 - Pilar Menezes y Novembrino Silveira (Ciudad de Rivera, 14 Julio, 1991) ... 47
Figura 4 - Ritmo predominante de acompañar a la *polca* tradicional uruguaya en la mano izquierda del acordeón o bandoneón 48
Figura 5 – Walter Roldán (Tacuarembó, 2013) 48
Figura 6 - Ubicación de localidades donde el autor registró grabaciones de campo de música de acordeón y bandoneón (2001-2003) 49
Figura 7 – Acordeón *Hohner* de ocho bajos con "voces de bandoneón" adquirido en Casa Bianco en Montevideo en 2001 (colección del autor) 51
Figura 8 – Bandoneón que pertenecía a Chichí Vidiella 51
Figura 9 - Encuentro de Acordeonistas organizado por Walter Roldán (Tacuarembó,1987) 51
Figura 10 – Euclides Díaz e hijo (Tacuarembó, 23 Marzo, 2002) 62
Figura 11 - Marcelo Fagúndez (Paysandú, 15 Mayo, 2002) 63
Figura 12 - Washington Montes (Artigas, 17 Marzo, 2016) 64
Figura 13 – Jorge Medina (Paysandú, 19 Julio, 2016) 65
Figura 14 – Felipe Basso (Paysandú, 2016) 66
Figura 15 – Otilio Roldán 68
Figura 16 – Dúo "El Viejito del Acordeón" en CX 140 AM Radio Zorrilla de San Martín (Tacuarembó) 77
Figura 17 - Ernesto Farías (Río Branco, Cerro Largo, 15 Marzo, 2016) 80
Figura 18 - Tapa del álbum "Los Gauchos de Roldán: Button Accordion and Bandoneón Music from Northern Uruguay" 82
Figura 19 – Baile en el Agremiación de Pasivos 19 de Junio. Toca el grupo "Los Gauchos de Roldán" (Tacuarembó, 2010) 88
Figura 20 - Densidad Poblacional según departamento 2014 90
Figura 21 – Basilio Morales y Ernesto Farías (Río Branco, Cerro Largo, 22 febrero, 2016) 96
Figura 22 – Tapa del álbum: “Ayestarán y su verdad folklórica” (1974) Ercilio Querois (acordeón de dos hileras) y Diego Bordón López (guitarra). Carmen, departamento de Durazno. 11 de setiembre de 1954. (Foto: Lauro Ayestarán). Esta foto es un ejemplo de la conformación clásica de la música tradicional de acordeón del interior de Uruguay: acordeón de dos hileras y guitarra criolla. 107
Figura 23 – Baile amenizado por dúo compuesto de teclado digital secuenciado y cantor "Amigos do Sul" en un evento de la Asociación Vanguardia de Jubilados y Pensionistas en el Club Deportivo Militar Olimar Artigas. (Río Branco, Cerro Largo, 20 de febrero, 2016) 113

Sumário

INTRODUCCIÓN 10
1. LA CULTURA Y MÚSICA DEL NORTE URUGUAYO 38
2. MODOS Y DINÁMICAS DE TRANSMISIÓN DE UNA TRADICIÓN 58
2.1 Familia 61
2.2 Oralidad 66
2.3 Oralidad mediatizada 71
2.4 Aprendizaje institucional 85
3. BAILES 88
3.1 Papel social de los bailes 88
3.2 Estructura y realización de los bailes 93
3.2.1 Organización de los bailes 93
3.2.2 Promoción de los bailes 97
3.2.3 Logística 99
3.2.3.1 Recursos 99
3.2.3.2 Traslado 101
3.2.3.3 Características físicas de los salones de baile 103
3.2.3.4 Acústica 106
4. PROCESO DE DECADENCIA DE LOS BAILES Y USO DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN 112
4.1 Factores legales 113
4.1.1 Permisos 113
4.1.2 Impuestos 115
4.2 Factores económicos 119
4.3 Factores tecnológicos 123
4.4 Factores sociales 130
5. TRANSFORMACIONES EN EL USO DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN 137
CONCLUSIÓN 158
REFERENCIAS 160

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XIX existe una expresión cultural en el norte de Uruguay de música bailable a base de instrumentos de fuelle[1]. Esta música tiene sus raíces en la mezcla cultural multiétnica de la región rural al norte del Río Negro que divide al país, una región de confluencia y conflicto histórico entre los mundos hispanoparlante y lusófono. Los ritmos principales más antiguos como: *polca, habanera*, y *mazurca* son adaptaciones locales de música popular europea y latinoamericana del siglo XIX y principios del siglo XX introducidas al Uruguay por medio de los grandes centros urbanos de la región (AYESTARÁN, 1968, p.27).

Esta música es de transmisión oral, aunque también se ha destacado la importancia de las radioemisoras del interior del país, desde las primeras décadas del siglo XX, en su transmisión. (FORNARO, 1994. p.71) Esta música ha servido como motivo de socialización en comunidades rurales y rurbanas por medio de bailes sociales en eventos como fiestas familiares, kermeses de escuelas rurales, velorios de santos, carreras de caballos, festivales, etc. (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.190).

A lo largo del siglo XX nuevas herramientas y formas musicales se fueron solapando a este "núcleo duro" de repertorio tradicional basado en el acordeón diatónico de dos hileras. Con la introducción del bandoneón y acordeón a piano a la música bailable del norte uruguayo, también se incorporaron los géneros musicales y repertorios asociados con cada instrumento como: música típica rioplatense, *samba* brasileño, *chamamé*, *música tropical* de raíz caribeña, etc. A la vez se comenzó a interpretar en estos dos instrumentos más complejos los

[1] Investigador uruguayo Lauro Ayestarán afirma que 1852 fue la fecha en que el acordeón de botón fue introducido al Uruguay (1968, p.65-66). Estaba compuesto de una hilera de botones. Más tarde llegó la versión de dos hileras de botones y ocho bajos, que se convirtió en el modelo preferido por los músicos del interior del Uruguay. A principios del siglo XX el bandoneón—de invención alemán y de mayor complejidad—empezó a difundirse por medio de tiendas y casas de música en Montevideo y en las ciudades limítrofes con la Argentina. El bandoneón brindaba más posibilidades armónicas y melódicas, con setenta y un botones *bisonoros*, que como con el acordeón de botón, cada botón individual produce dos tonos distintos según si el músico esté cerrando o abriendo el fuelle. (DUNKEL, 1993)

repertorios y estilos tradicionales del norte originalmente compuestos en acordeón de dos hileras.

En la actualidad existe una gran diversidad entre ejecutantes de acordeón y bandoneón en el norte de Uruguay con distintas vertientes musicales entrelazándose en sus repertorios. Algunos se especializan en una u otra vertiente musical (ej. solamente *tango* o solamente repertorio tradicional: *polcas* y *mazurcas*, etc.) pero muchos ejecutan piezas de varios de estas vertientes musicales entrelazadas. Este multilingüismo musical tal vez deviene del hecho que la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo históricamente ha tenido el propósito de animar bailes sociales y los músicos han tenido que acompañar a los gustos musicales de los públicos locales a través de sus carreras artísticas profesionales.

Como investigador e acordeonista *amateur*, el camino que me llevó a la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo comienza en los inicios de mi formación cultural y musical. Hijo de madre estadounidense y padre uruguayo, en mi infancia y juventud recibía influencias musicales y culturales de elementos provenientes de las dos regiones. Pasando por varios instrumentos musicales (violoncelo, piano, guitarra, y eventualmente percusión), se me despertó la inquietud de encontrar a un solo instrumento en lo cual podía interpretar música representativa de tradiciones de las dos geografías. Esa inquietud se plasmó en el acordeón diatónico de dos hileras.

Instrumento musical industrializado por firmas europeas en el siglo XIX, el acordeón diatónico se desparramó por el mundo entero por las rutas forjadas por el comercio y migración internacional como mercancía comercializada y como pertenencia personal en los baúles de inmigrantes. El mismo instrumento tocado por las distintas variedades de colectividades de inmigrantes europeas asentadas en el territorio de mi estado natal, Minnesota en los Estados Unidos de América (alemanes, noruegos, eslovenos, checos, etc.), era también tocado por *criollos* en la región rioplatense de América del Sur. En las dos latitudes ese instrumentó se arraigó en las emergentes músicas populares de cada lugar, aunque con grandes diferencias en cuanto a repertorio, ritmos, y estilos de tocar.

Ya iniciando en la ejecución del acordeón diatónico en Minnesota, EE.UU., yo sabía de la existencia de música de acordeón del interior de la región

platina. En 2001 me mudé para Montevideo y a través de varios contactos personales me di con el respetado cantautor, guitarrista e investigador Héctor Numa Moraes quien me puso en contacto con su colaborador musical, acordeonista Walter Roldán oriundo del departamento norteño de Tacuarembó. Inicié clases semanales con él, comprando mi primera *cordiona*[i2] Hohner de ocho bajos y *voces de bandoneón*[3] de la afamada Casa Bianco que en ese entonces estaba ubicada por la arteria central 18 de Julio. Aunque en ese momento yo no estaba inserido en el contexto académico formal, tal vez sabía intuitivamente que "ser aprendiz de un músico maestro es una técnica bien establecida de trabajo de campo etnomusicológico"(BARZ, COOLEY, 2008, p.20).

A través de las clases con Roldán, donde me enseñaba ejecutar *polcas, chotis, maxixas, habaneras*, y otros ritmos del norte al *yeito* tacuaremboense, me interesé en emprender un proyecto de trabajo de campo entrevistando y grabando intérpretes populares del acordeón y el bandoneón en el norte uruguayo. Primero, comencé con el mayor acervo de grabaciones etnomusicológicas del Uruguay, el Archivo Ayestarán, que en ese momento estaba entre las colecciones del Museo Romántico en Montevideo. Como afirma el musicólogo uruguayo Gustavo Goldman (2008, p.99), "los trabajos de Ayestarán constituyen una referencia obligada, ineludible a la hora de abordar cualquier estudio acerca de la música en el Uruguay".

El Archivo en su totalidad posee partituras históricas, material audiovisual, fotografías y otros materiales, todos productos de las varias décadas de trabajo meticuloso del investigador pionero Lauro Ayestarán[4]. Ahí me zambullí entre las grabaciones de campo realizadas por Ayestarán entre los años 1946 y 1966 de música de acordeón y bandoneón en el interior de Uruguay. En ese momento el fichero de las grabaciones con los apuntes musicológicos del investigador no se encontraba junto a las grabaciones, dificultando el acceso[5].

---

[2] Término popular utilizado en el interior del Uruguay para el acordeón (AYESTARÁN, 1997, p.50)
[3] Modalidad de afinación de los acordeones de dos hileras muy utilizada en la región. Cada botón hace vibrar dos lengüetas afinadas en la misma nota con una diferencia de una octava. Produce un efecto sonoro parecido al timbre grave y melancólico de un bandoneón. Esta modalidad de afinación contrasta con las voces "chillonas" (agudas) de acordeones de dos hileras afinadas "de fábrica".
[4] Por más información sobre el contenido del Acervo consulte en el sitio web: http://www.cdm.gub.uy/el-acervo/descripcion-del-acervo
[5] Desde el año 2009 el archivo completo de Ayestarán está almacenado en el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (www.cdm.gub.uy) en Montevideo.

A la vez, yo realizaba una investigación de la literatura existente sobre la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, y otros lugares. Me di cuenta que, más allá de Ayestarán, y los trabajos de la investigadora Marita Fornaro, existía una gran escasez de investigación y trabajos académicos sobre esta música. Además, la discografía de música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, aunque incluía los excelentes trabajos de artistas como: *Los Aparceros*[6], Numa Moraes (con Walter Roldán)[7], René Marino Rivero[8], *Los Musiqueros del Fogón*[9] y otro puñado de grupos, no era muy extensa y era todo relativamente muy reciente con poca profundidad en el tiempo en comparación a otras músicas regionales comparables que gozaban de muchas décadas de producción fonográfica como el *chamamé* del litoral argentino.[10]

Era evidente, en ese momento, que la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, por mayor parte, había quedado fuera de los registros escritos y de la grabación sonora aunque poseía más de un siglo de historia, gozaba de amplia difusión por el norte uruguayo y era una expresión musical tradicional emblemática de ese área socio-geográfica. Quedó claro que si yo iba a definir y contar la historia de esta música era necesario hacerlo a través de los relatos orales de los mismos intérpretes que todavía estaban con vida y lucidez.

En el trabajo de campo en el norte uruguayo entre los años 2001 a 2003 realicé más de 80 entrevistas con acordeonistas y bandoneonistas. Junto con las entrevistas, produje casi 700 registros de temas musicales ejecutados por los informantes. El trabajo se realizó primariamente en los departamentos norteños de Paysandú, Salto, Tacuarembó, y Artigas, y en menor medida en

---

[6] Algunos discos de Los Aparceros se editaron por el sello Ayuí/Tacuabé y se encuentran aquí: http://www.tacuabe.com/interprete/los-aparceros/

[7] Una parte de la discografía de Numa Moraes se encuentra aquí: http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/artista/numa-moraes/

[8] Información sobre el álbum "*Traditional Music of the World, Vol.5: Bandoneon Pure: Dance of Uruguay*" (SF 40431) se encuentra aquí: https://folkways.si.edu/rene-marino-rivero/traditional-music-of-the-world-vol-5-bandoneon-pure-dances-of-uruguay/latin-world/album/smithsonian

[9] La página de Facebook de Los Musiqueros del Fogón es: https://www.facebook.com/Musiqueros-del-fogon-1424771531148771/

[10] El primer *chamamé* grabado fue "Corrientes Potï" por el artista paraguayo Samuel Aguayo en un disco 78rpm editado en el año 1930 por el sello RCA Víctor (PÉREZ BUGALLO, 1996, p.124) Un enlace de *YouTube* a la grabación es: https://www.youtube.com/watch?v=0ojyRITUWK0

departamentos del sur: Durazno, Montevideo, y Florida. Por mayor parte los informantes eran ejecutantes de acordeón diatónico de dos hileras, seguido por acordeón a piano, y finalmente bandoneón. Para los registros sonoros se utilizó tecnología del momento: una grabadora digital portátil *MiniDisc* MZ-R700 marca Sony, micrófono condensador ECM-MS907 marca Sony, y una cámara fotográfica 35mm.

Los tópicos de las entrevistas se tornaban alrededor de temas como: la vida familiar de los intérpretes, sus comienzos con la música, sus estilos de tocar y repertorios, sus carreras profesionales como músicos, los bailes de antaño, recuerdos de otros músicos populares, y compra de instrumentos. También se concentraba en sus perspectivas personales en cuanto a los factores que ellos creían causantes del decrecimiento progresivo del uso del acordeón y bandoneón y de la ruptura en el proceso de transmisión oral de esta práctica musical a generaciones de relevo.

El hecho de que las entrevistas fueran realizadas durante una de las peores crisis económicas en la región incidió marcadamente en los relatos de los intérpretes en 2001-2003, especialmente en cuanto a sus proyecciones sobre la supervivencia del uso del acordeón y bandoneón en el norte de Uruguay. Sobre las secuelas nefastas de la crisis en el ámbito de la música los entrevistados citaron: cierres de locales de bailes, el re-emplazo de músicos en vivo por música grabada, y la inexistencia de fuentes de empleo para los residentes de sus comunidades quienes eran sus principales clientes.

Sobre este fenómeno de la incidencia de las condiciones actuales del presente en el proceso memorial, Pollak (1992, p.204) observa: "La memoria sufre fluctuaciones que son función del momento en que es articulada […] las preocupaciones del momento se constituyen en elementos estructurantes de la memoria". Algunos de los informantes, entrevistados para esta tesis más de 10 años después, ya tenían otra perspectiva y pudieron reflexionar sobre ese periodo de crisis y entender el efecto que tuvo en su arte y sus comunidades. Otra vez, estas memorias fueron condicionadas por la inestabilidad económica del país en 2016. Por ejemplo, según acordeonista Marcelo Fagúndez (2016), "prácticamente fue corta la crisis que hubo acá en el Uruguay […] muchos

músicos que dejaron de tocar porque se quedaron sin trabajo. […] Pero ahora, yo pienso que de vuelta estamos en crisis ahora en este momento".

En cuanto a las piezas musicales grabadas de los entrevistados en 2001-2003, se dio prioridad a melodías adquiridas por herencia familiar o transmitida a ellos por otros músicos populares locales, aunque también les fueron grabados a los intérpretes muchos temas musicales provenientes de música popular comercializada de la región de distintas épocas (ejemplo: el vals típico *Desde el alma*[11], *Bicho carpinteiro*[12] de acordeonista Mário Zan, la milonga *Lo que vale una mujer*[13], *Coração de luto* de Teixerinha[14], etc.). Se enfocó más en los ejecutantes de acordeón de dos hileras dado que ese instrumento está más en peligro de extinción en el Uruguay que el acordeón a piano o el bandoneón. Se intentó destacar al repertorio y estilos de tocar que realmente se podía constatar que eran oriundos del norte uruguayo *vis-à-vis* el litoral argentino, sur brasileño, y sur del Uruguay. La expresión *par excellence* que demuestra esta individualidad geográfica es la forma de tocar *la polca*, el ritmo tradicional predilecto para bailar en el norte uruguayo. Examinaremos las principales características que distinguen a la *polca* del norte en el capítulo que sigue. También examinaremos las perspectivas de los entrevistados sobre las formas en que ellos ven que se diferencia la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay de las áreas lindantes: el litoral argentino, el sur brasileño, y el sur del Uruguay.

Los resultados del trabajo de campo de 2001-2003 formaron y direccionaron a mis posteriores trabajos académicos sobre esta música, inclusive a esta actual tesis. Volviendo a los EE.UU. en 2003 comencé a producir giras internacionales de diversos artistas sudamericanos de géneros musicales de raíz popular basados en el acordeón: *chamamé, forró,* etc. Entre las giras producidas fue la gira norteamericana 2005 de *Los Gauchos de Roldán*, el grupo

---

[11] Un interpretación en *YouTube* del vals "Desde el alma" (Música: Rosita Melo, Letra: Homero Manzi/Victor Piuma Vélez) por la orquesta de Osvaldo Pugliese se encuentra aquí: https://www.youtube.com/watch?v=QQ2dNrybAuU

[12] Una interpretación en *YouTube* de "*Bicho carpinteiro*" por su autor, Mário Zan, se encuentra aquí: https://www.youtube.com/watch?v=HUelj_8O-aM

[13] Una versión en *Shazam* de la milonga "Lo que vale una mujer" (Música: Rafael Rossi, Letra: Eugenio Cárdenas) por su autor, Rafael Rossi, se encuentra aquí: https://www.shazam.com/track/285933325/lo-que-vale-una-mujer

[14] Un versión en YouTube de "*Coração de luto*" por su autor Teixeirinha se encuentra aquí: https://www.youtube.com/watch?v=NouVsmM069Q

de Walter. El grupo fue presentado ante públicos internacionales, representando al Uruguay, en los escenarios de: *John F. Kennedy Center for Performing Arts* en Washington D.C., *Chicago World Music Festival*, *Carrefour mondial de l'accordeón* en Québec, Canadá, y *Madison World Music Festival* en Madison, Wisconsin entre otros. Con el motivo de la gira, se editó el primer disco del grupo, denominado *"Puntas de Arerunguá"*[15] en homenaje al lugar de nacimiento en el departamento norteño de Salto del padre de Walter, Otilio Roldán (1897-1976), también un eximio acordeonista.

Cinco años más tarde, durante el cursado de mis estudios de grado en *The George Washington University* en Washington, D.C. realicé el trabajo *Accordion Diplomacy: A Buffer State Musical Dilemma* como parte del Programa *Elliott School Undergraduate Scholars*, examinando posibles razones por la histórica exclusión de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, de raíces híbridas, de proyecciones oficiales de identidad cultural uruguaya. También, durante el cursado de estudios de grado se concretó la realización de otro disco de *Los Gauchos de Roldán*, esta vez editado por *Smithsonian Folkways*, el sello discográfico sin fines de lucro de la *Smithonsian Institution*, el museo nacional de los EE.UU. El álbum *"Los Gauchos de Roldán: Button Accordion and Bandoneón Music from Northern Uruguay"* (SFW40561) [16] era más bien direccionado a un público internacional sin previo conocimiento de la música tradicional de dicha región, y junto con el disco, fueron editados varios videos documentales profesionales sobre los integrantes y la vida músico-social de sus comunidades en el norte uruguayo.

Fui co-productor del disco *Smithsonian* y autor del librillo, y también ayudé armar el contenido de los documentales. El librillo de 40 páginas (en inglés y castellano) reseña las raíces históricas y culturales de este género de música, comienza a describir los elementos estéticos que definen a la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo, da un panorama de las vidas de los intérpretes, y también explica las historias del origen y de la letra de cada tema.

---

[15] El disco se encuentra aquí en el siguiente enlace: https://store.cdbaby.com/cd/ochobajos

[16] El disco se puede adquirir a través del sitio web del sello: http://www.folkways.si.edu/los-gauchos-de-roldan/button-accordion-and-bandoneon-music-from-northern-uruguay/latin-world/music/album/smithsonian

Ese librillo fue un paso importante hacia un trabajo académico más extenso sobre esta música, que urge un tratamiento investigativo profundo e interdisciplinar por equipos de estudiosos[17], dado la gradual e incesante desaparición física de los portadores de esta tradición de avanzada edad que todavía poseen en sus memorias vividas la sabiduría cultural musical transmitida a ellos oralmente a través de generaciones anteriores[18]. Estas memorias son las claves para definir y contar la historia de esta música, una faceta imprescindible de la cultura popular nacional, y una rica herencia inmaterial para futuras generaciones de uruguayos y otros habitantes de la región.

Ésta actual tesis, producida dentro del marco de la Maestría en Memoria Social y Patrimonio Cultural de la Universidad Federal de Pelotas pretendió contribuir a las investigaciones existentes sobre esta música y ser un catalizador para fomentar futuras investigaciones. En las páginas que siguen se explicitarán el objetivo, las metodologías que fueron empleadas, las bases teóricas que las sustentaron, y finalmente, se da un resumen de los capítulos de la tesis.

El objetivo general de esta tesis fue comenzar a trazar la trayectoria de la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay desde la perspectiva de la tradición y memoria social a través de los testimonios orales de sus principales protagonistas: acordeonistas y bandoneonistas. Los objetivos específicos fueron tres. Primero, se pretendía explorar los modos de transmisión oral que han perpetuado esta expresión cultural, y también identificar y describir el papel social que esta música, y los bailes sociales donde se ejecuta, han tenido en las comunidades rurales y *rurbanos*[19] del norte uruguayo. Segundo, se pretendía

---

[17] Según Ayestarán: "La recolección es la clave inicial de toda la investigación que tendrá éxito en la medida en que esa recolección sea la más perfecta y completa. […] El método más aconsejable de recolección es el llamado simultáneo e integral. El folklore es una unidad cultural que se entiende y se descifra cuando se recoge integralmente, especialistas de capacidad equivalente en geografía, sociología, historia, música, literatura, artes, plásticas, etc. asesorados por un teórico en folklore, debiendo unirse para marchar hacía una investigación de campo en un área y en un tiempo determinado. Sin embargo, si esperamos que ello se produzca, el tiempo huirá sin obtener por lo menos la radiografía de una parte-la música en nuestro caso-que integra ese todo […] el investigador musical debe tener presente que la música es una de las tantas formas de expresión de un todo que es la sabiduría popular." (AYESTARÁN, 1968, p.14-15)

[18] Algunos de informantes claves que fallecieron desde el inicio de esta investigación en 2001 son: bandoneonista sanducero Chichí Vidiella, acordeonista salteño Primitivo Pereira, acordeonista floridense Custiel Trias, bandoneonista tacuaremboense Abayubá Rodríguez, y bandoneonista de Río Branco, Ernesto Farías.

[19] Mendoza de Arce (1972, p.107) define al ambiente rurbano como un espacio geográfico y social que, "sirve de puente de transición entre la cultura teórica urbana con la empírica rural, contiene los elementos que la acercan (…) con la cultura de las orillas suburbanas."

identificar a los cambios económicos, tecnológicos y sociales que han provocado repercusiones en la cultura local llevando al decaimiento de esta tradición, a la vez detallando al proceso de ruptura de su transmisión oral intergeneracional. Tercero, se planteaba comenzar a examinar a las transformaciones del uso de acordeón y bandoneón dentro del contexto actual del norte uruguayo.

Las justificativas de este proyecto eran cuatro. Primeramente, se proponía producir investigación actualizada, del siglo XXI, llenando un bache temporal en las muchas décadas de investigación existente sobre el tema. Elementos de esta música tradicional han sido estudiados por más de 70 años por varios investigadores uruguayos como Lauro Ayestarán y Marita Fornaro. Sin embargo, hasta el momento, no se ha producido un trabajo académico dedicado *exclusivamente* a definir, describir y contar la historia y desarrollo de la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay, una música diferenciada de otras músicas popularmente consideradas como tradicionales del Uruguay que actualmente gozan de mayor difusión. En relación a esto, es importante resaltar que las expresiones músico-culturales de la región norte del Uruguay típicamente no han figurado dentro de las representaciones y proyecciones oficiales del patrimonio cultural inmaterial uruguayo hacía los ámbitos domésticos e internacionales que tradicionalmente han sido dominadas por expresiones montevideanas y de expresiones cultas occidentales (CURBELO, 2012 p.47-48).

Segundo, proponía comenzar a investigar sobre el norte uruguayo, una región que ha sufrido muchos cambios socio-económicos en las últimas décadas, a través de la mirada de su música de acordeón y bandoneón y sus bailes sociales, ofreciendo una perspectiva alternativa para comenzar a abordar el entendimiento de las dinámicas de la transformación de su cultura y sociedad. Antropólogo Antônio Augusto Arantes, ex-director del *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) de Brasil sostiene que:

> […] la gran mayoría de estudios sobre "cultura popular" tiene que ver con actividades artísticas y/o religiosas. Hay una razón para eso, en la verdad, esas esferas de actividad social […] son estratégicas para el estudio de la cultura en la medida que son constituidas socialmente, como instancias de reflexión y acción simbólica por excelencia. (ARANTES, 1980, p.59)

Muchos de los más de 80 músicos populares entrevistados en mi primer viaje de trabajo de campo en el norte uruguayo de 2001 a 2003 constataron que los bailes sociales amenizados por música de acordeón o bandoneón eran muy

importantes para la reproducción social e interacción de sus comunidades en áreas rurales del norte uruguayo. Bourdieu (2006, p.84), escribiendo sobre bailes rurales en Francia, hizo la observación que cabe aplicar a nuestro objeto de investigación, "esos bailes ofrecen una ocasión privilegiada para comprender la raíz de las tensiones y conflictos" de una comunidad. También dan una ocasión privilegiada de examinar otras facetas sociales y culturas de una determinada comunidad.

Tercero, se proponía que este proyecto sirviera como catalizador para fomentar más investigación y documentación de esta música, hasta ahora relativamente poco estudiada en comparación a otras expresiones uruguayas más difundidas y reconocidas oficialmente como patrimonio cultural como el *candombe*[20]*, la payada*[21] *o tango*[22]*,* y como una afirmación del valor cultural, artístico, y de identidad de esta música para los departamentos norteños y para Uruguay en general.

Cuarto, una de las posibles futuras repercusiones de este proyecto se esperaba que fuera la potencial obtención de la declaración de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte (y su entorno social relacionado al baile) como Patrimonio Inmaterial Cultural del Uruguay por la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Esta declaración e inclusión de esta expresión al inventario de bienes patrimoniales uruguayos sería un paso inicial importante para conseguir apoyo (y recursos) de parte de instituciones nacionales, regionales e internacionales como el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), UNESCO, o el MERCOSUR[23]. Sin embargo, el dominante modelo institucional

---

[20] *"El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria"* fue inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. (UNESCO, 2009) El dossier se encuentra aquí: https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182

[21] La payada fue declarada Patrimonio Cultural del MERCOSUR en la 38ª. Reunión de Ministros de Cultura en Brasilia en 2015 convirtiéndose de este modo en el primer bien cultural inmaterial que integra la lista. La propuesta había sido presentada por Argentina y Uruguay. (PAYADA, 2015) El dossier se encuentra aquí: http://www.mercosurcultural.org/attachments/article/107/dossier-la-payada.pdf

[22] *"El tango",* propuesto por Argentina y Uruguay, fue inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. (UNESCO, 2009) El dossier se encuentra aquí: https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258

[23] El Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay declaró como patrimonio inmaterial del país las siguientes expresiones culturales: *la payada, candombe, murga, estilo/triste, tango,* y *milonga.* No hace ninguna mención a la música de acordeón y bandoneón del norte pero en el texto de la Resolución deja la posibilidad de que, *"…el patrimonio relacionado con lo musical abarca en el territorio muchas otras expresiones (como el cielito, la cifra, la vidalita y el pericón), que podrán ser contempladas en futuras resoluciones…"* (URUGUAY, 2010)

internacional de preservación y salvaguardia de elementos culturales determinados de ser "nacionales" no está totalmente en sintonía con las dinámicas de la música popular, como escribe Titon (2008, p.29), "etnomusicólogos […] no confían en el nacionalismo, rechazándolo como etnocéntrico, y ellos no […] enfatizan a la preservación; más bien su enfoque es en aculturación y cambio".

Como se estableció anteriormente, el propósito expreso de esta tesis era realizar una etnografía de los intérpretes de esta música y comenzar a definir, describir, y contar la historia del desarrollo y trayectoria de la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo a través de las narrativas de sus propios protagonistas. Tomando al baile social, el escenario por excelencia de esta música en las comunidades rurales y *rurbanas* del norte uruguayo, se intentaba identificar el papel que esta música ha tenido en la cultura local de estas comunidades. Es justamente en el ámbito de los bailes sociales que la música de acordeón y bandoneón del norte ha actuado como herramienta en la sociabilización de comunidades y servido como la banda sonora para la interacción social desde el siglo XIX.

A través de los relatos de los entrevistados se hizo evidente que, como escribe el etnomusicólogo Anthony Seeger (2004, p.83, nuestra traducción), "el acto de tocar música forma parte de la creación de la vida social como cualquier otro aspecto de la vida." La centralidad que la música bailable de acordeón y bandoneón ha tenido en las comunidades de origen de muchos de los entrevistados ilustra lo que escribió Seeger (Ibid., p.128) sobre el papel del canto en la tribu amazónica estudiada por él, los Kisêdjê, que la música puede ser "una parte esencial de la producción y reproducción social" de una comunidad.

Seeger también destaca que, "la música puede ser una herramienta especialmente útil para establecer a una identidad de grupo." (Ibid., p.137) Obedeciendo a esa línea, como concepto guía de la metodología de colecta de historias orales de los informantes, se tomaron los bailes sociales como un "marco social de la memoria colectiva" (utilizando los conceptos del sociólogo francés Maurice Halbwachs) de comunidades en el norte uruguayo rural y *rurbano*. Estos bailes tradicionalmente han sido los escenarios predilectos de

este género musical. Mendoza de Arce (1972, p.190) sostiene que estos bailes "eran el centro de la sociabilidad aldeana o rurbana" en el interior del Uruguay.

En esta tesis se pretendía enfocar en las historias de vida de seis informantes, tocadores de acordeón o bandoneón. Los informantes fueron escogidos por ser considerados, por sus comunidades y por expertos en el área, como referentes locales en la ejecución y/o difusión de música de acordeón y bandoneón, y que cuentan con trayectorias importantes en sus respectivos lugares de residencia. Además, para complementar y contrastar, se toman en cuenta una breve selección de testimonios orales recopilados en distintos momentos en el pasado por Fornaro, Ayestarán, y otros investigadores uruguayos. Estas narrativas individuales conforman la materia prima de la memoria colectiva de esta música regional y para esta tesis son los elementos primordiales para el proceso de definir y contar la historia de esta música.

Las nuevas entrevistas se realizaron con la siguiente tecnología portátil: grabador de audio digital ZOOM H5 *Handy Recorder* y dos micrófonos RØDE, cámara CANON *VIXIA* HF R500, y una cámara fotográfica digital. A los mediados del siglo pasado Ayestarán, quien enfrentó desafíos por la tecnología de registro audiovisual de su época, sugirió:

> La cámara fotográfica-mejor aún, la cinematográfica-y el diario de viaje no deben tener pereza en sus manos. Permanentemente activos, son ellos los que le van a dar luego, en el trabajo de estudio, todos los puntos de apoyo de la música en el medio en que se produjo y de la función que en él cumplió (AYESTARÁN, 1968, p.15)

La lista de los 6 entrevistados, pertenecientes a distintas generaciones, incluye:

- Walter Roldán (n.1943) (Tacuarembó)
    - Intérprete de acordeón de dos y tres hileras. Heredero de una larga tradición familiar de acordeonistas. Desde joven tocó en los bailes en la zona rural aledaña a Tacuarembó. Fue instrumental en la organización de festivales de acordeón de dos hileras, y ha sido fundamental en el tránsito de este género musical a escenarios y festivales del país y del mundo en las últimas décadas con su colaboración con guitarrista Héctor Numa Moraes, y el grupo *Los*

Gauchos de Roldán[24]. (ROLDÁN, 2016) Roldán fue entrevistado por el autor en su casa en la ciudad de Tacuarembó en julio de 2016, junio de 2010, y enero de 2003.

- Marcelo Fagúndez (n.1967) (Paysandú)
    - Intérprete de acordeón de dos y tres hileras que viene de una reconocida familia de acordeonistas del pueblo de Cerro Chato, departamento de Paysandú. Sobrino de acordeonista renombrado Bocha Fagúndez, actualmente toca en bailes, festivales y otros eventos con el grupo *La Sinfónica de Tambores*[25]. Ha presenciado toda la trayectoria de la música de acordeón del norte, desde su expresión tradicional vía transmisión oral, su decaimiento, y hasta su "re-tradicionalización". (FAGÚNDEZ, 2016) Fagúndez fue entrevistado en su casa en la ciudad de Paysandú en julio de 2016 y mayo de 2002.

- Washington Montes (n.1960) (Artigas)
    - Intérprete de acordeón a piano y teclado. Tiene décadas interpretando repertorios bailables variados, productos de la confluencia de países y culturas en la ciudad fronteriza de Artigas. Tiene profundo conocimiento de la dinámica de los bailes sociales recientes y del pasado y los factores que han dificultado su realización en las últimas décadas. (MONTES ET AL., 2016) Montes fue entrevistado en un estudio de grabación en agosto de 2002 y en un salón de baile en la ciudad de Artigas en marzo de 2016.

- Ernesto Farías (1948 - 2016) (Río Branco, Cerro Largo)
    - Intérprete de bandoneón oriundo de Montevideo. Recibió una educación musical formal de la escuela de la música típica rioplatense y desde hace 50 años que vivía en la frontera entre Uruguay y el Brasil. Tenía décadas tocando en bailes sociales en la zona de Cerro Largo

[24] La página de Facebook de Los Gauchos de Roldán es: https://www.facebook.com/losgauchosderoldan/
[25] La página de Facebook de La Sinfónica de Tambores es: https://www.facebook.com/sinfonicadetambores/

acompañado por otros músicos, con un gran enfoque en el *tango*. (FARIAS, 2016) Farías fue entrevistado en un lugar de ensayo en febrero de 2016 y en su taller mecánico en la ciudad de Río Branco en marzo de 2016.

- Jorge Medina (n.1956) (Paysandú, Uruguay)
    - Intérprete de bandoneón oriundo de Paysandú. Recibió una educación musical formal de la escuela de la música Academia Rubiolo en esa ciudad. De niño tocaba en bailes rurales en la provincia argentina de Entre Ríos y el interior del departamento de Paysandú. Actualmente toca en la Banda Municipal de Paysandú. (MEDINA, 2016) Medina fue entrevistado en la Casa de Cultura de la ciudad de Paysandú en julio de 2016 y mayo de 2002.

- Felipe Basso (n.2001) (Paysandú, Uruguay)
    - Intérprete de acordeón de tres hileras, bandoneón y acordeón cromático. Nacido en 2001 en Paysandú, pasó su niñez en los EE.UU., volviendo a Paysandú comenzó sus estudios de música que incluía clases con el acordeonista Marcelo Fagúndez y también en la Academia Rubiolo. Actualmente integra al conjunto *Sin Estribos*[26]. (BASSO, 2016) Basso fue entrevistado por el autor vía teléfono en julio de 2016.

Otras personas cuyos testimonios aparecen brevemente en esta tesis incluyen: el padre de Walter, Otilio Roldán (1897-1976), y guitarrista y cantor Basilio Morales (Río Branco) quién acompañó por décadas a bandoneonista Ernesto Farías quien desafortunadamente falleció en 2016. Halbwachs (1990, p.74) afirma que, "la muerte, que pone fin a la vida fisiológica, no interrumpe bruscamente a la corriente de los pensamientos de modo que ellos se siguen desarrollando en el interior del círculo del cual aquel cuerpo desapareció." La gran cantidad de temas musicales recopilados por Otilio, y relatos y recuerdos sobre él que perduran en el departamento de Tacuarembó después de su

[26] La página de Facebook de Sin Estribos es: https://www.facebook.com/sinestribospdu/

desaparición física son testimonios de ese fenómeno descrito por Halbwachs. Juntos, los relatos de todos los entrevistados conforman parte de la memoria colectiva de esta tradición musical.

Para el sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) la memoria colectiva, que siempre pertenece a "grupo limitado en el espacio y el tiempo", se diferencia de la memoria individual (Ibid., p.86). Según él estos grupos existen dentro de *marcos sociales de la memoria* que son las estructuras sociales e instituciones de la vida (familia, iglesia, escuela, etc.) donde nuestros recuerdos individuales son formados, compartidos y "confundidos" con los pasados de otros miembros del mismo grupo. (Ibid., p.27). Luego, en el momento de reconstruir nuestro pasado a través de la memoria precisamos de esos mismos marcos sociales para posibilitar ese proceso memorial.

Él enfatiza que la memoria colectiva *no* es equivalente a la historia, es compuesta de nuestras propias memorias vividas, y existe " durante un periodo que no ultrapasa la duración media de una vida humana" (Ibid.p.60, 88). Halbwachs aclara que:

> La historia comienza solamente en el punto donde se acaba la tradición, el momento que se apaga o se descompone la memoria social [...] cuando (el recuerdo) se dispersa entre algunos espíritus individuales, perdidos en nuevas sociedades para los cuales estos hechos no les interesan más. […] No es por mala fe, antipatía, repulsión o indiferencia que (la sociedad) se olvida de una cantidad tan grande de eventos y grandes figuras. Es porque los grupos que guardaban esos recuerdos desaparecieron. (HALBWACHS, 1990, p.81, 84)

Como se estableció, el marco social de la memoria colectiva de esta música tradicionalmente han sido los bailes sociales en casas de familia, escuelas rurales, velorios de santos, carreras de caballo, y otros ambientes en el medio rural y *rurbano* del norte uruguayo, práctica que remonta del siglo XIX (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.190). Con la gradual desaparición de la práctica de estos bailes, comenzando en la segunda mitad del siglo XX - hecho que examinaremos más adelante - los bailes sociales iban perdiendo su influencia como un marco social vivo del norte uruguayo formador de la memoria colectiva de sucesivas nuevas generaciones. Como Halbwachs (1990, p.60) afirma, "no es en la historia aprendida sino en la historia vivida que se apoya nuestra memoria". Los ejecutantes de acordeón y bandoneón iban perdiendo su relevancia en la sociedad que les rodeaba, muchos falleciendo sin dejar

herederos artísticos o registro documental o sonoro de su legado musical, pasando a la historia por haber acabado la tradición en sus respectivas comunidades y desintegrada la memoria social que antes estaba en plena vigencia, según la perspectiva de Halbwachs.

En cuanto a sus raíces y desarrollo, sociólogo uruguayo Mendoza de Arce sostiene que el surgimiento y auge de estos bailes sociales respondía a la necesidad social de fusión cultural y aculturación de inmigrantes (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.163) en el Uruguay rural. El autor uruguayo escribe, "La música y el baile cumplieron [...] un papel importante dentro de la sociabilidad forzosa (de áreas rurales), impuesta por el medio y sus exigencias, y, por lo tanto, cumplió su función en la formación de grupos locales." (Ibid., p.190) en la campaña de Uruguay que desde la segunda mitad del siglo XIX estaba en pleno proceso de "civilización y proletarización" (Ibid., p.188). Es precisamente en ese período cuando el acordeón:

> A partir de su introducción en el Uruguay [...] se convierte en instrumento folklórico y avanza desde Montevideo y el Litoral, donde se transforma en acompañante inseparable de todas las alegres reuniones bailables de los medios urbanos y rurales. (Ibid, p. 188)

En cuanto al método de recolección de historias orales, memorias vividas de los entrevistados, dentro de marcos sociales de la memoria - en nuestro caso los bailes sociales amenizados con instrumentos de fuelle, Halbwachs escribe:

> En el primer plano de la memoria de un grupo se destacan los recuerdos de acontecimientos y de experiencias [...] que resultan ser de sus *propias vidas* y de sus relaciones con los grupos más próximos. (HALBWACHS, 1990, p.45, nuestra traducción, itálico es nuestro)

El antropólogo francés Joël Candau (2011, p.44, nuestra traducción) especifica que estos recuerdos de distintos miembros individuales de un grupo pueden ser "*memorias fuertes*" y escribe, "una memoria fuerte es una memoria organizadora en el sentido que da una dimensión importante de la estructuración de un grupo" y es "proclive a contribuir a la construcción de una identidad colectiva." (Ibid., p.50)

Candau (2001, p.11), en su obra *Memoria e Identidad*, se dedica al análisis de la manera en que formas individuales de memoria e identidad pasan a formas colectivas. Observa que, en lo individual "la búsqueda memorial está siempre acompañada por sentimientos de identidad." (Ibid.p.19), y para él:

> Las identidades no se construyen a partir de un conjunto estable y objetivamente definible de "rasgos culturales" – vinculaciones primordiales – sino *son producidas y se modifican dentro del marco de las relaciones, reacciones, e interacciones sociales* (CANDAU, 2001, p.27, nuestra traducción, itálico es nuestro)

En cuanto a la búsqueda de una memoria colectiva dentro de este enjambre de relaciones sociales, Candau (Ibid., p.48) escribe, "no puede haber construcción de una memoria colectiva si las memorias individuales no se abren unas a otras con objetivos en común, teniendo un mismo horizonte de acción."

Esta tesis tiene como meta crear un espacio en lo cual memorias individuales sobre este género de música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay puedan entrar en dialogo, un paso hacia un mejor entendimiento de las características e historia de esta música. Acordeonista Marcelo Fagúndez describe la distancia que muchas veces existe entre intérpretes de esta música en el interior del Uruguay, dificultando la interacción social y musical:

> Porque no hay mucha difusión, no sabés quien toca acá o en tal lado […] yo que estoy viviendo en Paysandú y sin embargo no sé que fulano toca el bandoneón o zutano toca la acordeona. Digo, no lo sé porque, una, que soy joven […] que es gente mayor […] Y que tampoco han tenido la difusión necesaria para conocerlos. (FAGÚNDEZ, 2002, p.12,17)

En esta tesis se pretendía dar el espacio para que estas memorias individuales "se abrieran unas a otras" a través de las narrativas de cada uno de los informantes puestas en yuxtaposición con los otros, dialogándose, y contrastando sus diferencias y similitudes.

En estas narrativas que fueron tomadas de los informantes, para Halbwachs "los recuerdos no son revividos sino reconstruidos" (COLACRAI, 2010, p.67) Candau (2011, p.71) observa que, "el narrador parece colocar en orden y hacer coherente los acontecimientos de su vida que él determina ser significativos en el mismo momento de la narración." Ese momento de recordación está influenciado por las tensiones del presente en ese instante. (COLACRAI, 2010, p.67), y esas narrativas personales de trayectoria de vida son esenciales para proyección del individuo en el futuro. (CANDAU, 2011, p.65)

A los seis intérpretes entrevistados se les grabaron piezas musicales que ellos consideran que juegan un papel importante dentro de sus respectivos repertorios. En su mayoría, estas piezas fueron adquiridas por ellos vía

transmisión oral pero también algunas fueron aprendidas a través de lectura musical. Sobre la creación de las piezas musicales dentro de la memoria colectiva de los músicos Halbwachs (1990, p.178-179) escribe, "No es el individuo, sólo él, que produce de su interior un nuevo tema musical, una combinación de sonidos que creó de la nada, sino que él lo descubre dentro del mundo sonoro que los músicos exploran…" También agrega que, "los músicos se observan uno al otro, comparándose, de acuerdo a ciertas jerarquías y sobre las admiraciones y entusiasmos." (Ibid.p.180)

Según este criterio, se puede llegar a afirmar que los repertorios y estilos musicales dentro de cualquier música regional de transmisión oral (como la música examinada en esta tesis) pertenecen, de alguna manera, a la memoria colectiva del grupo de origen. Los músicos mismos, con sus numerosos contactos entre ellos mismos y con miembros de sus respectivas comunidades, son el mejor suporte de memoria para acceder a esta memoria colectiva musical.

En cuanto a la metodología historiográfica para utilizar estas narrativas orales como base de la historia de esta música se toman en cuenta conceptos expresados por varios pensadores. Sociólogo británico Paul Thompson escribe que:

> El momento que las historias de vida de toda clase de persona puedan ser utilizadas como su materia prima, se la da otra dimensión a la Historia. Historia oral es una fuente parecida a una autobiografía publicada pero mucha más amplia (THOMPSON, 1998, p.24)

Jan Vansina (1967, p.13), pionero en el uso de tradiciones orales como fuentes para la historiografía también afirma que: "Las tradiciones y transmisiones orales son fuentes históricas [...] y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación en la memoria de los hombres."

En cualquier narrativa de memorias vividas ocurre un "amalgama" de aspectos sincrónicos y diacrónicos que expresa más "la memoria y la organización del mundo" del entrevistado y menos la información histórica exacta procurada por el investigador que, por su naturaleza, se esfuerza en "comprender, organizar, y explicar" fenómenos. Estas narrativas presentan un desafío al historiador al utilizarlas como fuentes históricas. (LEITES/EREMITES DE OLIVEIRA, 2012, p.139) Por ende, historia oral debería ser sostenida por otras fuentes complementarias. Sin embargo, cabe recordar que, en las palabras de Pollak:

> Si la memoria es socialmente construida, es obvio que toda documentación lo es también […] no hay una diferencia fundamental entre fuentes escritas y orales […] la historia oral nos obliga a tomar todavía más en serio la crítica de las fuentes. (POLLAK, 1992, p.207-208)

En relación a estas entrevistas hay que tomar en cuenta las observaciones de Nora (1993, p.9) que, "la memoria es un fenómeno siempre actual, un eslabón vivido en un eterno presente, la historia es una representación del pasado". Thompson (1998, 26-27) agrega que para colectar relatos de historia oral se necesita un "entendimiento de relaciones humanas", en nuestro caso sería un entendimiento de la cultura y estructura social cambiante del norte uruguayo.

En el proceso de esta investigación se propuso una cooperación en la colección e interpretación de los materiales de los informantes, como escribe Thompson:

> [...] Las entrevistas (de historia oral) dan la posibilidad de revelar documentos escritos y fotografías que de otra manera serían imposibles de ubicar. [...] Para la interpretación y presentación de información histórica por el historiador profesional, no es necesario sacarla afuera de la comunidad. A través de la historia oral se puede, y se debe, confiar en la comunidad para escribir su propia historia. (THOMPSON, 1998, p.24, 30)

El hecho de confiar en los colaboradores para escribir su propia historia da las condiciones para que se pueda reflejar más holísticamente las distintas miradas e interpretaciones de sus protagonistas sobre la historia de esta música, y no sólo las del investigador, porque, como sostiene Cardoso De Oliveira:

> [...] a partir del momento que nos sentimos preparados para la investigación empírica, el objeto, sobre el cual dirigimos nuestra mirada, ya fue previamente alterado por nuestro propio modo de visualizarlo. (DE OLIVEIRA, 2000, p.1)

Como establecimos, los testimonios orales sobre esta música (que ha quedado en mayor parte fuera de la historia escrita oficial) tienen que estar apoyados de la mejor manera posible por fuentes históricas escritas, pero aun así los testimonios tienen innegable valor como memorias vividas que conforman la memoria colectiva de esta música y sus comunidades de origen y reivindican la importancia social de esta tradición cultural. Ferreira escribe:

> En la recuperación de la historia de los excluidos, los testimonios orales pueden servir no apenas a objetivos académicos, sino constituirse en instrumentos de construcción de identidad y transformación social. (FERREIRA, 1998, p.9)

Otro elemento de la investigación para esta tesis fue una consideración básica de las trayectorias e influencias de músicas populares comerciales en el norte uruguayo en distintas épocas. La profunda influencia de la música popular europea y continental americana en el génesis y desarrollo de la música bailable del norte uruguayo se percibe claramente a primera vista por las propias denominaciones de sus distintos ritmos tradicionales: *polca, chotis, mazurca, vals* (que serían la *polka, schottische, mazurka*, y *waltz*, el "*rock n´ roll"* de Europa del siglo XIX), *maxixa, vanera* (que serían el *maxixe* carioca, y la *habanera* cubana, creaciones afro-latinoamericanas urbanas), entre otros. Parte de la examinación de estas influencias se aborda a través del prisma del concepto de *mesomúsica*, una idea que, a lo largo del tiempo, ha sido criticada, pero que es pertinente - como veremos en los párrafos que siguen - incluir en nuestro análisis de este caso.

Musicólogo argentino Carlos Vega (2007, p.169) dio origen al término *mesomúsica* para describir a la música que él ubica en un plano medio entre la "música superior" (culta) urbana y "música folklórica" rural[27], y lo caracteriza como variedades siempre cambiantes de música popular "consagradas al esparcimiento [...] a la danza de salón, a los espectáculos…" (Ibid.) que a través de la historia "obedecen al régimen de la moda" y emanan de "focos de irradiación sucesivos" que son los grandes capitales metropolitanos que "bautizan, adoptan, y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas" (Ibid., p.170). Estas especies luego son distribuidos por:

> [...] un sistema de sub-focos de radiación-generalmente capitales nacionales-(que) adopta los nuevos envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de los capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. (VEGA, 2007, p.170)

El autor agrega que:

> Muchas veces los sub-focos más activos transforman los envíos alógenos y [...] elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo para llamarse distintas. (VEGA, 2007, p.170)

En el caso uruguayo, musicólogo Gustavo Goldman escribe que en las últimas décadas del siglo XIX:

---

[27] *Mesomúsica* podría ser análoga al término "*popularesco*" empleado por autor Mário de Andrade a través de su carrera intelectual que lo utilizó para denominar a la música de difusión masiva que, según él, se situaba en "un punto medio entre la música folklórica y la música erudita" (PÉREZ GONZÁLEZ, 2013, p.150)

> Las danzas de moda irradiadas por el salón parisino eran reproducidas en el ambiente local [...] en el medio rural y en el ámbito infra-urbano u orillero aparecerán las variantes. Las músicas toman diferentes caminos y son sucesivamente transformadas al ser tomadas y recreadas en los distintos ambientes. (GOLDMAN, 2008, p.104)

Vega (Ibid.p.178) sostiene que, "la *mesomúsica* está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria."[28] Cuenta que, a lo largo de la historia, las especies de *mesomúsica*, "se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprendan sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento…" (Ibid.p.170) De la prehistoria musical, la *mesomúsica* llega a la época moderna en que "las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores" y también maneja un peso económico importante por ser "la música que se oye más" por la mayoría de la población de un determinado país. (Ibid. p.176)

Aharonián (1997) problematiza el concepto de *mesomúsica* de Vega, quien fue una gran influencia al investigador uruguayo Lauro Ayestarán. Primeramente admite que, "en todo caso, no existe por ahora un término más adecuado, excepto quizás de 'música popular' ". Elogia a Vega por su "toma de consciencia de la enorme importancia social, económica y política de la música popular, y su relación con los centros de poder" (Ibid.) A la vez observa que:

> El hecho de que el término "*mesomúsica*" es relativamente inadecuado, porque – a pesar de la buena voluntad de Vega – implica "arriba" y "abajo" […] conceptos que no son menos controvertibles por ser frecuentados por algunos sociólogos. Aunque Vega parece evitar la posibilidad de un uso peyorativo, la propia idea de "medio" ligada con las consideraciones acerca del "descenso" y "ascenso" crea un permanente peligro de prejuicios piramidales […] Estos son en todo caso ciertos para la sociedad en la cual es estudiada la *mesomúsica* […] (ARAHONIÁN, 1997)

Arahonián (1997) destaca "la importancia de la conclusión (de Vega) de la existencia paralela de los lenguajes musicales […] música culta y […] la mesomúsica". Nota que, según Vega:

> No existen un tercer lenguaje y un tercer código para el estrato folclórico, dado que la música folclórica tiene (o comparte) el mismo lenguaje y el mismo código de la mesomúsica, en la medida en que el estrato folclórico es definido a través de Ayestarán, en principio, como el de las supervivencias de hechos mesomusicales pertenecientes a culturas desintegradas. Vega escribe: "casi todas sus estructuras son

[28] Vega (Ibid.p.178) aclara "En música la prehistoria es general hasta el siglo XII."

> las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad - campaña"[29]. Ayestarán dice que la mesomúsica "es una enorme masa que [...] hace impacto sobre la música folklórica. No toda sino alguna de ella el pueblo la recoge y en su memoria augusta la organiza o -mejor aún- la reorganiza"[30]. (ARAHONIÁN, 1997)

Empleando ejemplos de grabaciones de intérpretes de acordeón de dos hileras realizadas por Ayestaran en el norte de Uruguay: Chico Soares de Lima (Rivera)[31] y Emilio Rivero (Paysandú), Arahonián (1997) presenta a la música de los acordeonistas como "remotas huellas folclóricas de la mazurca o de la polca". Según él, esta música ilustra al concepto de red de irradiación mesomusical de Vega. Arahonián escribe:

> El esquema en sí de una red de centros y subcentros sucesivos constituye una explicación precisa de la idea principal de la construcción de la expansión capitalista, en la que esta red es, por supuesto, bi-direccional. (ARAHONIÁN, 1997)

A través de su historia, el norte uruguayo ha sido receptor de *mesomúsica* de varios de estos "subcentros" como: Montevideo, Río de Janeiro, y Buenos Aires que se ha incorporado a los repertorios de sus bailes sociales. Sobre estos bailes Mendoza de Arce afirma que:

> Ninguno de estos acontecimientos tenía, estrictamente hablando, su música propia, bailándose todas las piezas de moda, mucha de ellas ya en estado folklórico, coexistiendo con otras importadas recientemente y difundidas al nivel popular, o popularizadas desde los salones montevideanos y de las ciudades del interior. Estos eran, entonces, también las piezas del repertorio de las pequeñas orquestas, formadas por guitarra y acordeón generalmente [...] (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.190-191)

También destaca que, "es evidente que el proceso de difusión de estos bailes es altamente rápido, preparando el camino para la música comercializada del siglo XX" (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.189), tal vez ya sembrando las semillas de su propio eventual reemplazo por emergentes variedades de *mesomúsica* (*música tropical*, *rock*, etc.), como tal vez señalaría Vega.

En el contexto uruguayo, Marita Fornaro, musicóloga que ha hecho más trabajo sobre esta música del norte uruguayo, protagoniza la incorporación de

---

[29] VEGA, 1979 apud ARAHONIÁN, 1997

[30] AYESTARÁN, 1959 apud ARAHONIÁN, 1997

[31] Grabación CDM-LA-RS-2552 en el Arquivo: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxbG5oNzE2ME9FamM Se llama "La Roncadora" y fue grabada por Los Gauchos de Roldán. Un video en *YouTube* del tema interpretado por el conjunto de encuentra aquí: https://www.youtube.com/watch?v=R6b2UgCUDNo

las influencias de los medios de comunicación, vehículos de transmisión de *mesomúsica* y otras expresiones musicales internacionales, al análisis de la música tradicional uruguaya. Ella critica al enfoque excluyente de investigadores previos, como Ayestarán, de solamente considerar como tradicionales expresiones consideradas como supervivencias del pasado y transmitidas solamente por vía oral primaria. Según ella estos investigadores, por enfocar sólo en la música denominada "folklórica" y música culta ignoraron a muchas dinámicas y desarrollos importantes en la música uruguaya que ocurrieron a través de medios de comunicación y de modalidades de música popular. (FORNARO, 2010, p.46)

Fornaro escribe:

> [...] formulamos la hipótesis de que el tan arraigado concepto de lo tradicional como supervivencia constituyó el principal obstáculo para atender a la evolución de las músicas orales desde una oralidad "pura" a una *oralidad mediatizada* en Uruguay. (Ibid., p.49, itálico es nuestro)

Para llegar a una aproximación adecuada sobre las dinámicas de la transmisión de la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo es necesario tomar en cuenta estas dos oralidades: la *"pura"* y la *"mediatizada"*.

En esta línea, Fornaro (1994, p.57) sugiere que la música tradicional bailable de acordeón y bandoneón del norte uruguayo proviene de orígenes e influencias brasileñas, tanto por presencia poblacional histórica de varias generaciones, que también a través de otros medios como: partituras, discos 78, radiodifusión, etc. Ella resalta que:

> La radio, el disco, y la casete se perfilan entonces como formidables agentes en la constitución de una identidad musical local, a la vez que vehículos de conexión con países y modas musicales que, sucesivamente, fueron integrando el imaginario de los uruguayos. (FORNARO, 2005, p.152)

Igual con ese trasfondo de influencias de los medios de comunicación en el entorno musical uruguayo a través del siglo XX es importante tener en cuenta la afirmación de Ayestarán (1968, p.3) que, "contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende lo que este consume, sino de lo que este produce".

El investigador uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966) realizó extenso trabajo de campo en la capital y el interior del país mientras ejercía cargos en distintos órganos del gobierno uruguayo, y produjo registros sonoros y

fotográficos de diversas expresiones de música tradicional uruguaya de 1943 al 1966 - el año de su fallecimiento. De sus más de 3070 registros sonoros (todos archivados en el *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán* en Montevideo), 555 son de instrumentos de fuelle (acordeón diatónico de una o dos hileras, bandoneón, acordeón a piano, o bandónica).

Aunque numerosos, los registros de instrumentos de fuelle de Ayestarán se concentraron mayoritariamente en los departamentos sureños del país (411 registros) y el etnomusicólogo no llegó a registrar de igual magnitud la música del norte, realizando 144 registros al norte del Río Negro que divide al país, la mayoría en las capitales departamentales de Salto y Paysandú (y sólo 15 en Tacuarembó, un epicentro reconocido de música tradicional de acordeón y bandoneón del norte) [Figura 1]. Entre sus publicaciones que tratan el tema de música tradicional de acordeón figuran *El folklore musical uruguayo* (Arca, Montevideo, 1967), *Teoría y práctica del Folklore* (Arca, Montevideo, 1968).

Figura 1 - Ubicación de localidades donde Ayestarán registró grabaciones de campo de música de acordeón y bandoneón (1946-1966)

Fuente: Google Maps

La investigadora y docente Marita Fornaro actualmente es responsable del *Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste* (CIAMEN) de la Universidad de la República. Dentro de su vasta trayectoria de investigaciones sobre expresiones músico-culturales es autora del libro *"El Cancionero Norteño: música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay"* (Ediciones de la Banda Oriental, 1994), fruto de varios años de

investigación y trabajo de campo en departamentos norteños como Tacuarembó y Rivera sobre la temática a través del Departamento de Musicología de la Escuela Universitaria de Música. Expandiendo el trabajo iniciado por Ayestarán, este libro fue uno de los primeros trabajos en definir, delimitar y describir la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo como un elemento diferenciado dentro del panorama dela música popular del Uruguay.

Barz y Cooley (2008, p.5) observan que, "como realizadores de trabajo de campo, nuestras sombras se juntan con otras, del pasado y presente, en una red de historias". Esta observación describe al contexto de mi trabajo de campo, partiendo de los trabajos previos de Ayestarán y Fornaro. Desde los comienzos de mi investigación sobre esta expresión musical en el año 2001 la técnica utilizada se ha podido denominar *observación participante musical,* que implica la participación del investigador/observador como intérprete en la vida musical de un grupo estudiado. La selección de esta técnica no fue explícitamente consciente de mi parte, y más bien surgió naturalmente a raíz de mi ímpetu personal de querer aprender a tocar acordeón de dos hileras y ocho bajos.

En mi trabajo de campo de 2001 a 2003, además de aprender a ejecutar varios de los temas registrados en el acordeón, yo también participaba en actuaciones públicas junto con algunos de los entrevistados. Musicólogo Cooley sostiene que:

> [...] aprender a tocar la música de las comunidades que los investigadores estudian es una forma de obtener entendimiento no sólo de los sistemas musicales sino también de la sociedad y las prácticas culturales como un todo. (COOLEY, 2005, p. 15)

Más allá de obtener un "entendimiento kinestético" (RICE, 2008, p.50) del papel del acordeón de dos hileras y el acordeonista en esta música, el rol que yo tenía de participante observador musical ilustra las afirmaciones de Barz y Cooley:

> La música es nuestro camino para llegar a la gente y, si algo distingue a la etnomusicología contemporánea de otras épocas de nuestra disciplina, es nuestra práctica de hablar, tocar música, vivir la vida con las personas sobre cuyas prácticas musicales escribimos. (BARZ, COOLEY, 2008, p.14)

El hecho de tocar ese instrumento, muchas veces tan olvidado y estigmatizado en el Uruguay, me abrió muchas puertas (figurativamente y literalmente) con personas que solidarizaban con el acordeón diatónico y lo que

simboliza en el Uruguay. Me ha dado mucha ayuda en la difícil tarea de planear y realizar investigación de campo en la forma de ganarme más confianza y cercanía social con los entrevistados. Me ayudó a intentar lograr que fuera recibido como "visitante, pasando a ser amigo" (TITON, 2008, p.40) y no entrar en la tendencia de que:

> Etnografías musicales caen en el mismo patrón - la narrativa de expedición/cruzada, implícitamente o explícitamente. El problema es que el patrón de expedición/cruzada, no la vida musical de la cultura estudiada, determina la representación e interpretación de los dados. (TITON, 2008, p.37)

Tocar el acordeón me ha facilitado entrar en las comunidades de los intérpretes, obtener acceso a entrevistados y permitir que ellos me dejaran adentrar en sus casas, memorias, y repertorios musicales. Para los entrevistados la música y el acordeón (o bandoneón) son elementos tan tejidos en el entramado personal y social de sus vidas que al conversar sobre la música se revelan aspectos de las dinámicas de sus vidas profesionales y familiares, y también de sus comunidades, con todos sus triunfos y tragedias. En este sentido, Arantes (1980, p.59) sostiene que la investigación sobre aspectos de cultura popular obliga, "la máxima aproximación posible entre el "observador" y la vida cotidiana de aquellos cuya cultura se quiere estudiar".

Después de pasar más de una década y media, y haber protagonizado varios proyectos culturales sobre esta tradición, era tiempo de cuestionar exactamente, como investigador, cual era mi papel en la transmisión de esta música. Shelemay (1996, p.50) nos recuerda, "la participación del etnomusicólogo en la transmisión de una tradición es una antigua y profunda característica del proceso etnomusicológico".

Soy productor de tres discos compactos del grupo de acordeonista Walter Roldán, Los Gauchos de Roldán, las primeras grabaciones que él había realizado con su grupo desde que fue formado en 1986. Al empezar a circular esas grabaciones tanto al nivel nacional que internacionalmente, me di cuenta que yo, como investigador y participante, estaba incidiendo, aunque sea de forma mínima, en la trayectoria de la transmisión de esta tradición. Luego, al entrevistar al joven Felipe Basso (2016, p.6,9) y escuchar sus comentarios que él había aprendido oralmente las músicas grabadas de Los Gauchos de Roldán a través de los discos y también del bandoneonista Chichí Vidiella, era claro que

mis acciones estaban de alguna manera mínima incidiendo en el rumbo que está tradición ha tomado.

Shelemay resume de una forma concisa y observante:

> Mientras etnomusicólogos investigan sobre tradiciones musicales vivas y sus portadores, estos investigadores se involucran, a veces a propósito, a veces sin querer, en los procesos y política de la transmisión de tradición […] Estas interacciones no son concebidas como acciones formales y académicas, sino son realizadas relativamente inconscientemente de una manera más personal a la medida que el estudio de una tradición se transforma imperceptiblemente a ocupar un espacio relacional ubicado entre la investigación y la vida […] Estas situaciones surgen inevitablemente en el punto de intersección entre la vida y la investigación académica – ellos comienzan en los momentos en que el estudio de una tradición se torna parte de la misma tradición. (SHELEMAY, 1996, p.46)

Sin embargo, musicóloga Finnegan (2007, p.343) advierte que, "pertenecer demasiado (al grupo investigado) siempre es peligroso" en relación a la necesidad de mantener la objetividad en una investigación científica. Cardoso de Oliveira (2000, p.23) también observa que, "en el acto de escuchar al "informante" el etnólogo ejerce un poder extraordinario sobre él, aunque se pretende posicionarse como observador".

Consciente de mi participación activa en la transmisión de la tradición estudiada, a la vez he intentado mantener la distancia entre el objeto de mi investigación y mí mismo como investigador. Esta distancia se torna imprescindible para fomentar la credibilidad y respeto profesional en el momento de publicar resultados y análisis cuyo público de destino es la comunidad académica internacional. El proceso de esta actual investigación, llevado a cabo dentro del contexto de la realización de una maestría en Memoria Social y Patrimonio Cultural, se convirtió en un equilibrio entre *observación participante musical* comprometida socialmente con los artistas estudiados y la distancia objetiva de investigador científico, siempre con un ojo autocrítico en cuanto a relaciones desiguales de poder y el deseo de fomentar dialogo y colaboración multilateral con los informantes.

El primer capítulo de esta tesis presenta a las raíces culturales y sociales de la música del norte uruguayo. El segundo capítulo analiza los modos y dinámicas de la transmisión oral de esta música. El tercer capítulo explora al fenómeno de los bailes sociales. El cuarto capítulo resume, en las palabras de

los mismos informantes, las razones del decaimiento de esta música y la ruptura de su transmisión oral intergeneracional. El quinto capítulo reseña el estado actual de la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo.

1. LA CULTURA Y MÚSICA DEL NORTE URUGUAYO

La República Oriental del Uruguay es un país sudamericano de aproximadamente 3,3 millones de habitantes que comparte más de 1,100 km de frontera terrestre, fluvial y lacustre con el estado brasileño de Rio Grande do Sul[32]. Su frontera oeste está delimitada por el Río Uruguay sobre el cual comparte 500 km de frontera fluvial con la República Argentina, más específicamente con las provincias litoraleñas de Corrientes y Entre Ríos[33]. [Figura 2]. Casi la mitad de la población del país vive en la capital, la ciudad puerto de Montevideo, y el extenso territorio del interior tiene mucho menos densidad de población.

Según la Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP) de la Presidencia de la República la nación uruguaya está dividido en siete regiones[34]. Las que nos interesa en esta investigación son las regiones denominadas por el OPP como "Norte" (abarcando los departamentos de Artigas, Tacuarembó, Rivera y Cerro Largo) y "Litoral" (Salto, Paysandú y también Río Negro) que comprenden la gran mayoría del área fronterizo con Brasil y la Argentina (AROCENA, 2011, p.31). En esta tesis la denominación "norte uruguayo" es empleada para referir a la aglomeración de las regiones Norte y Litoral según el OPP.

Antes de las invasiones europeas del siglo XVII, el actual territorio uruguayo era habitado por los Charrúas, Minuanes, y otros grupos indígenas. Debido a años de persecución y masacres, los Charrúas y Minuanes se terminaron como colectividades étnicas en los años 1830, aunque existen muchos descendientes en la población actual del Uruguay. Otras raíces indígenas del Uruguay vienen de los Guaraní, muchos de los cuales llegaron en el siglo XVIII huyendo de la destrucción de las misiones jesuíticas de más al norte, durante los conflictos con los portugueses y españoles. Los guaraníes misioneros fueron fundadores de muchos pueblos y ciudades importantes del

[32] Servicio Geográfico Militar del Uruguay
[33] Comisión Administradora del Río Uruguay
[34] Uruguay está conformado por 19 departamentos, cada uno con su capital departamental: Montevideo, Canelones, Flores, Durazno, Florida, San José, Colonia, Soriano, Salto, Paysandú, Río Negro, Artigas, Tacuarembó, Rivera, Cerro Largo, Maldonado, Lavalleja, Rocha y Treinta y Tres.

interior de Uruguay y trajeron consigo una cultura musical influenciada por los jesuitas. (ZUM FELDE, 1967)

Figura 2 - Mapa del norte uruguayo y países limítrofes. Las ciudades de los informantes que aparecen en esta tesis son identificadas.

Fuente: ESRI

Mucha gente fue traída en esclavitud desde África desde principios del siglo XVIII, y Montevideo llegó a ser un punto clave para la introducción de gente esclavizada a la región. La mayoría de los africanos que llegaron al Uruguay provenían de las regiones de África sub-sahariana de Angola, Congo, Dahomey, y Mozambique. (PEREDA VALDÉS, 1941) Estos grupos trajeron sus culturas musicales que con el tiempo se “acriollaron” como sucede con cualquier grupo étnico, de grado mayor o menor, arribado a la región. (GOLDMAN, 2004)

De España, Uruguay recibió muchos grupos como gallegos, vascos y canarios. En los siglos XIX y XX hubo una ola masiva de inmigrantes principalmente del sur de Europa, como vascos franceses e italianos, y también franceses, ingleses, rusos, alemanes, suizos, y muchos otros grupos. La mayoría de la población de Uruguay desciende de inmigrantes europeos, principalmente españoles e italianos. (ZUM FELDE, 1967)

A través de su historia Uruguay también ha sido receptor de flujos importantes de población proveniente de la región inmediata. La migración de

luso-brasileños y argentinos al territorio uruguayo es un fenómeno de larga data. Según Pellegrino:

> […] en la década de 1830 […] continuó la inmigración fronteriza de portugueses y argentinos, lo que en un territorio poco poblado, tuvo un impacto demográfico muy considerable. La ubicación del territorio uruguayo, constituido como frontera entre Argentina y Brasil […] hizo que recibiera aportes migratorios de ambos países. […] La inmigración europea se radicó fundamentalmente en la capital […] Asimismo, la migración regional existió de manera permanente y la presencia de brasileños en el norte y de argentinos en el litoral y sur, constituyó un factor de impacto considerable en el crecimiento de la población de Uruguay en la segunda mitad del siglo XIX. (PELLEGRINO, 2013, p.11)

Pellegrino describe al contexto colonial del territorio comprendido dentro del actual país de Uruguay, antes de su consolidación como país independiente:

> Ubicada entre los grandes imperios coloniales de España y Portugal, la Banda Oriental fue escenario de movimientos migratorios que tenían como principal objetivo obtener territorios y fundar pueblos en zonas lindantes que permitieron avanzar sobre las líneas fronterizas de cada uno de los dominios europeos. (PELLEGRINO, 2013, p.11)

Debido a su historia, el área comprendida dentro del territorio actual de la República Oriental del Uruguay, un producto de la diplomacia británica del siglo XIX, puede ser considerada un área "tapón"[35]. Dentro de sus varias definiciones en el ámbito de las relaciones internacionales, una es de un estado que amortigua a la rispidez entre dos países vecinos más grandes y poderosos (en este caso, Argentina y Brasil), un país tapón puede ser conceptualizado de la siguiente manera:

> Un país (que) evoluciona en un país tapón separando o conectando a dos esferas culturales. Por ejemplo […] Uruguay (influenciado) por las culturas portuguesa y española […] De este modo países tapones por mayor parte poseen características lingüísticas, étnicas, y religiosas de dos o más culturas […] (o) civilizaciones, y pueden servir como puentes entre ellas. (TURMANIDZE, 2009, p.14)

Pi Hugarte y Vidart explican que:

> El hecho de que nuestro territorio, conquistado y colonizado por los españoles, lindara con los ocupados por los portugueses, dio a nuestra formación histórica un sesgo particular, caracterizado por la fricción de intereses expansionistas opuestos, cuyas consecuencias llegan al presente […] nuestro acaecer nacional se desenvuelve dialécticamente entre el destino de puerto y el de frontera, términos que indican el origen de los aportes principales a nuestra cultura: los extra-americanos y los procedentes de un interior cultural que resultan de la adaptación de la cultura portuguesa de conquista a los distintos contextos nativos, africanos y europeos no ibéricos. (PI HUGARTE, VIDART, 1969, p.40)

---

[35] Del término *Buffer State* en inglés

La región norte del territorio uruguayo, demarcada más o menos por el Río Negro, que divide al país, se caracteriza mayormente por su matriz productivo de latifundios agropecuarios y la influencia histórica luso-brasileña. Padrón Favre (2011, p.116) escribe que, "a lo largo del siglo XIX los brasileños obtuvieron un neto predominio sobre ese extenso espacio norteño que consideraron parte del Imperio". Agrega que, "la influencia de origen brasileño en la población era casi absoluta en todos los órdenes de la vida, incluyendo los aspectos policiales, judiciales, y educativos" (Ibid. p.66).

El enfoque del arraigamiento de la población de raíz luso-brasileña en el norte uruguayo era de ocupar campos aptos para actividades económicas agropecuarias, sobre todo la ganadería, que trajo, tanto a hacendados pudientes brasileños de origen riograndense, que a poblaciones de esclavos, peones y colonos. (PI HUGARTE, VIDART, 1969, p.16, 42) (TEIXEIRA DE SCIRGALEA ET AL., 1970, p.7) (OSTUNI, 1970, p.17-18) Paralelamente, desde la época colonial existía un flujo de esclavos brasileños quienes se fugaban a Uruguay. La esclavitud como institución se mantuvo en Brasil hasta 1888, mientras que en Uruguay se había abolido oficialmente más de cuarenta años antes. (CHAGAS, STALLA, 2004) Sin embargo, el poder del Imperio logró la manutención *de facto* del sistema esclavista en las propiedades de sus ciudadanos establecidos en el norte uruguayo en ese período. Chagas y Stalla escriben:

> El cierre formal del territorio oriental como destino de los esclavos huidos se concretó tras los tratados de 1851 con el Brasil. Luego de esa fecha, mecanismos de extradición permitieron a los brasileños, con cierto éxito, recuperar los esclavos que huían al Estado Oriental. Por otra parte, los “contratos de peonaje” constituyeron una vía legal que posibilitó a los brasileños perpetuar el empleo de esclavos a modo de “peones contratados” en el Uruguay. La continuidad de las haciendas de frontera implicó la creación de una legalidad de excepción que amparó la aplicación de trabajo forzado. (CHAGAS, STALLA, 2004)

Pi Hugarte y Vidart definen los límites territoriales de la influencia poblacional brasileña en territorio uruguayo de la siguiente manera:

> La difusión de la subcultura lusobrasileña meridional se hizo sentir más profundamente en la zona de los departamentos de Artigas, Rivera, y Cerro Largo sin prejuicio de afectar vastas regiones de Tacuarembó e incluso dejar su impronta en el este de Salto. (PI HUGARTE, VIDART, 1969, p.41-42)

A raíz de estas presiones históricas de parte de su vecino del norte, con sus raíces en la rivalidad geopolítica luso-española de la época colonial, en el siglo XIX el establecimiento de núcleos urbanos en el norte uruguayo, en la

mayoría de los casos, fue por iniciativa del gobierno central de Montevideo por "necesidades político-militares" y "siempre teniendo al mismo fin que había preocupado a sus antecesoras en la colonia: controlar el territorio". (RIAL, 1984, p.14, 26)

Pellegrino describe este proceso como:

> (En 1851) ha terminado la Guerra Grande […] se inicia la lenta tarea de a reconstrucción del país, inspirada en la idea de la fusión nacional. El gobierno de la República pone en práctica su nueva política de protección de fronteras y población de la campaña orientándose a la fundación de pueblos fundamentalmente fronterizos, que frenen la penetración e influencia de Brasil. (PELLEGRINO, 2013, p.7)

Esta política creó una característica importante del norte uruguayo actual: la concentración de la gran mayoría de su densidad poblacional en una suerte de "*faixa de fronteira*"[36] limítrofe con los países vecinos Brasil y Argentina. Esta dinámica ha producido que, a lo largo de la historia, la población del norte uruguayo ha estado constantemente en yuxtaposición y contacto con las sociedades y culturas de los países vecinos.

La región litoral del norte uruguayo, con las ciudades ribereñas de Salto y Paysandú como sus polos más relevantes, fue escenario de varios de los más importantes conflictos de la época artiguista. La importancia del sistema fluvial para el proceso de poblamiento de esta región es resumida por Rial como:

> Durante el siglo XIX, antes de estructurar la red ferroviaria, los corredores principales por donde se desplazaban bienes y hombres eran los ríos […] Salto y Paysandú compitieron como centros de distribución comercial llegando a conformar polos regionales al norte del Río Negro, pujando a su vez, con las ciudades situadas al otro lado del río. (RIAL, 2012, p.25)

La importancia estratégica del Río Uruguay ayudó a formar profundos lazos con la Argentina y su gran capital Buenos Aires, y la región pudo traer:

> […] inmigrantes de las más diversas nacionalidades europeas, muchos de ellos movidos por un fuerte espíritu empresarial que transformó a esas tierras en un escenario privilegiado de un progreso material y cultural desconocido en el resto del país. (PADRÓN FAVRE, 2011, p.122)

También la región litoral, por muchos años, recibió migrantes argentinos. Sobre el caso de Paysandú, Ostuni escribe:

> El contacto con la Argentina fue notorio en el siglo XIX, el pasado histórico era común y el Río Uruguay una vía de unión obligada. Esa

[36] "*Faixa de fronteira*" es un concepto de la legislación nacional brasileña que la define como la "*faixa interna de 150 km de largura, paralela à linha divisória terrestre do território nacional*" y se considera de interés estratégico. Fuente: *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*

> relación, con repercusión de orden cultural […] se materializó con la presencia de argentinos que […] llegaron a Paysandú. (OSTUNI, 1970, p.51)

Pi Hugarte y Vidart también escriben que:

> Los intercambios humanos y culturales trans-uruguayos han tenido lugar preferentemente en los departamentos del litoral, cuya vinculación histórica en lo social, económico y político con las provincias argentinas es por demás conocida. (PI HUGARTE, VIDART, 1969, p.38)

En cuanto a la relación del litoral con las metrópolis porteñas: Montevideo y Buenos Aires, Peña y Campal escriben, en el caso de Paysandú:

> Paysandú, con una situación predeterminada, sufre como todas las localidades del interior, la influencia negativa de la creciente macrocefalia. […] En el caso del litoral expuesto, asimismo, a la influencia argentina, en particular bonaerense. (CAMPAL, PEÑA, 1970, p.30)

Teixiera de Scirgalea et al. describen a lo que ellas ven como determinantes geográficos que fueron claves en la conformación de la sociedad de Salto:

> El factor geográfico influye en la formación del carácter local: 1.) Por su situación, Salto se encuentra en el punto de contacto de tres sociedades (uruguaya, brasileña, y argentina) y cada una le aporta su modalidad. […] 2.) Por su aislamiento de la metrópoli que le permite desarrollarse con independencia de Montevideo. (TEIXIERA DE SCIRGALEA ET AL., 1970, p.23)

Las mismas autoras también describen a la influencia argentina sentida en el litoral, más específico, el departamento to Salto:

> Del otro lado del río recibimos dos corrientes […] 1.) La influencia correntina […] debido al continuo intercambio existente entre las dos sociedades a causa de lazos familiares, culturales y económicos. 2.) La influencia porteña, debida a que, antes, las vías de comunicación facilitaban más el acceso a Buenos Aires que a Montevideo […] (TEIXEIRA DE SCIRGALEA ET AL., 1970, p.31)

El norte uruguayo se mostró resistente al proceso nacionalizador promovido por el centralismo montevideano en las últimas décadas del siglo XIX (PADRÓN FAVRE, 2011, p.81-82). Esta nacionalización se expresó a través de ampliación de infraestructura, expansión de poder administrativo-militar, y también se expresó en el ámbito educativo-cultural. Padrón Favre contextualiza que:

> […] muchas de estas medidas tenían también como objetivo ejercer una verdadera nacionalización del territorio ante la gran influencia que la población de origen brasileño poseía sobre una vasta porción del

> país […] fueron muchas las voces que durante varias décadas se levantaron para señalar esa amenaza a la soberanía nacional. (PADRÓN FAVRE, 2011, p.66

Colonizado por el imperio portugués y posteriormente por el imperio brasileño, en condición de Provincia Cisplatina, la actual República Oriental del Uruguay, después de la consolidación de su independencia, embarcó una campaña de consolidar su territorio que estaba bajo influencia luso-brasileña. Según De Larrobla Et Al.:

> En la temprana vida de la República se documenta la inquietud que provoca esta población extranjera en la zona norte del país […] mientras dolorosamente se va plasmando la patria oriental. […] Montevideo, lejana y separada durante muchos años a causa de sus precarios medios de comunicación, poco podía aún, hacer sentir su influencia, y los contados centros urbanos creados en la zona, eran todavía muy débiles para actuar con eficacia. (DE LARROBLA, ET AL., 1982, p.11, 19)

Estas confluencias y conflictos a través de la historia entre estados, culturas y sociedades ocurridos dentro de la geografía que hoy conforma el norte de Uruguay son de alguna manera reflejadas en su música de acordeón y bandoneón. Elementos de cultura inmaterial y material filtrados por la frontera, en otros tiempos más difusa y contestada, se fueron incorporando a esta música hasta darle la forma que tiene en la actualidad. Estas influencias y dinámicas transfronterizas son expresadas en las propias vidas e historias de los ejecutantes de esta expresión musical y las de sus comunidades en estas regiones de frontera del norte uruguayo[37]. Pi Hugarte y Vidart (1969, p.40) escriben, "Cultural e históricamente esta frontera no coincide con las líneas de división política; uno y otro territorio han estado siempre sometidos a influencias recíprocas".

También en esta línea de pensamiento, Lauro Ayestarán (1913-1966) investigador pionero de la música uruguaya, escribió, "todos los países de América comparten con sus vecinos sus especies populares. El folklore se ríe de la geografía" (AYESTARÁN, 1997, p.19). En su clasificación de la música tradicional uruguaya en "grandes ciclos folklóricos" Ayestarán (Ibid., p.6) destaca al carácter transfronterizo de dos de ellos: "1º) un ciclo de danzas y canciones

[37] Utilizamos el término "frontera" de la forma propuesta por Dominzain, et al. (2011, p.5) quien escribe:"[…] la inclusión del término "frontera" ha sido pensada, no en el sentido estricto del límite geográfico sino en el entendido de áreas de influencia que exceden al ámbito territorial fronterizo y cuya incidencia atraviesa notoriamente el entramado social."

rurales rioplatenses que forma una unidad folklórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos […] 2º) un ciclo norteño que participa, juntamente con el Estado brasileño de Río Grande del Sur". El autor explica que:

> Ningún folklore nace por generación espontánea. Más aún. Con respecto a su comunidad con algunas danzas argentinas y con otras riograndenses en los departamentos norteños, debemos decir que lo que ocurre simplemente es que el mapa folklórico no coincide con el mapa político […] (AYESTARÁN, 1997, p.19)

Sobre el acordeón, uno de los instrumentos más importantes a estos dos ciclos, Ayestarán escribió que:

> A fines del siglo XIX se extiende por el Uruguay el acordeón diatónico con cuatro bajos y una sola hilera de botones en su registro melódico, y alcanza gran predicamento como instrumento para acompañar las danzas. Posteriormente se popularizó el acordeón de dos hileras melódicas y cuatro bajos […] (AYESTARÁN, 1997, p.8)

A mediados del siglo XIX los ritmos de moda en Europa de la época llegaron al Uruguay por vía de inmigración y comercio, y según Ayestarán (1997, p.46), de los salones y teatros de Montevideo se iban difundiendo a las zonas rurales. Luego de su "descenso" al contexto rural y rurbano, Ayestarán ubica a estos ritmos como pertenecientes al ciclo de danzas rurales rioplatenses y escribe:

> Se folklorizaron a fines del siglo pasado (siglo XIX) cinco especies de salón que cambiaron de caracteres al irradiarse al ámbito campesino: la *Polca*, el *Vals*, el *Chotis*, la *Danza* o *Habanera*, y la *Mazurca*. […] Conjuntamente con las especies folklóricas ya enumeradas, en los departamentos norteños del Uruguay se da otra serie de danzas […] (AYESTARÁN, 1997, p. 9)

El otro ciclo de Ayestarán, denominado el "Cancionero Norteño" fue revisitado y ampliado por Marita Fornaro en los años 1990. A base de análisis del material de campo de Ayestarán, ella escribe:

> El llamado 'Cancionero Norteño' coexiste con los restantes cancioneros en el área fronteriza […] además de las especies que son específicamente atribuidas a este cancionero, deben tomarse como parte de él modalidades riograndenses de especies presentes en diferentes regiones de América. Tal es el caso de la *polca*, la *mazurca* […] el *shotis*, el *vals*. […] en cuanto a organología, el acordeón de dos hileras es protagonista de las especies coreográficas […] (debe) mencionarse también […] el bandoneón. (FORNARO, 1994, p.45)

Esta música bailable de ultramar “fue media hecha a la forma o el estilo […] de pensar de los paisanos” del norte uruguayo, según Walter Roldán (2010,

p.10). Goldman también afirma, que en ese periodo de 1870 a 1890, en la música popular para baile en el Uruguay se estaba creando:

> […] una especie de espacio fronterizo y ambiguo en el que confluyen distintos autores pertenecientes a distintas clases y sectores sociales que constituiría un crisol de diversidad y creación musical y danzaría. La llamada "música ligera" será un material importante a fundir: la polca, la mazurca, el chotis, el vals, la habanera, etc. comenzarán a gestar variantes criollas con transformaciones rítmicas, armónicas y melódicas. En la manera de danzar también se harán transformaciones. (GOLDMAN, 2008, p.105)

El principal ejemplo de este proceso de adaptación y transformación en la música de acordeón y bandoneón del interior de Uruguay es la *polca*, que logró ser uno de los ritmos más importantes para el baile social a principios del siglo XX, desarrollando un estilo original de interpretación, y un repertorio único, especialmente al norte del Río Negro[38].

Ayestarán afirma que alrededor del año 1845, "La *Polca* llega simultáneamente al Uruguay por la vía del salón y por la vía del teatro" y goza de gran éxito en el ambiente montevideano (1997, p.46). Paixão Côrtes ubica la primera presencia de la *polca* en el estado brasileño limítrofe con el Uruguay, Rio Grande do Sul en 1860 (1995, p.79)

La "velocidad impresionante" (AYESTARÁN, 1997, p.47) con la cual llega la *polca* a la región platense y al sur brasileño - ambos lugares íntimamente ligados por vías de comunicación, comercio e inmigración a Europa - es nada más que una extensión americana de la gran expansión y difusión del ritmo desde los centros metropolitanos europeos del siglo XIX, particularmente Paris, la referencia cultural de la época. Sachs (1944, p.435) data la aparición del ritmo en la región de Bohemia en Europa Central en los años 1830 y su llegada y popularización en la sociedad parisina en 1840, después de haber pasado exitosamente por Praga y Viena.

---

[38] Grabación CDM-LA-RS-2594 en el archivo digital del CDM interpretada por Atiliano y Agapito Alves en la ciudad de Tacuarembó (06 Jun. 1961): https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxSVA5S3V3UG5vYVU es una polca que se llama "La Flor del Bañado" y fue grabada por Los Gauchos de Roldán junto con Héctor Numa Moraes, con letra del poeta tacuaremboense Washington Benavidez. El enlace del tema interpretado por el conjunto de encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxSU9qOHFqWVZFaWs Es una de las polcas emblemáticas del norte uruguayo.

Respecto al proceso de folklorización de la *polca* en el interior del Uruguay, Ayestarán escribe:

> La *Polca* constituye un clarísimo ejemplo de adaptación al medio ambiente de una especie foránea y transformación de su condición originaria [...] a fines del siglo pasado (XIX) ya ha descendido al ámbito campesino y reordenado su figuración para convertirse – como voz de una colectividad –en una verdadera especie folklórica. Sobrevive todavía el título europeo, pero la sustancia que se cobija bajo este título es ya bastante distinta. (AYESTARÁN, 1997, p.46)

Igual a la forma musical colonial, *el triste,* que Vega (2007, p.186) notó que sus ejemplares "no se cultivan más en los altos salones de las grandes ciudades, (pero) son todavía recordados en las poblaciones menores y en la campaña plena", *la polca* realizó el típico "descenso ciudad-campaña" (Ibid., p.175) de la *mesomúsica* en lo cual "los bienes que descienden y arraigan van alcanzando la situación folklórica por el simple abandono que de ellos hace el mismo grupo superior (urbano) que antes les dio prestigio y fuerza de expansión" (VEGA, 1960, p.130). Al final, Vega (2007, p.183) sostiene que, "la *mesodanza* (expresión dancística de la *mesomúsica*) es folklorígena, engendra danzas folklóricas".

Fornaro en su trabajo de campo en los departamentos norteños de Tacuarembó y Rivera en los años 1990 [Figura 3] encontró el siguiente panorama:

> Una mención aparte merece lo que los propios músicos tacuaremboenses llaman "*polca del norte*", señalando sus diferencias de estilo con la *polca* ejecutada al sur del Río Negro. Los cultores la consideran una característica regional que los enorgullece [...] En Tacuarembó y Rivera (el bandoneón) es el instrumento preferido, junto con el acordeón de doble hilera, para ejecutar las tan apreciadas *polcas del norte*. (FORNARO, 1994, p.57, 63)

Figura 3 - Pilar Menezes y Novembrino Silveira (Ciudad de Rivera, 14 Julio, 1991)

Fuente: FORNARO, 1994

Entre sus características distintivas, según los registros de Ayestarán, y también del autor, hay una marcada frecuencia de tonos menores utilizados en las *polcas* del norte[39]. Además, los registros de Ayestarán y también del autor demuestran que el ritmo tradicional predominante para acompañar en la mano izquierda del acordeón, tanto en el sur que en el norte parecería ser el ritmo mostrado abajo [Figura 4]. Acordeonista, coleccionista y cantor, Custiel Trías (1938-2015), oriundo de Casupá, Florida en el sur de Uruguay afirma que," […] verdaderamente la *polca* nuestra (es) con los bajos como decía yo, que empieza en el bajo y lleva tres acordes con un bajo. No tiene nada que ver con el ritmo de marcha" (TRÍAS, 2002). Acordeonista norteño Walter Roldán [Figura 5] también corrobora la afirmación de Trías en cuanto al ritmo de mano izquierda más indicativo de la *polca* del interior uruguayo[40].

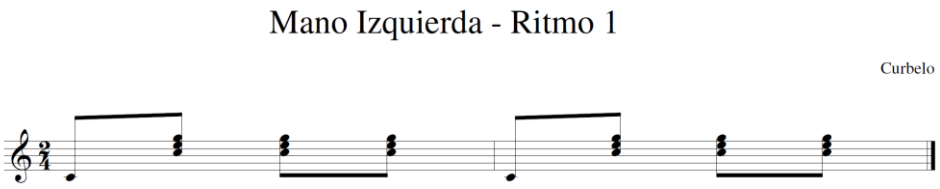

Figura 4 - Ritmo predominante de acompañar a la *polca* tradicional uruguaya en la mano izquierda del acordeón o bandoneón

Fuente: José A. Curbelo

Figura 5 – Walter Roldán (Tacuarembó, 2013)

Foto: Federico Estol

[39] Análisis de las grabaciones de campo de *polcas* de Ayestarán (1946-1966) realizadas de intérpretes del norte del Río Negro muestran un 24% en tonos menores en comparación a 3% en el Sur. Análisis de las grabaciones de campo de *polcas* de Curbelo (2001-2003) realizadas de intérpretes del norte del Río Negro muestran un 32% en tonos menores.

[40] Un ejemplo de este ritmo de polca, interpretada por Walter Roldán en 2001 se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxMFlrdjlIZDlBTkU

Varios otros elementos regionales diferencian a la *polca* del norte de Uruguay de estilos europeos ancestrales, de estilos emparentados en los países vecinos de Argentina y Brasil, y hasta de la forma de tocar *polca* en el Sur de Uruguay. Por razones de tiempo, un análisis musicológico profundo de las características específicas de la *polca del norte* escapa del enfoque de esta tesis de maestría. Los registros de Ayestarán, y también del autor, de tocadores tradicionales de instrumentos de fuelle en el interior del Uruguay demuestran que la *polca* era el ritmo ejecutado con más frecuencia [Figura 6].

Figura 6 - Ubicación de localidades donde el autor registró grabaciones de campo de música de acordeón y bandoneón (2001-2003)

Fuente: Google Maps

También, relatando sobre su propio trabajo de campo en los departamentos de Tacuarembó y Rivera, Fornaro destaca:

> La importancia del uso tradicional de bandoneón […] llama la atención […] su recurrencia en la zona investigada, notoriamente mayor que el resto del país […] En nuestro trabajo de campo hemos registrado en bandoneón, además de *tangos*, *milongas* y *valses*, *rancheras*, *mazurcas*, *shotis*, *marchas*, *baiones*, *sambas*. (FORNARO, 1994, p.63)

Además de la *polca*, también llegó a Uruguay la *habanera*, una forma musical que evolucionó del mestizaje de la *contradanza* europea con influencias africanas en el Caribe. El ritmo, llamado anteriormente *danza*, se desarrolló notablemente en Cuba con fuertes influencias francesas y afro-haitianas. En el gran movimiento de ir y venir, e intercambio de gente, bienes, ideas, y expresiones culturales que atravesaba al Océano Atlántico, la *danza* llegó a España (donde fue bautizada *habanera*, de La Habana) y a otros países europeos, y de ahí se difundió por el continente americano, donde tuvo una

influencia profunda en la evolución de las músicas populares de varias naciones (MANUEL, 2009). Llegó al Uruguay a través del puerto de Montevideo, en parte traída por marineros negros provenientes de Cuba (FARRIS THOMPSON, 2005, p.8). Goldman (2008, p.66) declara que, "*la danza habanera*, o simplemente *danza*, comenzaba a ser la pieza de baile más ejecutada en los distintos locales de baile (de la ciudad puerto de Montevideo). Esta preferencia ya se podía sentir hacia mediados de la década de los 1860"[41].

El guitarrista tacuaremboense Héctor Numa Moraes describe:

> Con la gran cantidad de inmigración que vino a esta zona de Europa, ahí llegó el acordeón de doble hilera, y con el acordeón una cantidad de ritmos y formas musicales que se hicieron y que son lo que nosotros llamamos nuestro folklore […] La guitarra fue el otro instrumento fundamental que se arraigó en el país […] Es un país en [el] cual el acordeón y la guitarra son fundamentales, y después la música traída por los negros esclavos […] Esa música es fundamental y se ha mezclado con las otras formas nuestras, y […] da una particularidad a la música de nuestro país muy grande. Es un país muy chiquito pero tiene una gran variedad en cuanto a ritmos, en cuanto a colores en su música. No es lo mismo una polca del norte de la frontera con Brasil que una polca del sur de Uruguay. (MORAES, 2010, p.2-3)

A finales del siglo XIX, los bailes “acriollados” de pareja como *polca, vals, mazurca, habanera*, y *chotis* iban desplazando a las formas coloniales más antiguas como *pericón*, y *media caña* en las zonas rurales de Uruguay. Este cambio fue una expresión de la dinámica social cambiante de la época, alimentada por el avance del ferrocarril al interior de Uruguay, la progresiva modernización de la economía rural, el gran flujo de inmigrantes de Europa (principalmente de España e Italia), y la fabricación industrial y comercialización internacional de los acordones de botón, especialmente por compañías alemanas como *Hohner* (MENDOZA DE ARCE, 1972).

Ayestarán (1968, p.65-66) afirma que 1852 fue la fecha en que el acordeón de botón fue introducido al Uruguay. Estaba compuesto de una hilera de botones. Más tarde llegó la versión de dos hileras de botones y ocho bajos, que se convirtió en el modelo preferido por los músicos rurales de Uruguay [Figura 7]. A principios del siglo XIX el bandoneón—de mayor complejidad—empezó a difundirse por medio de tiendas y casas de música en Montevideo y en las ciudades limítrofes con la Argentina (DUNKEL, 1993) [Figura 8]. El

---

[41] Walter Roldán posee, dentro de su repertorio familiar, una habanera antigua que se puede escuchar aquí interpretada por su grupo, Los Gauchos de Roldán: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxNkJqYzBvWlZrTUE

bandoneón brindaba más posibilidades armónicas y melódicas, con setenta y un botones bisonoros, que como con el acordeón de botón, cada botón individual produce dos tonos distintos según si el músico esté cerrando o abriendo el fuelle. En las zonas rurales del Uruguay, el acordeón de botón y el bandoneón los tocaban hombres y mujeres de diversas razas y etnias (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.191, 230-231) [Figura 9].

Figura 7 – Acordeón *Hohner* de ocho bajos con "voces de bandoneón" adquirido en Casa Bianco en Montevideo en 2001 (colección del autor)

Foto: Xavier Tavera

Figura 8 – Bandoneón que pertenecía a Chichí Vidiella

Foto: Daniel Sheehy

Figura 9 - Encuentro de Acordeonistas organizado por Walter Roldán (Tacuarembó,1987)

Foto: Walter Roldán

Además de la *polca, habanera, chotis, vals*, y *mazurca*, la *maxixa* ha sido un ritmo importante en el repertorio tradicional del norte. *Maxixe* (como se escribe en Brasil) es un estilo de música y baile que se desarrolló a finales del siglo XIX en Río de Janeiro. Combina elementos europeos y afro-brasileños, y fue uno de los primeros estilos populares urbanos de baile en Brasil y precursor del *samba* moderno (FORNARO, 1994, p.29). Tuvo auge en Uruguay a través de partituras, actuaciones, y grabaciones, especialmente a finales de la década de 1920 y a principios de la década de 1930 (Ibid., p.34). Fornaro escribe:

> La *maxixa* o *maxixe* […] permanece en el repertorio "histórico" de algunos músicos tradicionales. Sin embargo, conoció momentos de clara popularidad, integrando el grupo de danzas presentes en los bailes montevideanos y en los de la campaña. (FORNARO, 1994, p.29)[42]

Como se estableció anteriormente, la música actual de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay está compuesta de diversas vertientes musicales entrelazadas. La vertiente más antigua sería la que acabamos de describir, conformada por versiones "acriolladas" de los ritmos populares bailables europeos y americanos del siglo XIX y comienzos del XX: *polca, mazurca, maxixa*, etc. Luego, sobreponiéndose a este repertorio antiguo, a lo largo del siglo XX, se sumaron vertientes como la música típica rioplatense, *samba* brasileño, *chamamé*, *música tropical* de raíz caribeña, etc.

Una pregunta importante que se merece plantear es que si esa música tradicional, esa vertiente más antigua de música bailable de acordeón y bandoneón evolucionada de ritmos internacionales en boga en el siglo XIX y comienzos del XX y que ha perdurado en el tiempo, se puede considerar como un género musical diferenciado. Para comenzar son relevantes los comentarios de Barz y Cooley (2008, p.15): "un aforismo de la nueva etnomusicología sostiene que lo que es local es global y también lo inverso. Uno tiene que entender las implicaciones locales de las cosas que parecen ser globales".

Como se estableció anteriormente, un profundo análisis de las características musicales de nuestro objeto de investigación con el propósito de

---

[42] Una versión de la *maxixa* "La Chicharra" interpretada por el conjunto montevideano Troupe Ateniense en 1926 se encuentra aquí: https://www.youtube.com/watch?v=C1zR1yjnmbc La versión interpretada por Walter Roldán en acordeón de dos hileras aprendida de su padre se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxNndKdHlHOW5QcFU

distinguir empíricamente la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo como un género musical diferenciado, escapa de las limitaciones de espacio y tiempo de esta tesis. Lo que sí se intenta hacer es presentar las perspectivas de los intérpretes de esta música sobre sus propias definiciones de la tradición musical de la cual son portadores y del contexto social del cual es representativa. Sobre este proceso Hutchinson escribe:

> Es artificial intentar diferenciar entre músicas locales y transnacionales, pero el hecho que oyentes y músicos, muchas veces, todavía utilizan ubicación geográfica como una manera de diferenciar "nuestra" música de la de "ellos" exige que la examinemos en más profundidad. Una forma de realizar esto es analizar como músicos […] categorizan a música y porque ellos eligen las categorías que eligen. Tal análisis puede mostrar que […] músicos describen a su estilo con más precisión que los académicos han logrado hasta el momento. (HUTCHINSON, 2011, p.259)

En el contexto regional donde habita la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo existen géneros musicales populares bien consolidados y con proyección importante a través del siglo XX[43]. Estos géneros incluyen: el *chamamé* irradiado desde el Litoral Argentino, la *música gaúcha* irradiada desde el estado brasileño de Rio Grande do Sul, y la *música típica* urbana irradiada desde las ciudades porteñas de Montevideo y Buenos Aires. El norte uruguayo, históricamente sin importantes recursos para proyectar su música fuera de su entorno local, ha quedado como un "punto ciego" ocupando las márgenes geográficas de estos tres géneros anteriormente mencionados. Investigador danés Fabian Holt escribe que:

> Discursos dominantes sobre género impone distinciones de centro/periferia que definen a un centro o esencia de un género e involucra exclusión y marginalización. Categorías de género crean puntos focales que nos ayudan organizar y entender cultura musical, pero también crean puntos ciegos, especialmente si un género es definido alrededor de un sólo punto focal de una forma céntrica o esencialista. Estos aspectos estructurales se autodefinen en relación a otros géneros y compiten por capital cultural y espacio público. (HOLT, 2008, p.42)

El mismo autor también admite que:

> El discurso juega un papel importante en la creación de un género. Una categoría de género puede ser establecida solamente si la música posee un nombre. Colocando un nombre a una música es una forma de reconocer su existencia y distinguirla de otras músicas El nombre llega a ser un punto de referencia y posibilita a ciertas formas de comunicación, control y especialización. Este proceso también involucra mecanismos de exclusión […] (HOLT, 2007, p.3)

---

[43] Géneros que también sus definiciones han sido problematizadas por investigadores académicos.

Sobre el proceso de clasificar e identificar a un género musical, Holt escribe:

> A su nivel básico, género es un tipo de categoría que refiere a una variedad particular de música dentro de una determinada red de producción, circulación y significación. Es decir, género no está "solamente en la música" sino también en las mentes y cuerpos de grupos determinados de personas quienes comparten ciertas convenciones. (HOLT, 2007, p.2)

Musicólogo Cooley (2005, p.5) problematiza la injerencia de investigadores externos en el proceso de la clasificación y denominación de una determinada tradición musical al advertir que "etnógrafos del pasado eran complicitos en la creación de las mismas prácticas culturales sobre las cuales escribían". Hutchinson también advierte que:

> Históricamente, nacionalistas y otros grupos han dado valor a lo popular y lo tradicional como "verdadero", "auténtico", o "genuino", como expresando algo "esencial" sobre un pueblo. Mientras tanto, académicos han deconstruido a lo folklórico y lo tradicional, demostrando la forma en que políticos e investigadores, a menudo, han construido la misma autenticidad que ellos buscaban. (HUTCHINSON, 2011, p.258)

Las observaciones de Holt sobre géneros musicales son altamente aplicables a nuestro objeto de estudio. Primeramente, el autor dice que:

> Genealogías de tradiciones musicales son difíciles de documentar y cartografiar y experiencias multi-sensoriales son difíciles de categorizar. […] Es difícil decir con exactitud cuándo géneros individuales fueron creados porque han surgido de varias formaciones musicales pre-existentes. (HOLT, 2007, p.14, 20)

También, en cuanto a las posibles razones por la poca atención académica y mediática prestada a esta música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay, los comentarios de Holt, hechos originalmente sobre el contexto estadounidense, son aplicables a nuestro caso, son:

> La trayectoria de un género (musical) ha sido determinada por el estatus social de la gente con quien primariamente ha sido identificado. […] Las colectividades centrales de culturas de géneros musicales raras veces han representado clases sociales dominantes. Especialización musical […] y marginación social han sido procesos entrelazados en la sociedad americana. (HOLT, 2007, p.25)

Tomando en cuenta el contexto histórico de la absorción al estado-nación uruguayo de una importante población de clase popular no-europea y no-hispánica del norte uruguayo procedente "de un interior cultural que resultan de la adaptación de la cultura portuguesa de conquista a los distintos contextos

nativos, africanos y europeos no ibéricos" como escribieron Pi Hugarte y Vidart (1969, p.40), las observaciones de Holt son pertinentes:

> ¿Por qué algunas de las músicas popular nativas de América [en nuestro caso, Uruguay] son consideradas parcialmente foráneas por más que tienen la misma antecedencia histórica [que otras músicas nacionales] y poseen sus centros culturales más importantes aquí [dentro del país]? […] Parte de la explicación es simple: ciertas músicas son marginalizadas como consecuencia de la marginalización generalizada de la gente con quien son asociadas. (HOLT, 2007, p.151-152)

Sobre la definición de esta música como un género aparte, Roldán sostiene:

> Es una música regionalista de acá porque se transformaron los ritmos. No es lo mismo una *polca* del sur, traída por los inmigrantes, que una *polca* de acá del norte del Río Negro. […] El norte del Río Negro, las regiones de Salto, parte de Paysandú, esas zonas, y Artigas, parte de Artigas […] porque acordeonistas de acá de Tacuarembó, acordeonistas de Salto, recorrían toda esa zona tocando y se tocaba de esa manera […] la *polca* apuradita esa del Sur, acá no se hace, algunos tratan de introducirle, es alegre, muy linda, pero acá los acordeonistas tocaban de esa forma ¿no? Por lo menos los que yo conocí en mis andanzas. (La) *polca*, yo digo que es un ritmo regional, no abarca todo el Uruguay. Es esta parte. (ROLDÁN, 2016, p.11-12)

Esta afirmación de Roldán sobre el carácter regionalista de su música recuerda a las observaciones de Hutchinson sobre "típico", la música tradicional dominicana basada en acordeón de dos hileras oriunda del norte de ese país antillano:

> No es una música nacionalista sino regionalista […] Generalmente no alcanza a una comunidad imaginada masiva que atraviesa clases sociales, todavía depende de la transmisión oral […] a la vez que (sus) músicos participan en redes transnacionales y utilizan al internet, la radio y video como herramientas de difusión. (HUTCHINSON, 2011, p.258)

Desde su niñez, Roldán tocó en bailes en la ciudad de Tacuarembó y luego pasó a tocar bailes en la región rural de los departamentos de Tacuarembó, Salto, y Rivera. El área geográfica donde él se desempeñaba como acordeonista en bailes es definido por él como:

> Más bien […] acá en el norte. Dentro de Tacuarembó, Salto, algunas zonas de Rivera, en Rivera entraba mucho, y en Salto también por Mataojo, Pepe Núñez, Cerro Travieso, Cuchilla Casa de Piedra, toda esa zona, Carumbé. Después para el lado de Rivera: por Buena Orden, Los Mimbres, Minas de Corrales, todo eso, fui a Curtina en algunas oportunidades, San Gregorio […] (ROLDÁN, 2002, p.11)

Acordeonista Fagúndez, quien sostiene que es la *polca* que más distingue a la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo de las

músicas análogas de los países vecinos y del sur del país (FAGÚNDEZ, 2016, p.16), explica, "nosotros, el estilo de la *polca* de nosotros es del norte, porque en Tacuarembó se le dio esa identificación, fue tocada de esa manera, porque la misma *polca* en el sur es distinta. Tiene otro ritmo, me parece". También agrega que, "Tacuarembó, Rivera, Cerro Largo, está muy divido el Uruguay dentro de su música., las *polca*s y las *vaneras*, todo eso va por el lado de Tacuarembó". (FAGÚNDEZ, 2002, p.7)[44]

Basado en su experiencia personal tocando con el conjunto *La Sinfónica de Tambores*, Fagúndez describe la recepción de estas *polcas del norte* interpretadas para públicos argentinos:

> Me parece que no están convencidos de lo que es, como que no les llama la atención porque no están habituados a ese tipo de ritmo. Por ejemplo ellos tocan el *rasguido doble* y todo el mundo te sale a bailar y nosotros no estamos habituados a tocar *rasguido doble* porque acá no lo saben bailar o no lo saben escuchar, no lo saben interpretar. Lo mismo que, a ellos les pasa lo mismo con la *polca* ¿viste? Ellos no son muy…sin embargo, tocás una *polca* al estilo alemán, o al estilo ruso, o al estilo paraguayo ¿viste? Es distinta la forma de tocarla y ellos la aceptan más, No sé porque será. (FAGÚNDEZ, 2016, p.17)

Roldán acentúa la individualidad estética y geográfica del arte musical que él heredó de sus antepasados y actualmente continúa interpretando. Lo considera como un género aparte diferenciado y dice:

> Lo considero un folklore a esa música porque si bien no nació, vamos a decir, acá, los *chotis*, las *polca*s son foráneos pero se arraigaron acá y se transformaron acá en la región […] Los *chotis* son distintos a los *chotis* de Brasil y […] la música de Brasil llega mucho acá en el Uruguay, más en esta región donde estamos, que es tan cerca a la frontera, estamos un poco más de 100 km de la frontera. Tenemos mucha influencia de los ritmos de ahí, pero el criollo de antes, de antaño, vamos a decir de la época del principio del siglo XX o fines de XIX ya tenía un concepto distinto de esa música ¿no? Él la escuchaba pero la adaptaba a su manera de ser ¿no? Nosotros tenemos la *polca* con un ritmo totalmente distinto al que se toca en el Brasil […] en el sur de Uruguay están todavía con la influencia de la *polca* europea. […] yo creo que lo que lo diferencia (a la música del norte) es el ritmo. […] Es el ritmo, *polca* con su determinada conformación rítmica, la *mazurca*, las *maxixas*. Escuchar una *maxixa* acá y escuchar una *maxixa* en el Brasil, no son iguales. El *chotis* en el Brasil es mucho más rítmico, mas apurado, vamos a decir criollamente, que el *chotis* más marcado de esta región. (ROLDÁN, 2016, p.11-13)

Roldán destaca la "transformación regional" de ritmos de ultramar en el siglo XIX como las raíces de lo que él define como un género musical

---

[44] El tema de su tío Bocha Fagúndez "La Polca de Cerro Chato" interpretado por Marcelo Fagúndez en 2002 se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxTWxkbmxTMTluenc

diferenciado. El acordeonista enfatiza el papel de la transmisión oral durante varias generaciones en el desarrollo de las características musicales que diferencian a este género musical de otros. En cuanto a este proceso de transmisión oral de la música de un músico a otro y la creación de estilos regionales a base del legado de ciertos músicos influyentes, Cottrell destaca el papel de "escuelas de sonido" (*schools of sound*) donde "maestros de cierta fama influencian muchos estudiantes quien, en consecuencia, comienzan a sonar igual a ellos" (Ibid.p.52). Los relatos de los entrevistados por el autor constatan la influencia de estos maestros populares del fuelle en el norte uruguayo, acordeonistas como Bocha Fagúndez de Cerro Chato, Paysandú (tío de Marcelo Fagúnez), Primitivo Pereira de Guaviyú de Arapey, Salto, y Otilio Roldán de Puntas de Arerunguá, Salto (padre de Walter Roldán).

En las narrativas de intérpretes de acordeón y bandoneón del norte uruguayo realizado por el autor de esta tesis aparecen elementos en común en cuanto a los modos tradicionales de transmisión oral de esta expresión cultural. El próximo capítulo describe y realiza un análisis de estos elementos y comienza a revelar la manera en que esta música perduró por varias generaciones y fue desarrollada y transformada en cada transmisión a una generación de relevo.

2. MODOS Y DINÁMICAS DE TRANSMISIÓN DE UNA TRADICIÓN

A través de las múltiples entrevistas con los informantes de esta tesis se ha podido identificar los modos y dinámicas de transmisión más importantes de la música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay que son: por tradición familiar, por vía oral "pura", por vía oral "mediatizada"[45], y por final, a través de enseñanza formal en ámbitos institucionales. En todos los casos de los informantes, varios de estos distintos modos de transmisión se entreveran, pero parecería existir una división entre los músicos que aprendieron estrictamente "de oído" y los que obtuvieron sus conocimientos musicales también a través de educación formal, aunque, como nos recuerda Halbwachs (1990, p.168), "entre un músico que toca de oído y el músico que acompaña a las notas por partitura existe apenas una diferencia de grado". Esta observación de Halbwachs es importante para contrarrestar críticas venidas de músicos formados académicamente al valor artístico-cultural de la obra de acordeonistas y bandoneonistas del norte uruguayo que tocan "de oído" y reciben la transmisión de esta música auralmente.

Son muchos los autores de distintas disciplinas académicas y de distintos períodos que han explorado las diversas conceptualizaciones de la transmisión de cultura y tradición de generación a generación, no como una simple copia o imitación de expresiones de generaciones predecesoras pero como un legado "constantemente modificado de acuerdo a las viscitudes de nuestra vida" (HASSOUN, 1996, p.70). Psicoanalista Jacques Hassoun (Ibid., p.74-75) resume que, "En síntesis, transmitir es ofrecer a las generaciones que nos suceden un *saber-vivir*, término que debemos tomar en su acepción más fuerte". También sostiene que, "una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad" para interpretar lo transmitido a su propia manera (Ibid., p.70).

[45] Fornaro (2010, p.49) enfatiza que hubo una "evolución de las músicas orales desde una oralidad “pura” a una oralidad mediatizada en Uruguay" que involucra medios de comunicación masiva como la radio y discos.

Antropólogo Gérard Lenclud especifica que la oralidad es fundamental para la transmisión de una tradición cultural:

> La noción de tradición evoca la idea de cierto tipo de transmisión […] lo que la caracteriza, no es apenas el hecho de haber sido transmitida, pero el medio por el cual fue transmitida […] La tradición sería lo que, dentro de una sociedad, se reproduce de generación en generación por medio apenas de la *memoria oral*. (LENCLUD, (2013, p.151, 155, itálico es nuestro)

Ahora, cuando de música se trata (tal como es el caso de nuestro objeto de estudio), esta transmisión toma una dimensión sensorial distinta al ámbito de la palabra, que comúnmente se asocia a la idea de "memoria oral". Halbwachs (1990, p.165) escribe que, "admitimos que el sistema cerebral y nervioso del hombre sea un aparato de resonancia, naturalmente capaz de registrar y reproducir sonidos". Etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (1996, p.50) concluye que "enfáticamente esto no es un asunto teórico, una persona aprende música a través de la acción de hacerla y recuerda a través de la repetición". Halbwachs escribe también sobre la transmisión entre músicos:

> No es el individuo que saca de sí mismo, sólo él, una música nueva, una combinación de sonidos que su espíritu creó de la nada. Más bien, él descubre dentro del mundo de los sonidos que la sociedad de músicos es la única que pueda explorar […] Los músicos se observan uno al otro, se comparan, se concuerdan con ciertas jerarquías, sobre las admiraciones y entusiasmos. (HALBWACHS, 1990, p.178-180)

Si bien, como sostiene Halbwachs, que la transmisión musical ocurre dentro de la "sociedad de músicos", Shelemay (1996, p.48) también observa que, "Aunque tendemos a conceptualizar la transmisión en términos comunales y sociales, de hecho el funcionamiento de este proceso es intensamente personal e idiosincrático". Los testimonios de los informantes de esta tesis concuerdan con esta afirmación de Shelemay. Aunque poseen elementos en común en cuanto a la forma en que esta tradición musical fue transmitida a cada uno respectivamente, cada informante tiene su camino personalizado y diferenciado respecto a la forma de aprender y desarrollar su arte musical.

Shelemay también resume:

> La mayoría de las conversaciones etnomusicológicas sobre la transmisión de tradición intentan documentar e interpretar la manera en que la música es comunicada a través del tiempo dentro de un determinado contexto, prestando atención a las dinámicas

> interpersonales y las tecnologías de comunicación de los procesos. (SHELEMAY, 1996, p.35)

Esta actual tesis no es una excepción. Tuvo por meta descubrir y examinar las "dinámicas interpersonales y las tecnologías de comunicación" que han estado involucrados en la transmisión de esta expresión musical a través de las generaciones. Se intentó lograr esto a través de la examinación de las narrativas de las experiencias de vida de los mismos artistas junta con la experiencia de observación participante musical del autor.

Investigadores de la música de fuelle del interior del Uruguay han destacado la oralidad como históricamente la vía más importante de su transmisión. Etnomusicólogo Lauro Ayestarán sostenía que la transmisión oral es uno de los elementos primordiales del *folklore*, como expresión cultural popular de una población. Según él:

> ¿Pero – se preguntará – la guitarra y el acordeón son instrumentos folklóricos (en el Uruguay)? Los instrumentos no son folklóricos "per se", sino que, en un momento determinado están en estado folklórico y en virtud de una serie de condiciones que caracterizan el hecho folklórico: su técnica de ejecución, la transmisión visual de esa técnica, su distinta afinación, sus recursos, en fin, obtenidos por un aprendizaje que no se gesta en una academia sino en la creación múltiple de un pueblo (AYESTARÁN, 1963, p.1)

Musicóloga uruguaya Marita Fornaro escribe sobre la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo que:

> Según nuestra observación de campo, la situación actual en cuanto a vías de transmisión de los repertorios se caracteriza por: vigencia de la oralidad, a pesar de todas las influencias de los medios de comunicación masiva, la vía tradicional por excelencia se conserva. (FORNARO, 1994, p.71)

La investigadora también destaca el creciente papel de los medios de comunicación en la música popular uruguaya en el siglo XX:

> [...] la radio, el disco, y la casete se perfilan entonces como formidables agentes en la constitución de una identidad musical local, a la vez que vehículos de conexión con países y modas musicales que, sucesivamente, fueron integrando el imaginario de los uruguayos. (FORNARO, 2005, p.152)

Fornaro resalta la importancia de las radioemisoras en el interior del país para la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo y propone que:

> [...] quizá haya llegado la hora de replantearse postulados muy rígidos respecto a la transmisión tradicional, antes estos casos donde la música llega al ejecutante por una vía no ortodoxa pero también oral (FORNARO, 1994, p.71)

Ella hace una crítica al concepto de folklore propuesto por Ayestarán que excluía las influencias obtenidas por los medios masivos de comunicación y propone una mirada actualizada sobre la transmisión oral cuando escribe:

> [...] formulamos la hipótesis de que el tan arraigado concepto de lo tradicional como supervivencia constituyó el principal obstáculo para atender a la evolución de las músicas orales desde una oralidad “pura” a una *oralidad mediatizada* en Uruguay. (FORNARO, 2010, p.49, itálico es nuestro)

Analizando los testimonios de muchos de los informantes es evidente que es precisamente por medio de esta mezcla de transmisión oral “pura” y transmisión oral “mediatizada” que ellos recibieron y desarrollaron este arte musical tradicional en sus respectivas vidas. Sin excepción, esta transmisión ocurrió, en sus inicios, dentro del contexto familiar. Las siguientes secciones describen estas estructuras que han servido como vectores de transmisión de esta tradición, actuando como socio transmisores (CANDAU, 2011) en este proceso de construcción de la música y su memoria.

2.1 Familia

Todos los informantes fueron enfáticos en su afirmación que el factor intrafamiliar es fundamental para la transmisión y reproducción social de esta música. Todos citaron ejemplos personales y observaciones de casos de otras familias en sus respectivas comunidades de origen y/o residencia.

En un estudio realizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República sobre consumo cultural en ciudades uruguayas de frontera, Radakovich (2011, p.21) también destacó la centralidad del ámbito familiar en la transmisión de música tradicional y concluye que el lazo familiar es, "uno de los vínculos más fuertes […] en que la tradición folclórica continúe".

Ejecutante de acordeón a piano y acordeón de dos hileras, tacuaremboense Euclides Díaz (n.1955) [Figura 10] afirma que:

> […] cuando la familia es músico, ya prácticamente algo de la familia tiene que salir músico porque tenemos la música ahí, tenemos el trabajo ahí. Ya viene heredando, el músico hereda de los padres, o sea, del tío que está ahí y, bueno, empieza a heredar esta parte del acordeón (DÍAZ, 2016, p.1)

Figura 10 – Euclides Díaz e hijo (Tacuarembó, 23 Marzo, 2002)

Foto: José A. Curbelo

Díaz, quien anima eventos y bailes en Tacuarembó acompañado por sus hijos, describe al ambiente familiar musical en que se crio y la continuidad que goza la música dentro de las sucesivas generaciones de su familia:

> Nosotros somos 10 hermanos, de los 10 hermanos salí sólo yo músico. Claro, salí músico por el asunto que mis viejos hacían bailes familiares. Los bailes familiares y llevaban músicos, pero sólo acordeón, de dos hileras […] Y yo tenía más o menos 8 años y siempre me gustó, siempre, tenía un banquito chico y me sentaba al costado de ellos porque me encantaba la música, hasta soñaba con la música […] Mis gurises siempre me acompañaron. El gurí que tocaba el teclado siempre me acompañó, siempre anduvimos teclado y acordeón piano, […] después se inició mi gurí chico en la percusión y entró en el grupo en percusión […] está en la percusión y está en la acordeón piano. Le gustan las dos cosas y ahora en la actualidad […] hacemos todo, percusión, acordeón y guitarra, bien sencillita no más (DÍAZ, 2016, p.1-2)

Acordeonista de dos hileras, Marcelo Fagúndez (n.1967) [Figura 11], nacido en el pueblo de Cerro Chato, departamento de Paysandú y actualmente radicado en el capital departamental, proviene de una gran tradición familiar de

acordeonistas populares. Él destaca la indispensabilidad de cultivar la música dentro de una familia que ya posee un linaje musical:

> Acá sinceramente te digo, […] si no es de familia - depende de la familia - si vos tenés en la familia uno que toca la guitarra, tu abuelo toca la guitarra o tocaba la guitarra y no le inspirás o no lo incentivás al nieto a que siga tocando eso o que aprenda eso, digo no lo vas a sacar […] (FAGÚNDEZ, 2002, p.18)

Figura 11 - Marcelo Fagúndez (Paysandú, 15 Mayo, 2002)

Foto: José A. Curbelo

En cuanto a su contexto familiar en sus años formativos en Cerro Chato, Fagúndez recuerda:

> Hay gente que me conoce que cuando yo tenía unos 4 o 5 años ya tocaba el acordeón de dos hileras. El juguete que yo tenía, que me daban cuando era niño era el acordeón de dos hileras. Entonces me daban la acordeona, me ponían arriba de la cama y me daban la acordeona y ahí pasaba el día. Estudiando, cada vez que sonaba una tecla, un sonido, o algo me entretenía. […] Todos los Fagúndez realmente no los conozco porque […] Son muchos, sí. Pero, tíos míos, casi todos ellos tocaban el acordeón. Algunos se hacían conocer más que otros pero la mayoría de ellos, todos tocaban. (FAGÚNDEZ, 2002, p.1-2)

Acordeonista a piano y tecladista, Washington Montes (n.1960) [Figura 12], de la ciudad de Artigas, viene de un contexto familiar parecido:

> Mi familia es una familia, por parte de padre, es una familia prácticamente de músicos. La mayoría son músicos, todos ejecutan uno u otro instrumento, más que nada el acordeón […] en aquel

> momento pasaba […] de padre para hijo y para nieto, de música eran los mismos estilos de música que se usaban (MONTES, 2002, p.1, 6)

Figura 12 - Washington Montes (Artigas, 17 Marzo, 2016)

Foto: José A. Curbelo

Walter Roldán (n.1943), heredero de una tradición multi-generacional de acordeonistas populares, viene de una familia de varios hermanos músicos. Él observa sobre la transmisión musical que ocurría en las familias que él conoce en su ciudad, Tacuarembó:

> Antes era de esa forma, se transmitía principalmente en la familia. En una familia donde alguien ejecutaba un instrumento, generalmente salían varios músicos de esa familia porque estaban influenciados por el instrumento aunque no todos se resolvieran por el mismo instrumento pero sí, en una familia podría ser alguien que se inclinara por la guitarra, otro por el acordeón, otro por el bandoneón, pero sí músicos ¿no? Porque eso, creo yo, tiene mucho que ver con los genes que se traen porque hay gente que tiene mucha facilidad. (ROLDÁN, 2016, p.18)

Respecto al ambiente musical dentro de su casa cuando niño, Roldán recuerda:

> Era una cosa tan natural acá en casa, el acordeón, y también, yo era de los menores y mis hermanos mayores ya era músicos y salían a tocar por ahí en bailes lejos de escuela de muchos kilómetros de distancia. Entonces nosotros veíamos ensayar a ellos, conocíamos músicos que venían a ensayar con ellos. Eso era una cosa muy normal en la vida nuestra, ser músico, ser Roldán y ser músico era ayer una cosa sola. (ROLDÁN, 2003, p.5)

Hasta los informantes cuyas formaciones ocurrieron dentro de ámbitos institucionales vía enseñanza musical formal revelaron el gran componente

familiar en sus vidas musicales. Bandoneonista sanducero, Jorge Medina (n.1956) [Figura 13], formado en la respetada Academia Rubiolo en la ciudad de Paysandú, cuenta sobre el linaje de músicos en su familia:

> […] o sea por parte de mi padre sí. Parientes, primos y unos tíos de él que son argentinos de la parte de Corrientes, son músicos pero mi padre no, mi padre le gusta la música no más […] Ellos son de la zona acá de la zona de Entre Ríos , de Colón, pero familiares más lejanos sí eran correntinos y eran todos músicos (MEDINA, 2002, p.1)[46]

Figura 13 – Jorge Medina (Paysandú, 19 Julio, 2016)

Foto: José A. Curbelo

El joven Felipe Basso (n.2001) [Figura 14], ejecutante de acordeón de botón, acordeón cromático y bandoneón, se está formando en Academia Rubiolo, bajo la dirección del actual director de la Academia, Javier Salto. Según Basso (2016, p.4), "el primer referente que tuve aparte de Javier fue mi abuelo […] a él le encanta todo lo de la música y aparte del bandoneón a él le encanta la acordeón también. Me enseñó un par de polcas". Aún en las generaciones del siglo XXI la familia continúa siendo un vector importante de transmisión de esta música.

[46] Su interpretación del tango "Nunca tuvo novio" (Música: Agustín Bardi/Letra: Enrique Cadícamo) grabada en la ciudad de Paysandú en julio de 2016 se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxS2lxMGgwR3pkLXc

Figura 14 – Felipe Basso (Paysandú, 2016)

Foto: Felipe Basso

2.2 Oralidad

Según los informantes la vía oral/aural sería el método de transmisión más importante de la música de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay, tal como afirma Fornaro (1994, p.71) en su trabajo de campo en la región a fines del siglo XX. La vía de transmisión cultural por excelencia desde los comienzos de la historia humana, la vía oral/aural estaría presente junto a una fuerte incidencia de autodidactismo en el caso de la tradición musical en cuestión. Antropóloga Ruth Finnegan (2007, p.136) escribe que, "Este proceso en general (de autodidactismo) contrasta fuertemente con el modelo clásico, y a pesar de desprecio de parte de otros, puede ser reconocido como otro sistema en sí".

Etnomusicóloga Ingrid Åkesson relata que actualmente en el ámbito de la enseñanza formal de la música tradicional en Suecia:

> La transmisión oral/aural de canciones, melodías e estilos es utilizada conscientemente por docentes como un herramienta pedagógica en la educación sobre música tradicional […] de esa manera concentrando en el estilo de tocar, lenguaje musical e individualidad […] Es sabido que si una persona domina un lenguaje musical y las herramientas musicales que ha aprendido puede (hasta llegar a) aprender melodías de partituras y ejecutarlas como si fueran aprendidas oralmente de otro músico. (ÅKESSON, 2012, p.74)

Varios de los informantes relatan sobre métodos idiosincráticos aprendidos de miembros de sus respectivas familias y otros ejecutantes para adquirir conocimiento musical vía transmisión oral/aural. Estos métodos eran de suma importancia en el contexto socioeconómico e histórico de los lugares de origen de los informantes en sus inicios musicales donde había poca difusión o

ausencia de formas convencionales de anotación musical o grabación magnética. Fagúndez recuerda que en los años 1970 en el interior rural del departamento de Paysandú:

> Tocaba mi viejo, tocaba otro hermano de él - el Bocha que falleció - y me hacían tocar a mí, ya con cinco, seis años ya tocaba para la escuela o en alguna carrera por ahí, ya tocaba algo y ellos fueron quienes me enseñaron […] cuando yo quería sacar algo así me decían "vos, chiflála y después sacála" entonces yo pasaba el día chiflando a veces alguna polquita, alguna ranchera y así hasta que se te queda en el oído, el sonido te queda en la cabeza, entonces ahí […] (FAGÚNDEZ, 2002, p.4)

Sobre el sistema de autodidactismo en el acordeón de dos hileras que existía dentro de su casa familiar en la ciudad de Tacuarembó en los años 1940 y 1950 Walter Roldán describe:

> Bueno, te digo que para aprender - siempre voy a referir a mi experiencia personal - nosotros teníamos a la *acordeona* a la disposición siempre encima de una mesa, sin estuche y estaba ahí para él que quisiera practicar en ella. Lo otro, visualmente el individuo mira a otro que sabe tocar, lo mira y después le da ganas de tocar ya tiene algo, alguna dirección ya tiene porque vio alguien tocar. La melodía generalmente para él que tiene facilidad para ese instrumento, le queda la melodía en la mente. Entonces, si tenés la melodía, sabés la posición, como agarrar a un instrumento y como poner la mano para movilizar los dedos, que es una cosa que prácticamente que, para nosotros fue como aprender a hablar, o a escribir, una cosa así. Aprendimos solos, la música aprendimos solos, nadie nos vino a decir "poné la mano así, poné el dedo acá ni nada". Nosotros escuchamos, tocamos una nota, sabíamos que aquella no era que tenía, que la de al lado o más cerca, y así íbamos sacando los temas. (ROLDÁN, 2016, p.13-14)

El testimonio de Walter Roldán sobre la forma de adquirir nuevo repertorio practicada por su padre, Otilio Roldán [Figura 15], y otros acordeonistas de su generación, es rico en su detalle y revela los procesos y relaciones sociales subyacentes que han estado involucradas en la transmisión social de esta expresión musical por generaciones:

> Ahora, mi padre tenía muchas *maxixas* que él recopilaba de otros acordeonistas porque había un baile por ejemplo - nosotros acá no nos manejábamos por kilómetro, siempre decíamos leguas, una legua son cinco kilómetros. Había un baile a tres leguas de distancia y mi padre agarraba al caballo y se iba al galope a ese baile y pasaba la noche escuchando a ese músico que él no lo conocía, porque si era músico de la zona, él ya le conocía todos los temas, pero si venía un músico de otro lado era muy probable que ese músico tuviera temas que él no conocía. Como no había forma, no había grabador, él escuchaba, y así como él, otros músicos también lo hacían. Escuchaban y después se

> iban a sus casas, agarraban el instrumento y trataban de repetir lo que habían escuchado. Que muchas veces mezclaban, una parte de un tema con otro, pero era la tradición musical, eso era lo que había, y nosotros también aprendimos de oído. Yo nunca aprendí música, aprendí escuchar a un tema, y repetirlo en el acordeón (ROLDÁN, 2010, p.6)

Figura 15 – Otilio Roldán

Fuente: Walter Roldán

También recuerda que:

> Mi padre nos historiaba mucho, nos hacía historias de cuentos de los bailes como eran cuando él era gurí que él iba a mirar un baile, se escapaba de noche si había un baile cerca e iba a mirar y miraba de la puerta, no entraba porque era gurí, pero iba por curiosidad por escuchar a la música para aprender. Porque era muy común que los músicos de campaña para ampliar el repertorio, salían, se iban muchos kilómetros de a caballo y no iban a bailar, iban a pasar la noche escuchando a la música y a veces se venían con algunos temas en la mente ahí, trataban de memorizarlos y venían a su casa, puede ser otros tantos kilómetros para atrás para sacarlos, por eso que los temas a veces el mismo tema tiene diferencias tocado de un músico a otro porque, claro, se olvidaban de una parte, y le ponían algo parecido, y así. Porque no andaban con la radio en el asiento como ahora. El paisano antes, *fua*, ni escuchaba radio, solo que en alguna estancia que algún patrón tenía radio pero a veces no podían escuchar, escuchaba el patrón. Por eso que los temas a veces dicen "*ta*, la polca…La Flor del Bañado" y no se encuentren dos músicos que la toquen igual, ¿no? (ROLDÁN, 2002, p.7)

Ilustrativo del carácter autodidacta de esta tradición, Roldán afirma que, según su experiencia, no era común que acordeonistas populares se reuniesen,

fuera del contexto de los bailes, con el propósito explícito de la transmisión pedagógica de melodías y métodos de ejecutar al instrumento:

> Raras veces (los acordeonistas se juntaban para aprender temas uno del otro), rara vez, a no ser en familia porque los acordeonistas, muchas veces, en los bailes […] un acordeonista si sabía que, "Viene Don Primitivo Pereira de Salto a tocar ahí", bueno, si ese acordeonista estaba sin trabajo esa noche iba que a la vez de darle una mano, podía conseguir y copiarle algún tema ¿no? Esa era una razón, era muy importante ir a ver a otro acordeonista porque uno ampliaba al repertorio de esa forma. (ROLDÁN, 2016, p. 14)

Típicamente, en las regiones rurales del norte de Uruguay los bailes eran animados por un solo acordeón, o más tarde un solo bandoneón. Rara vez se tocaban dos instrumentos de fuelle juntos en un baile. El hermano mayor de Walter, Félix Roldán (n. 1932), recuerda, “Por casualidad se dio en reuniones entre músicos no más […] (pero) hacer bailes con acordeón de dos hileras y bandoneón, no”. (ROLDÁN, F., 2010, p.5) Este hecho refleja el carácter individualista de la música rural uruguaya.

Ayestarán, quien sostiene "No se practica en el Uruguay la más leve noción de polifonía popular" (1997, p.87), destaca a la característica individualista del canto tradicional uruguayo, sin embargo sus comentarios fácilmente se pueden aplicar al acordeón también:

> La otra característica de nuestro canto es su forma eminentemente individual. Ni una sola melodía entonada a dos voces aparece en nuestra recolección: ni el simple "gymel" de terceras paralelas tan común en el resto del continente. En el Uruguay el hombre canta sólo y casi siempre es él que se acompaña a la guitarra. Su individualismo llega al punto de que cuando dos personas se reúnen para cantar es para reñir cantando alternativamente, es decir, para subrayar aún más su individualidad. Tal la payada de contrapunto. (AYESTARÁN, 1968, p.58)

El caso del artiguense Washington Montes demuestra un ambiente familiar parecido al de los Roldán. Sobre su padre, acordeonista Gerónimo Montes, él relata:

> Él toda la vida fue músico o sea que, en casa siempre se oía música, se escuchaba música […] yo desde niño escuchando música, tenía la vocación, la condición natural y así empecé a aprender prácticamente sólo tocar el instrumento, el acordeón […] todo de oído, sí. Sin el asunto de partituras, música escrita no, nunca conocimos, nunca tuvimos conocimiento y después, bueno, aprendí un poco el acordeón cuando tenía, ponéle, a los 10 a los 17 años. (MONTES, 2002, p.1-2)

Más allá de su entorno familiar, Montes observa sobre la interacción social y musical que forma el entramado de la cultura musical popular de la ciudad de Artigas y sus áreas lindantes que posee un fuerte carácter autodidacta:

> Yo te voy a explicar mi reflexión de la música […] porque nosotros, tengo entendido, que acá en Artigas hay una gran fuente de músicos. Surge una gran escuela natural del músico en Artigas porque siempre hubieron músicos buenos. […] Yo creo que la base de eso es la condición del músico artiguense, yo pienso que es por ahí el tema. […] acá siempre hubo una muy buena escuela natural, siempre buenos músicos, que los músicos jóvenes que van surgiendo se van espejando, entonces yo pienso que es por ahí el tema. […] Más autodidacta que otra cosa. […] de oído. Por música son pocos, porque nosotros siempre trabajamos por esa escuela natural ¿viste? de que […] uno va mirando al otro y por ahí surge todo. (MONTES, 2016, p.12)

El testimonio de acordeonista Euclides Díaz sobre la forma en que él aprendió a tocar acordeón de dos hileras siendo niño, y también sobre la forma que él enseña y transmita la ejecución del acordeón piano a su hijo menor ilustran la característica del acordeón folklórico en el interior del Uruguay descrita por Ayestarán (1963, p.1) que es la transmisión de la técnica de ejecución del instrumento obtenida "por un aprendizaje que no se gesta en una academia sino en la creación múltiple de un pueblo".[47]

> Los bailes familiares de antes, bueno, eran bailes sanos ¿no? […] yo pasaba toda la noche porque yo era gurí, me gustaba, me encantaba estar cerca a los músicos. Yo pasaba toda la noche, prácticamente, mirando las teclas, como se ejecutaba la acordeón de dos hileras […] Para mí era fácil porque yo mirando me parecía una cosa que ya estaba tocando la acordeón. […] y después de tanto mirar aprendí porque me llevó, porque con el entusiasmo, me llevó a estudiar la acordeón […] me fui […] estudiando más la acordeón […] acordeón de dos hileras y fui sacando los temas, sólo, sólo, por el oído no más (DÍAZ, 2002, p.6-7)

Sobre la transmisión de la tradición a su hijo menor Díaz explica:

> Bueno, […] el gurí mío, el más chico, siempre le dio por este tipo de acordeón (acordeón de dos hileras) pero no pudo porque es zurdo […] Bueno, me quedó más fácil la acordeón piano, porque tengo la acordeón piano mía y la acordeón de él. Él mirándome así, porque es bravo enseñar a un tipo zurdo porque uno ya está acostumbrado mirar el teclado a una forma, pero también ya la acordeón, le decimos la acordeón patas para arriba, porque un zurdo tiene que dar vuelta patas para arriba. Pero me dificultaba mucho más, pero a él no le dificultaba porque me miraba las teclas […] Claro, él me miraba las teclas y fue aprendiendo […] sin yo darle una explicación, él me fue mirando como

[47] La interpretación de Díaz de una ranchera de su autoría, grabada en Tacuarembó en 2016, se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxOEZoZHpOUUl4WGM

> yo ponía la mano, fui incorporando y él fue aprendiendo. (DÍAZ, 2016, p.6-7)

Felipe Basso, aunque admite de aprender actualmente mucho de su repertorio y el repertorio ejecutado por su grupo *Sin Estribos*, por medio de contenido digital disponible electrónicamente, también destaca la importancia de la oralidad en su adquisición de técnicas y melodías de maestros locales en la ciudad de Paysandú como bandoneonista Chichí Vidiella (1932 – 2012) y acordeonista Marcelo Fagúndez. Basso cuenta que aprendió:

> […] de Chichí Vidiella, el único tal vez, y Marcelo también. Marcelo, fui varias veces a la casa cuando era más gurí, e iba con el acordeón y estábamos dos o tres horas igual y me enseñaba temas, temas así y acordes, y algunos fraseos, cosas así. También Chichí cuando íbamos a la casa con mi abuelo a visitarlo, agarraba a la acordeón y me decía "tal polca" ¿viste? como son, y bueno, me mostraba ahí y todo eso, obviamente, que después a la larga te va sirviendo para sacar arreglos y, bueno, *ta*. Todo sirve. (BASSO, 2016, p.6)

2.3 Oralidad mediatizada

Para comenzar a abordar el concepto de *oralidad mediatizada* miramos al trabajo de Paul Zumthor, quien sostiene que la oralidad puede clasificarse en las siguientes divisiones:

> […] una oralidad *primaria*, sin contacto con forma alguna de escritura; una oralidad *mixta*, que coexiste con la escritura en un contexto sociológico […]; una oralidad *secundaria* que en realidad se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura) en un ámbito donde, tanto en la práctica social como en la imaginación, predomina lo escrito sobre la autoridad de la voz; una oralidad *mediatizada*, la que hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación. […] En cuanto a la oralidad mediatizada, hoy coexiste con la tercera o la segunda, e incluso, en algunas remotas regiones, con la primera. (ZUMTHOR, 1985, p. 5)

En el caso de esta tradición musical se ve claramente la coexistencia de estas distintas variedades de oralidad con melodías y estilos transmitidos vía oralidad primaria ("pura"), secundaria vía partituras (por mayor parte en el caso del bandoneón y la música típica rioplatense), y oralidad mediatizada. Zumthor, refiriendo a la poesía oral, asemeja el papel de los medios electrónicos de comunicación en la transmisión oral al papel de la escritura de las siguientes formas:

> […] cancelan la presencia del portador de la voz; escapan al puro presente de la ejecución, puesto que el mensaje vocal que transmiten es indefinidamente repetible de manera idéntica; como resultado de las manipulaciones que permiten nuestros sistemas de grabación más perfeccionados, propenden a suprimir las diferencias espaciales de la voz viva y recomponen artificialmente el medio en que ésta actúa. (ZUMTHOR, 1985, p.8)

Zumthor aclara que los medios electrónicos son distintos de la escritura en la manera en que:

> […] lo que transmiten es percibido por el oído y, por consiguiente, no puede ser leído, es decir descifrado como signos del lenguaje. De ahí la idea que viene propagándose desde hace unos años de que el triunfo de los medios electrónicos de comunicación representa una especie de desquite de la voz, tras siglos de estar reprimida bajo el dominio de la escritura. De todos modos, hay que señalar que ese vigoroso retorno de la voz desborda la tecnología de los medios de comunicación; en efecto, a través de éstos, y […] estamos asistiendo a una resurrección de las energías vocales de la humanidad (ZUMTHOR, 1985, p.8)

Estas ideas de Zumthor, aplicadas a nuestro objeto de estudio, música instrumental tradicional de acordeón y bandoneón, dan apoyo al papel clave de los medios electrónicos de comunicación y la oralidad mediatizada en su transmisión, ya desde las primeras décadas del siglo XX.

Es sabido que el etnomusicólogo Lauro Ayestarán, uno de los más importantes fundadores de la musicología en el Uruguay y pionero en la recolección de grabaciones de campo, era muy influenciado por su contemporáneo argentino, musicólogo Carlos Vega. Según Fornaro, uno de los efectos de esta relación académica en el campo de la investigación de músicas tradicionales en el Uruguay fue la adherencia a:

> Una rígida “teoría del folklore”, definido como el “estudio de las supervivencias”. La exigencia de los tan citados rasgos imprescindibles para definir el “hecho folklórico” (tradicionalidad, anonimato, oralidad, etc.) era la garantía de la “pureza” de estas manifestaciones. […] En Uruguay, el mismo funcionó con relativa adecuación en las décadas de 1940 y 1950, pero a medida que los medios de comunicación fueron ganando más espacio, el requerimiento de esos compartimentos concebidos casi como estanco se hizo más difícil de conservar en la práctica de la investigación. (FORNARO, 2010, p.41-42)

Fornaro recuerda que en su formación como musicóloga en el sistema universitario público de Uruguay en los años 1970 las directivas académicas de corte Ayestariana contrastaban con la evidencia que ella recolectaba en campo:

> Quien esto escribe recuerda los consejos para el trabajo de campo, respecto a la necesidad de buscar la transmisión oral, el boca a boca de generación en generación sin interferencias de la radio o el disco. Y la confusión al llegar a su casa con grabaciones que el “informante” consideraba de autor anónimo, y que su padre, oyente asiduo de radio, identificaba en el momento con autor/es, título e intérpretes que lo habían grabado. […] (También en su trabajo de campo ella encontraba) músicos “tradicionales” que ofrecían polcas, maxixas y otros repertorios bailables aprendidos de emisiones radiales o de discos (FORNARO, 2010, p.42)

Desde los comienzos de mi trabajo de campo en el norte de Uruguay en 2001, era obvio que se trataba de la misma dinámica encontrada por Fornaro varios años antes. También, en las narrativas de los informantes era claro que más allá de la transmisión oral pura, la transmisión oral mediatizada ha formado una parte integral de esta expresión musical por lo menos desde la primera mitad del siglo XX.

Para brevemente ilustrar la imperativa de emplear una mirada sobre esta expresión musical que vaya más allá de la oralidad pura y que pueda abarcar a la perspectiva de la oralidad mediatizada, tomamos el ejemplo de canciones infantiles. En su carrera Ayestarán también recolectó cientos de grabaciones de campo de canciones infantiles en el Uruguay. El investigador denominó a este objeto de estudio "Cancionero Infantil" y lo consideró una de las expresiones tradicionales que más conservaba elementos de siglos pasados. Según él: "En todo el Uruguay supervive intacto […] una suerte de pedestal arcaico que se expresa en el Cancionero Infantil" (AYESTARÁN, 1997, p.9-10). El investigador califica a estas expresiones como, "músicas anónimas (que) […] son supervivencias de antiguos patrimonios culturales". (AYESTARÁN, 2014, p.158).

Ayestarán (Ibid., p.160) explica su enfoque en el Cancionero Infantil porque, "en el folclore infantil podemos calibrar el estado de los conductos más profundos y vitales por donde corre el río de la sangre popular". Sobre su transmisión escribe, "la mecánica de transmisión folclórica del Cancionero ya en poder del niño es doble. Por un lado se produce […] de niño a niño. Por otro […] de adulto a niño". (Ibid., p.163)

El investigador lamenta las influencias de factores exógenos a la "transmisión folclórica" de este música que él devotó tantos años para documentar vía observación y registro audiovisual. Según él, "La existencia de

cancioneros […] impresos, de grabaciones de discos comerciales y aún pedagógicos, enturbia grandemente la autenticidad del documento". (Ibid., p.166)

En contraste, etnomusicóloga australiana Kathryn Marsh (1999, p.3) nos recuerda que la mayoría de los niños contemporáneos, tanto en comunidades urbanas que rurales, pertenecen a sociedades caracterizadas por la "oralidad secundaria", que el pensador jesuita Walter Ong (2002, p.11-12) describe como una "oralidad secundaria de la cultura contemporánea tecnológica en que esta nueva oralidad es sostenida por el teléfono, radio, televisión, y otros medios electrónicos". Marsh (1999, p.4) observa que, "la música popular está disponible para utilización por los niños […] y es suministrada a ellos a través de medios tecnológicos como un corriente aural/oral casi omnipresente".

A base de su observación en campo Marsh (1999, p.2) propone que, "la intrusión de la música popular en el ámbito de los niños enriquece, en vez de destruir, las tradiciones performativas de los niños". También sostiene que, "música popular mediatizada forma parte al proceso de transmisión oral que caracteriza los juegos musicales de niños".

Sería imposible entender, hoy en día en nuestra sociedad en que reina la "oralidad secundaria", las dinámicas de canciones infantiles solamente tomando en cuenta la transmisión oral pura y concebirlas estrictamente como "músicas anónimas (que) […] son supervivencias de antiguos patrimonios culturales". (AYESTARÁN, 2014, p.158), sin incorporar la oralidad mediatizada. De la misma forma, intentar entender a las dinámicas de la música de acordeón de acordeón y bandoneón del norte uruguayo sería imposible sin tomar en cuenta la oralidad mediatizada hecha posible por la presencia de la radio y discos.

La radiodifusión tiene una larga historia en el Uruguay. La primera emisora fue puesta en operación en el año 1922 en Montevideo, y no demoró mucho en ver la expansión de otras emisoras en la capital e interior del país. Fornaro (2005, p.144) observa que, "Este temprano desarrollo de la radiodifusión en el país significa una rotunda modificación del paisaje sonoro doméstico, en el que, hasta entonces, predominaba la música interpretada por la familia, ya por transmisión oral o a partir de la partitura".

Según Fornaro (2005, p.145), "La radio tuvo una inmediata consecuencia en el consumo de música, ya que permitió una mayor difusión de la producción local e internacional" que sobrepasaba la difusión por medio de la venta de discos de pasta, un producto que era difícil para las clases populares mantener un consumo habitual. Ella observa que, "Uruguay fue clara periferia de Buenos Aires en cuanto a la grabación de estos discos, ya que hasta la década de 1940 no se editan comercialmente discos en el país". (Ibid.) Además de música grabada un componente importante de la programación de las radios eran actuaciones musicales en vivo.

Los testimonios de los informantes revelan la gran importancia que la oralidad mediatizada ha tenido en la transmisión de esta expresión musical a lo largo del siglo XX. Las memorias vividas de Walter Roldán son particularmente relevantes porque abarcan distintos momentos en la trayectoria tecnológica de los medios de comunicación en el Uruguay: desde el disco 78 a la radio y eventualmente a la difusión digital. El acordeonista recuerda:

> La maxixa que era un ritmo que se usaba mucho en la campaña acá de Tacuarembó y de Salto por la influencia de Brasil, que tocaban mucha maxixa incluso en las radios acá se difundía, había una radio sola, se difundía la maxixa en discos de 78 y […] los músicos tocaban esas cosas. […] Esos temas son toda una tradición, los llevamos, fue la herencia que (nuestro padre) nos dejó, esa música que él tocaba, que la mayoría ni sabía que nombre tenía, y muchas tal vez fueron sacadas del algún disco 78, de aquellos muy antiguos por que antes se usaba acá. En mi barrio en los alrededores se usaba bailar todos los fines de semana en casas de familia y muchas veces no tenían un músico para que tocara y ponían una, ellos decían que era una Victrola, otros le dan otro nombre pero yo me acuerdo que era una valijita negra chiquita y ponían un disco allí. Había uno encargado, y ahí un tema de cada lado del disco, discos 78 revoluciones y ahí se escuchaba mucha música de esas bailables. Maxixa, a veces entraba alguna cosa brasilera, algún pasodoble también español también tenía… (ROLDÁN, 2010, p.6)

Roldán (2016, p.14) corrobora la observación de Fornaro sobre la gran influencia de la música grabada en discos 78 proveniente de la Argentina (y del Brasil), y también los comienzos de la producción discográfica nacional. En la época de su juventud, "había mucho (disco) argentino […], Canaro, una cantidad de orquestas grandes tocaban temas, tocaban polcas, tocaban maxixas". Recuerda que todavía en los años 50 en la ciudad de Tacuarembó había gente

con el oficio de animar reuniones bailables con sus colecciones de discos 78, precursores de los Disc Jockey que surgen varios años después:

> (Había) otro señor, que no recuerdo el nombre, por allá del Barrio Torres, que tocaba mucho en esos bailes también, y nosotros también tocábamos. Pero a veces no había músicos, no alcanzaban los músicos y se bailaba también por disco, los discos de 78. Había un señor que se dedicaba a eso, tenía una Victrola, como las decían, y un montón de discos que llevaba en (una maleta) y sus cajitas de púas de repuesto y cobraba también por hora […] Era un Disk Jockey, y bueno, así era aquí en esos años. […] De los años 50 y poco, del año 55, 56, todavía andaban las Victrolas ahí. […] y tenía mucho pasodoble, polcas, polcas de Canaro, habían otros conjuntos que, de Villasboas, mucha gente que había grabado en discos de 78 y tenía temas bailables y él compraba los discos con los temas que a él le interesaban realmente porque eran comerciales ¿no? Para bailar. Poco tango, el tango no tenía mucha (entrada). (ROLDÁN, 2016, p.5)

Roldán tocó casi 50 años de corrido en programas radiales en la Radio Zorrilla de San Martín en Tacuarembó, comenzando con su participación cuando joven en el dúo "El Viejito del Acordeón" junto con el guitarrista Dante Techera Márquez (1927-2012) [Figura 16]. El programa era muy escuchado en la región debido a que en aquellos años la señal llegaba muy lejos, hasta el litoral argentino[48]. Roldán recuerda la forma en que acordeonistas interactuaban con la radio, tocando en vivo y a la vez aprendiendo temas de oído a través de las transmisiones radiales:

> Para aprender un tema, en aquellos años, bueno, radio había, grabadores no se veían [...] Entonces había que escuchar con atención a un tema, memorizarlo y después agarrar el instrumento, pero a veces podían pasar horas para lograr eso. [...] Había que ir a un lugar a escuchar el tema para aprenderlo. [...] y eso que era bailable y era adaptable a la acordeón (los acordeonistas) lo aprendían. Muchas veces el acordeonista con un instrumento con tan pocos recursos como es una acordeón de dos hileras que es sólo 21 teclas, que no tiene semitonos, muchas veces, tenía que, a veces, algunas notas saltaban ¿no? No estaban, y bueno, lo adaptaba (un tema musical grabado) a su acordeón, a su instrumento y lo tocaba igual, porque muchas veces la gente al ser un tema de conocimiento público que lo pasaran por la radio, por ejemplo, en los bailes, la gente lo pedía. [...] Claro, entonces como lo pedían el músico tenía que estar un poco actualizado. Iba escuchando esos temas y trataba de sacarlos ¿no? Un bandoneonista lo sacaría como es, un acordeonista a piano también, pero un acordeón de dos hileras hay que hacer maravillas para poder llevarlo más o menos. Sin embargo hay temas que encajan perfectamente para la

[48] Un ejemplo de la gran difusión que el programa tenía fue un gira que el dúo realizó en comunidades en el interior de la provincia argentina del Chaco cuando Roldán era joven. Según Roldán (2003, p.8-9), "escuchaban mucho a la radio de acá de Tacuarembó, y nos contrataron en un par de oportunidades". En trabajo de campo realizado por mí en la ciudad correntina de Curuzú Cuatiá, se escucharon varios comentarios de gente mayor de 60 años de edad sobre sus recuerdos de escuchar habitualmente al programa "El Viejito del Acordeón" en el pasado.

> acordeón de dos hileras ¿no? Que fue lo que fue hecho para el acordeón, esos tipos de temas: chotis, polcas, mazurca, habanera se podían tocar perfectamente en ella ¿no? (ROLDÁN, 2016, p.14-15)

Figura 16 – Dúo "El Viejito del Acordeón" en CX 140 AM Radio Zorrilla de San Martín (Tacuarembó)

Foto: Walter Roldán

Euclides Díaz también cita la gran importancia de la radio en su formación como acordeonista en Tacuarembó:

> Escuchaba en la radio y cazaba la acordeón y estudiaba, pasaba totalmente estudiando en aquellos años […] porque me encantaba la música. […] Y en aquellos años era más dificultoso para aprender porque no había grandes profesores de música de acordeón de dos hileras, uno tenía que estudiar de […] de oído mismo. […] Toco la acordeón a piano todo de oído. Empecé con la acordeón de dos hileras y después pasé para la piano todo de oído […] La acordeón más difícil es la acordeón de dos hileras. Acordeón piano, sí, porque ya tiene todo sus partituras y todo, pero la acordeón de dos hileras es totalmente distinta ¿no? […] No, la grabación antes no había […] por el sistema de la radio, la radio sí, venía a la radio a tocar un tema y ya cazaba la acordeón inmediatamente porque no había otra […] otra manera de estudiar la acordeón […] Sólo por medio de la radio porque no habían medios de estudiar la acordeón. (DÍAZ, 2002, p.3, 7)

Acordeonista a piano Washington Montes, intérprete de varios géneros musicales, relata sobre como la radio ha formado una parte integral de la transmisión oral entre los músicos en su ciudad, Artigas, frontera con el Brasil:

> En aquel momento se hacía así: […] los músicos, no como ahora que tenemos toda la ventaja de la electrónica ¿no? En aquel tiempo los

> músicos tocaban instrumentos acústicos, y bueno, los medios de difusión que habían era la radio […] entonces el músico tenía que, para aprender la música o escuchar en la radio y se grababa en la mente, y después la pasaba para el instrumento, o con los propios otros compañeros ¿no? Siempre uno sabía un tema y le pasaba al otro compañero y este le pasaba al otro, y bueno, se estilaba así. Esa era la manera, el músico le preguntaba "¿Conocés tal pieza así?", "Sí, yo la sé", entonces ese la pasaba al compañero, y entonces ahí vas fortaleciendo el repertorio […] Bueno, yo también aprendí de la misma forma, todo de oído y escuchando, a veces en la radio o, por ejemplo, preguntándole, me acordaba de una parte de la pieza y si no sabía la otra preguntaba a otro músico amigo que la sabía y entonces ahí hasta que la formaba entera, y así era todo. (MONTES, 2002, p.4)

La narrativa de Montes refleja al testimonio de Roldán sobre la forma que la difusión radial influenciaba a los gustos de los públicos, incentivando adaptaciones y adecuaciones de los repertorios por parte de los acordeonistas y bandoneonistas. Montes relata sobre la influencia que su particular ubicación en una ciudad de frontera, Artigas, tuvo en su formación musical, consumiendo productos culturales provenientes de los medios de ambos países (Brasil y Uruguay). Sus comentarios ilustran lo que Dominzain et al. (2011, p.5) descubrieron en su estudio del consumo cultural en la frontera uruguaya en 2011 que, "Especialmente se notó en las ciudades de frontera […] que lo local/global interactúa visiblemente en el consumo de música […] Estas zonas fronterizas dan cuenta de peculiares entramados socioculturales donde los países entran en contacto". Según Montes:

> Mirá, pienso que todo grupo que anda por acá hace lo mismo, tiene lo mismo porque aprendieron así desde sus primeros pasos, acá no se dedica a un género sólo, por ejemplo. Son varios géneros porque somos músicos fronterizos ¿no? Entonces tenemos que habituarnos. […] El músico siempre tiene que adaptarse a las dos cosas, tiene que ser internacional […] Exactamente, el músico va adquiriendo conocimiento porque la situación te obliga ¿no? Y uno naturalmente lo va asimilando. […] Para fiesta, reunión, todo, Porque nosotros somos músicos que no nos dedicamos a un estilo sólo, hacemos diferentes tipos de música. Hacemos folklore, como vivimos en la frontera hacemos música brasilera, hacemos música argentina, chamamé, cumbia, el vanerão brasileño, el samba, entonces podemos tocar en diferentes fiestas, por eso no hay problema. Y siempre intentar actualizándonos de lo que la gente consume ¿no? […] y obviamente que informándonos, y propio público te pide. Lo que está saliendo de nuevo la gente te va pidiendo y nosotros vamos actualizando. Es eso ahí. (MONTES, 2016, p.3,5)[49]

[49] Como ejemplo del repertorio fronterizo del entorno cultural de Monte, la interpretación del samba "*Para não morrer de tristeza*" (João Silva/K-boclinho) por Washington Montes (acordeón), Pedro Montes (canto), O.Santamaria (*pandeiro*) grabada en el local de baile Piquete Tierra

El testimonio de acordeonista Marcelo Fagúndez, ubicado en otra frontera, la con Argentina, es importante en la forma que revela los procesos de transmisión oral mediatizada. Según Fagúndez:

> Siempre me gustó el chamamé[50] y yo tocaba chamamé, escuchaba en las radios porque nunca vi una persona que dijera que "se toca así" un maestro, porque realmente nunca lo vi en vivo […] entonces yo escuchaba en las radios y me gustaba porque es una música que sobresalía de lo que es la polca, la maxixa, es más rápido más para bailar y me encantaba. […] entonces algunas radios lo pasaban. Y nosotros sacamos mucho de Radio Colonia, sacamos muchos chamamés de Radio Colonia. Después la radio argentina, que estamos muy cerca acá, encontramos todas las radios de acá: LT15, otras radios más que se escuchan acá, entonces sacamos de ahí. Grabamos en casete, chamamés que pasaban ahí, ahí estábamos atentos. Cuando pasaban el chamamé que nos gustamos, lo grabamos y después escuchamos. Era la manera de sacar, ¿viste? […] Pero especialmente chamamé, chamamé lo sacábamos de ahí, de la radio. (FAGÚNDEZ, 2002, p.5-7)

Fagúndez describe los métodos y particularidades de la transmisión oral mediatizada de la radio a un acordeón de dos hileras, un instrumento limitado en su cromatismo y tonalidad:

> Mirá, cuando yo aprendí a sacar esos temas, era Radio Cultural de Salto en un programa que estaba al mediodía que pasaban acordeón, o si no, de noche que era El Fogón de los De Viana que pasaban. Estoy hablando hace, voy a cumplir 50 años, así que, hará 47 porque desde los tres años vengo con el acordeón […] Y para sacar un tema de esos tenía que escuchar, pero varios días a la radio y después memorizaba y chiflaba ¿viste? [...] Escuchábamos todo ese tipo de música, yo escuchaba todo ese tipo de música y después tenés que llevarlo al acordeón de dos hileras […] La chiflaba bastante hasta que me memorizaba lo que estaba y después lo llevaba al acordeón de dos hileras y (en) la acordeón de dos hileras la tocaba en los tonos que me salía ¿no? [...] En aquellos tiempos [...] Yo pienso que todo pasó por eso, no solamente yo, sino todos los acordeonistas de ese tiempo que fueron aprendiendo lo hacían a través del instrumento que tenían, con pocos recursos, con muchos recursos. (FAGÚNDEZ, 2016, p.11-12)

Gaucha en la ciudad de Artigas en marzo de 2016 se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxMk5lQlExLU14TVU

[50] El chamamé es una expresión cultural popular de raíz tradicional que involucra música y danza, y proviene del litoral argentino, con la provincia de Corrientes como su epicentro. Los orígenes del chamamé son debatidos por varios expertos, pero se entiende que tiene cientos de años de historia y posee elementos de cultura guaraní, española, afro-criolla, y de culturas provenientes de la ola inmigratoria que experimentó Argentina en los siglos XIX y XX. Ya en las últimas décadas del siglo XX logró la consolidación como una expresión cultural musical y dancística bastante difundida por toda Argentina. Los principales instrumentos utilizados en este género musical son guitarra criolla, instrumentos de fuelle (acordeón diatónico, bandoneón, etc.), a los cuales muchas veces se incorporan otros instrumentos como contrabajo. Se baila en pareja enlazada y los pasos involucran zapateo por parte del hombre.

Bandoneonista Ernesto Farías (1948 - 2016) [Figura 17], oriundo de la zona de Montevideo pero hace años radicado en Río Branco, tuvo una formación musical formal en su instrumento[51]. Sin embargo, él destaca la centralidad de la radio en la transmisión oral de su música, tanto cuando estudiaba bandoneón siendo joven que luego tocar en vivo en la radio en Río Branco. Por un tiempo formó parte de una agrupación que tenía actuaciones en vivo transmitidas semanalmente por la Radio Rural en Montevideo "Dúo Tierra Adentro" integrada por dos músicos ciegos: Casales y Razzano. Según Farías (2016, p.14), "Yo tocaba todo el repertorio de ellos, vivía escuchándolo a ellos, aprendí escuchándolos a ellos [...] y todos los dibujos que ellos hacían allá en la radio, yo hice, yo tocaba idéntico a ellos".

Figura 17 - Ernesto Farías (Río Branco, Cerro Largo, 15 Marzo, 2016)

Foto: José A. Curbelo

Su participación en el grupo fue hecha posible justamente por haber aprendido vía transmisión oral mediatizada casi todo el repertorio y arreglos del Dúo. La oportunidad de integrar al grupo ocurrió cuando se enfermó el bandoneonista, Casales, y el guitarrista, Razzano, de casualidad estaba pasando frente a la casa de la familia de Farías cuando el joven músico estaba tocando. El guitarrista escuchó y pidió para entrar y terminó invitando al joven bandoneonista participar en el conjunto. Farías cuenta:

> Y ahí cuando se le enfermó el hermano, vino a casa. Suponéte que en aquellos años, 45 años atrás, llegar el Dúo Tierra Adentro, uno de los

[51] Su interpretación de la milonga La Trampera (Aníbal Troilo) acompañado por guitarrista Basilio Morales fue grabada en la ciudad de Río Branco en febrero de 2016 y se encuentra aquí: https://drive.google.com/open?id=0B8m0jKOuXuFxRzY0UV9uWndCbk0

> cieguitos de Tierra Adentro, que estaban toditos los domingos y de 10 casas, 9 estaban escuchando al Dúo Tierra Adentro. Llegar a mi casa era como llegara Julio Iglesias a mi casa ¿entendiste? [...] *Bah*, me daba una alegría que parecía que se me aflojaban las patas. (FARÍAS, 2016, p.13-14)

Por más que la industria fonográfica nacional en el Uruguay se comenzara en la década de los 1940[52], la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay quedará mayormente por fuera del registro sonoro grabado comercialmente hasta más de 50 años después. Los factores que impedían su registro y difusión por medio de disco grabado eran simples, según Roldán:

> Los costos. Los costos. Era muy caro grabar [...] Había que ir a Montevideo para grabar, y un criollito de acá ¿Qué iba a Montevideo a grabar? No tenía oportunidad. Era muy caro, no es como ahora. Por eso mucha gente vivió toda una vida tocando el acordeón y se fueron de esta vida sin poder mostrar al mundo lo que sabían hacer. (ROLDÁN, 2016, p.16)

Roldán primero llegó a grabar en los años 90 en colaboración con el cantor y guitarrista tacuaremboense Héctor Numa Moraes, y a la fecha tiene más de ocho discos editados en el Uruguay, Brasil y los Estados Unidos [Figura 18]. Él relata que:

> Todo ha cambiado porque nosotros, por ejemplo, ni soñábamos de llegar a grabar un disco algún día. Tal vez esta música iba a morir con nosotros como mi padre que tocó toda la vida el acordeón pero nunca pudo grabar, nunca se dio la oportunidad. Ahora no graba quien no quiere porque las oportunidades están ahí. Aparte, se transmiten los temas esos, la gente los puede escuchar en todo el Uruguay o a través, o en otros países porque están ahí, están grabados, los están transmitiendo y antes no era así. (ROLDÁN, 2016, p.14)

[52] "La inicia el sello *Son d'Or*, con producción continuada hasta hoy en día". (FORNARO, 2005, p.143)

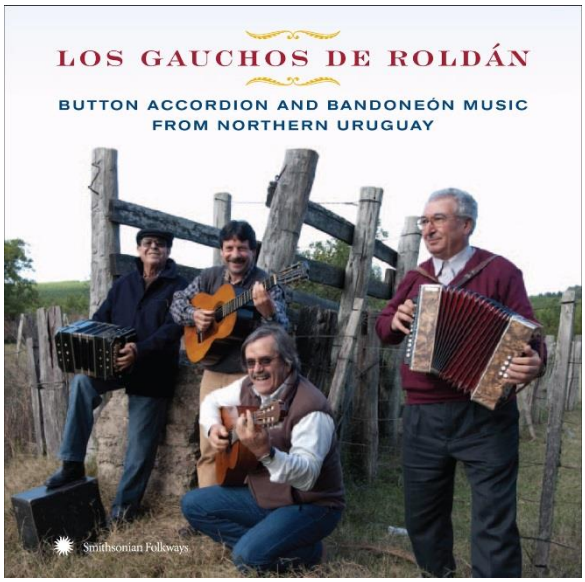

Figura 18 - Tapa del álbum "Los Gauchos de Roldán: Button Accordion and Bandoneón Music from Northern Uruguay"

Fuente: Smithsonian Folkways Recordings (SFW40561) 2012

Con la emergencia de discos grabados de esta música esos álbumes también se tornaron elementos de transmisión oral mediatizada en el Uruguay, con otros músicos aprendiendo de oído las distintas melodías a través de escuchar copias físicas de los discos o escuchándolas por radio. Marcelo Fagúndez, quien integra al conjunto tradicional La Sinfónica de Tambores, relata como la transmisión oral mediatizada por medio de discos fue un factor clave que permitió su ingreso al grupo (parecido al caso de bandoneonista Farías) y también a la formación musical del otro acordeonista de la Sinfónica:

> A mí me regalaron un disco, o sea una copia de lo que era la Sinfónica, el primer disco ¿no? Que estaba (los temas) Yaguatirica, Piedra Mora, y todo eso, entonces yo, como tenía la acordeón Todeschini[53], los sacaba, pero los sacaba para mí, nunca pensé yo que podía llegar a tocar en la Sinfónica. [...] Entonces cuando surgió eso de tocar en la Sinfónica, yo ya sabía los temas de la Sinfónica, pero nunca los toqué en público, y Oscar Zardo, él tocaba el acordeón a piano pero así en reuniones familiares, tangos, milongas pero nada que ver con lo que es la Sinfónica. Entonces en la primera actuación que tuvimos, estábamos en un hotel y yo con el *Walkman* le hacía escuchar los temas de la Sinfónica porque no tenía ni idea lo que era ¿no? y bueno, subimos arriba del escenario e hizo lo que pudo, para mí bien pero nunca, nunca, ni idea tenía lo que era la Sinfónica de Tambores o sea, pertenecía a otro tipo de música que era la Tropical, que eso sí y aparte toca muy bien el teclado también y es el único que sabe de música. (FAGÚNDEZ, 2016, p.3)

[53] Marca brasileña de acordeón

Walter Roldán reflexiona sobre la influencia que la difusión de discos (a través de venta legal, piratería, y también difusión radial) ha tenido en la transmisión oral de repertorio entre músicos en el norte de Uruguay:

> Es muy importante, empezando si tenés una grabación, ya sos conocido en todo el territorio. Y temas como de los que yo traigo que son del siglo XIX algunos, esos temas, muchos se los han aprendido (otros músicos) [...] Él que ejecuta generalmente un músico es lo que a él le gusta ¿no? Lo que a él le cayó bien al oído para aprenderlo porque esos temas tendrá que aprenderlos de oído porque las partituras no están, tiene que aprenderlos escuchando ¿no? y los tocan. Yo he ido muchas veces, viniendo, rumbo a mi casa, he visto, por ejemplo, un carnaval, un orquesta con seis o siete integrantes con guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado eléctrico, cantores, y todo muy bien amplificado tocando los temas que yo los hago en el acordeón y los tocan ellos, criollamente es así. Muchas veces faltándole, teniendo un instrumento completo, faltándole notas que ellos no se percataron que llevaba porque lo escuchan de oído, y los ejecutan, y sin embargo es bien recibido por el público. (ROLDÁN, 2016, p.16-17)

Aun así, con la difusión de discos de música tradicional de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay, Roldán ve pocos acordeonistas jóvenes que asimilan al repertorio y estilo tradicional a través de la transmisión oral mediatizada. Según él:

> No, los acordeonistas nuevos ahora todos están con los temas modernos. Están principalmente: la cumbia principalmente, y algunos temas de estilo de Brasil, de Brasil, mucha música que entra acá, ejecutan ¿no? Pero respecto a que haga, un acordeonista que se forme a tocar el tema criollo este, no. Salvo raras excepciones, algunos temas muy conocidos que han sido grabados, como por ejemplo, La Flor del Bañado y esas cosas, pueden sonar. [...] Sí, porque no hay partituras. Escuchan, escuchan los que ejecutan… [...] Claro, y aparte de las radios ¿no? Y de los discos, que hay muchos CD (ROLDÁN, 2016, p.18)

Marcelo Fagúndez tiene otra mirada y él percibe un incremento de acordeonistas jóvenes que él atribuye en parte a la difusión discográfica y actuaciones de su actual conjunto, La Sinfónica de Tambores:

> Yo creo que muchos conjuntos, muchos conjuntos siguieron los pasos que seguimos nosotros o que empezó la Sinfónica, porque yo no la empecé, siguió y siguen surgiendo [...] Conjuntos que están saliendo ahora de gurises con 14, 15, 12 años también pusieron acordeón. De algún lado vieron ¿me entendés? De algún lado copiaron, y esos gurises que están tocando hoy el acordeón, están tocando temas de la Sinfónica, no tocan un tema de otro lado [...] de algún lado lo vieron que el acordeón da resultados, o que es una música alegre. (FAGÚNDEZ, 2016, p.10)

Con la Sinfónica Marcelo afirma que, "estamos grabando cada dos años un disco y cada lugar donde nosotros vamos a tocar los vendemos" notando la importancia del disco como un vínculo social con su público y otros músicos (FAGÚNDEZ, 2016, p.8). En cuanto a su visión sobre la transmisión y continuidad de los repertorios y estilos de la generación de su padre y sus tíos, una generación que no tuvo oportunidad de dejar un patrimonio artístico grabado, en los músicos jóvenes de la actualidad Fagúndez dice:

> Yo pienso que no, que no hay un traspaso (de los repertorios de generaciones anteriores) , digo, los viejos de antes no nos dejaron nada grabado, digo, lo que yo aprendí porque me la hicieron escuchar de otros que tocaban, y hoy en día estos conjuntos que salen ahora están tocando porque ellos ven lo que uno hace ¿me entendés? Y ahí lo llevan al estilo de ellos. (FAGÚNDEZ, 2016, p.14)

Acordeonista y bandoneonista Felipe Basso, que actualmente integra al grupo *Sin Estribos* con otros músicos jóvenes de Paysandú, en varias oportunidades aprendía con Fagúndez a través clases particulares. Las formas que le fue transmitido repertorio y estilos en ambos instrumentos no varían mucho de las formas utilizadas por generaciones anteriores a él. Desde la transmisión oral clásica de aprender visualmente y de oído a través de sentarse frente a frente a otro acordeonista y copiarle, a aprender temas de oído de la radio vía transmisión oral mediatizada, Basso también incorpora una fuente de aprendizaje propia de su generación que son los medios sociales por internet. Según Basso cuando niño aprendió de Fagúndez y bandoneonista Chichí Vidiella vía transmisión oral/aural:

> Las músicas antiguas y Marcelo que siempre estuvo en la Sinfónica, me enseñaba temas de la Sinfónica también, y Chichí, bueno, las polcas de Los Gauchos de Roldán y las polcas de él principalmente. [...] Mirá, los temas (que forman parte del repertorio de su grupo Sin Estribos), [...] vienen de todo, escuchamos a todos los artistas, todos los géneros a veces para sacar [...] ponéle, escuchás a una cumbia, o mismo a veces un chamamé, o un tema lento y lo podés hacer, convertir en chamamé, cosas así. [...] lo que yo escucho principalmente es folklore popular, me gusta también Pepe Guerra, escucho mucho a Los Olimareños, La Sinfónica también, Los Gauchos de Roldán, bueno, Musiqueros del Fogón, muchos grupos locales que tienen buenos temas y han tenido su trayectoria a nivel nacional por ejemplo, o también mundial ¿no? Pero más que nada esos músicos así. (BASSO, 2016, p.6,9)

En cuanto a su relación con la radio y como incide como un elemento de transmisión, la experiencia de Basso tampoco varía mucho de sus predecesores:

> Bueno, el repertorio lo proponemos todos (en el conjunto), porque, ponéle, yo hoy escucho a una canción que me gusta en la radio y la busco y propongo ¿viste? ponéle, "me gusta hacer tal canción" y todo así, y bueno, ta, así se fue formando el grupo. […] escucho las radios locales acá, escucho a la Emisora 101.3, la 97, la 97.7, La Charrúa, La Charrúa es una radio que pasa temas folclóricos y que siempre nos está invitando. (BASSO, 2016, p.8)

Basso también destaca la centralidad de los medios sociales por internet como vectores de transmisión oral mediatizada, "Más que nada el *Facebook* es lo que más nos movemos, después el uso de *YouTube* para buscar temas y todo eso constantemente. Pero más que nada el tema del internet siempre estamos conectados". (BASSO, 2016, p.10)

2.4 Aprendizaje institucional

La otra vía de transmisión, sobre todo para los bandoneonistas, es la enseñanza formal en ámbitos institucionales. Lejos de ser academias grandes y con mucha infraestructura, estas instituciones normalmente han sido establecimientos pequeños dirigidos por sus dueños que casi siempre son los mismos profesores. Los informantes destacan también la gran influencia que tenían sus padres en incorporarse a la educación musical formal, dando énfasis en el contexto social de la época que los hijos obedecían los mandatos de los padres y los padres también proyectaban sus sueños tal vez frustrados a sus hijos para que los cumplieran vicariamente.

Medina comenta:

> Mi padre siempre fue un amante de la música […] Porque a él siempre le encantó la música, le gusta la música, o sea que, fue así que yo, a los siete años ya me llevó a aprender música y […] dice "Bueno, yo te voy a comprar un bandoneón para que ver si aprendés". Tenía siete años y me llevó a un profesor ahí, y fue lo que me gustó, […] tenía siete años […] cuando empecé a estudiar bandoneón. […] con el Maestro Juan Carlos Rubiolo. Rubiolo que fue un gran maestro, o sea, lástima que no está acá, es fallecido, era un tipo que tenía mucha paciencia, o sea, tenía mucho amor por los alumnos y transmitía todo eso ¿no? a los chiquilines, o sea, dedicaba todo el tiempo del mundo para enseñarles, y yo fui a estudiar a los siete años hasta los once años estudié con él. (MEDINA; 2002, p.2)

Medina también recuerda de la influencia de su padre:

> Yo […] desde muy niño, veía a ellos tocar, mis tíos, la acordeoncita de dos hileras, pero nunca me llamó la atención. O sea, lo que me gustaba no era la música, era el fútbol, pero en ese tiempo los padres de esa época decían "Bueno, vos tenés que aprender" y se tenía que aprender. Después lo otro, "si hay tiempo, practicás lo que a vos te guste que es el fútbol, pero ahora vos tenés que estudiar el bandoneón" y se tiene que aprender. Obligado había que aprenderlo ¿verdad? no es como ahora que le decís a un hijo suyo "Vos tenés que aprender tal cosa", y no, no aprenda y *ta*, pero antes… Por eso te digo, yo en ese tiempo yo veía a mis tíos tocar la acordeoncita de dos hileras, pero nunca me llamó la atención, no era una cosa que me llamara la atención […] de sentarme a escuchar y quisiera aprender ni nada de eso, no me llamaba la atención (MEDINA; 2002, p.6-7)

Sobre el ambiente en la academia Medina recuerda:

> Ya te digo, fue muy lindo el entorno ahí de esa academia, fue muy linda, y gracias a eso, a la paciencia que tenía Rubiolo ¿no? de enseñarte ¿no? porque, y de la manera que te enseñaba, entonces a uno le fue quedando y le fue agarrando amor al instrumento ¿no? Por ese lado, tuve la suerte de dar con ese profesor que fue excelente […] él siempre buscaba hacer espectáculos en el (teatro) Florencio Sánchez en ese tiempo con todos los alumnos más adelantos […] cada tanto hacía un domingo así espectáculos en el Florencio Sánchez, por ejemplo dúo de guitarra, trio de guitarra, o sea, un bandoneón y una guitarra. Entonces nos fue llevando a conocer el escenario y estar delante del público ¿no? Es una cosa a veces muy difícil para que vos vayas a tocar así siendo un niño, y entrás a una sala y está llena de gente y te tiemblan las piernitas (…) el respeto que hay que tener por el público […] de entregarse cuando uno está tocando, de entregarse lo máximo […] y bueno, a uno le va quedando todo eso. (MEDINA; 2016, p.6-7)

El joven Felipe Basso, varias décadas después, también se forma en la Academia Rubiolo debido a la insistencia de su familia, igual que Medina. En este caso fue su abuelo, Antonio de la Valle, quien le incentivó a estudiar. Comenzando con un acordeón de tres hileras que fue regalo de su familia, luego comienza a incorporar al bandoneón en sus estudios en la Academia. Las experiencias de Basso son parecidas a las vividas por bandoneonista Medina:

> (Mi abuelo) siempre fue amante de la música, y siempre amante del bandoneón principalmente […] desde chico quiso estudiar pero por distintas razones no pudo porque no tenía como abarcar esas cosas económicas y bueno, ta, aprendió como pudo, el instrumento que pudo, pero cuando fue grande se cumplió el sueño y se compró el bandoneón de él. […] (mi abuelo) me empezó a hablar para que vaya a aprender y […] nos acordamos de una academia que es la Academia Rubiolo de Javier Salto ahora. […] Claro, estaba Beatriz, que es la ex-esposa de Javier, Beatriz Rubiolo, y estaba Javier Salto que ahora, bueno, es dueño ahí. […] mis inicios fueron con ese acordeón, empecé a ir a lo de Javier y notaban que captaba rápido esto e la música y que podía aprender rápido, que tenía buen oído y a mí me empezaba a gustar ¿viste? Entonces seguí yendo y así pasaron creo que 4 años más o menos […] después (di) pasajes por varios grupos y varios escenarios,

> ganando premios en Durazno también, el Premio Relevación y bueno, después me empecé a yo mismo copar […] pedía a una acordeón así, y la quería ¿viste? Y mi abuelo siempre dándome los gustos me compró el bandoneón […] La verdad que de parte de Javier y todos los profesores de la academia, una buena disponibilidad porque […] la acordeón de botones no es muy común y no es común que un profesor enseñe. Pero cuando llegué, bueno, hablamos ahí y me dijeron que podíamos ver qué es lo que se podía hacer, capaz que iba a costar un poco más pero que iba a aprender, y […] pasó el tiempo […] y vieron que iba progresando bastante bien con una canción y otra […] Y bueno, los profesores estaban conformes, especialmente Javier que fue siempre él que me llevó por ese lado por la acordeón y mi maestro que también siempre me decía "Vos tenés que agarrar a la acordeón a piano" dice "con la facilidad que tenés podé son la otra que es completa podés chivear" dice. Y yo siempre fiel a la tres hileras no más, y bueno *ta*, seguí, seguí, y bueno, lo poco que sé aprendí ahí de acordeón. (BASSO, 2016, p.2-3)

La experiencia de Farías también refleja la mezcla de insistencia de los padres y disciplina de educación musical formal que relatan otros bandoneonistas:

> Bueno, yo empecé a estudiar música con 9 años, a los 15 años ya terminado el estudio de música, o sea, de solfeo, me recibí de profesor de solfeo y ahí pasé a ejecutar el bandoneón, ya venía estudiando el bandoneón con un profesor de bandoneón y ahí fueron los primeros pasos. A los 15 años ya comencé a hacer una orquestita, primero por mi cuenta, toqué en un baile después me escucharon por otro lado y fui a tocar en una orquesta en Montevideo […] Mi padre fue y me compró un bandoneón y "vos vas a estudiar esto" yo ni sabía lo que era y ahí empezó el estudio del bandoneón, o sea, empecé el estudio de solfeo, el bandoneón no tocaba pero ya escuchaba al Dúo Tierra Adentro y escuchaba a las orquestas típicas que era lo que estaba de moda en esos años y fui agarrando y fui aprendiendo en aquellos años no con mucho gusto porque era gurí, después de viejo me empezó a gustar el bandoneón, yo que sé, era linda pero gurí es gurí ¿entiende? (FARIAS ET AL., 2016, p.3)

En esta tradición se puede afirmar que en el siglo XXI perduran los vectores de transmisión que han coexistido juntas desde la primera mitad del siglo XX: el ámbito familiar, transmisión oral primaria, transmisión oral mediatizada, y también el ámbito institucional. Actualmente se ve una marcada predominancia de la oralidad mediatizada, hecha posible por los grandes avances tecnológicos en el área de la comunicación. En el siguiente capítulo examinaremos el escenario social donde se ha desplegado con más fuerza esta tradición musical: los bailes.

3. BAILES

La música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo está íntimamente relacionada con la práctica de bailes sociales. Como varios autores han sostenido, las fiestas y bailes sociales son ámbitos privilegiados para observar las interacciones, tensiones, divisiones, y valores de una sociedad (BOURDIEU, 2006, p.84). Esta observación también se aplica a nuestro foco de investigación.

El ámbito de bailes en diversos espacios sociales como casas particulares entre familia y vecinos, kermeses de escuelas rurales, clubes sociales, etc. es el "hábitat natural" de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo. Es imposible examinar esta tradición musical sin tomar en cuenta los espacios donde vive: los bailes sociales [Figura 19].

Figura 19 – Baile en el Agremiación de Pasivos 19 de Junio. Toca el grupo "Los Gauchos de Roldán" (Tacuarembó, 2010)

Foto: Daniel Sheehy

3.1 Papel social de los bailes

En cuanto a sus raíces y desarrollo, sociólogo uruguayo Mendoza de Arce sostiene que el surgimiento y auge de estos bailes sociales en el interior rural del Uruguay respondía a la necesidad social de fusión cultural y aculturación de inmigrantes (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.163). El autor uruguayo escribe, "La música y el baile cumplieron [...] un papel importante dentro de la sociabilidad

forzosa (de áreas rurales), impuesta por el medio y sus exigencias, y, por lo tanto, cumplió su función en la formación de grupos locales." (Ibid., p.190) en la campaña de Uruguay que desde la segunda mitad del siglo XIX estaba en pleno proceso de "civilización y proletarización" (Ibid., p.188). Es precisamente en ese período cuando el acordeón:

> A partir de su introducción en el Uruguay [...] se convierte en instrumento folklórico y avanza desde Montevideo y el Litoral, donde se transforma en acompañante inseparable de todas las alegres reuniones bailables de los medios urbanos y rurales. (Ibid, p. 188)

Esta música ha terminado sirviendo como motivo de socialización en comunidades rurales por medio de bailes sociales en eventos como fiestas familiares, kermeses de escuelas rurales, velorios de santos, carreras de caballos, festivales, etc. (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.190).

Considerando la baja densidad poblacional de los departamentos norteños de Uruguay [Figura 20] y la preponderancia histórica de una estructura productiva ganadera, la distancia geográfica ha sido un factor importante que incide en el relacionamiento entre grupos sociales dispersos. La centralidad histórica de la música y el baile para la sociabilidad rural en el norte uruguayo es claramente ilustrada por las palabras de Candido en su ejemplo de los *caipiras* rurales del interior del estado brasileño de São Paulo:

> Esta es la estrutura fundamental de la sociabilidad caipira, consistiendo de la agrupación de algunas o muchas familias, más o menos vinculadas por el sentimiento de la localidad, por la convivencia, por las prácticas de ayuda mutua y por las actividades *lúdico-religiosas* [...] el *aspecto festivo* [...] constituye uno de los puntos importantes de la vida cultural del caipira. (CANDIDO, 1987, p.62, 68, itálico es nuestro)

Región	Departamento	Superficie (km²)	Población 2014	Densidad Poblacional
Sur	Montevideo	530	1.378.611	2601,2
Sur	Canelones	4.536	559.156	123,3
Sur	Maldonado	4.793	179.936	37,5
Sur	San José	4.992	112.919	22,6
Sur	Colonia	6.106	128.685	21,1
Norte	Rivera	9.370	107.493	11,5
Norte	Salto	14.163	130.661	9,2
Norte	Paysandú	13.922	118.149	8,5
Norte	Cerro Largo	13.648	89.431	6,6

Norte	Artigas	11.928	75.488	6,3
Norte	Tacuarembó	15.438	93.163	6,0

Figura 20 - Densidad Poblacional según departamento 2014

La diferencia de densidad poblacional entre los departamentos más populosos del Sur del país y los departamentos del Norte es ilustrada en estas cifras
Fuente: Anuário Estadístico 2015 Instituto Nacional de Estadística p.26

Los períodos en que nacieron los informantes de esta tesis son las décadas del 1940, 1950, 1960 y, en el caso de Felipe Basso, ya la primera década del siglo XXI. En todos los casos ellos mismos presenciaron y participaban en bailes sociales en que tomaban parte sus familias en sus respectivas comunidades de origen, y a la vez fueron receptores de relatos sobre bailes contados por sus familiares de generaciones más antiguas (tíos, padres, abuelos, tío abuelos, etc.). El caso de cada informante es distinto por su ubicación geográfica y su generación pero hay similitudes compartidas que sirven para retratar el contexto y papel social del baile popular en comunidades rurales y rurbanas en el norte uruguayo a lo largo del siglo XX.

Aunque las características de las comunidades de origen y/o residencia de los informantes varían en su tamaño, perfil socioeconómico, y matrices productivas y culturales, el baile social se destaca como una expresión popular practicada en casas y propiedades particulares con el fin de sociabilización de la familia y la comunidad inmediata o dispersa y para conmemorar fechas y eventos especiales. Según Roldán, que en su niñez en los años 40 y 50 se formó como acordeonista en los bailes de su barrio en la orilla rurbana de la ciudad de Tacuarembó:

> Para mi pienso que era una forma de sociabilizarse ¿no? Porque acá en un barrio, por ejemplo, no teníamos un centro de barrio, un lugar de reunión de la gente ¿no? […] No había. Entonces, él que hacía un baile, que hacía una reunión ahí sí se encontraban, porque venían parientes, porque venían vecinos, porque venían amigos, había gente muy relacionada. (ROLDÁN, 2016, p.9)

Se destaca el uso del baile social como un componente clave de celebraciones populares de carácter lúdico (y hasta a veces lúdico-religioso) y de diversión espontánea. El uso de bailes sociales en Navidad y Año Nuevo, serenatas, bodas, cumpleaños, y para culminar eventos rurales como carreras de caballos, y remates de ganado es contado por varios de los informantes. En

una entrevista hecha en los años 1970 a Otilio Roldán, padre de Walter, el acordeonista describe un episodio que él presenció el empleo del baile social como parte de expresiones lúdico-religiosas de catolicismo popular en el principio del siglo XX en el pueblo de la campaña del departamento de Salto, Colonia Lavalleja, donde él se crio.

> En 1910 […] mi padre se mudó para un pueblito que le llamaban Lavalleja en la costa del Arapey Chico […] un lugar muy poblado con muchos, muchos ranchos y donde había un rancho más grande que le llamaban La Capilla […] Allá un día vi que salió de la capilla esa, una mujer y un acompañamiento de mujeres y una mujer con una bandera que le llamaban El Divino […] Vi varios santos adentro […] en la capilla esa, y era día de San Juan y lo estaban velando, y en otra pieza era el baile pero habían parado la música que se estaban preparando para ir acompañar los dueños de casa que iban a salir […] con El Divino para afuera […] y de repente salió el dueño de casa, y las dos hijas. Las hijas llevaban El Divino, y el dueño de casa con el San Juan atado a media espalda. […] Salieron para afuera y siguieron derecho a una laguna que había a distancia de una cuadra y pico […] Cuando llegó a la orilla del agua, uno agarró la bandera, y el señor dueño de casa y las hijas se mandaron, se zambulleron en el agua. Allí quedaron un poco, en remojo y salieron para afuera y se siguió para atrás […] Fuimos para atrás, allá llegaron, se habrán cambiado de ropa las muchachas y el señor dueño de casa […] Entonces de repente sonó la *cordión* otra vez y empezó el baile […]. (CARDOZO, 1972, p.4)

Esta utilización de bailes sociales y música de acordeón dentro de la religiosidad popular de comunidades rurales en la campaña de Salto fue documentada en relatos de otros acordeonistas y bandoneonistas entrevistados por el autor (ESCOBAR, 2002, p.5-7). Ayestarán (1959, p.22) tocó sobre la temática y Fornaro (1994, p.16-28), en su trabajo de campo en la misma región, registró relatos sobre prácticas musicales de catolicismo popular. Estas expresiones pertenecen a ciclos culturales provenientes del Brasil a través de Rio Grande do Sul y son de raíces luso peninsulares y azorianas (PAIXÃO CÔRTES, 1983, p.7). Paixão Côrtes describió varias expresiones de este fenómeno en distintos lugares del Estado de Rio Grande do Sul en su libro "*Folias do Divino*".

En los testimonios de los informantes de esta tesis, también se destaca el uso de bailes sociales para fines materiales como la recaudación de recursos financieros para pagar los gastos de escuelas rurales. Sin embargo, son pocos los relatos sobre el uso de bailes sociales como fuente importante de lucro en sí, y los testimonios de los informantes acentúan el carácter comunitario y

colaborativo de las preparaciones logísticas y obtención de recursos necesarios para producir estos eventos. Realizar un baile social en una casa o propiedad privada implicaba no solamente la disponibilización del espacio físico y la contratación de los músicos, si no también preparación de comida, compra y despacho de bebida, el acto de hacer correr la voz entre miembros de la comunidad (a veces muy dispersos según la localidad), obtención de permisos municipales, pagar vigilancia policial, etc.

Los relatos de los informantes revelan las condiciones sociales y económicas de las comunidades en que estos bailes se realizaban. En la experiencia de los informantes, en los bailes de los décadas 1940, 1950 y 1960 y sobre todo en las comunidades rurales más alejadas en el norte uruguayo, los lugares físicos donde se realizaban los bailes muchas veces no contaban con electricidad. Entre los frecuentadores de los bailes "no había gente adinerada, era gente pobre", explica Roldán, y esos eventos estaban en contraste con las reuniones bailables de los "clubes de primera categoría" de los centros de los capitales departamentales (ROLDÁN, 2016, p.2).

Dentro del contexto social en que se enfrentaba a estas limitaciones tecnológicas y económicas, el acordeón se presentó como una solución práctica, y tomó una relevancia importante en la animación de esos eventos. Era un instrumento cuya producción masiva y comercialización general lo colocaba a un precio al alcance de la clase trabajadora, no precisaba de amplificación eléctrica, era más propicio para el músico auto-didacta, era sumamente portátil, y producía un volumen suficiente para animar eventos bailables en espacios informales con acústica no-ideal.

Acordeones de botón (y luego bandoneones y acordeones a piano) proveían la trilla sonora para interacción social para muchos habitantes de las zonas rurales y rurbanas del norte uruguayo por varias generaciones comenzando en la segunda mitad del siglo XIX. Según Roldán, tercera generación de acordeonistas populares:

> Fuimos muy pocos los que seguimos luchando para que la gente no olvidara que el acordeón de dos hileras era parte de nuestras raíces, […] Que la mayoría de los familiares de nuestros abuelos se conocieron en bailes donde se tocaba con acordeón de dos hileras y

> ahí se enamoraron y ahí se casaron y era lo que había, y bueno, continuamos la lucha […] (ROLDÁN, 2003, p.22)

La sección que sigue intenta comenzar a describir las varias características y dinámicas de estos bailes sociales animados con acordeón y bandoneón en el norte uruguayo a lo largo del siglo XX. Se emplean las narrativas personales de los informantes, conformadas por sus memorias vividas. Luego, en el siguiente capítulo se propone explorar los factores sociales, económicos, tecnológicos, y legales que son citados por los informantes como provocantes de la transformación y eventual extinción de esta clase de baile social, comenzando en las últimas décadas del siglo XX.

3.2 Estructura y realización de los bailes

Todos los informantes tocaban en bailes sociales en casas y propiedades privadas. También todos son portadores de historias contadas por sus padres, tíos, etc. que retrataban a esta clase de baile en épocas anteriores (décadas de los 1920, 1930, etc.). Juntos, estas experiencias y estos recuerdos integran a la memoria colectiva del norte uruguayo contenida dentro del marco social del baile social.

Por más que las experiencias vividas de los informantes reflejan distintas temporalidades y ubicaciones geográficas, hay elementos en común que permitan aproximar a una descripción de esta tradición cultural practicada por familias y comunidades en el norte de Uruguay. En esta sección se concentra en describir la estructura y funcionamiento de estos bailes. A través de las narrativas de los informantes se intenta mostrar la organización, promoción y realización de estos bailes, los recursos y logística involucrados, sus características musicales y dancísticas, la relación entre los músicos y el público, y también sus significados sociales.

3.2.1 Organización de los bailes

Walter Roldán cuenta sus recuerdos sobre la actividad musical de su padre, acordeonista Otilio Roldán (1897-1976), en las décadas de 1940 y 1950 en la zona de Tacuarembó. Sus comentarios revela la gran importancia que el baile social tenía para comunidades rurales del norte y también la forma particular de organización de los eventos bailables y contratación del músico. Roldán (2003, p. 10) explica que, "mi padre era un personaje muy conocido. […] andaba siempre trabajando en campaña y algunos le mandaban mensajes acá para tal fecha lo precisamos porque se casa fulano, le pedían el presupuesto". Relatos sobre celebraciones de casamientos que duraban varios días también fueron obtenidos por el autor de varios otros intérpretes populares del norte uruguayo. Según Walter, su padre:

> Fue un músico que tocaba en casamientos, cumpleaños, bailes, ya, cuando yo me acuerdo, yo era muy niño, mi padre tenía que salir varias días antes para un casamiento, sería a caballo con el acordeón a media espalda, tenía un estuche de cuero con una correa larga, y se iba de caballo, porque se iba quedando en estancias, y llegaba varios días antes del casamiento, porque estaba la despedida de soltera de la novia, despedido de soltero del novio, y después venía el casamiento, y después alguno inventaba que alguno estaba de cumpleaños, a veces era de verdad y a veces no era, era para seguir bailando, porque en la campaña lo que tenía, la diversión que había era la carrera de caballos o un baile, ¿no? Entonces, mi padre era guapo para tocar, a veces tocaba 4 o 5 noches de corrida […] (ROLDÁN, 2003, p.3-4)

Dentro los eventos amenizados por el acordeón de Otilio, a veces los bailes ocurrían espontáneamente, y hasta sin la presencia del sexo opuesto. Walter relata que a veces en los obrajes donde trabajaba su padre:

> Cuando terminaba el día de trabajo los peones preparaban su mate y mi padre a tocar el acordeón, entonces se armaba baile. Los peones, un peón o dos, se ponía, se armaba como una pollera con una arpillera en la cintura y bailaban, pero bailaban muy bien, había gente que se lucía bailando. (ROLDÁN, 2010, p.9)

Walter también recuerda los bailes vecinales cuando era niño:

> Se usaba mucho que en cumpleaños se bailaba en casa de familia, y acá en mi barrio había casas que se bailaba todos los sábados, y a veces sábado y domingo. Era como tradición […] y los acordeonistas trabajaban, […] No era necesario que fuera un cumpleaños de quince ni nada del estilo, a veces un botija cumplía un año o tres años, cuatro años, ya era motivo para bailar, no? Era muy tradicional acá en Tacuarembó. Y había muchos acordeonistas. Nosotros aprendimos prácticamente sin darnos cuenta. (ROLDÁN, 2003, p.4-5)

Euclides Díaz (2002, p.6), quien presenció bailes sociales en su niñez en la ciudad de Tacuarembó en las décadas de 1950 y 1960, recuerda que, "los bailes familiares […] antiguamente en aquella época que yo […] era guri, era un baile […] de toda gente de los vecinos. Los vecinos se juntaban en una casa a la otra. Se hacía un baile todos los sábados […]".

Washington Montes recuerda la movida actividad musical de su padre, acordeonista Gerónimo Montes, en la ciudad de Artigas y sus alrededores en la segunda mitad del siglo XX:

> Él tocaba, por ejemplo, acá, en aquella época tocaba, […] han de ser bailes populares en clubes, también en kermés de escuelas en campaña, en los remates que se hacían, antiguamente se acostumbraba que después de un remate de ganado […] se estilaba terminar con un baile, que también era una opción de trabajo. Después en la ciudad, antiguamente se estilaba en los bares hacer música en vivo que también se tocaba y se cobraba, en los cines, en restaurantes, que todo eso se terminó ahora ¿viste? Pero en aquella época era la diversión que había. […] Carrera de caballo también, todas esas cosas, hoy en día, ya no existen pero en aquel entonces eran opciones de trabajo que habían para los músicos. (MONTES, 2002, p.3)

Marcelo Fagúndez recuerda sobre la actividad musical de su padre y tíos en el pueblo de Cerro Chato, Paysandú, y la manera en que ellos le transmitieron el arte musical e incorporaron a él en esa actividad desde una edad temprana:

> Yo me acuerdo, a veces, cuando era más chico en la escuela, donde yo iba era la Escuela 16, que hacían alguna carrera o hacían algún campeonato de futbol. Tocaba mi viejo, tocaba otro hermano de él: el Bocha que falleció y me hacían tocar a mí, ya con 5,6 años ya tocaba para la escuela o en alguna carrera por ahí, ya tocaba algo y ellos fueron quienes me enseñaron […] (También tocaban) en algún bar y, por supuesto, los domingos cuando venía mucha gente que venía a escuchar, porque a la gente del campo le encanta el acordeón. Primero, no es un instrumento que se vea todos los días, entonces a veces sabían que vos tocabas el acordeón y decían "Andá buscarlo a fulano que venga y que nos alegra un poco". Entonces, ya, ibas y tocabas. Si había una carrera, entre carrera y carrera se juntaban bajo unos molles grandes que había y tocaban la acordeón. Y eran las 4 o 5 de la tarde y terminaban las carreras y se formaba el baile. […] Y después cuando yo me vine para acá para la ciudad, tocaba más así en las Fiestas de Fin de Año: Navidad y Año Nuevo. Se salía a dar serenatas y se entraba a alguna casa, se tocaba y se bailaba. Participaban los grandes porque yo era chico en ese entonces. (FAGÚNDEZ, 2002, p.4-5)

Desde los décadas de los 1960 y 1970, el bandoneonista Ernesto Farías y guitarrista Basilio Morales animaban bailes en las ciudades de Río Branco, Cerro Largo y Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil, y en la región rural del este de los

departamentos de Cerro Largo y Treinta y Tres, un área que se caracteriza por su matriz productiva a base del cultivo de arroz [Figura 21]. Farías había empezado a desempeñarse como bandoneonista en bailes en las ciudades del departamento sureño de Canelones, cerca de Montevideo, antes de comenzar a radicarse en Río Branco a los 19 años de edad. Sobre los bailes rurales de Cerro Largo y Treinta y Tres Farías recuerda:

> Las zonas rurales, generalmente, había por esta zona siempre hubo arrocera pero había también chacras y gente que trabajaba con ganadería, y esa gente que tenía sus chacritas, su campito, se plantaba una quinta […] Esa gente de campaña se juntaba sí, iban kilómetros para llegar a un baile, y que cosa más linda los bailes de campaña. […] Después que vine para acá que tuve que vivir un poco del bandoneón y de la música, no tanto por la necesidad de vivir de la música sino porque la gente pedía. Entonces había baile todos los fines de semana y querían tango, y querían tango, y querían tango, tango, pasodoble, vals. (FARIAS, 2016, p.7-8, 11)

Figura 21 – Basilio Morales y Ernesto Farías (Río Branco, Cerro Largo, 22 febrero, 2016)

Foto: José Curbelo

Farías y Morales tocaban mucho en bailes en escuelas rurales y Morales aclara que también, "Habían muchos bailes en casa de familia. Bailes particulares, locales de carreras, que terminaban las carreras y terminaban con baile". También recuerdan realizando actuaciones musicales en los vagones de los trenes que viajaban entre los distintos pueblos y también en los tablados y bailes de Carnaval. (FARÍAS ET AL., 2016, p.2-3)

Bandoneonista sanducero Jorge Medina recuerda sobre los tres años que él tocó en bailes de escuela en la campaña entrerriana[54], frontera con el Uruguay,

[54] Refiere a la provincia argentina de Entre Ríos que comparte casi 500 km de frontera fluvial con la República Oriental del Uruguay por el mismo Río Uruguay. Desde la década de los 70 existen

con un trio juvenil armado por su profesor Juan Carlos Rubiolo que tenía por nombre "Los Sobrinitos de Donald", y era compuesto de guitarra, bandoneón y acordeón a piano. Aunque se trata de experiencias adquiridas en el vecino país, Argentina, su relato da un ejemplo elocuente de la importancia que los bailes sociales podían tener para la sociabilización de comunidades geográficamente dispersas en zonas rurales:

> En ese tiempo vos llegabas a una escuela que te contrataba y vos llegabas de día y era todo campo. Nosotros sentíamos que los padres de nosotros decían "¿Y qué vamos a venir acá que si no hay – no ves ni una casa?" Vos sabés que es una cosa impresionante ¿no? Íbamos para la escuela adentro que nos daban la cena y cuando salíamos para afuera para ir a tocar estaba lleno de gente, lleno, pero una cosa impresionante, y todos (los bailes) iguales. Salía para afuera y era camioneta, eran camiones […] Seguro, venían de todos lados, se juntaban y eso nos pasó en varios lados, llegábamos y era todo desierto, había por ahí una casa cada tanto ahí, y gracias a Dios tocamos muchos lugares […]. (MEDINA, 2016, p.7)

Los relatos de los informantes ilustran claramente las observaciones del médico rural uruguayo, Roberto J. Bouton (1877-1940), estudioso y recopilador de las prácticas culturales del interior de los departamentos fronterizos de Cerro Largo y Treinta y Tres, quien escribió, "motivos para bailar siempre sobran en el campo. Se bailaba para festejar un cumpleaños, o un casorio, o una yerra, o una trilla". (1961 apud MENDOZA DE ARCE, 1972, p.187-188)

3.2.2 Promoción de los bailes

Citando Bouton, Mendoza de Arce (1972, p.190) escribe sobre la forma tradicional de promocionarse los bailes sociales en las zonas rurales del interior uruguayo, "No existían invitaciones, simplemente se corría la voz. (Los bailes) eran el centro de la sociabilidad aldeana, o rurbana". Varios de los informantes también afirman la preponderancia de ese método, de que se corría la voz entre familiares y vecinos del lugar.

Tal como recuerda Euclides Díaz (2002, p.6) sobre los bailes vecinales de su niñez en la ciudad de Tacuarembó, "era todo una cosa entre vecinos, hacían

---

tres puentes internacionales que interconectan Entre Ríos con los departamentos uruguayos de Salto, Paysandú y Río Negro.

todo un baile familiar", Roldán relata sobre la forma de reunir los participantes de esos bailes vecinales y de filtrar personas no-invitadas:

> Los bailes se hacían también con vecinos, venían vecinos, a veces podía ser de allí cerca o más allá, más acá. Porque en los bailes realmente no entraba gente extraña, los bailes familiares los que entraban era gente que los conocían, si aparecía un extraño y no lo conocían - salvo que alguien lo conociera de los de allí adentro que lo recomendara - si no, no entraba, no lo dejaba entrar. […] ahí sí se encontraban, porque venían parientes, porque venían vecinos, porque venían amigos, había gente muy relacionada. (ROLDÁN, 2016, p.8-9)

Sin embargo, en los relatos de los informantes que cuentan sobre realidades vividas en la segunda mitad del siglo XX en adelante, la radio también figura como un medio tecnológico indispensable para la promoción de eventos bailables y los servicios musicales de acordeonistas y bandoneonistas. El propio Roldán, quien comenzó a tocar en vivo en la Radio Zorrilla de Tacuarembó al final de la década del 50, además de giras por el Chaco Argentino gracias a la señal potente de la emisora en ese momento, también comienza a difundir regionalmente sus servicios como músico, y hacer promoción para los bailes que él amenizaba con su acordeón a través de ese medio. Roldán (2003, p.10) dice que el público que le contrataba se enteraba de él, "por la radio, justamente en el programa que yo tenía en la radio se promocionaba donde yo iba a estar". Fagúndez (2016, p.8) también afirma que en la época que todavía no había llegado de forma masiva otros medios de comunicación como la televisión a su zona del departamento de Paysandú, la radio era fundamental para los acordeonistas promocionar sus servicios y los bailes donde ellos tocaban.

Rematador y guitarrista Basilio Morales, colaborador musical de Ernesto Farías, quien ha mantenido un programa de radio por más de 40 años en la ciudad de Río Branco, destaca:

> El papel fundamental de la radio, porque le gustaba mucho a los organizadores de los bailes en aquel tiempo, había pocos clubes, pero había mucho locales particulares, era justamente que a través de la radio se promocionaban los bailes. (FARIAS ET AL., 2016, p.8)

Morales y Farías recuerdan que en las últimas décadas del siglo XX la señal de Radio Río Branco tenía un alcance enorme, llegando hasta Montevideo, gran parte de Treinta y Tres y Cerro Largo, y hasta municipios del extremo sur brasileño como Erval, Arroio Grande, y Pelotas. Morales describe que en aquella época:

> Era la única radio que había ¿no? Entonces, la gente en aquel momento, la gente del campo, salía para al campo a recorrer el campo con la radio en el bolsillo, escuchando al programa. Increíble, ellos escuchaban. […] Alcancé recibir 40 o 45 cartas por programa, que no daba tiempo de leer. ¿Sabés por qué abría las cartas por lo menos aunque no las leyera? Porque mandaban plata, hacían pedidos y […] increíble (FARÍAS ET AL., 2016, p.9)

Se puede afirmar que la relación que gente del interior del norte uruguayo tiene con la radio es íntima. Esta dinámica ha jugado un papel importante en esta tradición musical.

3.2.3 Logística

Para lograr producir un evento bailable exitoso en el norte uruguayo rural había que tener en cuenta varios factores. Esta siguiente sección resume la forma de conseguir recursos para posibilitar los bailes, los traslados de los músicos, los espacios físicos empleados y analiza los aspectos acústicos de esos espacios.

3.2.3.1 Recursos

En cuanto a la obtención de los recursos (financieros y otros) necesarios para realizar un evento bailable es importante hacer la distinción entre bailes familiares y vecinales y eventos de mayor porte como kermeses en escuelas rurales. Mientras el primero era realizado mayormente sin pretensiones de lucrar, el segundo era con fines de recaudar dinero para solventar los gastos de esas escuelas rurales.

Los recuerdos de Euclides Díaz de los bailes vecinales de su niñez en el barrio La Matutina en Tacuarembó demuestran el carácter comunitario de estos eventos:

> Los vecinos se juntaban en una casa o la otra. Se hacía un baile todos los sábados, porque entre los vecinos se pagaban, se hacía una colecta. La colecta que hacían era: cada uno entraba con lo que tenía de plata y eso era la plata para los músicos, lo que el músico ganaba era lo que se sacaba ¿no? y era un baile que uno entraba con una bebida, el otro entraba con la carne, y el otro, bueno, con harina para hacer torta o pastel, lo que fuera. (DÍAZ, 2002, p.6)

También Roldán recuerda sobre los bailes en su barrio, Diego Lamas:

> […] acá en algún fin de semana solían haber hasta cuatro bailes familiares, bailes familiares que se organizaban por el simple hecho de reunir la gente a bailar, no era con fines de lucro tampoco, porque nadie lucraba […] Se juntaban varios y cada cual aportaba una determinada cantidad de dinero para solventar el gasto del músico y algunas bebidas que se consumían y así se hacían bailes acá. Los bailes eran muy familiares […] Ninguno se lucraba, ganaba dinero con eso […] Porque incluso no tenían negocio de vender bebida […] Ellos mandaban buscar. Juntaban el dinero y "vamos mandar buscar una damajuana de vino" o "vamos comprar entre todos un casillero", casillero, decían, de cerveza y compraban […] Era así. (ROLDÁN, 2016, p.1, 11)

En el barrio de Roldán había varios vecinos que regularmente producían bailes en sus residencias. El acordeonista cuenta sobre el proceso de juntar recursos para realizar esos bailes:

> El dueño de casa con algunos que les gustan los bailes (organizaban los eventos), porque, claro, el dueño de casa, por ejemplo, no iba a pagar sólo. […] No había gente adinerada, era gente pobre, entonces se reunían varios, uno ponía una determinada cantidad de dinero, otro tanto, tanto, y "ya, bueno, tenemos tanto". Hablaron con el músico, "¿Por esta plata hasta que hora podés?" A veces eran dos horas, tres horas, cuatro horas. Se podía tocar cinco horas igual. […] Depende, yo me acuerdo que en aquellos años a veces se tocaba tres horas y se cobraba seis pesos. Seis pesos para mí era una cantidad de plata en aquellos años ¿no? (ROLDÁN, 2016, p.2-3)

Los bailes que formaban parte de eventos de mayor porte como: remate, kermés, etc. contaban con otro nivel de organización y obtención de recursos. Los kermeses generalmente eran producidos por las comisiones de las escuelas rurales. Sin embargo, la gran mayoría de los eventos bailables donde se tocaba con acordeón y bandoneón poseía ese carácter comunitario y colectivo sin pretensiones de lucro privado.

Roldán recuerda como las comisiones de escuelas rurales evaluaban músicos para contratar a animar sus fiestas en la zona en que él circulaba como acordeonista:

> En la zona de Caraguatá[55] toqué mucho, a veces llegué incluso ir a tocar en un baile y quedarme hasta el domingo, quiere decir hasta otro baile, que el lunes salía cumpleaños, y el miércoles hay otro, y a veces me quedaba toda la semana y el próximo sábado, siempre cuando

[55] Caraguatá es un pueblo dentro del departamento de Tacuarembó aproximadamente 120 km de distancia del capital departamental.

> salía a algún baile venía contratado para algún otro, porque gente de comisiones de escuela, fomento […] venían a ver que músico era, como era, y como tocaba y si le gustaba te contrataba. Entonces siempre que ibas a tocar en un lado venías con uno o dos contratos para las fines de semana venideras. (ROLDÁN, 2003, p.32-33)

3.2.3.2 Traslado

Amenizar bailes que ocurrían fuera del vecindario de residencia de los músicos siempre implicaba una cuestión de logística. El norte uruguayo, de relativamente baja densidad poblacional, se caracteriza por la gran concentración de población en sus capitales departamentales, y una dispersión del resto de la población rural en pueblos chicos, parajes, y establecimientos rurales. Muchas de estas comunidades pertenecen a una matriz productiva de base agro-pecuaria. El entramado de caminería no llega de una forma adecuada a varios lugares y ese factor generaba un desafío a músicos contratados para tocar en bailes en el interior rural del norte uruguayo.

La solución al problema del traslado de músicos a los bailes a veces venía de parte de los mismos organizadores de los bailes, o vecinos del lugar. Muchos informantes cuentan sobre transporte ofrecido en la forma de camión, carro tirado por caballo, *sulky*[56], y hasta en bote. Por ser muchas veces uno de los elementos más penosos en la experiencia de tocar en bailes rurales, muchos músicos tienen anécdotas sobre el traslado que revelan tanto el grado de desarrollo socioeconómico de las comunidades y de la región en general, como la cultura de la población de las zonas rurales del norte uruguayo.

Washington Montes tiene recuerdos sobre tocar por el lado brasileño de la frontera cuando acompañaba a su padre en amenizar bailes en Artigas y la región:

> […] tengo uno muy lindo que en la época que nosotros viajábamos, o sea, nos trasladábamos en camiones para ir a tocar, por ejemplo si teníamos que ir a Paso del León, que era un lugar que a nosotros nos contrataban seguido, […] a mi padre, y yo iba con él y con otros músicos. Tengo una (anécdota) muy importante, muy linda que siempre me recuerdo, que nosotros teníamos que pasar, nosotros tocamos en el lado de Brasil, como si fuera acá en Artigas pero tocamos en el lado de Quaraí. ¿Pero qué pasa? Llegamos hasta el lugar, hasta la frontera del lugar, para pasar teníamos que pasar en

[56] Carro liviano de dos ruedas tirado por caballo.

> bote […] para llegar al lugar, que era como una estancia, un almacén de campaña, llegábamos al río, pasábamos el rio en bote, cargando los instrumentos, todo. Del otro lado había que hacer cinco, seis kilómetros para llegar hasta el lugar, entonces ahí seguíamos en carretilla, a caballo ahí, a caballo con la carretilla. Venía una persona a buscar. Y entonces yo me acuerdo que un cierto día que fuimos a ese lugar - fuimos varias veces ahí - íbamos yendo, mi padre era vivo todavía en la época, y el caballo disparó, nosotros íbamos arriba en la carretilla, el caballo se asustó de no sé de qué. Disparó y llevábamos la cantina ahí también ¿viste? para la hora del baile: las bebidas, galletitas, cigarrillos, y los instrumentos. Y el caballo disparó sólo, se fue sólo porque nosotros nos tiramos de la carretilla, había un monte ahí. Y yo me acuerdo que todo el mundo nos tiramos y, bueno, quedando mirando de lejos, y aquello saltaba, acordeón para un lado, *pandeiro* por el aire, galletitas. Entonces eso fue una cosa que me quedó muy marcado y después por la noche se seguía con el baile no más. No había luz, o sea, energía eléctrica, era todo a farol ¿no? los instrumentos eran todos acústicos y así eran los bailes en esa época, una cosa muy linda, muy natural aquello ¿no? Y hoy en día, a pesar de no ser tan lejos porque yo no soy tan viejo, tengo 42 años recién, tan cerca ahí pero parece que era otro país, parece que era otra cosa, hoy ha cambiado […]. (MONTES, 2002, p.10)

Desde su niñez, Walter Roldán tocó en bailes en la ciudad de Tacuarembó y luego pasó a tocar bailes en la región rural de los departamentos de Tacuarembó, Salto, y Rivera. El área geográfico donde él se desempeñaba como acordeonista en bailes es resumido por él como:

> Más bien […] acá en el norte ¿no? Dentro de Tacuarembó, Salto, algunas zonas de Rivera, en Rivera entraba mucho, y en Salto también por Mataojo, Pepe Núñez, Cerro Travieso, Cuchilla Casa de Piedra, toda esa zona, Carumbé. Después para el lado de Rivera: por Buena Orden, Los Mimbres, Minas de Corrales, Minas de San Gregorio, todo eso, fui a Curtina en algunas oportunidades, San Gregorio […] (ROLDÁN, 2002, p.11)

El acordeonista describe a su actividad musical/profesional de aquella época así:

> Anduve yo mucho tocando en bailes de escuela ya medio con un conjuntito armado, ahí empecé a […] a vivir de la música, ¿no? Yo tocaba de sábado a sábado, tenían que verme con mucha anticipación siempre tenía esas escuelitas de campaña, pero íbamos una orquesta sola, no había descanso. […] Se pasaba mucho trabajo también como los caminos eran malos, las conducciones a veces era un camión. (ROLDÁN, 2003, p.10)

Las experiencias vividas de Roldán son testimonios elocuentes sobre las realidades de las zonas rurales en el norte uruguayo y las dificultades logísticas que se pasaban para posibilitar a la interacción lúdica y artístico-cultural de las pequeñas comunidades rurales de la región:

> Viajamos en carro, una vez nos esperaron para hacer siete leguas, nosotros no contamos por kilómetros, siete leguas, 35 kilómetros de camino quebrado de piedra, feo, con zanjas para hacerlo en un carro de pértigo, no sé si sabes que un carro de pértigo es un carro con dos ruedas, chiquito, pero no tiene elásticos porque lo usan para cargar cosas así ¿no? Y quiere decir que pasa por la más pequeña cosa, una piedrita así y salta, entonces tenés que sentarte en la baranda, ¿no? Marché, como cuatro, cinco kilómetros aguanté y después me bajé, era horrible. Entonces caminaba al costado del carro y así tirado por mula también. Por qué en el Frigorífico Modelo en esos años se usaba solo mula y yo entré como músico oficial. […] se viajaba mucho, pero por la zona de Caraguatá teníamos ómnibus y no se pasaba mucho trabajo, pero por esos lugares como Frigorífico Modelo, Paso de los Novillos, La Rosada, Montevideo Chico, ahí tenés que viajar en lo que viniera […] por caminos horribles y a veces mal acomodado. Yo me acuerdo una vez viajé sobre un camión, un camión que era todo de chapa la carrocería era con volcadora, todo de chapa de hierro, ¿no? Un camión como para trabajar en construcción o para cargar balastro, bueno, y eso era horrible […] como saltaba y era tan duro, tan duro, claro, que un camión con 10,000 kilos con quince, veinte personas adentro no más, no pesábamos nada y entonces había unos lugares que había que pasar despuntando zanjas. “No, esta zanja no pasamos” nos decía, “vamos a quedar, vamos a tener que despuntarla”, y íbamos en el campo buscando las partes bajas para pasar para el camión y unas cuantas veces tuvimos que empujar. Una vuelta íbamos a Pueblo Quintana, la mayor parte después que dejamos la ruta 31 la mayor parte del camino era empujando, el camión empezaba a patinar, el camino estaba embarrado, y bueno, había que bajarse todos a empujar hasta llegar a una cima y después trabajar, ahí subíamos todos. Y me acuerdo en un baile fui, llevé botas de goma porque sabía que en el camión se pasaba trabajo y empujamos muchos camiones, todos embarrados […] Cuando fui a cambiarme de ropa, bañarme y cambiarme de ropa para tocar en el baile descubrí que me había olvidado en casa la valija con todo, zapatos, entonces estaba de botas de goma y unos vaqueros viejos, entonces para que no me vieran las botas, puse el estuche del acordeón frente a mis pies, y ahí toqué toda la noche, no me moví de allí para que no me vieran que estaba de botas de goma. (ROLDÁN, 2003, p.32-34)

En el caso de Roldán el traslado para tocar en los bailes rurales no siempre era un calvario. Fue justamente viajando en camión a amenizar un baile en la zona rural de Tacuarembó que Roldán conoció a su pareja, Inés, más de 30 años atrás. (ROLDÁN et al., 2010, p.2)

3.2.3.3 Características físicas de los salones de baile

Estos bailes sociales de familia y vecinos en el norte uruguayo se hacían casi exclusivamente en casas y propiedades particulares o en espacios comunitarios como salones de escuela. Las características edilicias de los

espacios variaban según la condición socioeconómica del dueño, quien muchas veces era también el mismo organizador de los bailes.

Las características de los espacios de baile (sus dimensiones, materiales de construcción, propiedades acústicas, etc.) condicionaban las relaciones entre los miembros del público en asistencia y también afectaba al rendimiento artístico de los músicos contratados.

Roldán recuerda que la distancia geográfica entre el local de baile y las casas del público en asistencia, tecnología de transporte, y carencia de iluminación eléctrica determinaba la duración de estos bailes rurales:

> […] generalmente los bailes eran muy largos, bailes que empezaban al oscurecer y terminaban cuando se aclarara. […] Yo salía por las escuelitas rurales y algunos clubes, salones también donde se acostumbraban hacer bailes, y se tocaba mucho, muchas horas, la gente se trasladaba a veces en campaña en sulky, volantas, de mañana no se podía terminar muy temprano, había que esperar que aclarara para juntar cada cual su recado para prender el sulky, el carro, las volantas, lo que fuera, y bueno, tenía que ser de día, entonces nunca podía terminar menos de las 8 el baile. (ROLDÁN, 2016, p.4)

Roldán también recuerda que las familias que siempre realizaban bailes en sus casas en la ciudad de Tacuarembó, más allá de ser amantes del baile y la música, eran propietarios de espacios físicos que se prestaban para realizar esa clase de evento social. Según Roldán una de las razones de que los bailes se realizaban en esas casas:

> Era porque se tenía lugar, era una forma de reunirse, es como en campaña los bailes […] la gente iba hasta de a pie, otros a caballo, otros en bicicleta o lo que fuera porque eso es una forma de estar con los vecinos, de encontrar con algunos conocidos. (ROLDÁN, 2016, p.11)

Díaz (2002, p.6) también recuerda de los espacios físicos, a veces improvisados, de los bailes familiares de su juventud. Según Díaz, " era todo una cosa entre vecinos, hacían todo un baile familiar, y era un baile sano […], si estaba muy calor se bailaba afuera en el patio, se bailaba en el patio".

Roldán reflexiona como los espacios domésticos en su barrio cuando era joven se acostumbraban transformar en lugares de encuentro lúdico-cultural de la comunidad y espacios dedicados al baile social. También cuenta como esos

espacios eran gestionados por sus dueños para el buen funcionamiento de esos acontecimientos:

> Acá en el barrio, tal vez, aparte de que a veces había hasta cuatro bailes en el barrio […] había distintos lugares donde se hacían. Yo me acuerdo de un peluquero que había en la calle Constitución. Ese siempre que, cada 8 o 10 días ellos tenían un baile ahí, me trataba muy bien, me cuidaba muy bien, era un matrimonio muy bien, jamás lo vi alcoholizado, y tenía unos amigos, ellos se reunían y formaban un baile, pero muy bien, muy sano. Se bailaba, que me acuerdo que era un rancho con un salón quinchado de paja. Tenía un saloncito grande. Era peluquero, sacaba su sillón de peluquero y ahí se realizaban los bailes, muy puntuales en el pago. Terminaba de tocar y estaba mi plata y un buen trato. (ROLDÁN, 2016, p.9)

En la experiencia de Roldán, tanto como los bailes sociales en espacios privados y comunales en las zonas rurales y rurbanas del norte uruguayo eran una fuente de trabajo y de sociabilización, también las características edilicias, geográficas y ambientales de estos bailes comenzaron a cobrar su precio. Según Roldán:

> Yo hace muchos años dejé de tocar en bailes, yo siempre decía que cuando se diera la oportunidad yo iba a dejar de tocar en bailes, porque era muy malo para la salud […] por el humo de cigarro. Se acostumbraba hacer un escenario para los músicos siempre al fondo del salón y no siempre al lado de una ventana, a veces eran bailes que habían cien o doscientas personas, varones estaban fumando, y teníamos que respirar toda esa aire, ese humo de tabaco la noche entera sin filtro. Entonces, que el otro día la ropa, el instrumento, el pelo pero era una cosa horrible de olor a tabaco, y yo no fumaba y entonces […] Se estragaban mucho los instrumentos, y la ropa llegaba tapada de polvo, de tierra, entonces cuando los bailarines estaban todos durmiendo en sus casas nosotros todavía veníamos viajando rumbo a nuestras casas a veces llegábamos cerca al medio día acá a la ciudad, cansado, con sueño, con hambre y con una mugre extraordinaria, los instrumentos en la miseria, entonces dije "esto no, yo cuando pueda no voy a tocar más en bailes" y justamente hace como 25 años que no toco en bailes simplemente me dediqué a la parte de espectáculos. (ROLDÁN, 2003, p.20)

Los locales donde se hacían estos bailes rurales, muchas veces, tenían piso de tierra. Varios informantes relatan sobre el impacto que esta característica edilicia tenía en el funcionamiento de los eventos bailables – de tener que parar de vez en cuando y regar el piso con agua para que no se levantara tanta polvadera. La experiencia de Roldán da testimonio de eso:

> […] y la tierra, cuando nosotros dejábamos de tocar teníamos una capa de tierra […] porque tocábamos de camisa blanca, en el tiempo de la camisa blanca, sólo lo que se usaba, la etiqueta era camisa blanca. Entonces la camisa blanca quedaba así de tierra, alto de tierra porque

> bailaban y se levantaba polvadera. Fue muy sacrificado, toqué muchos años así hasta que me di cuenta que me estaba enfermando y paré, no quise más. (ROLDÁN, 2010, p.4-5)

Los informantes destacan la brecha que ellos perciben entre ser protagonista de una experiencia musical de carácter acústico comparado con una experiencia que cuenta con amplificación eléctrica. Una experiencia acústica tiene que ver tanto con las características de los instrumentos empleados, que la forma de ejecución del intérprete, las propiedades acústicas del espacio físico del lugar en que se ejecuta, y el comportamiento simultáneo de los otros participantes del evento.

Farías relata sobre el trabajo difícil de animar bailes de forma exclusivamente acústica en propiedades rurales del este de los departamentos de Cerro Largo y Treinta y Tres. Él recuerda que había que encontrar soluciones improvisadas para cumplir su trabajo en esas situaciones y también agradar al público. Según Farías:

> Yo me acuerdo que una vuelta nos mandó a tocar a (Paso del) Dragón, un rancho grande de paja, éramos cuatro, y la gente se quejaba que allí en el otro lado en la otra punta no escuchaban la música y le digo, "Uds. sigan tocando acá y nosotros vamos para la otra punta allá". Entonces, de lejos, arranqué tocar un tango "9 de Julio" y el otro compañero tocando el mismo tango de allá del otro lado, ahí lo escuchaba y me escuchaba a mí pero resulta que él terminó y yo seguí. Y con el ruido de la gente, me miraba, me gritaba, me hacía señas y no lo veía, y arrancó con una cumbia, seguía mandando brazo con la cumbia y yo con el tango de este lado y la gente cuando venía aquí, empezaba a escuchar bandoneón bailaba tango, y daba la vuelta para allá y sentía la cumbia, seguía bailando cumbia, y así tocamos toda la noche porque él no escuchó más a mí, y yo no escuché más a él entonces la gente, un rancho largo que tenía como 10 metros de largo, si no tenía más, 12, que iban a escuchar desde allá. Él tocaba lo que quería y yo tocaba lo que quería. (FARÍAS ET AL., 2016, p.11)

La siguiente sección profundiza sobre la centralidad de la acústica a esta tradición musical y da un breve panorama de los diversos contextos acústicos que los informantes de esta tesis tienen en sus experiencias de vida como artistas. También comienza a analizar las transformaciones que esta música sufrió por la llegada de la electricidad a comunidades rurales y rurbanas del norte uruguayo.

3.2.3.4 Acústica

El acordeón diatónico de botón y el bandoneón son instrumentos europeos diseñados en el siglo XIX con el propósito de maximizar las posibilidades musicales y de volumen en su ejecución dentro de contextos acústicos. Superan a los instrumentos de cuerda en su volumen para animar eventos bailables.

La música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay se basa fundamentalmente en la presencia de uno de estos instrumentos de fuelle acompañado por guitarra criolla de seis cuerdas [Figura 22]. Sin embargo, frecuentemente esta música se ejecutaba en los bailes exclusivamente con un acordeonista o bandoneonista solista. También, muchas veces se sumaban otros instrumentos como el ocasional violín o instrumentos de percusión, como *pandeiro*. Para baile, típicamente no se incluía canto, y relatos de varios acordeonistas revelan que muchos organizadores de bailes rurales donde se tocaba esta música pedían expresadamente no cantar para dar énfasis exclusivamente en música instrumental bailable (PEREIRA, 2002, p.30-31). Díaz recuerda que en los bailes familiares de su juventud:

> En aquellos años […] antiguamente no había energía de luz y no había […] amplificación, no existía eso, era todo acordeón, era lo sencillo. Después que empezaron hace muchos años la guitarra apareció que era acompañamiento con guitarra, pero la acordeón era lo primero, ah sí. […] En los bailes familiares todos, primero era el acordeón, era sólo acordeón. (DÍAZ, 2002, p.6)

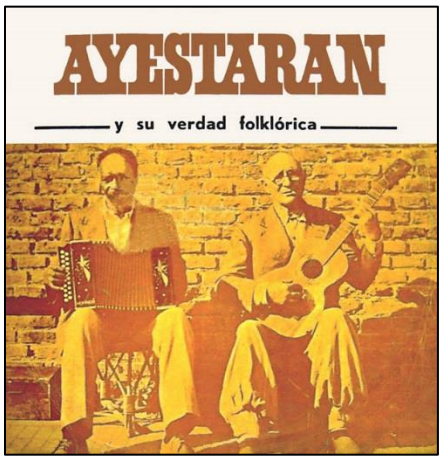

Figura 22 – Tapa del álbum: “Ayestarán y su verdad folklórica” (1974) Ercilio Querois (acordeón de dos hileras) y Diego Bordón López (guitarra). Carmen, departamento de Durazno. 11 de setiembre de 1954. (Foto: Lauro Ayestarán). Esta foto es un ejemplo de la conformación clásica

de la música tradicional de acordeón del interior de Uruguay: acordeón de dos hileras y guitarra criolla.

Fuente: CONAE-Consejo de Educación Secundaria Básica y Superior

Cualquier que fuera la conformación de la orquesta, el público experimentaba una experiencia acústica palpable, de la cual también participaba sónicamente a través del aplauso, pedidos de temas, gritos, versos y relaciones recitadas, y movimientos de baile. Washington Montes (2016, p.14-15) recuerda, "nosotros […] tocamos en bailes de galpones, escuelas, entonces en aquel momento se estilaba la gente pedirle una música al conjunto". También, Díaz (2002, p.7) recuerda que, " se bailaba en farándula, se hacía polca relaciones[57] […] Con relaciones […] Era muy de la gente que se hacía polca relación, gente de antes".

El ejecutante, su instrumento, el público, y el espacio físico del baile se interactuaban de una forma sónica orgánica que era capaz de transmitir emociones y sensaciones. Feld (2015, p.17) escribe que, "el sonido siempre se torna y personifica sentimiento; la materialidad sonora es la resonancia transformada de profundidad emocional".

Acordeonista Montes (2002, p.5) sostiene que, "era lindo y es lindo el instrumento acústico porque es donde uno ve realmente el músico ejecutar lo que sabe con el instrumento". Farías también cuenta sobre al aspecto físico de la experiencia de un músico tocar en bailes en contextos exclusivamente acústicos:

> Yo recuerdo cuando empecé a tocar acá no había ni amplificación ni luz en los bailes donde íbamos a tocar, había que tocar a pecho [...] normalmente se hacía con acordeón a piano, con bandoneón, guitarra. (FARÍAS, 2016, p.8)

[57] La polca con relaciones es un variante de la performatividad de la polca, según Ayestarán (1997, p.51-52) que consiste de una breve pausa en la melodía bailable con bailarines diciéndose uno al otro (muchas veces entre un hombre y una mujer) cortos versos rimados muchas veces con sentido picaresco. Según Ayestarán (Ibid.), "la llamada «Polca con relaciones» que en cierto modo venía a ser una proyección de una de las escenas del Pericón ya en desuso alrededor del 1900".

Roldán, de sus muchos años tocando acordeón en bailes rurales, sabe visceralmente de las exigencias que el medio imponía al acordeonista o bandoneonista en esos ambientes:

> Se pasa mucho trabajo tocando en bailes así, se pasaba antes, ahora es distinto pero ya como que los bailes ya, el músico toca poco, siempre van dos orquestas, antes era una sola, se lleva amplificación. Antes nosotros tocamos a pulmón, no teníamos amplificación y se bailaba lindo no más. Allá en cruz de camino de Caraguatá hay un salón que tenía nunca menos que 35 a 40 metros de largo, y el escenario estaba en el fondo, y con un acordeón de dos hileras tenías que apretarlo suficiente para que los que bailaban acá (escucharan). (ROLDÁN, 2003, p. 34)

Las experiencias de Montes en los bailes vecinales y kermeses en Artigas son parecidas:

> Y todo era acústico [...] Allí no se amplificaba nada [...] todo acústico, todo, todo acústico, y se tocaba horas y horas [...] Porque antiguamente se usaba, por ejemplo, a las 9 de la noche se comenzaba el baile, ponéle, y se paraba a las 6 de la mañana y había que tocar con instrumentos acústicos ¿no? Era una época bastante sacrificada para el músico, hoy en día, no. Hoy en día el músico hace un show de 45 minutos, se sienta y [...] descansa y hace otro show en la noche y pronto, terminó. Todo amplificado, toca sin esforzarse ni nada. (MONTES, 2002, p.5)

Morales recuerda episodios en que la participación sonora del público en un ambiente acústico, en este caso el sonido de sus pasos y movimientos de baile, termina imponiéndose sobre las melodías y ritmos del guitarrista y bandoneonista y el público acaba bailando al compás de sus propios pasos:

> Hay anécdotas muy lindas de los bailes de campaña. Una vez estábamos tocando en un baile y bien no fuimos para tocar para bailar, fuimos a tocar para que escucharan. Estábamos escuchando un conjunto de Vergara, Treinta y Tres y no llegaba el conjunto y nos dicen "a ver si los musiqueros tocan algo para bailar" y empezamos a tocar, bandoneón y guitarra y llegó el momento de terminar y nosotros con la guitarra criolla sin amplificar, sin amplificación, no conseguimos escuchar casi la guitarra, y dicen "toquen alguna para bailar", entonces empecé hacer candombe y milonga "Lo que vale una mujer"[58] y el otro acompañando pero llegó a un momento determinado que la gente bailando que ni nosotros conseguimos escuchar casi y le digo a mi compañero, pobre Marcelino - desaparecido ya - dice Marcelino, "yo te voy a hacer seña que estás tocando, y cuando te haga seña vos no toques la guitarra, hacé que está tocando, yo voy a seguir tocando y

[58] *Lo que vale una mujer* (milonga) Música: Rafael Rossi, Letra: Eugenio Cárdenas (Registrada el 11/08/1953 en SADAIC – Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) Una melodía muy tocada por acordeonistas y bandoneonistas del norte uruguayo. El autor registró 7 ejemplares de esta melodía en su trabajo de campo en 2001-2003 a acordeonistas de dos hileras y a piano en los departamentos de Paysandú, Artigas, Salto y Tacuarembó.

> vas a ver cómo la gente sigue bailando". Bueno, comenzamos, cuando comenzó a llenarse mismo hacía seña, que yo hacía con los dedos, y él y la gente bailando y había un paisano que iba pasándose que dijo "a mí me parece que estos musiqueros ni están tocando", dice, hacía rato que había parado la guitarra y seguían bailando, no sé cómo sería el ritmo ¿no? (FARÍAS ET AL, 2016, p.10-11)

Al correr de los años la electricidad llegaba a las zonas rurales y rurbanas del norte uruguayo. Este nuevo elemento posibilitaba el empleo de novedades tecnológicas dentro de espacios físicos que hasta entonces eran escenarios solamente de interacción lúdico-cultural de carácter acústico.

En varios sentidos la llegada de electricidad a estos lugares en el siglo XX marca un antes y después en la historia de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay. Tanto como facilita el arduo trabajo de ejecutantes de instrumentos de fuelle y otros instrumentos acústicos en los bailes a través de los equipos de audio, también siembra las semillas para su propio decadencia y desuso. La electricidad prontamente permite la entrada de los DJ con su música grabada de procedencia internacional y también ejecutantes de instrumentos eléctricos como la guitarra eléctrica, el teclado electrónico, y más adelante el teclado electrónico con pistas secuenciadas. El acordeón y bandoneón, instrumentos del siglo XIX especializados y ampliamente difundidos por su rendimiento en ambientes acústicos, comienzan a perder sentido y a dejar de ser prácticos dentro de la lógica el nuevo panorama lúdico-social del siglo XX en el norte uruguayo que funcionaba a base de la electricidad.

En su carrera de acordeonista en bailes rurales Roldán pudo hacer la transición a adaptarse a la nueva realidad, según él, "después con los años hice un equipo más sofisticado vamos a decir, con instrumentos enchufados pero siempre con acordeón de dos hileras". (ROLDÁN, 2003, p.11) Con la llegada de la electricidad el esquema cambió, y, como muchos músicos de esa época, Roldán tuvo que adquirir nuevo capital para continuar trabajando en los bailes:

> Yo tenía que tener los instrumentos para los músicos, la amplificación, y con que trasladarlos, entonces llegó un momento por el (19)70 y pico, por ahí, que yo tenía ya un vehículo, tenía la amplificación, tenía los instrumentos y llevaba dos músicos más. (ROLDÁN, 2016, p.3)

Medina, cuando integraba el trio "Los Sobrinitos de Donald" del maestro Rubiolo siendo niño, recuerda el surgimiento del uso de amplificación en los bailes de escuelas rurales:

> Antes era una amplificacioncita […] de esas bocinas que habían, esas grandes que ponían cuatro, una en cada, cuatro bocinas así en cada punta, y […] un micrófono para bandoneón, otro para el acordeón, y otro para la guitarra que cantaba, y era eso. Y la gente se divertía. (MEDINA, 2016, p.8)

Farías cuenta del método que se usaba en los bailes rurales de Cerro Largo y Treinta y Tres antes de la llegada de la electricidad por cable, "la amplificación se hacía con batería, el generador era una batería". (FARÍAS ET AL., 2016, p.15). Con la llegada de la electrificación rural Farías (Ibid.) da su perspectiva en cuanto a sus efectos sobre el trabajo de músicos que animaban bailes, "se vino el progreso, se trabajó un tiempo más, pero después fue muriendo todo. Fue muriendo porque entró la discoteca".

Washington Montes reflexiona sobre las eventuales repercusiones de la llegada de la electricidad en el ámbito musical del norte:

> Bueno, los últimos 20 años para mí lo que ha cambiado que se empezó a dejar de lado el instrumento acústico […] Empezó a predominar la electrónica, los avanzos tecnológicos, y entonces la música ya se empezó a utilizar de otra manera […] Ya, por ejemplo, 50% música, 50% electrónica, empezó así ¿no? Los instrumentos dejaron de ser acústicos y empezaron a ser todos electrónicos que eso ya empezó a cambiar la manera de ejecutar el instrumento […] Ya, una guitarra acústica es una cosa, la guitarra eléctrica es otra, suena mucho más, tiene otra expresión, y el músico tiene otras ventajas en ella ¿no? Bueno, hasta ahí todo bien, y después empezó a predominar más la parte electrónica, cada vez menos la parte musical, o sea, el músico cada vez empezó a tocar menos y a proyectarse más con lo mecánico, con la máquina. (MONTES; 2002, p.7-8)

Este aspecto en la historia de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo detallaremos con más profundidad en el próximo capítulo.

4. PROCESO DE DECADENCIA DE LOS BAILES Y USO DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN

Los informantes citan diversos factores que, según sus experiencias, contribuyeron al declive de la tradición de acordeón y bandoneón del norte del Uruguay a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Se puede agrupar estos factores en cuatro categorías: factores legales, factores económicos, factores tecnológicos, y factores sociales.

Los factores legales abarcan acciones del poder público uruguayo en la forma de regulaciones e impuestos. Los factores económicos incluyen cambios en la matriz productiva de las industrias agropecuarias nacionales, mecanización de la agricultura, y las repercusiones nacionales de las varias crises económicas de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Los factores tecnológicos incluyen la entrada y difusión de nuevas tecnologías como instrumentos electrónicos y la figura del *Disc Jockey* (DJ) en la animación de eventos bailables. Los factores sociales abarcan a los cambios en el consumo cultural de productos mediáticos por parte del público del norte uruguayo, y las evoluciones en los comportamientos de interacción social inter-generacional en contextos artístico-culturales como bailes sociales.

Los testimonios de los informantes no marcan con precisión cronológica las fechas exactas que cada uno de estos factores comenzó a ejercer influencia sobre la continuidad de esta tradición musical. Sin embargo, estos testimonios son documentos elocuentes y reveladores sobre la evolución de las distintas etapas del proceso de declive de esta expresión cultural.

Por más que los informantes provengan de distintas ciudades del norte uruguayo sus respectivos testimonios sobre este fenómeno coinciden entre sí en muchos aspectos. Es interesante que los primeros factores citados por la mayoría de ellos tenían que ver con el ámbito legal en la forma de restricciones, obligatoriedad de obtener permisos, y requisitos de pagar impuestos aplicadas por el poder público. También coincidieron en el punto de la influencia nefasta de las crises y estagnación económicas que - posibilitado por la electrificación y

la entrada de nuevas tecnologías - llevaron al empleo masivo de opciones más "eficientes" y baratas, como el uso de DJ y teclado digital secuenciado, para animar eventos bailables en el norte uruguayo [Figura 23]. En este capítulo se pretende explorar y describir estos distintos factores a través de las experiencias vividas de los informantes como músicos profesionales en bailes sociales en la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI.

Figura 23 – Baile amenizado por dúo compuesto de teclado digital secuenciado y cantor "Amigos do Sul" en un evento de la Asociación Vanguardia de Jubilados y Pensionistas en el Club Deportivo Militar Olimar Artigas. (Río Branco, Cerro Largo, 20 de febrero, 2016)

Foto: José Curbelo

4.1 Factores legales

Varios informantes colocan a la aplicación de impuestos y obligatoriedad de permisos como una de las principales causas del desaparecimiento de bailes sociales en casas de familia y otros espacios informales en el norte del Uruguay. Ellos datan los comienzos de estos reglamentos en las últimas tres o cuatro décadas del siglo XX, algunos especificando la década de los 1960, otros las de los 1970 o 1980.

4.1.1 Permisos

Citando la percibida buena relación que las autoridades policiales de la ciudad de Tacuarembó tenían con los promotores de bailes en casas particulares anterior a la aplicación de estas normas por el poder público, Roldán explica:

> (La práctica de realizar bailes en casas particulares) se terminó hace muchísimos años, empezaron con que para bailar en las casas había que sacar un permiso en la comisaría. Como que, para mí, que las mismas autoridades trataron de que se terminara, porque los policías en esos años hacían la recorrida, vamos a decir. Están bailando en la casa de fulano, y llegaban, casi siempre eran dos los que andaban de recorrida. A los policías los llevaban aparte para darles de comer y algo de beber, los trataban bien, y después salían, nadie los veía, los tenían en un rinconcito que solo el dueño de casa los atendía, comían, y ahí se iban para otro lado, pero como que después empezaron a correr la voz que había que […] y la gente empezó a cambiar la mentalidad, y se empezó a dejar, dejar y dejar hasta ahora nadie hace un baile en su casa. Acá en mi barrio (antes de estas normativas), a veces llegaban a haber 3 o 4 bailes en la misma noche. (ROLDÁN, 2003, p.21)

Sobre las posibles justificativas de las autoridades para poner en efecto estas reglas Roldán reflexiona:

> (Estas normas surgieron) por el año 60 por ahí. […] Eran disposiciones nuevas que iban saliendo y la gente tenía que acatarlas ¿no? Hallaban que era mucho, por lo menos autoridades que no conocían a fondo. Eran disposiciones que, por ejemplo, de la policía que iba allí y hasta disfrutaba del baile, hasta se sacaba la chaqueta y podía bailar, si no que esas disposiciones de gente que estaba atrás de un escritorio que consideraba que eso era tal vez un peligro para la sociedad que se bailara así ¿no? Y fueron imponiendo leyes, cosas, y disposiciones ahí que, bueno, se terminaron los bailes. Se terminaron los bailes familiares. […] No recuerdo (que alguien haya sido sancionado) porque, claro, se advertía ¿no? Si había hecho un baile y no había sacado permiso se le advertía, sí. Yo no me enteré que hubiera habido una sanción para esa persona. Lo más, tal vez, que lo hayan hecho interrumpir el baile, tal vez, no sé. (ROLDÁN, 2016, p.3, 5)

También agrega:

> Había diversas formas de pensar, siempre en estas cosas existían sus rivalidades, por ejemplo, tal vez el vecino pegado se sentía molesto o del frente porque se bailaba porque ese día sentía la música tal vez. No había amplificación pero sentían la música y decían que no podían dormir, alguno que salía afuera que había tomado algún trago y conversaba fuerte, eso molestaba a veces ¿no? Un poco puede haber influido en la terminación de esos bailes las quejas de la gente, que se siempre sienten molestas alguno porque no les gusta, pero los bailes se hacían también con vecinos, venían vecinos, a veces podía ser de allí cerca o más allá, más acá. (ROLDÁN, 2016, p.8)

Euclides Díaz también recuerda la entrada de estas normas y cuenta cual fue el efecto en la práctica popular de realizar bailes en espacios informales como casas particulares en Tacuarembó:

> Bueno, acá, la parte de los bailes es una crisis algo fabulosa porque (para) los que hacen bailes hoy en la actualidad es un sacrificio porque antes se hacía un baile y no se sacaba tanto permiso como hay ahora hoy en día. Hoy en día vos vas a hacer, formar un baile, hacer un baile, ya tenés que pagar permiso desde cuando estás hablando y ya empezás a pagar permiso, porque ya tenés que sacar permiso bombero, comisaría, tener seguridad, ANDEBU[59], por todas partes tenés que tener permiso adecuado y si te aceptan. Si el bombero va y si te aceptan que está adecuado para hacer el baile, poder hacer baile, si no tenés todo, la condición adecuada para hacer el baile ahí dentro de ese club podés hacer, si no, no te dan permiso. […] Bueno, eso (el comienzo de la obligatoriedad de los permisos) debe de andar más o menos rodeando de cinco años atrás, que están por lo menos empezó ese tipo de problema de los permisos de los bomberos. (DÍAZ, 2016, p.8)

4.1.2 Impuestos

Tal vez más importante que la obligación de obtener permisos policiales para realizar un baile, nuevos impuestos a eventos sociales de ese carácter son citados por los informantes como un factor detonante que imposibilitara, de punto de vista económico, la realización de bailes sociales en casas particulares y otros espacios informales. Roldán relata que:

> […] empezaron a que había que sacar un permiso en la comisaría y la Sociedad de Músicos de Uruguay, de Autores, AGADU[60], cobraba. Había que pagar a AGADU y ya fue tanto que al final un cumpleaños, para festejar un cumpleaños o lo que fuera, si se iba a llevar música en vivo, había que pagar un derecho, y no era poca plata. Se empezaron a terminar (los bailes). Después empezaron a aparecer otros ritmos nuevos, la juventud principalmente empezó con música foránea que empezaron a llegar acá y empezaron a irse a los clubes a bailar y ya la gente que tenía un cumpleaños ya no lo hacía en la casa, ya iba al club, a un salón comunal, pero siempre había que pagar a AGADU. […] Era un impuesto fijo, porque no se hacía una declaración de los temas que se ejecutaban. […] Sí, tuvo (que ver la imposición de impuestos en la desaparición de la práctica de bailes sociales en casas particulares). Yo creo que lo de AGADU estaba, era una disposición muy vieja, nada más que no la podían aplicar, pero AGADU empezó a presionar para que se aplicara eso y al final se aplicó, sí. Hoy en día un quince años que se vaya a un salón de algún club, que se arriende el salón para ese evento, que es una cosa totalmente familiar, no es comercial, hay que pagar a AGADU. (ROLDÁN, 2016, p.3, 6)

---

[59] A.N.D.E.B.U - Asociación Nacional de Broadcasters Uruguayos
[60] AGADU - Asociación General de Autores del Uruguay

Basilio Morales describe la influencia de esta carga impositiva en la desaparición de los bailes sociales en su región de Cerro Largo y Treinta y Tres:

> […] se fue dejando (la práctica de hacer bailes). Fue en la razón de los impuestos y todas las exigencias que se fueron ajustando a través del tiempo, Porque hubo, cuando hacíamos bailes todos los días de la semana, ni impuesto pagamos casi, pagamos nada más que servicio policial que era muy barato también […] No había exigencias en esa parte (de impuestos de derechos de autor), sobre todo en los locales no inspeccionaba casi nada. (FARIAS ET AL., 2016, p.14)

Washington Montes contrasta la facilidad de realizar bailes sociales posterior a estas normas impositivas con el estado actual que él cita como causante de la desaparición gradual de esta clase de evento en el interior del departamento de Artigas y la pérdida de fuentes de trabajo para los artistas musicales que amenizaban esos bailes. Según él:

> Antiguamente, (las reuniones bailables) eran fabulosas porque ahí es cuando rendían los toques ¿entendés? Porque no es como hoy en día que tenés que pagar un montón de cosas. Se paga la Policía, se paga AGADU, se paga prestaciones, bomberos, y todo - hoy. En aquel momento no existía nada de eso. La persona iba, organizaba el baile, avisaba a la Comisaría, organizaba el baile, hacía el baile y pagaba la música, los músicos y pronto. No había toda esa burocracia que hay hoy en día. […] ya hace como, ponéle como 15 años atrás hasta ahí todavía se podía hacer algo[61]. […] Ahí se empezó a sentir porque se empezó a terminar todo: escuelas […] galpones, había un vecindario grande en un pueblito de campaña, decían para hacer un baile un fin de semana y se hacía, se reunían y no había problema. […] (no) había que pagar tanta cosa, había que pagar la música, llevar una cantina, algo para comer y pronto y hoy en día , no. […] Lo que eran kermeses de escuela, todo eso se terminó. Antiguamente, por ejemplo, habían cuatro, cinco grupos que trabajaban todos los fines de semana porque 4,5,6 escuelas hacían bailes en diferentes lugares y todo salía, todo andaba, debido a todo lo que se tiene que pagar hoy en día, toda la cantidad de impuestos y normas que han puesto es imposible hacer porque la institución no gana nada, al contrario, porque si te descuidás, perdés plata. (MONTES ET AL., 2016, p.8-10)

Euclides Díaz, quien ha tocado por años en bailes y eventos sociales en la zona de Tacuarembó tiene observaciones vívidas y reveladoras sobre el efecto que tuvieron estas normas en los procesos de realizar bailes sociales en su región. Él hace la analogía de estos procesos con una "cadena" en la cual todos los factores y actores envueltos se influencian mutuamente. Díaz describe la

---

[61] El primo de Washington Montes, acordeonista y cantor Pedro Montes coloca al año 1972 como el comienzo de las restricciones e impuestos introducidos por el Estado uruguayo. (MONTES ET AL., 2016, p.8)

forma en que él percibió que la aplicación de estos impuestos comenzó a repercutir en esta "cadena", eventualmente provocando la casi desaparición de bailes sociales amenizados por acordeón en su zona. Su perspectiva está compuesta tanto de consideraciones económicas, viendo la música como una profesión, que de consideraciones sociales, de observar el relacionamiento de los distintos grupos involucrados, divididos por generación.

> (Actualmente se cobran) más impuestos, le sacan más a la gente que trabaja sobre la parte de baile, la diversión, los veteranos, diversión para la juventud, y cada vez le van disminuyendo más esa parte del trabajo de la gente porque ahí es una cadena, es una cadena. […] 30 años atrás no existía nada de eso, a 30 años atrás como que me conocí como cuando ejecutaba la acordeón, salíamos en los bailes, se hacía baile, no pedían tanto requisito como hay ahora, no pedían nada de eso, era un permiso de la comisaría y que lo daban y no te lo cobraban […] te lo daba gratis, a través de eso iban la guardia policial al baile. No te cobraba nada sobre, a 30 años no te cobraban nada esa parte como está surgiendo ahora en la actualidad. (DÍAZ, 2016, p.8)

Díaz describe como los nuevos requisitos y obligaciones financieras comenzaron a debilitar a los bailes amenizados por conjuntos con acordeón y bandoneón y llevar a la tomada de decisiones de parte de los organizadores de eventos bailables de abaratar costos y emplear opciones como el uso de un DJ.

> […] el músico de antes se trabajaba mejor sobre esa parte. Había más trabajo para nosotros, había más club, porque los sábados, los domingos había cuatro, cinco club que hacían diferentes bailes, todo ganaba. Todo músico se traía su peso para la casa, era un trabajo en cadena, era un trabajo. Pero después cuando salieron esa parte de los impuestos, tener, bueno, el salón adecuado, contra incendio, todo eso fueron sumando mucho impuesto que la gente no puede subsistir tanto impuesto para hacer un espectáculo. […] Pero la parte monetaria que la gente haga un baile, siempre salen perdiendo porque no saben si van a ganar plata o desquitar por eso la gente muchas veces no hacen un festival, no hacen un baile, porque tienen miedo de perder ¿eh? ¿no es cierto? Tratan de hacer lo menos posible, hacer un baile con discoteca para la juventud y no hacer un baile con una orquesta grande, porque una discoteca sale un menor valor. Con una discoteca vas sólo la persona que va a hacer la discoteca con su equipo y no llevan ningún integrante más, ellos hacen el baile. (DÍAZ, 2016, p.8-9, 13)

Díaz detalla los desafíos experimentados por músicos al competir con la discoteca en el ámbito de los bailes:

> Resulta que el tipo que va a hacer un baile con una orquesta, ya es una formación, gasto mayores, porque una orquesta ya cobra más ¿eh? Más gasto y todo y ya tienen que cobrar más y ya por lo menos a ese baile ya empieza a fracasar. Ya la gente, la juventud se van al baile de ellos, que le cobran menor valor a precio mitad de entrada, y el otro

> tienen que cobrar lo que tienen que cobrar porque tienen gastos ¿eh? Tienen muchos gastos para iniciar ese baile, el programa de permiso y todo por eso se fue terminando esos valores, los valores acá dentro de Tacuarembó, se fue perdiendo los valores, […] Ahora vos para hacer una formación, un baile, ya tenés que sacar de tu bolsillo mucha plata por si ganás, porque a veces, mirá que no es fácil de hacer un baile, tenés que correr contra el tiempo, tener que correr si va la gente ¿no es cierto? Y tener que ver una orquesta que más o menos esté en condiciones de una formación pequeña, lo menos posible, porque si no salís perdiendo plata y la gente están prácticamente resabiada de hacer esos tipos de bailes. (DÍAZ, 2016, p.8-9, 13)

Díaz ve que estas condiciones han desmoralizado y lentamente quitado oportunidades de trabajo al acordeonista, bandoneonista y otros músicos populares que antes amenizaban bailes como profesión. También comienza a analizar el proceso del distanciamiento entre generaciones que ha ocurrido dentro del ámbito de los bailes en su zona, destacando que un último refugio para la música tradicional que él y otros músicos populares tacuaremboenses ejecutan son precisamente los bailes de tercera edad. Según él, esas agrupaciones de jubilados que organizan dichos eventos conservan la práctica del baile con acordeón no solamente por afinidad estética o nostálgica, pero también que ellos perciben una exoneración de la carga impositiva que pesa a otros eventos de porte similar.

> Y […] se fue terminando todo esas cosas que a 30 años existían, ahora prácticamente no existen más. Nosotros fuimos perdiendo trabajo sobre ese tipo de impuesto que se fueron acumulando a través de los club, fueron perjudicando a los club que trabajaban. La juventud, la gente de la tercera edad y ahora prácticamente por eso los músicos ahora estamos a la deriva. […] Los pocos que estamos quedando acá, lo están haciendo porque, una, que los club de la tercera edad son gente que tienen su permiso, no le cobran permiso porque son gente jubilada, el de la sede de jubilados. Ahí no tienen ese permiso como tienen los otros, los otros club. … Están exonerados de impuesto, exonerados de impuesto que a otro club que vos vayas a iniciar baile tenés que pagar todo lo que tenés que pagar. Pero el club de la tercera edad tiene ese plan que le dan esa, el plan de la parte de los bomberos, no te cobran impuestos porque es la parte de los jubilados van todos ahí. No es sólo jubilado, después de 40 años podés ir a bailar, pero no tenés que pagar tanto impuesto como paga otro club que vaya a iniciar ¿no es cierto? […] (DÍAZ, 2016, p.8-9, 13)

Roldán observa como fue el impacto de las discotecas en el comportamiento de los participantes de los bailes sociales en Tacuarembó:

> Ahora hablamos sobre lo que imponen los medios, difundir la música extranjera, por ejemplo, es más fácil, es más barato difundir que la música de acá. Nosotros, por ejemplo, hace unos años atrás escuchábamos a un Disc Jockey imponer la música a la juventud

> diciéndole que era lo que estaba en onda, que era lo que había que bailar, que era la música para la juventud, la música inglesa que era Los Beatles y otros que andaban ahí. Y la música nuestra no existía. […] La prueba está que después la juventud bailaba solo esas cosas, perdieron, a reunirse en grupos de varones bailando, con un vaso de bebida en a mano y otro grupo de mujeres allá en el otro lado del salón también bailaban. No se agarraban como los bailes como era antes, no se abrazaban bailando, increíble. Si se veía una pareja abrazada era porque era un veterano ¿no? si hay un 15 años pueden bailar el vals de los 15 y después a mirarse de un lado del salón al otro y con su vasito en la mano acompañando el ritmo con el cuerpo sin contacto con la dama. Bueno, al parecer eso fue lo que aprendieron y no paga derecho la música extranjera acá. (ROLDÁN, 2016, p.33-34)

En el siguiente segmento se analizan los factores económicos que son citados por los informantes por contribuir a la decadencia de esta tradición musical.

4.2 Factores económicos

Aunque la música popular es un concepto muy amplio y diversificado, se puede considerar, a grandes trazos, que se compone de expresiones musicales de individuos interconectados y con afinidad entre sí, agrupados dentro de un determinado grupo social o pueblo. Ese pueblo juega el papel de factor de producción y consumo dentro del sistema económico internacional. El contexto contemporáneo de la inserción del Uruguay en la economía mundial y su permeabilidad a los vaivenes del sistema financiero internacional ha venido evolucionando desde los comienzos del siglo XX. Por ende, la música popular, tanto como el pueblo del cual es producto, es sumamente sensible a los movimientos tectónicos internacionales que forman parte del juego de participar en el comercio mundial que son expresados a través de presiones económicas que exigen innovaciones tecnológicas para maximizar eficiencia, productividad y lucro, y también crises financieras que estremecen, hasta sus fundamentos, economías y sociedades pequeñas y periféricas (a escala mundial) como la del Uruguay.

Este pueblo vivencia en carne propia estos movimientos tectónicos económicos en sus realidades cotidianas en los ámbitos económicos, sociales y culturales y terminan moldeando sus perspectivas de vida, sus cosmovisiones, y

comportamientos de producción (económica y también cultural) y consumo. Estos cambios en comportamiento a veces son para resistir estos movimientos tectónicos con la meta de preservar trazos culturales que tal vez son considerados centrales para mantener una identidad de un pueblo. Sin embargo, muchas veces los cambios en comportamiento de un pueblo son llevados a cabo en la esperanza (a veces fútil) de adecuarse y obtener beneficios (materiales o simbólicos) de su participación en una economía mundial, con sus metrópoli y periferias, y tal vez lograr ascensión social dentro de su contexto local.

En cuanto a esto, Bourdieu escribe:

> La atracción e influencia ejercidas por las nuevas técnicas y nuevos productos a favor del conforto, por las ideas de civilidad, y por las diversiones ofrecidas por la ciudad, se deben al hecho, en mayor parte, de que en ellas se reconoce la marca de la civilización urbana, identificada, correctamente o incorrectamente, con la civilización en sí. La moda viene de París, la ciudad, el modelo se impone de encima para abajo. (BOURDIEU, 2006, p.88)

La música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo no es una excepción a esta dinámica. Los informantes fueron bien explícitos en sus descripciones de las maneras en que estos movimientos tectónicos económicos, expresados en el ámbito del norte uruguayo, se hicieron sentir en sus contextos locales en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Sobre todo contaron como los efectos de estos movimientos, sentidos a escala nacional: mecanización de la producción agropecuaria, inflación, estagnación de salarios, crises financieras, y creciente desempleo, se han expresado en la vitalidad (o desaparición) de la práctica de realizar bailes amenizados por instrumentos de fuelle en sus respectivas regiones del norte uruguayo.

Una de las experiencias más importantes, citada por los informantes, fue la crisis económica de 1999-2002. Producto de la confluencia de varios factores regionales e internacionales de raíz financiera y ambiental como el caos fiscal en Brasil y Argentina, sequía y el brote de aftosa, esa crisis dejó marcas profundas en la sociedad uruguaya (BRUCHELI, FURTADO, 2004, p.13-14). Brucheli y Furtado pintan una imagen de la dimensión de la crisis en le Uruguay:

> En el año 1999 comenzó un período de recesión económica que se profundizó en los años siguientes, acumulándose entre 1998 y 2002 una caída del producto del orden del 17,5%. […] En este contexto, la tasa de desempleo trepó hasta alcanzar sus máximos niveles históricos

> arrojando un promedio de 17% en el año 2002 al tiempo que creció el desempleo de larga duración. A su vez los valores promedios de las pasividades, los ingresos del trabajo y del capital cayeron en términos reales. (BRUCHELI, FURTADO, 2004, p.14)

Las investigadoras de la CEPAL especifican cuales sectores de la población se vieron más perjudicados:

> En este período de crisis bajaron los ingresos de la población en general y se profundizó la desigualdad. […] las personas en hogares dependientes del trabajo, el ingreso per cápita medio cayó 10% cuando el jefe de hogar tenía educación terciaria y entre 23% y 24% cuando tenía nivel educativo bajo o medio. (BRUCHELI, FURTADO, 2005, p.10,13)

Euclides Díaz explica como el efecto del desempleo provocado por los ciclos de crisis económica se desencadena en el ámbito del baile social en su región de Tacuarembó:

> Es eso que está existiendo ahora y yo creo que va a seguir porque ahora la gente que van a hacer fiestas grandes no da, no hay mucha plata para eso ¿no? no hay mucha plata para organizar una fiesta grande como antes que se hacía bien, yo creo que había más abundancia, había más trabajo, porque ahora la escasez de trabajo la gente están con una crisis algo fabulosa. La gente no está para gastar, los que tienen un pesito, bueno, gastan lo mínimo, porque no pueden gastar en una fiesta grande, pero antes había trabajo. Había, una familia que trabajaba toda, ahora no, ahora con la crisis de trabajo que hay es totalmente fuera de serie que trabaje la ama de casa, trabaja el padre, y los hijos sin trabajo, y gente de profesión, gente que tiene su oficio, y no se consigue. No hay trabajo, capacidad de trabajo, y bueno, al no haber trabajo para esa gente que aprendieron su oficio, diferentes oficios y se fue también perdiendo estos valores, la música también porque se fue perdiendo, (DÍAZ, 2016, p.11)

Díaz resume:

> Porque es una cadena, al tener trabajo la gente, al tener trabajo hacen fiestas, y después al hacer las fiestas llevan, nos integramos nosotros los músicos. Y al no tener trabajo la gente, al no hacer fiestas, los músicos, no hay fiestas, no hay trabajo para nosotros, y se fue perdiendo esa formación a través de las fiestas, al no haber trabajo no hay trabajo para nosotros. Y eso se fueron perdiendo […] por es yo digo que es una cadena, la fiesta, los músicos, la radio, con los músicos, se van perdiendo esos valores. (DÍAZ, 2016, p.11)

Ernesto Farías, tornero de profesión que por décadas tenía su taller mecánico en Río Branco mayormente reparando maquinaria involucrada en la producción y procesamiento agroindustrial del arroz (la actividad económica más importante de la región inmediata), también vivía de la música, tocando

bandoneón en bailes de la zona, muchas veces en comunidades compuestas por trabajadores empleados dentro del mismo complejo productivo arrocero.

En su experiencia, él ve a la evolución tecnológica de la industria arrocera local y las transformaciones en las prácticas de música popular como dos caras de la misma moneda. En sus palabras, Farías cita al "modernismo", la mecanización tanto de la producción agroindustrial que la creación musical mecánica con la meta de abaratar costos y maximizar lucro, como el elemento responsable por eventualmente rendir obsoleto al bandoneón como protagonista de eventos bailables en su región de Cerro Largo y Treinta y Tres.

> Lo que pasa es como todo, cambió todo porque antiguamente en una arrocera trabajaban 30 personas ahora trabajan 5 […] el modernismo, antiguamente una maquina cosechaba 500 bolsas y la gente aplaudía, "coseché 500 bolsas", hoy son 3,000 que te cosecha una cosechadora. Se plantaban 10 hectáreas por día, hoy se plantan 100 hectáreas por día o más, porque hay cosechadoras que en pocas horas te hacen 100 hectáreas y antes para hacer 100 hectáreas había que pasar días y días sembrando con una sembradorita de voleo o con una sembradora convencional pero muchas más chica que ahora ¿no? Ahora son inmensas sembradoras que hay. […] El arroz sigue marchando pero ahora se plantan miles y miles de hectáreas, antes no era fácil plantar miles de hectáreas y la música cayó también. […] Sin duda (hay menos puestos de trabajo) […] y no sé dónde fue(ron) a parar (los que antes trabajan) […] Es como hoy, si van a buscar trabajo tienen que saber computación y actualmente, todavía, hay gente que no sabe leer ni escribir, es increíble, pero hay […](FARIAS, 2016, p.5-7, 11-12)

Farías describe los efectos de este "modernismo" en el ámbito local de la música:

> (Yo tocaba en los bailes en) las zonas rurales, generalmente, había por esta zona siempre hubo arrocera pero había también chacras y gente que trabajaba con ganadería y, bueno, y esa gente que tenía sus chacritas, su campito, se plantaba una quinta, hoy ya ni quinta plantan, vienen de campaña a comprar la verdura en el pueblo. Esa gente de campaña se juntaba sí, iban kilómetros para llegar a un baile y que cosa más linda los bailes de campaña. […] (esa gente tenía algún dinero y) sí, se hacían bailes […] Puede ser que se haya aminorado acá (por las crises económicas). En sus tiempos buenos había 10 clubes, entre clubes y bailes de campaña ¿viste? Que se hacía baile, por lo menos uno por mes, era matemático en esos 10 lugares, hoy hay 2 o 3 lugares, entonces la crisis afectó en eso ahí. Se fueron terminando los bailes de campaña y allá las escuelas que hacían todos los meses un beneficio ya salía cada tres meses un beneficio, y hoy por hoy sale una vez cada año en beneficio en las escuelas. Antes era matemático, una vez cada 15 días tenías un baile en campaña, ahora ya no hay más, casualidad sale un beneficio. La crisis. Precisan pero si no, uno, yo arranqué tocando por 5 pesos y en sus tiempos buenos ganaba 15 y me acuerdo que llegué a ganar 30 pesos, 35 pesos por baile, hoy ya no podés mover por menos de 1000 pesos (FARIAS, 2016, p.5-7, 11-12)

Washington Montes también destaca la inflación y la estagnación salarial como factores provocantes del proceso de desaparición de bailes amenizados por acordeón en Artigas:

> […] hace catorce años atrás yo podía hacer, por ejemplo, tres show por fin de semana y con esa plata ya me podía manejar el resto del mes, hace 14, 15 años atrás. Hoy en día hago un show viernes, sábado y domingo y me da (para) vivir una semana, o menos. O sea, económicamente se ha complicado el tema. […] La vida encareció. La vida encareció y los sueldos de nosotros músicos no acompañaron esa inflación ¿no? Se ha quedado entonces hoy en día. Yo, por ejemplo, hace nueve años atrás, cobraba mil pesos por actuación y hoy en día se cobra mil quinientos, ponéle, hace 9, 10 años atrás. […] La nafta salía 10 pesos en ese año, hoy la nafta está a 40, y nosotros, los sueldos nuestros de los músicos, prácticamente es el mismo que 10 años atrás. La gente, los organizadores de bailes y fiestas y cosas, como que no se concientizaron en esa parte o no pudieron hacerlo. (MONTES, 2016, p.1-2)

Marcelo Fagúndez, actual acordeonista del conjunto tradicionalista La Sinfónica de Tambores, recuerda cual fue el efecto que la crisis económica de 1999-2002 tuvo en el ámbito de la música en el interior del Uruguay y contrasta ese momento con lo que él percibe ser el contexto actual.

> La música también tuvo sus carencias, digo, habían festivales que dejaron de hacerlos, […] La música también, hay muchos músicos que dejaron de tocar porque se quedaron sin trabajo, tuvo que agarrar otro tipo de trabajo y ya no, dejó ese conjuntito que tenía y se dedicó más a trabajar porque, como todo, hay cosas que no dan, entonces…Pero ahora, yo pienso que de vuelta estamos en crisis ahora en este momento ¿no? pero pasaron 10, 12 años que fueron años muy buenos para la música y para los músicos también. Para los grandes festivales que surgieron y, bueno, pienso que ahora estamos en buena posición. (FAGÚNDEZ, 2016, p.1-2)

Estos factores económicos contribuyeron al empleo de nuevas tecnologías electrónicas en el ámbito de los bailes sociales en el norte uruguayo, comenzando en las últimas décadas del siglo XX.

4.3 Factores tecnológicos

Se puede afirmar que el acordeón fue una tecnología innovadora adaptada a su tiempo histórico y contexto socioeconómico para ofrecer

soluciones al problemática de proveer música e posibilitar interacción social bailable en el ámbito rural del norte uruguayo que, en su mayoría, carecía de energía eléctrica. Esta tecnología industrializada, importada de ultramar, desplazó a expresiones musicales anteriores en el proceso modernizador del Uruguay. Zum Felde retrata al período de su introducción así:

> El paisano se ve obligado a cambiar de costumbres y de indumentaria, adaptándose a las nuevas condiciones. Sustitúyese la bota de potro por la bota de fábrica o la alpargata, y el chiripá por la bombacha o el pantalón comprado en la pulpería o en la tienda del pueblo. Ya no se oye el rinrín de las nazarenas; se acaban las corridas de sortijas, los pericones y los gatos; se conservan las carreras de parejeros, pero la fiesta no tiene el carácter de antes: falta colorido. La polca, el vals, la mazurca, bailes de la ciudad, suplantan al baile criollo. La propia guitarra tradicional y romántica, que han pulsado el amor, el humor y el heroísmo, en los fogones y bajo los ombúes, en los atardeceres de la enramada y en la fatiga de los campamentos, la guitarra grave y cálida como una hembra apasionada, empieza a tener por rival al acordeón, gangoso cocoliche[62], que avanza desde los pagos de Canelones. (ZUM FELDE, 1967, p.217-218)

De similar manera, la electrificación de las zonas rurales y rurbanas del norte uruguayo en el siglo XX creó las condiciones para la introducción de otras nuevas tecnologías que acabaron desplazando a instrumentos de fuelle, instrumentos musicales altamente adaptados a su contexto histórico, social y tecnológico. Mendoza de Arce contextualiza:

> Las limitaciones técnicas del instrumento (acordeón de ocho bajos) […] son fundamentales para mantenerlo estrictamente unido a aquellas manifestaciones (reuniones bailables). […] Es evidente que el proceso de difusión de estos bailes (ritmos europeos populares del siglo XIX: polca, vals, etc.) es altamente rápido, preparando el camino para la música comercializada del siglo XX. (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.188-189)

Instrumentos musicales eléctricos, más notablemente el teclado (también popularmente conocido como *órgano*), y los Disc Jockey (DJ) con sus potentes equipos de audio y vastas colecciones de música grabada comenzaron a popularizarse dentro del contexto del norte uruguayo comenzando en la década de los 1960. Son estos dos avances tecnológicos que son citados por los

---

[62] Termino rioplatense para denominar al lenguaje de transición mezclado de dialectos regionales italianos y el castellano hablado por inmigrantes italianos en el Río de la Plata en los finales del siglo XIX y comienzos del XX. También utilizado para cualquier inmigrante italiano que utiliza ese lenguaje, y también a un personaje italiano estereotipado del circo rioplatense tradicional. (CONDE, 2009, p.10)

informantes como responsables por hacerle competencia mortal al acordeón y el bandoneón en los bailes sociales.

Algunos ejecutantes de acordeón y bandoneón supieron adaptarse a las nuevas tecnologías en el intento de conservar su actividad económica a base de la música. Tal fue el caso de acordeonista Washington Montes (2016, p.12-13) quien aplicó sus conocimientos musicales a ejecutar el teclado. Según él, "yo trabajaba en acordeón desde niño, pero después trabajé 15 años más o menos con el teclado, el órgano eléctrico porque era lo que andaba […] se comenzó a trabajar con la cumbia y empezó la parte eléctrica".

Sin embargo, la lógica económica, de minimizar costo y maximizar producto, que estaba atrás de la tendencia de adoptar tales tecnologías, ha llevado a extremos y ha conseguido liquidar a la figura del acordeonista/bandoneonista en el contexto de los bailes sociales. Esta dinámica se torna más crítica en momentos de presión macroeconómica, como en épocas de crisis financiera.

Los testimonios de los informantes demuestran cómo estos artistas musicales han vivido en sus experiencias personales el auge del uso de estas nuevas opciones tecnológicas. Por lo general, no las ven con buenos ojos y perciben que han sido amenazas mecánicas, difíciles de combatir, que les han quitado trabajo y han dejado a su arte, cultivada desde niñez, en estado de obsolescencia. La situación lleva a uno pensar en los Luditas británicos del siglo XIX o en el mítico John Henry de los EE.UU. quien "murió con el martillo en la mano" en su carrera a muerte contra quien sería su reemplazo, un taladro mecánico, en la construcción ferroviaria de aquel país.

Washington Montes, quien no es adverso a los avances tecnológicos, observa esta situación de la siguiente manera:

> Bueno, los últimos 20 años para mí lo que ha cambiado (fue) que se empezó a dejar de lado el instrumento acústico ¿no? Empezó a predominar la electrónica, los avanzos tecnológicos, y entonces la música ya se empezó a utilizar de otra manera ¿no? […] 50% música, 50% electrónica, empezó así ¿no? Los instrumentos dejaron de ser acústicos y empezaron a ser todos electrónicos que eso ya empezó a cambiar la manera de ejecutar el instrumento ¿no? Ya, una guitarra acústica es una cosa, la guitarra eléctrica es otra, suena mucho más, tiene otra expresión, y el músico tiene otras ventajas en ella ¿no? Bueno, hasta ahí todo bien, y después empezó a predominar más la

> parte electrónica, cada vez menos la parte musical, o sea, el músico cada vez empezó a tocar menos y a proyectarse más con lo mecánico, con la máquina. […] Yo pienso que a partir de los años 90 para acá (comenzó a surgir todo eso) Ahí fue que se vino del todo, entró la electrónica así a full y empezó, yo me atrevo a decir que empezó a terminar con los músicos ¿no? Los músicos se fueron terminando porque entró la electrónica y ahora se hace todo con la computadora. A veces el músico marca tres acordes allí y en la computadora aprovecha aquellos acordes que quedaron marcados allí y de allí en más termina el operador haciendo todo y por ahí ya dejó de ser el músico ¿no? El músico ya no está ejecutando, o sea que, la música se fue transformando en una cosa manejada por la electrónica. Eso es lo que creo, para mí, lamentable ¿no? porque la mano de obra del músico, el músico en sí, fue perdiendo campo, fue perdiendo campo de trabajo, perdiendo campo de, como diciendo, como ser el aprendizaje ¿no? […] Yo pienso que no (se hacen más bailes al estilo antiguo, amenizados acústicamente con acordeón. Se hace en ciertos lugares parecido pero ya con todos los instrumentos electrónicos, todo. Porque la energía eléctrica ha llegado a todos esos lugares. (MONTES, 2002, p.7-8, 10)

Sobre los Disc Jockey Montes opina:

> Para mí particularmente fue uno de los problemas más grandes para el músico fue el DJ, la música electrónica. Porque la música electrónica, el DJ simplemente se apodera de la música del músico que creó, que grabó, que generó todo y con eso él gana horrores de plata y simplemente descarta al músico y eso para mí siempre estuvo mal. Entonces un DJ hoy en día es famosísimo pero ¿famosísimo porque? si no hizo nada. El DJ simplemente pone el disco y habla con la gente pero la música hicieron los músicos que ni siquiera tienen trabajo y el DJ ganando horrores con la música de esa persona entonces, yo, para mí eso está mal. (MONTES, 2016, p.11-12)

De la misma forma en que describió el proceso de la incorporación de nuevas técnicas y maquinaria en el sector arrocero y las secuelas sociales que provocó, Ernesto Farías detalla la forma en que él vio transformar el ámbito musical local a raíz de la introducción de nuevas tecnologías. En las palabras del bandoneonista:

> (Es) lamentablemente, es así, y a medida que va avanzando, antiguamente era mejor, ahora con todo el modernismo que hay, con todas las cosas que hay, con la música esta, mecánica, ya como que está extinguido el bandoneón acá. Ya no le dan importancia. En los bailes no se toca. Se toca cada una vez por año en un baile porque aquí en frontera no hay. […] yo digo que, con respecto al bandoneón y la música en vivo así, lo que cambió fue el modernismo, la música electrónica, porque antiguamente no existía y precisaban de bandoneón, un acordeón, batería para hacer un baile. Hoy va una persona con un órgano, con un teclado, ya tiene el ritmo, ya tiene, canta, se acompaña, entonces eso vino a terminar con la música en vivo, como quien dice. Hay orquestas sí, pero para el bandoneón se tornó mucho más difícil. Quiere resurgir pero poca gente lo utiliza […] el bandoneón fue perdiendo importancia. Entró para la música movida, más barullo. […] Ahí que va perdiendo punto la música típica y va más

> para lo electrónico porque ya te resuelven con un teclado, un bajo y un cantor y, ta, te hacen un baile con tres músicos, antiguamente eran más. (FARÍAS, 2016, p.2,5,8,12-13)

Su socio en la música, guitarrista Basilio Morales da eco a las observaciones de Farías:

> […] después la nueva tecnología ya empezó a cambiar el panorama y cambiar, y hasta quitarle la mano de obra, no sólo a los músicos, sino que, las maquinas, sabés como que terminaron mucho con mano de obra ¿no? […] para que da un baile con un conjunto bien reforzado por lo menos 4, 5 músicos para que tocaran bien ¿no? Hoy va uno solo con la discoteca y tienen diez músicos ahí adentro. […] Un cantor, en lugar de tener dos o tres guitarras para acompañar, lleva a una pista y se puede cantar igual. Eso todo fue lo que fue quitando la mano de obra al músico y para formar un conjunto lo que cuesta la amplificación, un costo muy elevado, una persona, en una palabra, tiene que dedicarse prácticamente a eso y saber dominar todo […] (FARÍAS ET AL, 2016, p.14-16)

Bandoneonista sanducero Jorge Medina pudo hacer la transición a ejecutar guitarra eléctrica y bajo eléctrico, y actualmente se desempeña como músico de la Banda Municipal de la ciudad de Paysandú. Sin embargo, él tiene reflexiones importantes sobre la futilidad de enfrentarse a la figura del DJ en el ámbito de los bailes:

> Yo estuve integrando también como bajista ¿no? un grupo tropical acá en el Uruguay, y hace más o menos seis años que yo no, dejé, o sea, no quise seguir más tocando el bajo debido a que no te da resultado ¿verdad? Porque tenés mucho gasto en el instrumento y otras cosas y entonces no era como antes que vos ibas a tocar en un baile y te rendía ¿verdad? Vos ibas y cobrabas, te preguntaban cuanto cobrabas "tanto" y te pagaban, y bueno, se vino toda esa onda de la discoteca, de instrumentos secuenciados, instrumentos secuenciados que vos los secuenciás y prácticamente con dos tipos hacés un baile. Todo eso fue, como quien dice, matando a los músicos y a las orquestas, y más la discoteca ¿verdad? La discoteca fue un furor acá que empezó a entrar y entrar y mató también a los bailes con orquesta. Antes vos ibas a un baile acá en un club acá en Paysandú y te topaba con tres o cuatro orquestas ¿viste? Un baile repleto de gente y después que empezó a venir el furor de la discoteca se fue todo disipando, o sea, no, vos hacías un baile con tres, cuatro orquestas y te iban cien personas e ibas a un baile con discoteca e iban mil quinientas personas más o menos, dos mil personas ¿viste? (MEDINA, 2002, p.5)

Medina describe el efecto que este fenómeno tuvo a los músicos de la siguiente manera:

> Y todo eso fue cambiando, o sea, al músico lo fue bajoneando ¿verdad? porque vos tanto que estudiaste para, yo que sé, uno porque te gusta (…) y para hacer algún pesito ¿verdad? con la música porque

> ya llevó tanto sacrificio estudiar, y a tus padres que fueron quienes pagaron tus estudios (…) Acá hay muchos músicos que prácticamente no tocan más porque es lo mismo, no da, no da, o sea, a veces pasando hasta medianoche y todo eso y no te pagan lo que merecés ¿verdad? Entonces eso fue matando mucho a los músicos, a las orquestas ¿no? (MEDINA, 2002, p.5)

Euclides Díaz tiene observaciones cristalinas sobre el desenlace, a lo largo de las décadas, del uso masivo de baile social amenizado por DJ, motivado por la dimensión económica, en su contexto local que es el departamento de Tacuarembó. Aunque admite que, "cualquiera quiere ganar, cualquiera quiere abaratar los costos", el acordeonista resume que, "la tecnología fue avanzando y nosotros fuimos quedando atrasados, fuimos quedando ahí y la tecnología nos ha rebasado". (DÍAZ, 2016, p.12-13) Según él:

> Bueno, la parte en lo que se cambió dentro de todos esos años fue la parte que se fue perdiendo el valor de la parte de la música, la acordeón, el bandoneón, porque ya habíamos entrado en una crisis algo fabulosa de la parte de la acordeón, el bandoneón. Ya no había festivales que se podía hacer este tipo de música, ya habían entrado prácticamente las discotecas, ya nos habían sacado la formación de los bailes, este tipo de música que nosotros hacíamos acá dentro del departamento de Tacuarembó […] se ha terminado el asunto por la parte de la formación de las discotecas que ya a una discoteca le salía más barato llevar una discoteca que ver una orquesta con una acordeón en vivo. Ya la formación de la gente fue otro pensamiento, ya se fue formando bailes grandes con discoteca y se fueron perdiendo los valores de la parte de la acordeón. Y la gente ya fueron perdiendo ese tipo de entusiasmo, ya las orquestas que estaban, las pequeñas orquestas que se habían formado, se fueron desarmando […] Claro, fue una cosa que se fue perdiendo, perdiendo eso, y se fue perdiendo el entusiasmo también. Porque también la gente no van a hacer un gasto horrible, formar una orquesta, comprar un montón de equipo para al otro día utilizar ¿adonde? Porque no había formación de desquitar ese tipo de plata en equipo, en ensayo porque una orquesta grande ya pasando de tres ya tenés que tratar de ensayar todos los días para traer una buena tarea para sacar cosas que tenés que integrar una orquesta, los cantores, la formación del músico. Todo eso tenés que tratar de rescatar y aprender algo nuevo. Y la gente se fue perdiendo ese tipo de música dentro del departamento de Tacuarembó a través de las discotecas que nos fueron rebasando en todos los bailes […] y la discoteca comenzó por allá por, bueno, 13 años hacía atrás, yo que sé, por el 80 y algo. 80 y algo ya empezaron las discotecas y era el fulgor de las discotecas. Si vos hacías un baile con una orquesta ya la, y hacía un baile con discoteca ya la gente se iba al baile de la discoteca, al baile de la orquesta no iban porque ya había una formación de la parte de la discoteca, la gente se había inclinado hacia la discoteca ¿no es cierto? (DÍAZ, 2016, p.4-5)

Díaz cuenta sobre la forma en que motivaciones económicas transformaron a la práctica de realizar bailes sociales en su zona a través del empleo de nuevas tecnologías:

> Hay una competencia muy grande en todo, no vamos a hablar sólo de los músicos, competencia en todo, en formación de todo porque cualquiera quiere ganar, cualquiera quiere abaratar los costos, cualquiera achicar más el grupo para cobrar el precio justo. Eso es lo fundamental porque todos queremos reducir lo mínimo para cobrar más, esa es la parte fundamental. Que los grupos grandes, aquellas orquestas de 8, o 9 , o 10 que conocía antiguamente, que salían y cobraban la plata, lo que cobraban todo ganaba, y después unos años atrás, de 20 años atrás, se fue disminuyendo , fueron formando grupos más chicos, más pequeños, cosa que pudiéramos, que se pudiera ganar ¿no es cierto? Los bailes grandes, los club grandes se fueron terminando, fueron creando club más chicos, con menor calidad de, en vez de una orquesta – discoteca para ganar más porque en vez de llevar un grupo grande, una orquesta porque cobraba lo ideal, lo de ellos, fueron disminuyendo, fueron, es una competencia general, y ahí fue. Por eso yo digo que la competencia fue muy grande, fue muy grande que se fue terminando día a día de esa parte, de la parte de los bailes, de los músicos, todo lo que creaba de diversión se fue terminando día a día y yo creo que en todos los países, creo que estamos igual. La competencia, la tecnología fue avanzando y nosotros fuimos quedando atrasados, fuimos quedando ahí y la tecnología nos ha rebasado, nos ha rebasado porque ahora la gente, para formar un baile, ahora con cualquier equipito te forma un baile ¿no? […] Justamente, y eso es lo que yo me refiero que ahora con, nos han rebasado con la tecnología, han rebasado en todo sentido ¿no? (DÍAZ, 2016, p.13)

Díaz describe que la tecnología no solamente ha afectado a la música sino que también en los lugares físicos donde se realizan bailes:

> Porque nos han rebasado en la parte de la música, nos han rebasado en la parte de los club, ahora todo con aire acondicionado, si vos tenés aire acondicionado en un club la gente concurre si vos no tenés aire acondicionado la gente no van. La gente se siente cómoda en el sentido en los club, ahora vos tenés un aire acondicionado bien calentito en la época de invierno y la gente concurre ¿no es cierto? En verano, prendés el aire acondicionado y la gente están bailando pero a gusto y si vos no tenés un club, vos tenés que tener un club, tenés que tener con todas esas condiciones de la tecnología, aire acondicionado, tenés que tener todo apropiado y te sale caro […] Por eso yo digo, eso se fue día a día fue avanzando la tecnología, nos ha rebasado a todo, porque a todo el mundo fue rebasando la alta tecnología a través de las grandes cosas que han salido, de los equipos, de la tecnología bailando por las luces, porque la gente ahora, la juventud, tenía que tener luces, luces de colores, la discoteca, y antes, no. Antes no se bailaba con luces de discoteca, antes se bailaba ¿eh? Ahora no, ahora en un club, la juventud tiene que bailar con la discoteca con las luces de colores ¿no es cierto? Le dan otra clase de música y los veteranos, la tercera edad, no le gusta bailar con las luces, discoteca, las luces, porque son gente que ya viene de avanzadas edades que ya fueron criados así para bailar este tipo de música sin las luces ¿no es cierto? Y de otra manera también, como el tango, la milonga, que lo bailen

> como ellos están acostumbrados a bailar ¿no es cierto? Y la juventud no conoce ese tipo de música de ellos por eso se apartan de los grupos, cada uno se iniciaron su grupito ¿no es cierto? (DÍAZ, 2016, p.13)

Aunque los informantes citan el efecto devastador que tuvo los avances tecnológicos como la discoteca y el teclado electrónico, en el último capítulo se exploran las formas en que esta tradición musical, de cierta forma, está adoptando y se está beneficiando de desarrollos tecnológicos contemporáneos como los medios sociales y amplificación electrónica de instrumentos acústicos.

4.4 Factores sociales

Los factores legales, económicos y tecnológicos detallados en este capítulo acabaron generando cambios en los públicos del norte uruguayo en cuanto sus comportamientos de interacción lúdico-social, consumo cultural, y valores en relación a la música y bailes sociales. Los comienzos de estas transformaciones sociales son colocados por muchos de los informantes más o menos en la década de los 60 en adelante.

Las más importantes transformaciones citadas por los informantes son: el desprestigio del acordeón y bandoneón y los estilos musicales a los cuales son asociados, predominancia del consumo de grabaciones musicales internacionales en eventos bailables, separación de las generaciones en la práctica de realizar bailes sociales, quiebra en la transmisión a nuevas generaciones de la habilidad de ejecutar acordeón y bandoneón, y la gran influencia de los medios de comunicación como vector de desestimular música tradicional local de instrumento de fuelle y diseminar e incentivar el consumo de productos mediáticos internacionales.

Walter Roldán pasó casi 50 años tocando en la radio y desde niño tocó en bailes con su acordeón de ocho bajos y dos hileras. Tiene una larga relación con los medios electrónicos de comunicación y con espectáculos y eventos bailables. Toda esta rica experiencia de vida, que muy pocos poseen, informa a su perspectiva sobre las trasformaciones mencionadas anteriormente. A través de esta perspectiva él revela y analiza críticamente las dinámicas de la forma en

que estos cambios sociales, en relación al uso de instrumentos de fuelle, se desencadenaron en las últimas décadas del siglo XX.

> Claro, porque los medios difundían mucho la música. Había un impuesto, esos temas foráneos que habían llegado aquí en esos años, predominaba mucho la música, en los conjuntos folklóricos la música argentina y en los bailes populares también, temas argentinos muchos. Palito Ortega, Johny Tedesco, bueno por decir algunos pero había un montón. Esos temas, todo eso se bailaba ¿no? Porque la gente decía que esos era lo que estaba de moda, después alguien también instaló un programa de radio y empezó a machacar a la juventud que lo mejor de la música y para estar en onda eran Los Beatles y tenía que ser esa música y, bueno, los chiquilines no sabían ni que decían Los Beatles, no sabían, pero si se fanatizaban, era eso. Bailaban con esa música, querían eso. La música fue quedando para atrás, este tipo de música fue quedando para atrás y, bueno, como todo, ya los músicos tuvieron que cambiar de instrumento para poder tocar cumbia. […] Los disc jockey empezaron a inculcarle a la juventud de que la música que estaba en onda, la música extranjera, que a ellos les convenía porque no pagaban derechos ¿no? Si promocionaban la música nuestra tenían que pagar los derechos de autor. Entonces ellos le mostraban la nueva onda como le decían a la juventud que eso es lo que se vendía, hacían los bailes a discoteca y difundían solo ese tipo de música […] después de los años 60 […] (a través) de la radio, sí, y en los propios espectáculos mismos, en los bailes, no? Se hacían bailes solo con discos, se terminaron haciendo, no llevando más orquestas. Incluso los acordeonistas pasaron a tocar teclado o el órgano porque si no tocaban ya no los querían, tenían que tocar teclado por que la acordeón, no, no. Como que era mala palabra, como que era una antigüedad y el acordeón de dos hileras menos que menos, no un baile con acordeón de dos hileras, no, no, entonces ya, esa gente influyó a hacer querer desaparecer a eso, ¿no? (ROLDÁN, 2016, p.7-8, 22-23)

Roldán convivió mucho tiempo con las discotecas mientras todavía trabajaba amenizando bailes con su conjunto. Relata como las discotecas llegaron a predominar en eventos bailables en Tacuarembó, hasta entrando en las kermeses de escuelas rurales:

> Las discotecas, no había una ley que se dijera que había que, una discoteca le sacaba el trabajo a los músicos, entonces tendría que ser, dijeron que sí que si había una discoteca había que llevar una orquesta pero generalmente las discotecas, si iba un número vivo, a mí me tocó como número vivo alternar con la discoteca, entonces la misma discoteca te armaba todo el sonido. Bueno, sonabas, apenitas te escuchaba, como de en cuanto en cuanto te escuchaba. Vos dejabas de tocar y te ponían la discoteca que temblaban las sillas y las mesas. Te mataban. Lo tuyo desaparecía, no existías, aquello era mejor, el ruido fuerte. No podías luchar contra eso. Entonces los mismos propietarios de las discotecas a veces tenían programas radiales que programaban, contrataban bailes e iban con su discoteca o a veces se reunían 3 o 4 músicos, no muy profesionales generalmente, para que fueran a cumplir esa misión. La discoteca cobraba por la discoteca, por la propaganda, por la amplificación y por la orquesta. Cuando nosotros ganábamos 500 pesos por ejemplo para tocar en un baile allá por el 80 por ahí, esos músicos que tocaban en la discoteca ganaban 50 o 70

> pesos porque ellos no ponían nada, les daban hasta el instrumento. Tenían que ir a tocar. […] Él que cobraba todo lo demás y esa orquesta había sido como que cobraba 2,000 pesos vamos a decir, más la discoteca, generalmente se hacían bailes en escuelas que para aumentar la ganancia se hacía un remate de un pollo al horno, o una cabeza de lechón al horno, todas esas cosas para aumentar más la entrada de la puerta, y a veces tenía que echar mano a la ganancia de la cantina para pagar todos esos fabulosos gastos, la escuela no ganaba nada. Muchas escuelas dejaron de hacer baile por eso, porque la parte del león llevaban los dueños de las discotecas que hacían la propaganda en las radios, bueno, y así. (ROLDÁN, 2016, p.7-8)

Euclides Díaz cuenta de la forma que el auge de la discoteca terminó contribuyendo a la separación de las generaciones en el momento de realizar un baile social. Esta separación rompió con la práctica entonces muy común de asistir bailes sociales en familia, con padre e hijo juntos en el mismo evento bailable. El proceso de esta transformación recuerda a las observaciones y análisis de Pierre Bourdieu sobre un baile en el interior rural del sudoeste de Francia:

> Ese pequeño baile del interior da ocasión a una verdadera choque de civilizaciones. En ese baile todo el mundo de la ciudad, con sus modelos culturales, su música, sus danzas, sus técnicas corporales irrumpió en la vida campesina. Los modelos tradicionales de comportamientos en las fiestas se perdieron o dieron lugar a modelos urbanos. […] Las viejas danzas que traían la marca del campo en sus nombres […] sus ritmos, en su música, y la letra de la música, fueron substituidas por danzas importadas de la ciudad. De propósito, es necesario admitir que las técnicas corporales constituyen verdaderos sistemas, solidarios a un contexto cultural como un todo. (BOURDIEU, 2006, p.85)

En ese baile, Bourdieu registró la separación de las generaciones, impulsada por la disonancia entre valores culturales expresados a través de elecciones estéticas y artísticas. Cuenta como los chacareros solteros se apartan de la pista de baile:

> […] bajo la luz y bulla del baile, con sus ojos en las jóvenes inaccesibles. Después van a la sala del café a beber juntos. Algunos entonarán, a toda voz, viejas canciones de la región de Béarn, prolongando los acordes disonantes hasta perder el aliento, mientras tanto la orquesta en la sala vecina toca *twist* y *cha cha cha*. (BOURDIEU, 2006, p.84)

Díaz recuerda de la siguiente forma:

> Pero después, a los muchos años, ahora, hace muchos años atrás, se fue terminado la discoteca, la gente (mayor) se fueron aburriendo de la discoteca, de ese gran sonido impresionante, que vos entrabas a una

> discoteca y te reventaban los tímpanos porque la gurisada quería bailar con una cierta (…) el volumen, la gurisada de ahora quería la discoteca por aquel sonido impresionante, la juventud. Pero, los que peinan canas se fueron apartando de los bailes de la juventud, por eso se iniciaron, después se sacó los bailes de la tercera edad. A través de los bailes de las discotecas se fueron apartando ¿Qué pasó? Se fueron apartándose, se apartaron la juventud al baile de la tercera edad porque la inclinación de los veteranos, los que peinan canas, querían este tipo de música, que también no podían bailar, no entendían lo que querían bailar la juventud, mucha juventud no sabía bailar este tipo de música que nosotros hacemos, el tango, la milonga, la ranchera y se habían inclinado con la música moderna y ahí donde se apartaron los dos grupos: grupo nuevo y grupo de la tercera edad que incluso acá en Tacuarembó hay dos club de la tercera edad y ahí entran sólo los veteranos de 40 hacia arriba esos bailes, juventud no entra, además no entra, no van a entrar porque a ellos no les gusta ese tipo de música, ellos están para otro tipo, calidad de música. […] Bueno, lo que ha cambiado mucho en la parte del público que totalmente ahora, es totalmente diferente el público de muchos años atrás, ahora el público ya se ha inclinado por la música moderna y la gente, la gente de antes, antes el padre iba con el hijo o la hija al baile y bailaban, era un grupo, se incorporaba todo en un baile sólo, pero ahora ya la formación de los grupos se fueron apartando, el padre a su baile, la hija y el hijo en el otro baile de la juventud y justamente se fueron formando dos grupos de personas en los bailes, por eso lo que se fue perdiendo acá dentro de Tacuarembó, se fue perdiendo esos valores. Y no es el mismo público, porque antes la formación del público que antiguamente se veía, en un baile sólo se veía el padre y la hija bailando los hijos todo en un baile sólo, pero ahora tenemos a otra nueva formación, que ahora con los nuevos, la nueva tecnología de los bailes, de la nuevas músicas que han salido. La juventud se han inclinado por su música, pero los valores del padre, los que peinan canas, eso no se cambia nunca, eso fue nacido, nació con ese tipo de música y no se puede incorporar una cosa con la otra, porque la juventud quiere ir al baile de él, por eso no hay una formación que haiga dos tipos de bailes juntos, esos están separados. Hay un club de la juventud para ese tipo de música y hay otro club para otra variedad de los tangos, de la típica, y por eso se fue separando ese, muchos años atrás se fue separando esa parte del público, justamente, la juventud hacia un lado y los veteranos hacia otro lado que ahora nosotros lo que tenemos ahora en la actualidad los club acá en Tacuarembó separados ¿no? Música moderna y música para tercera edad aquí en Tacuarembó fue la formación que dentro de muchos años se fue perdiendo eso. Ese es el público que ahora se fue siguiendo a la juventud por un lado y los veteranos por otro lado. Esa es la formación de los bailes de ahora acá dentro de, y eso, creo yo que en otros países también, se fue, creo yo que la formación también. Fueron creando también, fue así, porque en otros países creo que la formación, lo que estamos viviendo aquí en Tacuarembó, creo que en otros países están viviendo la misma situación de nosotros, los club grandes para la juventud por un lado y la tercera edad por otro lado ¿no es cierto? (DÍAZ, 2016, p. 5-7)

Washington Montes relata un panorama parecido en el departamento de Artigas en cuanto a la segregación de las generaciones en el aspecto lúdico-social:

> Hoy por hoy hacen un baile de cumbia y es gente de media edad, ponéle, vas a un baile de música electrónica, de rock y es pura gurisada entonces ellos como que nos diferencian las melodías y cosas y están más para centralizado en el ruido, si el ruido es bueno está todo bien ¿entendés? La música electrónica hoy por hoy creo que es eso, porque no identificás bien el tema. Es el sonido potente, fuerte, la gurisada está enfocada en eso. Baile de cumbia ya es media edad, y después para la gente mayor no tienen donde ir al no ser en otras ciudades que hay tanguerías o cosas así o un lugar que se haga folklore […] (o) cena show (MONTES ET AL., 2016, p.16)

Los medios electrónicos de comunicación son citados por los informantes como factores importantes de divulgación de valores y productos culturales y de formadores de opinión y gustos estéticos. Bandoneonista Medina, radicado en la frontera fluvial con la Argentina, contrasta la evolución del papel de los medios en cultivar y divulgar música de bandoneón (o no) en los dos lados de la línea divisoria:

> Vos acá (en la ciudad de Paysandú), no sé, ponéle, entre radios FM y AM hay como 15 emisoras de radio y vos no escuchás una emisora que te pase un tango. No hay emisoras, o de no sea, hay una sola radio AM, que se llama Radio Charrúa, que hay un programa que pasa un tango, ahí, unas milongas, unos valses, un muchacho que tiene un programa, pero después escuchás a todas las radios que hay AM, FM no escuchás un tango. […] Acá cruzando el puente y ya estamos en Entre Ríos, ahí sí. Lo que pasa es que el argentino es diferente, el argentino ama al tango. Ahí vos escuchás cualquier emisora y te pasan tango, te pasan un vals, te pasan un pasodoble, te pasan una polca. O sea, pero es otra cosa, ya te digo, para escuchar un tango tenés que, al no ser, como te comenté, de la Radio Charrúa, una AM que pasa, es la única. Si querés escuchar un tango por radio tenés que sintonizar una radio de acá de Entre Ríos, que hay unas cuantas, que ahí hay radios que te pasan, se da para pasar tangos y todo eso. […] antes, yo me acuerdo que, no hace mucho, no hacía muchos años había gente que tenía programa y se pasaban tangos, sí, muchos tangos se pasaban, en la 35, me acuerdo, en la 39, había gente que pasaba, había programa de tango y después esa gente, unos ya no están y otros, y entonces, se fue esa gente y ya se fue la música ciudadana se fue perdiendo acá […] En mi caso no más, ya te digo, en mi caso, toqué muchos años cuando empecé con el bandoneón, tenía 8 años, tocaba todos los domingos si no era en la 35 era en la 39, había programas en vivo, y después hasta siendo muchachos, creo que 14, 15 años tenía y todavía había programas en vivo de tango que solía acompañar a algún cantor y todo eso, que me invitaban. Pero lamentablemente después se fue perdiendo todo eso […] Porque la gente encargada de eso que tenía programa ha ido falleciendo, entonces otra gente que venía atrás de ellos se fue interesando por otro estilo de música y por otro estilo de programa. […] Y acá ahora, vos sintonizás una radio (en Paysandú) y no te bajan de las cumbias y algún programa de folklore que son muy poquitos, principalmente en horas de la mañana ¿no? o sea, temprano en la mañana, pero después prendés una radio y si no es cumbia es música inglesa, y si no es música inglesa es, o sea, no escuchás un tango ni por casualidad. Y una lástima ¿no? porque toda la música es linda ¿no? para mí que soy músico no hay música que no sea linda ¿no? pero digo, el tango es una cosa tan hermosa y escuchar

> un bandoneón, escuchar un acordeón. Yo sé que, a veces te da nostalgia ¿no? Porque a veces escuchás un tema que, vos escuchás un tema y escuchás a un tango, no puede creer que exista otra música que se ha superado el tango ¿no? No puedes creer, digo, no, bueno, ta, todo cambia, como dice la vida ¿no? Tenés que adaptarte a los tiempos ¿no? (MEDINA; 2016, p. 3-4)

Fagúndez corrobora las observaciones de Medina:

> Antes sí, había, y es un problema, para mí, un problema de locutores ¿no? O sea, la radio antes, vos escuchabas tango, escuchabas folklore, y todo tenía su espacio a cierta hora, folklore de mañana, tango a la tarde, o a la nochecita, y entonces la gente pedía ese tipo de música porque habían buenas orquestas, Donato Racciatti, Tito Lemes acá en Paysandú, un montón, y la gente que estaba atrás de un micrófono era gente que le gustaba ese tipo, y era toda gente de edad prácticamente ¿viste? Con trayectoria, con reconocimiento, y hoy en día yo pienso que hay mucha juventud, mucha juventud atrás de los micrófonos que pasa la música que ellos creen que es buena porque lo vieron a Tinelli o porque vieron alguna otra música de otro lado que venga que no es de lo que nosotros pretendemos ¿Me entendés? Entonces pasan la música que a ellos les gusta y la música de folklore es para aquel periodista o locutor que tiene 60, 70 años que le guste, que es poco, también, el espacio que tiene, porque programa folklórico no tiene la misma alcance que tiene un programa de cumbia, por ejemplo. (FAGÚNDEZ, 2016, p.9)

Los informantes destacaron el papel preponderante de los medios, principalmente la televisión, en incentivar o desincentivar el aprendizaje de determinados instrumentos musicales según la forma que los retrata (o los excluye) en su programación. Ejecutante de acordeón de dos hileras, Marcelo Fagúndez observa:

> Los instrumentos que vos ves ahora […] el órgano y por ahí ves alguna guitarra, por ahí ves alguna batería, pero acordeón así, al que no sea Montevideo que puede haber alguna, no encontrás. Y la juventud de ahora está para otro tipo de música, ya está para el rock, ya está para lo que la televisión ofrece, (lo que) la televisión los vende. Seguro, te digo, la televisión es otra cosa que te pone ahí un conjunto de rock, conjunto de cumbia, entonces el que está mirando la televisión y le ve en la televisión y por ahí ve un conjunto de cumbia dice "me gustaría tocar el órgano, me gustaría tocar la batería". Pero viste que la batería de ahora es un cuadradito de 30 por 30. […] Entonces la criatura va a querer y golpear ese cuadradito porque tiene una cantidad de sonidos pero no sabe ni porque existen o como es, y ta. Va a aprender lo que él ve ahí, pero si lo ponés un acordeón, de repente uno va a decir "yo quiero aprender a tocar el acordeón". Pero no hay quien enseña. (FAGÚNDEZ, 2002, p.18-19)

Washington Montes, quien vivenció en su carrera profesional musical la transición brusca a instrumentos eléctricos y música producida electrónicamente,

reflexiona sobre la forma en que, en su opinión, públicos más jóvenes han sido condicionados por los medios para adoptar determinados gustos estéticos que en su fundo expresan ciertos valores culturales:

> Los gustos de la gente, por ejemplo, que hoy en día vos le preguntás a un joven ¿no? nuestro, acá "¿Qué es (por ejemplo) una mazurca? " y él no te sabe decir lo que es ¿me entendés? Y le decís, "Bueno, lo que es una cumbia, un rap, una cosa así", él sabe, pero es otra música totalmente, o sea, como que se desfiguró un poco la música. La generación nueva que vino no siguió los pasos musicales, o sea que, la parte musical fue decayendo y avanzó la electrónica, y bueno, la juventud, esta nueva generación ve la música de otra manera, entonces, porque ve la música por la parte de la electrónica. Porque si vos vas a tocar un instrumento acústico para los jóvenes eso para ellos aquello no existe, para ellos aquello es una cosa que quedó atrás […] No te voy a decir todos, pero la gran mayoría ¿no? si vas a una discoteca, por ejemplo, a tocar con instrumentos acústicos allí o principalmente como instrumentos que fueron los pioneros ¿no? o sea […] violín, por ejemplo, acústico, con un piano y un acordeón allí y una guitarra, los tipos se mueren porque ni saben lo que es aquello, no saben lo que estás haciendo ¿me entendés? Eso que para mí es lamentable ¿no? Porque es lo mismo si vos comés un arroz plantado y cosechado como se hacía cien años atrás que un arroz que lo hacen hoy en día con esencias y con cosas, para mi hay una diferencia, y me quedo con el que se plantaba hacía cien años atrás. Bueno, yo lo veo así el asunto, y musicalmente, ta, musicalmente y lo que veo es eso, que la gente no está consumiendo la música verdadera, está consumiendo la música fomentada por la electrónica ¿no? Eso es lo que yo pienso. (MONTES; 2002, p.8-9)

Por más que la evaluación de los informantes sobre el desarrollo del consumo y producción cultural de las nuevas generaciones que surgen tiende a ser negativo, en el siguiente capítulo se examinarán algunas formas en que jóvenes se están apropiando de elementos de esta tradición musical. Se analizará esta apropiación con un ojo crítico empleando perspectivas de los informantes provenientes de distintas generaciones, inclusive la generación nacida en el siglo XXI.

5. TRANSFORMACIONES EN EL USO DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN

Desde el inicio del trabajo de campo en el año 2001 hasta la fecha de hoy han transcurrido muchos desarrollos y transformaciones en la práctica de la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay. A la vez, muchos factores se han mantenido constantes. En varios respectos la perspectiva de los informantes 15 años atrás en comparación con la actualidad es otra. Este capítulo intenta dar un vistazo del estado actual de esta tradición según las perspectivas de los mismos informantes.

En cuanto a la transmisión actual de la práctica de tocar acordeón y bandoneón en el norte uruguayo, los informantes destacan el papel preponderante de dispositivos electrónicos y los medios sociales digitales, hechos posible por el internet. Felipe Basso relata que dentro del conjunto folklórico de jóvenes en el cual él participa:

> Hoy en día, ya sabés, que se usa mucho *Facebook* para publicar y promocionar. Nosotros tenemos una página de *Facebook* […] se llama "Sin Estribos" y es del grupo y ahí las actuaciones las publicamos y publicamos también cuando vamos a tener toques, los próximos eventos. Más que nada el *Facebook* es lo que más nos movemos, bueno, después el uso de *YouTube*[63] para buscar temas y todo eso constantemente. Pero más que nada el tema del internet siempre estamos conectados. (BASSO, 2016, p.10)

Acordeonista Fagúndez, del conjunto La Sinfónica de Tambores, contrasta la forma de transmisión que predominaba en la época de su juventud con la que él ve más prevalente en la generación actual:

> Escuchábamos todo ese tipo de música, yo escuchaba todo ese tipo de música y después tenés que llevarlo al acordeón de dos hileras ¿me entendés? La chiflaba bastante hasta que me memorizaba lo que estaba, y después lo llevaba al acordeón de dos hileras y la acordeón de dos hileras la tocaba en los tonos que me salía ¿no? Hoy grabás una actuación, una pieza que nosotros estamos tocando, la grabás y te gustó, la tenés en vivo ahí en el celular o en la cámara digital y la vas escuchando las veces que vos quieras y, bueno, y hay mucha facilidad, toda esta gurisada que está tocando acordeón ahora estudia por música ¿me entendés? Es fácil para ellos transportarlo al tono que sea ¿me entendés? En aquellos tiempos, o sea, acordeón de dos hileras, acordeonista de dos hileras - no hay muchos que se diga ¿no? Entonces, él que toca la acordeón dos hileras y quiere sacar un tema

[63] La página de *YouTube* del conjunto Sin Estribos se encuentra aquí: https://www.youtube.com/channel/UCwL7sy4Cpmh5CCLgcBi3KiA/feed

> de la Sinfónica, si no está en el tono que toco yo prácticamente tiene que transportarlo a otro tono y varía mucho (FAGÚNDEZ, 2016, p.11)

Acordeonista de dos hileras Roldán (2016, p.18) destaca la gran brecha que existe entre las formas tradicionales de transmisión de esta música y las actuales, "Yo creo que ya tenemos un antes. Antes era de esa forma, se transmitía principalmente en la familia" en oposición con la transmisión por medio de soportes digitales que él ve hoy en día.

Los informantes también enfatizan el papel importante de la producción y difusión de álbumes fonográficos, hecho posible por desarrollos tecnológicos que facilitan enormemente la realización de grabaciones profesionales, para la transmisión actual de esta expresión musical y su repertorio. Roldán cuenta de su colaboración discográfica con respetados artistas tacuaremboenses como guitarrista/cantor Héctor Numa Moraes y poeta Washington Benavídez, además de su trayectoria discográfica con su conjunto, Los Gauchos de Roldán:

> Acordeonistas aquí que grabaran yo creo que fui el segundo porque en acordeón de dos hileras no se daban mucho la oportunidad de grabar. Pero acá hay unos muchachos muy emprendedores, muy meritorios por su forma también de tocar, conservar y tratar de llevar un folklore autentico a la gente que son *Los Aparceros*. Consultaron conmigo respecto a algunos temas, también, que yo hacía porque ellos iban a grabar, en lo cual me alegró mucho ¿no? Por yo iba a escuchar a los temas que yo tocaba y esos temas se iban a escuchar. Entonces, colaboré con ellos porque yo no pensaba nunca que se me iba dar la oportunidad de grabar. Después grabé el primer disco gracias a Numa, con Numa grabamos en el 96 el primer disco "Memorias del Pago" que después se hizo "Memorias del Pago II". Llevamos una cantidad de temas que yo tenía de familia, muchos ya con texto puesto por Washington Benavidez, porque había que ponerles texto por el hecho de que había que relatar algo sobre ese tema, sobre la historia de ese tema, de donde venía, quien lo tocaba, una cosa muy de justicia que los que tocaban esos temas no pudieron, no tuvieron oportunidad de grabar, de llevar al conocimiento público esas cosas y, bueno, nosotros intentamos hacerlo. […] Sí, no. Es muy importante, empezando si tenés una grabación ya sos conocido en todo el territorio. Y temas, temas como de los que yo traigo que son del siglo XIX algunos, esos temas, muchos se los han aprendido (ROLDÁN, 2016, p.15-16)

Sin embargo, los dos intérpretes de acordeón de dos hileras, Roldán y Fagúndez (que son los intérpretes principales de los muy pocos artistas profesionales ejecutando ese instrumento en escenarios uruguayos), opinan que, a pesar de la reciente producción discográfica, ocurrió una ruptura en la

transmisión de las creaciones musicales, repertorio, y estilos de tocar de la generación de sus padres, tíos y abuelos a la generación actual. Entre otras, una de las razones por esta ruptura ellos citan que fue la carencia de registro discográfico de la obra artística de esa generación pasada. Según Fagúndez:

> Yo pienso que no, que no hay un traspaso, digo, los viejos de antes no nos dejaron nada grabado, digo, lo que yo aprendí porque me la hicieron escuchar de otros que tocaban ¿me entendés? Y hoy, hoy en día estos conjuntos que salen ahora están tocando porque ellos ven lo que uno hace ¿me entendés? Y ahí lo llevan al estilo de ellos. (FAGÚNDEZ, 2016, p.14)

El autor observa que tal vez tampoco ha habido una iniciativa de parte de intérpretes uruguayos de acordeón de realizar investigaciones artísticas en archivos sonoros existentes, como el de Ayestarán, o de realizar trabajo de campo para rescatar e interpretar melodías y estilos tradicionales de autor anónimo o creados por ejecutantes de instrumento de fuelle de avanza edad que todavía llevan esas creaciones artísticas en sus memorias. Según la opinión del autor de esta tesis, ese proceso es mucho más complicado y cansador que simplemente hacer una búsqueda Google por "polca, Uruguay" e copiar de oído lo primero que aparece.

Los informantes también destacan los problemas en la enseñanza de instrumentos de fuelle y del repertorio y estilo tradicional. Aunque se observa un marcado crecimiento de jóvenes interpretando al acordeón a piano en los últimos años, los informantes describen los grandes obstáculos para la enseñanza formal del acordeón diatónico, el instrumento que dio inicio a la música tradicional bailable del norte.

Roldán cuenta sobre sus algunas de sus experiencias dando clase de acordeón:

> Estuve en (el Departamento de) Cultura (de Tacuarembó) también, pero ahí hay muchas trabas, ahí no hay rubro para eso ¿no? Te cuento, entonces dentro de los alumnos que aparecieron allá apareció una chiquilina con 10 años por ahí y era bisnieta de uno de los acordeonistas que yo llevaba a los Encuentros de Acordeones, que ya hacía años que no se hacían, Entonces ahí descubrí que tienen que ver, sí, los genes. Era la mejor, era la que tenía más facilidad para tocar el acordeón. Yo dejé. Estuve poco tiempo ahí en Cultura pero dije que él que quisiera seguir aprendiendo que viniera a mi casa y esa chiquilina continuó viniendo acá y estaba tocando muy bien. Y claro, estudiando y con un montón de problemas ahora, paró. Me ha mandado decir que va a reiniciar las clases en cualquier momento me

> va avisar, pero ya lo estaba haciendo muy bien, ya estaba tocando varios temas completos y tenía mucha facilidad, es decir, tiene mucha facilidad. Y esa es bisnieta de Don Pereira Das Neves, un acordeonista de los que iban a los Encuentros de Acordeón. […] Bueno, el tema de dar clase, yo lo hacía con mucho gusto, pero había un problema. Un problema muy grave que era el costo de un instrumento. […] (Hacíamos) las primeras clases y para evaluarlos porque si no tenía condiciones yo le iba a decir "No pierdas el tiempo que vos no vas a aprender". Así, la forma que yo enseño. Entonces, les daba unas clases para evaluarlos, los que tenían posibilidades les decía "Bueno, lo que yo te enseño acá tenés que practicarlo en tu casa, por lo tanto necesitás tener un acordeón en tu casa. Yo te enseño algo acá, vos lo practicás en tu casa, cuando vos venís con eso pronto, a otra cosa, y así vas a aprender". Entonces, empezaban a averiguar quién tenía un acordeón, pero el costo de un acordeón vale mucha plata. (ROLDÁN, 2016, p.19)

Fagúndez, también relata sus experiencias sobre las dificultades de enseñar el acordeón de dos hileras:

> Yo pienso que se le dediqué toda la vida a la acordeón de dos hileras, toda la vida y sigo tocando, sigo aprendiendo, tal vez con mejores técnicas tratando de, a medida que vas conociendo, formar, sacarle lo máximo a la acordeón de dos hileras ¿Me entendés? Es un instrumento muy difícil, muy difícil de tocar y son pocos los que enseñan, son pocos los que enseñan y alguien tiene que seguir tocando. Digo, no lo voy a dejar y ojalá que vinieran muchos acordeonistas más de dos hileras para que esto se no termine ¿no? y bueno, alguno va a surgir. Están surgiendo de a poco, por lo menos ya la acordeón a piano ya hay montones de gurisada que lo están haciendo. Y bueno, es un instrumento que tenés que nacer con él para saber lo que se siente, yo pienso que está ahí. (FAGÚNDEZ, 2016, p.12)

Sobre la enseñanza del acordeón de dos hileras, Fagúndez aclara que:

> Acordeón a botones, de la original de dos hileras son pocos, creo que somos los dos, sí, que andamos en casi todos los festivales, sí. Como te voy a decir, no sé cómo explicarte. No tengo idea. Una satisfacción enorme poder ser, llegar con un aparatito tan chiquito y hacer feliz a tanta gente es bueno, es bueno. […] está en la juventud, que a los gurises les llega este instrumento, es como el deporte, a los gurises les gusta el deporte porque ven al fútbol, están continuamente mirando fútbol de acá o de otro lado ¿me entendés? Y, bueno, y de la acordeón de dos hileras no hay nadie que los incentive, o sea, porque no se ven. Si no los llevan los padres a decirle, "Mirá, que bien que toca" o si le gusta a la criatura tocar la acordeón, dice "¿Y dónde me comprás una? " y "¿Dónde voy a estudiar?". No hay alguien que, por más que le guste la acordeón, como hay, hay cualquier cantidad de gurises que les gusta la acordeón, pero de ese tipo de acordeón, yo que sé, tendría que tener un libro para estudiar, para saber. Me parece que habremos pocos que puedan enseñar, me parece que pasa por ahí. Por más que te vean tocar, si no hay alguien quien te enseñe. […] (FAGÚNDEZ, 2016, p.14)

Sobre sus experiencias de dar clase Fagúndez cuenta:

> Mirá, alumnos no tengo ninguno porque no tengo tiempo enseñar. El único que yo le di unas clases sí, me lo traía la madre, era Felipe Basso que toca la acordeón, toca el bandoneón […] Felipe sí, la madre me lo traía. De noche venía para que yo le diera una mano, y bueno, y es lo que anda tocando él ¿no? Pienso que aprendió bien, ya sabía tocar también ¿no? Y tiene el abuelo que le enseñó bandoneón que también tiene…y ahí tenés vos para que vea que el gurisito tenía 12 o 13 años, creo que era lo que tenía cuando la madre me lo llevó y prestaba atención y aparte le gustaba y tenía la acordeón y tenía la insistencia de la madre, o de los padres, el apoyo ¿viste? Que es fundamental, decir "me gusta el acordeón, quiero ir a estudiar, quiero ir aprender algo", aunque sea de oído, porque yo le enseñé de oído y él tuvo la constancia y le gusta y ese es un referente de lo que puede llegar a ser otra criatura u otro chiquilín que quiera aprender. Tiene que tener primero la acordeón, gustarle, y que los padres lo lleve ¿viste? Para que siga el acordeón, si no, estamos fritos. (FAGÚNDEZ, 2016, p.14)

Roldán y Fagúndez concuerdan en cual es lo que ellos como ven como el principal obstáculo para cualquier alumno que quiera aprender a ejecutar al acordeón de botón en el Uruguay. Ambos afirman que es la escasez y precio elevado de esa clase de acordeón en el mercado doméstico uruguayo. Según Roldán:

> Acá no hay fábricas de acordeón en el Uruguay. Antes se traían acordeones baratos del Brasil, pero ahora en el Brasil son más caras que un acordeón importado acá, entonces eso desanimó a los alumnos y la mayoría abandonó por eso. […] el asunto fue así, yo descubrí la raíz de la cosa porque empecé a conocer gente que no eran músicos pero que tenían 10-12 acordeones porque los compraban porque les gustaban, coleccionaban. Al haber tantos coleccionistas empezaron a escasear los instrumentos y empezaron a aumentar los precios de los instrumentos usados que andaban circulando acá en la ciudad, algunos compraban, no aprendían, algunos vendían y se compraba acordeón barata hace 50 años atrás, pero después los coleccionistas, yo conocí un coleccionista en Montevideo que tenía más de 40 acordeones. Hace poco murió uno que tenía tal vez la misma cantidad, en Montevideo. Acordeón que aparecía, acordeón que la compraban. No tocaban con todas ellas, las tenían ahí para decir "Yo las tengo" las mostraban, pero entonces empezaron a desaparecer, con tantos coleccionistas empezaron a desaparecer los instrumentos […] y con el bandoneón, la mayoría, coleccionistas de bandoneón no conozco, pero si gente que está consiguiendo bandoneones, por ejemplo, para mandarlos para Francia que hay gente que encarga ¿no? y los argentinos han comprado los AA, casi que la mayoría de los AA la han comprado acá y se los llevan ¿no? Eso ya no hay más, por eso un acordeón vale un platal ¿no? Hace pocos días no más pagamos USD 800 por un acordeón que en realidad nunca, pienso yo, que más de 5, 6 mil pesos no se podía pagar por un acordeón porque antes los acordeones, me contaban mi padre, venían en unos cajones que tenían una cantidad de acordeones, todas envasadas en cajas de cartón y se vendían en los comercios de campaña y el paisano compraba, lo usaba un poco y lo rompía y tiraba. Si quería seguir compraba otra. Ahora nadie tiene un acordeón, se rompe una cosa y lo manda a arreglar. […] Claro, haber hay, haber hay, pero son caras. Son muy caras, vale tanto un acordeón de dos hileras como un acordeón piano […] O más, muchas veces más. Sí, porque en este momento son reliquias […] cuando

> aparecía alguien que yo […] mis esperanzas que de ahí iba a sacar buen acordeonista, aunque después fracasaba porque no podía hacerse de un instrumento. Pero por ejemplo, yo iba a dar clase y llevaba hasta cuatro acordeones para distribuir entre parte de los alumnos y practicaban un poco aquello y después le daba a otro grupo y les enseñaba pero era para descubrir que facilidades tenían, si asimilaban lo que yo les enseñaba pero después no podían comprar un instrumento ¿no? Y el Departamento de Cultura (de Tacuarembó) no tenía instrumento tampoco para proporcionarle al alumno. Entonces eso es una de las cosas que ni surgieron acordeonistas nuevos por eso. […] Claro, no hay acordeones, no hay una ayuda por parte de Cultura, por ejemplo, de decir "Bueno, vamos a comprar cuatro acordeones y vamos a tener acá, y un profesor para que les enseñe" Pero, al parecer, la misma gente que está a frente de Cultura no entiende muchas veces lo que es el acordeón. Dicen que no es, la música de acordeón, a pesar de que mi padre aprendió a tocar el acordeón allá…nació en 1896 y dice que allá por 1910 tocaba. Yo le considero eso, ese tipo de música, esas cosas que ya están desaparecidas como la habanera y ciertos tipos de mazurcas que son folklore. (ROLDÁN, 2016, p.19-21)

Fagúndez también afirma:

> No se consiguen acordeones […] Están caros. Están caros y quien la tiene no la vende porque es un recuerdo del abuelo, de la abuela ¿me entendés? Y no la vende, y se echan a perder de no usarlas y para comprar una acordeón nueva, a mi o a cualquiera que quiera, tiene que comprar en el Brasil, o encargarla en la Argentina y sale mucho dinero tener una acordeón a botón. Es una gran inversión que vos tenés que hacer para tener una acordeón y para saber, yo pienso que también puede ser un factor de esos de que no haiga muchos chiquilines que quieran aprender, o sea, que quieren aprender pero es muy difícil conseguir a un acordeón. No está al alcance de la mano, por ejemplo, como comprar una pelota, pelota de fútbol ¿me entendés? Yo pienso que tener un acordeón es difícil tener un acordeón. Difícil de conseguirla. Es caro y vos no vas a comprar algo por las dudas, como pasó con la acordeón a piano y como pasa que hay, la gente antes le gustaba el acordeón y le compraba un acordeón para el hijo o para la hija y se la compraba pero salían baratas, y después la tenían 25, 30 años, y hasta ahora está guardada arriba de un ropero, que no sirve para más nada ¿Por qué? Porque la agarró 15 días y después la abandonó, entonces yo pienso que por ahí pasa también un poco que la gente a veces no compra porque no sabe si le va a gustar, si le va a seguir gustando más adelante porque ahora le gusta porque es chico y después cambia para Rock ¿Y que hace con el acordeón? Se termina perdiendo ¿Eh? No sé. Me parece que hay varias cosas que...Una de las cosas principales me parece que tiene que incentivarlo que toque, que le guste, y si le gusta tenés que darle para adelante para que él pueda llegar a desarrollar lo que puede llegar a ser. Pero, los padres son fundamentales porque con el apoyo de los padres, si le pueden comprar una acordeoncita, aunque sea de juguete para que se incentive ¿no? (FAGÚNDEZ, 2016, p.14)

Más allá de su valor fluctuante en el mercado, el acordeón de dos hileras es un instrumento con particularidades muy marcadas, si bien tiene ventajas en su sonoridad e ejecución, también posee limitaciones importantes que dificultan

su adaptación a interpretar melodías que escapan de sus capacidades musicales. Como sostiene Mendoza de Arce (1972, p.188-189), anteriormente citado, "las limitaciones técnicas del instrumento (acordeón de ocho bajos) […] son fundamentales para mantenerlo estrictamente unido a aquellas manifestaciones (reuniones bailables)".

Fagúndez explica que:

> (El papel de un acordeón de dos hileras en un conjunto tradicional del norte uruguayo) es fundamental (por) el sonido que tiene, el sonido, con pocas, tocando 2 o 3 teclas hacés un acorde que a un músico, yo te digo por lo que dice Oscar (el acordeonista a piano del La Sinfónica de Tambores) ¿no? le llevaría algo espontáneo, que vos lo sacás, abrís la mano, o sea, no abrís la mano, abrís los dedos un poquito no más y sacás 3 o 4 notas que forman un acorde que el acordeonista a piano tiene que desparramar todos los dedos ¿Me entendés? Digo que es algo, para mí es fundamental. (FAGÚNDEZ, 2016, p.12-14)

Roldán enfatiza:

> Ningún instrumento que yo conozca (iguala al) sonido de la acordeón de dos hileras. No lo pueden igualar en cuanto su rusticidad, su manera de sentirse una música alegre, música que sea para el acordeón, no la comparan. Ni puede tocar ni un bandoneón ni acordeón piano puede tocarla, ni un teclado tampoco con el sentimiento que sale de un acordeón de dos hileras. (ROLDÁN, 2016, p.17)

Roldán también describe como las limitaciones del acordeón de dos hileras terminó llevando a la dificultad del instrumento adaptarse a estilos musicales que surgían a través de los medios internacionalizados de comunicación. Según él:

> Muchas veces el acordeonista con un instrumento con tan pocos recursos como es una acordeón de dos hileras que sólo 21 teclas que no tiene semitonos muchas veces, tenía que, a veces, algunas notas saltaban ¿no? No estaban, y bueno, lo adaptaba a su acordeón, a su instrumento y lo tocaba igual, porque muchas veces la gente al ser un tema de conocimiento público que lo pasaran por la radio por ejemplo en los bailes la gente lo pedía. […] Claro, entonces como lo pedían el músico tenía que estar un poco actualizado. Iba escuchando esos temas y trataba de sacarlos ¿no? Un bandoneonista lo sacaría como es, un acordeonista a piano también, pero un acordeón de dos hileras hay que hacer maravillas para poder llevarlo más o menos. Sin embargo hay temas que encajan perfectamente para la acordeón de dos hileras ¿no? Que fue lo que fue hecho para el acordeón, esos tipos de temas: chotis, polcas, mazurca, habanera se podían tocar perfectamente en ella ¿no? (ROLDÁN, 2016, p.15)

Roldán relata sobre la experiencia de integrar al dúo El Viejito del Acordeón en la Radio Zorrilla de Tacuarembó junto con el guitarrista Dante Techera Márquez. Describe la inadaptabilidad del instrumento para ejecutar piezas y estilos musicales que no fueron pensados específicamente para el acordeón de botón.

> Ya con quince años entré a tocar en el dúo “El Viejito del Acordeón” que es un dúo que tenía audiciones radiales y yo pasé a integrar como acordeonista y ahí estuve trece años donde hicimos dos giras por el norte argentino la parte del Chaco y esas fueron mis primeras experiencias en viajes. Después yo quería tocar lo que era auténtico del acordeón que, me refiero a que el acordeón, para mí, para mi entender no estaba hecho para tocar temas modernos sino que era para chotis, polca, mazurca, y como con el guitarrista que tenía no estaba de acuerdo de tocar sólo eso yo me retiré del dúo ese “El Viejito del Acordeón” y pasé a hacer un dúo donde pasaron distintos guitarristas durante cuarenta años pero siempre yo tocando las cosas que a mí me parecían que eran lo auténtico del acordeón. (ROLDÁN, 2010, p.1-2)

Agrega que:

> Por ejemplo en ciertas épocas que estuve en El Viejito del Acordeón, estábamos, era como medio un dúo que se guiaba mucho por los pedidos que le hacían entonces teníamos que estar medio actualizados, salía un tema nuevo de Palito Ortega o Johny Tedesco […] o de cualquier de esos que salían. Llegamos hasta tocar el Mambo Silvano Mengano en el acordeón de dos hileras así que si pedían "La Cumparsita" había que tocarla. En esa época, toque trece años en El Viejito del Acordeón, pero no toqué a mi gusto porque no tocaba lo que realmente era la música para el acordeón de dos hileras, tocaba lo que me ordenaba el dueño del equipo del Viejito del Acordeón que era el guitarrista, entonces él se basaba en que había que tocar lo que la gente pedía, y yo no estaba de acuerdo. Yo estaba que la música que se podía tocar en el acordeón de dos hileras era la música de ella, era eso: chotis, polca, habanera, valses, pero no tocar tangos, ni tocar foxtrots, ni tratar esa música nueva de nueva ola que se aparecía, en esa época le decía la música de la nueva ola, y había que tocar un sucu-sucu, o tocar cualquier cosa que se aparecía, un tema nuevo que a veces duraba unos meses no mas pero había que tocarlo, entonces salía todo mal tocado. Tú sabes que la particularidad del acordeón de dos hileras que es diatónica y no tiene escala completa. Las carencias del acordeón de dos hileras se aumentaba más tocando esas temas que no era para ella, entonces yo, cuando pude dejé de tocar en el Viejito del Acordeón y empecé, seguí tocando en la radio con mi nombre, empecé solo los temas que eran para el acordeón. (ROLDÁN, 2003, p.12-13)

La época de los bailes vecinales y familiares los fines de semana terminó hace muchos años. Los contextos donde se toca y se baila actualmente son más formalizados como festivales y grupos de danza. Ya establecido que existió una

ruptura en la transmisión oral de los aspectos musicales y coreográficos de esta tradición, determinar lo que exactamente se toca y se baila en esos contextos es algo importante. Es sobre este punto que los informantes tienen divergencias en sus opiniones sobre los rumbos que está expresión cultural está tomando en manos de nuevas generaciones. Fagúndez describe positivamente la apropiación por la juventud del norte uruguayo de elementos de esta tradición:

> Es brutal. Hoy en día (los jóvenes son) los que más bailan, los que más se divierten, los que más le gustan a la música esa para divertirse es la gente joven, la gurisada joven no tiene escrúpulos para bailar. Lo bailan como es o lo bailan como lo sienten ¿me entendés? Porque no hay una persona que esté arriba el escenario y que te esté mirando "¿se bailará así? No, lo bailan como quieran y eso es bueno y una polca te la bailan como chamamé, un chamamé te la bailan como polca ¿viste? Y ellos se divierten lo que nosotros apuntamos, que les guste, a divertirse, que bailen, que se empapeen, que griten, que canten, y antes eso no lo hacía, vos ibas a un baile y bailaba toda la noche apretado o medio apretado ¿no? y tampoco te gritaban, terminaba la música y recién empezaban a hablar y creo que estos bailes de hoy son mucho más lindos que los de antes, me parece a mí, ¿no? a mi juicio. (FAGÚNDEZ, 2016, p.6)

También relata sobre el contexto de los festivales, en los cuales su grupo La Sinfónica de Tambores, toca con frecuencia:

> Acá, hubo un tiempo que el Canto Popular era el que reinaba ¿me entendés? […] entonces la gente no estaba acostumbrada a bailar, estaba acostumbrada a escucharlo ¿viste? Y como salíamos un tiempo de dictadura lo que decían, lo que expresaban ellos era fuerte. […] Porque ha cambiado, porque la gente también, que iba antes iba a escuchar ese tipo de folkloristas que hacían esas cosas ¿Me entendés? Hoy en día en los festivales, en la mayoría de los festivales van a divertirse, van a divertirse que la gente de afuera, la gente de campaña que está un mes, o dos meses juntando la plata para ir a Patria Gaucha[64] o para ir a cualquier festival donde haiga doma, o jineteada, va a divertirse. Pienso que va a divertirse y va a bailar (FAGÚNDEZ, 2016, p.7)

Bandoneonista Medina ve que el contexto institucional es lo que ha podido preservar, de cierta manera, bailes de tango en el interior del Uruguay:

> Pero por suerte, hay lugares como acá, como (el Departamento de) Cultura (de Paysandú) que le dan posibilidad al músico poder seguir tocando ¿verdad? Si no fuera por esto ya tampoco hubiese dejado de estudiar otra vez el bandoneón, o sea, bailes de tango acá en el Uruguay no existen, son muy poquitos ¿viste? son muy poquitos, y más acá en la zona del interior, allá en Montevideo sí existen muchas salas bailables con orquesta típica ¿no? Pero allí en la zona del interior, muy

[64] Festival tradicionalista realizado cada año en la ciudad de Tacuarembó.

> poquito o nada, a no ser un festival alguna cosa que haga, alguna peña de tango, después no, en baile mismo con orquesta típica, no existe más. Una lástima ¿no? porque con lo lindo que es la música típica ¿no? tango, vals, todo eso, y aparte también, la misma juventud porque todo cambia ¿verdad? O sea, hacés un baile con tango acá, lo que tirás es gente de edad ¿no? la gente joven, bueno ahora, parece ¿no? por suerte está teniendo un pequeño levante el tango, y hay un club acá que se llama el Club Social Sanducero que hay una academia de tango, hay una academia de tango, dice que va mucha juventud a aprender a bailar tango ¿verdad? Por suerte que parece que tiene una tendencia otra vez a resurgir, otra vez la música de antes ¿verdad? (MEDINA, 2002, p.5)

Roldán ve con buenos ojos el entusiasmo para bailar de parte de jóvenes como Fagúndez describió, pero él lamenta lo que él ve como falta de proyecto didáctico e inclusión de formas auténticas tradicionales del norte uruguayo en las actividades artísticas de grupos de danza del país. Él opina que una de las razones de este fenómeno es falta de difusión mediática de expresiones auténticas:

> Yo, para mí, los medios audiovisuales (son fundamentales). Habría que mostrar, habría que mostrar, y por internet también, mostrar ¿no? Brasil muestra lo suyo, Argentina muestra lo suyo, bueno, muestre el Uruguay lo que tiene ¿no? Eso es muy importante, por lo menos para que conozcan ¿no? Nadie va a decir "No bailes la cumbia, bailá la polca", no. Esto es de acá también […] Bueno, yo, pienso que estamos en pañales en esa parte ¿no? Todavía no se ha dado el que demostrar esas cosas, mostrarle a la juventud y hay una parte que yo voy a tocar ese tema, es una cosa, espero que los que escuchen vayan a interpretar mal, pero nosotros tenemos una cantidad de escuelas de danza, de grupos de danza en el Uruguay. Acá en Tacuarembó tenemos no sé cuántos hay, varios. Pero he ido a Rocha, he ido a Treinta y Tres, por todos lados hay grupos de danza, por todos lados. ¿Por qué bailan malambo? ¿Por qué bailan el gato? ¿Por qué bailan la chacarera? ¿Y nuestra música dónde está? ¿Por qué no la hacen? ¿Por qué no muestran cómo se baila una polca? ¿Por qué no bailan una mazurca? No la bailan, y si te bailan una polca, he visto una polca, una polca de estilo europeo. No es la polca que nosotros conocemos la que se baila todo en salones de baile, no, se baila una polca suelta. No te bailan una polca, es polca de escenario, se baila suelto como cuando llegó la polca que era polca de escenario que después, estaban los profesores de polca que enseñaban bailar polca, era de moda aprender a bailar la polca, pero la polca suelta ¿no? Era europea. Pero después la polca se transformó acá y nadie más la baila así, sólo los grupos de danza la bailan suelta. (ROLDÁN, 2016, p.29)

Proponiendo declarar a esta expresión como Patrimonio de la Nación, Roldán se muestra preocupación por la falta de proyección de expresiones uruguayas en el exterior en las actividades de los grupos de danza:

> Si van al exterior, pero si van a otro lado, no van a mostrar - vienen del Uruguay - vamos a decir, y van a Chile, pero van a mostrar la música, la danza argentina, no van a mostrar la danza uruguaya. En eso, es esa mi discrepancia. Pienso que habría que ajustar un poquito las reglas ahí para que los grupos de danza bailen la música auténtica, tradicional uruguaya. Que tenemos folklore, tenemos, lo que pasa que increíblemente los últimos 4,5 grupos de danza que he visto están bailando los temas del Palavecino[65], con eso ya doy una idea. Es un argentino, de mucho éxito sí, que anda muy bien y todo eso, pero los grupos de danza están bailando los temas de Palavecino, grupos de danza uruguayos. […] Yo pienso, una de las cosas importantes sería declarar la música, de acá del Uruguay, ese folklore, de interés o de patrimonio. O patrimonio, ¿no? Para darle un poco más de interés a la gente para los que dirigen las danzas que piensen un poquito, que viven en Uruguay, que no bailen gato, que no bailen chacarera. ¿y las mazurcas de acá, y los chotis de acá? Porque el argentino tiene chotis, el brasileño también, tiene chotis, pero nosotros también tenemos y son distintos, no son iguales. Por eso digo, se podía, había que promocionar un poquito más de parte de Cultura recordarles a esa gente que somos uruguayos ¿no? ¿Qué les podemos mostrar a unos turistas que vengan de otros países, no? y hay una escuela de danza ahí bailando, se van los turistas creyendo que lo que están bailando es el folklore de acá y no es. Están bailando folklore argentino […] (La música de acordeón y el baile van) de mano en mano. Sí, claro, y eso fue muy importante mostrarle a la gente que lo que estábamos tocando se bailaba así acá en el Uruguay. Y eso lo mostramos en las universidades ¿no? y en las charlas que dimos explicábamos de que como había llegado esa música, como se transformó en esa música que nosotros estábamos mostrando y como la bailaban acá. Como realmente debería de bailarse también, porque ya, si las escuelas de danza que tenemos no representan eso, no muestran eso tampoco. La verdad, yo no me animaba a criticarles, siempre que salimos con Numa por ahí, siempre tenemos un grupo de danza. Yo no cuento la cantidad de discos que busco "¿Quién dirige?" "Mire, le voy a obsequiar este disco, a lo mejor Ud. puede conseguir algo que le interese acá". No le digo, "Ud. está bailando gato y chacarera", no le digo ¿no? Pero le regalo el disco, hasta ahora no he visto ni un grupo bailando la Mazurca de los Morenos, y bailando Chotis de Don Lorenzo (ROLDÁN, 2016, p.29-31)

Los informantes citan algunos factores que ellos opinan han favorecido el creciente uso del acordeón por intérpretes uruguayos. Entre esos factores figuran: la influencia de música internacional comercializado que emplea instrumentos de fuelle, apoyo del Ministerio de Educación y Cultura para conjuntos que interpretan "folklore", desarrollo de los medios sociales y de tecnología de la comunicación, y al final mejoras en los métodos de amplificar instrumentos de fuelle arriba del escenario.

[65] Chaqueño Palavecino, artista musical folklórico del norte argentino.

Bandoneonista Medina nota la mayor visibilidad del bandoneón en el Uruguay por la influencia de artistas internacionales de otros géneros musicales que han incorporado al instrumento en sus obras

> Parece que quiere resurgir todo lo que sea instrumentos de otras épocas, por ejemplo el bandoneón ya se está usando en muchas orquestas, o sea, en orquestas, cantantes modernos. Yo he visto, he escuchado que le están poniendo bandoneones a muchos temas por ejemplo de cantantes de ahora, por ejemplo como Shakira como otra cantante, la argentina Marcela Morelo, y grupos también de rock, están metiendo bandoneón. Vamos a ver, de repente tenemos suerte y resulta todo esto, toda esta música, o sea, no digo tango, sino música interpretada con bandoneón ¿verdad? (MEDINA, 2002, p.5)

También observa la incursión del instrumento en la música tropical:

> Bueno, y ahora hay gente que toca cumbia con bandoneón. O sea, en la Argentina hace años que surgió un muchacho que toca bandoneón y toca, es cordobés y toca cumbia, y acá en el Uruguay ahora se empezó a imponer el bandoneón en cumbia. (MEDINA, 2016, p. 3-4)

Acordeonista Washington Montes nota el mismo fenómeno:

> Los argentinos, Centro América, están usando mucho el acordeón […] Marc Anthony por ejemplo ha grabado varios temas con el acordeón y es uno de los mejores cantantes que tiene América, en EE.UU. ha ganado premio y todo con eso, y Grupo Cali, por ejemplo, no sé si es colombiano o mejicano, un grupo tremendo musicalmente hablando y predomina el acordeón con ellos también, Grupo Cali. (MONTES, 2016, p.13)

Varios informantes citan que oportunidades de trabajo han surgido últimamente a través del apoyo financiero del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) a conjuntos de "folklore". Arahonián (2007, p.47) problematiza el uso de ese término: "*folklore* se ha estado usando muchísimo de modo inadecuado, significando *folclorismo* o *proyección folklórica*, es decir música popular (o danza, o etcétera) basada en expresiones tradicionales". Dentro de los grupos de danza de estirpe *folklórica* Arahonián escribe que existen:

> […] agrupaciones que cultivan las expresiones populares del pasado, las que a menudo se convierten en museos fantaseados de reconstrucciones mitificadas de pasados remotos, institucionalizadas habitualmente en nuestro sistema cultural occidental por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, después de la invención de la palabra *folclore* […] (ARAHONIÁN, 2007, p.44)

Estos grupos musicales folklóricos a veces son convidados para actuar en el exterior en representación del Uruguay. Según Díaz, este apoyo sólo contribuye a recompensar de alguna forma por la caída en otras opciones de trabajo con el acordeón:

> Estamos, los que pueden agarrar un conjunto de folklore para ir a hacer un espectáculo para hacer un peso, los pocos que estamos quedando, están metidos en la parte del folklore, como mi hijo. Donde está la plata, bueno, donde hay trabajo, fue siguiendo a ese tipo de tarea […] A través de la Intendencia salen todos esos grupos de folklore, por eso se fue formando esa parte de folklore. Pequeños grupitos folklore y se fueron incorporando porque se ve que hay plata que apoyan ahí, esa parte, de parte de Cultura […] Por ahora, van mandando hacia diferentes lugares que la cultura de Ministerio de Cultura va formando esos grupitos y lo va intercalando a esa parte y tenés que tener esa formación de folklore para incorporarte para poder viajar, para poder tener, porque si no, no, acá no podés, para trabajar sobre este tipo de música. Nosotros tenemos que incorporarnos en una parte de folklore para poder viajar a otros países, para tener, porque nosotros tenemos un apoyo por medio del Ministerio de Cultura, hay plata. Pero acá, no, no, si hacemos eso, no hay plata, no hay quien lo apoye, lo hacemos a garra, porque lo hacemos sin plata, a veces vamos hacer un festival pero no hay plata, lo vamos a hacer de gusto ¿no es cierto? Lo hacemos de gusto porque, de corazón, porque nosotros estamos dentro del departamento de Tacuarembó y no hay plata, (DÍAZ, 2016, p.9)

El hijo de Díaz participó en una gira europea de una compañía de danza uruguaya cuyas presentaciones eran animadas con música en vivo por el conjunto tacuaremboense Dúo El Juncal de Curtina. Díaz cuenta:

> Una (compañía de) danza de acá de Tacuarembó fue invitación justamente de , lo invitaron y fueron, eso fue todo por el Ministerio de Cultura y fue el grupo de danza y fue a través del dúo Juncales de Curtina, que es un pequeño pueblito ahí de Curtina se inició un dúo de Curtina y mi gurí también se incorporó. Lo vieron para ir con el dúo para hacer la parte folklore, pero ya mi gurí ya estaba formado para la parte del folklore ya. Ya estaba acostumbrado ya en la parte de folklore acordeón porque teclado no querían, querían el tipo de fuelle, aire, la parte del acordeón. Y se incorporó a hacer ese tipo de música, y se fueron y recorrieron ahí y ahora sigue la tradición de la parte folklore porque el mercado en la parte del folklore ha avanzado mucho acá dentro del departamento de Tacuarembó en la formación de dúo folklore que se integra la acordeón. Antes no se integraba la acordeón. (DÍAZ, 2016, p.4)

Sin embargo, Díaz hace una distinción entre el "folklore" ejecutado por estos grupos apoyados por el MEC y la música tradicional regional de baile que él ejecuta desde niño:

> Se fue perdiendo esos valores dentro de Tacuarembó, pero a través fueron formándose grupos grandes de folklore […] Folklore a toda calidad, folklore bailable, folklore para escuchar y ese tipo de música se fue formando en todas partes se fue formando los grupos en folklore para bailar y para escuchar se fue formando y se dejó la música tradicional, como yo digo, esta música que antiguamente nosotros en cualquier parte que íbamos nos llevábamos. Bueno esos son los valores que se fueron perdiendo. (DÍAZ, 2016, p.6)

Washington Montes cuenta las razones porque él optó por incorporar a un grupo de "folklore" después de décadas trabajando en orquestas de otros géneros musicales. Él relata que el apoyo por grupos de esa conformación que interpretan "folklore uruguayo", que él equivale al "Canto Popular", viene del MEC y del cual él se beneficia.

> Toqué 15 años en grupos de cumbia y después paré y ahora más o menos unos tres años que empecé nuevamente pero haciendo folklore. […] Tengo 4 amigos más que hacemos, un grupo conformado por acordeón, batería acústica, bajo y guitarra electroacústica y voces. En ese grupo estaba trabajando […] (Enfocamos en el folklore) porque el otro sector viene bajando cada vez más. […] El tema de baile de cumbia que se tocaba más debido a esa montonera de impuestos y cosas se están terminando los salones. […] Ahora, económicamente no da para vivir de eso simplemente es un complemento pero no podés esperar para depender de vivir de la música porque no podés. No cierran los números. Por más bien que esté el grupo, por más bien ensayado que esté, por más sofisticación que haiga, económicamente simplemente no da. (MONTES, 2016, p.17-18)

Auto-declarado tanguero de ley, bandoneonista Ernesto Farías (2016, p.16) también cuenta sobre su incursión reciente al "folklore", "El repertorio no lo cambiamos nunca, nosotros dos no lo cambiamos nunca. Se redujo el conjunto, se fue disolviendo y quedamos como dúo típico siempre, ¿no? Y folklórico, que hacemos mucho folklore también". Sin embargo él enfatiza cuáles son sus verdaderas raíces musicales:

> Yo pasé por todo. Toqué todo, pero yo quiero hacer, […] mantener mi cultura, tocar el bandoneón y tocar tango. Hago folklore obligado, lo hago el folklore, pero trato de afirmar la música típica: el bandoneón, el tango. […] No, donde quiera que estuviera yo iría a pelear por el tango (FARÍAS, 2016, p.10-11)

Fagúndez cita los desarrollos de los medios sociales y de tecnología de la comunicación como importantes mediadores y potenciadores de la interacción humana. En esta expresión musical esa interacción ocurre no solamente entre músicos sino que también entre el músico y el público y también entre los

miembros del público. Fagúndez describe como el uso de celulares, medios sociales y grabaciones dentro del contexto de los festivales en el interior del Uruguay han sido un factor importante en su trabajo como acordeonista del reconocido conjunto La Sinfónica de Tambores:

> Hemos llegado a través de los festivales, vos te hacés conocer y te hacés querer a través del escenario porque te ven. Te bajás y se te arriman y sos la misma persona abajo que arriba y creo que eso lo aprecian un montón ¿no? lo aprecian un montón y se sacan fotos con vos y eso creo que, el hablar con la gente, me parece que es fundamental, es fundamental, y hoy en día estamos al alcance de las filmadoras, los celulares y un montón de cosas que antes no existía eso. Entonces están más cerca, te reconocen más, estamos en contacto permanentemente porque a través de la computadora, de las redes sociales, estás continuamente con ellos. Por ahí, estás en tu casa y, *tac*, "¿Cómo andás negro, como anda la Sinfónica, por donde van a estar? Que vamos a ir y aquello" Y antes no existía eso, entonces había un casamiento como bien decís vos y dentro de ese casamiento tocabas toda la noche y por ahí te invitaban para el domingo que viene que era el cumpleaños de alguno ¿me entendés? Y así te hacías conocer. Costaba mucho más. (Los medios sociales) está(n) ahora y no existía(n), por eso te digo. […] Yo pienso que es bueno (el impacto que las redes sociales y los medios han tenido en esta música). Hoy te filman arriba del escenario, te lo filman con un celular, una cámara digital y ellos mismos se filman bailando, se filman cantando, y después van y te colocan en las redes sociales y todo el mundo está viendo eso ¿no? y es bueno, creo que es bueno y para nosotros como difusión, para nosotros para saber que a la gente le gusta lo que estamos haciendo para poder seguir continuando, y bueno, van escuchando también los temas ¿no? Gente que no conoció, gente que no fue a ese festival, gente que nunca vio a la Sinfónica. Es parte de una difusión. Y los discos, los discos también, estamos grabando cada dos años un disco y, bueno, cada lugar donde nosotros vamos a tocar los vendemos ¿me entendés? Porque hay lugares que, muy alejado en la campaña que no hay posibilidad de llevar un disco hasta ese lugar, si no viene el pueblo. Y como nosotros andamos con los discos donde vayamos la gente nos pide discos y ahí ya entablamos la conversación y ya se hace una amistad y eso es fundamental, la gente es fundamental (FAGÚNDEZ, 2016, p.8)

Fagúndez también cita a las mejorías en los métodos de amplificar instrumentos de fuelle arriba del escenario como un importante desarrollo positivo para el trabajo de un acordeonista profesional en el ámbito uruguayo. No es para menospreciar el impacto de este factor. En conversaciones con muchos informantes y también a través de observar varios casos arriba de importantes escenarios en el Uruguay por más de una década se puede afirmar que instrumentos de fuelle son, por naturaleza, instrumentos acústicos difíciles de amplificar y han habido pocos técnicos de sonido en el Uruguay que supieron lidiar con ese clase de instrumento arriba de une escenario. La gran facilidad de

amplificar instrumentos electrónicos enchufados ha causado muchos técnicos de tener poca paciencia para adecuadamente amplificar un instrumento de fuelle que hiciera justicia a sus grandes capacidades sonoras y expresivas (especialmente en el caso del acordeón de botón y el bandoneón).

Muchas veces, los resultados finales de un acordeonista tocando arriba de un escenario era, o que se acoplaba terriblemente, no poseía suficiente volumen, o en la mezcla era relegada bien al fondo, por falta de conocimiento del género musical de parte del técnico quien siempre priorizaba al bajo, batería (si hubiera), primera guitarra y canto. Era muy común un instrumento de fuelle quedase como "adorno" arriba del escenario y no como el protagonista melódico principal que es propio de esta tradición musical. Esta dinámica producía que el tocador de instrumento de fuelle muchas veces quedara poco valorizado en las opiniones de los públicos en asistencia. Fagúndez relata que:

> Yo pienso que la Sinfónica, lo que era lo primero, la primera Sinfónica que se formó a esta que empezamos a formar nosotros el segundo disco que comenzamos a grabar y cambió un montón, cambió un montón la parte musical. En la parte musical cambió y arriba el escenario también, la actitud también cambió. Nosotros empezamos a poner el micrófono, los micrófonos de aire recostados al acordeón ¿viste? Fijo con un sistema que teníamos ahí que nosotros nos movíamos o bailan, porque bailan también, menos yo, pero entonces ¿viste? El sonido cambia, o sea, si te movés o hacés interferencia o hay acople, entonces, eso lo fue superando cada vez más, a la medida que hay más tecnología, uno tiene que captarla para eso, me entendés, tiene que estar al tanto, mejora el sonido y mejora un montón de cosas arriba del escenario que nos facilita un montón de cosas, no tenés cable, no tenés acople y sale un sonido impresionante. Y bueno, ahí estamos con la tecnología, a parte tenemos buen retorno también, ¿viste que vienen las cucarachas ahora? que se llaman, y bueno, también tenemos a eso, o sea, según al escenario que sea, ponemos eso y tenemos un buen retorno, eso es fundamental (FAGÚNDEZ, 2016, p.4)

Casi no existe más el solitario acordeonista o dúo de acordeón y guitarra para animar eventos bailables en el norte uruguayo. Lo que sí existe, aunque en menos cantidad, son los conjuntos de cuatro o más integrantes que actúan en festivales, fiestas rurales y otros eventos de similar porte en la región. Algunos tienen más o menos difusión mediática, y algunos tocan con más o menos frecuencia por sumos distintos de dinero, pero lo principal es que cada conjunto tiene su visión propia. Cada grupo es una re-significación única de esta música tradicional, que se originó en un contexto pasado que dejó de existir, pero pervive

en el ámbito contemporáneo del norte uruguayo con todas las transformaciones sociales y económicas que ha experimentado desde las últimas décadas del siglo XX hasta las primeras décadas del siglo XXI.

Entre los conjuntos de los informantes que se presentan con más frecuencia arriba de escenarios en el interior del Uruguay son: *La Sinfónica de Tambores* (Marcelo Fagúndez: Acordeón de dos hileras), *Los Gauchos de Roldán* (Walter Roldán: Acordeón de dos hileras), y el incipiente conjunto juvenil de Paysandú, *Sin Estribos* (Felipe Basso: Acordeón de tres hileras, acordeón cromático, y bandoneón). Por más que cada uno de sus principales acordeonistas hayan recibido el arte de ejecutar esta música por transmisión oral en ambientes familiares y también hayan adquirido repertorio por vía de transmisión oral mediatizada, cada conjunto es una vertiente distinta de esta música.

Los Gauchos de Roldán, por influencia de su líder, es un grupo más tradicionalista que intenta interpretar fielmente los repertorios y estilos de los finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *La Sinfónica de Tambores*, con el protagonismo de Fagúndez, utiliza como base los estilos tradicionales heredados de su familia mezclado con composiciones originales y con una lógica más comercial pensada para festivales. *Sin Estribos*, bajo la tutela de Javier Salto, se inspira de otros grupos uruguayos, y también incorpora repertorio y estilos de otros géneros, inclusive de la música tropical.

Fagúndez relata sobre la propuesta artística de La Sinfónica de Tambores y cuenta sobre el proceso de ganar público y conseguir trabajo en los festivales:

> Yo pienso que a medida que nosotros nos fuimos haciendo conocer, la gente también empezó a conocer las canciones que a ellos les gustaba, que les llegaban a ellos, entonces hoy en día nosotros hemos ido, hemos recorrido al Uruguay ya dos o tres veces, hemos ido 4 , 5 veces al mismo festival. La gente la primera vez nos saludaba de lejos, ya la segunda vez ya nos abrazaban, y ahora somos amigos de esa gente ¿me entendés? La gente se llega a nosotros y nosotros somos personas normales, tomamos mate, andamos descalzos delante de ellos y eso creo que a la gente del interior es lo que les llega ¿me entendés? Entonces cuando estás tocando arriba el escenario ya de abajo "Che negro, tocá Yaguatirica" y la están cantando junto con nosotros ¿viste? Y bueno, terminando ese tema y te están pidiendo "La Patria Gaucha" o "Con el viento en la cara" y que también te la cantan en la cara ¿viste? Adelante tuyo y la gente la está cantando y, mirá, es inexplicable porque vos estás tocando y la gente está cantando las canciones tuyas de abajo ¿Qué te parece, no precisás más? Y para

> bailar también, cuando quieren bailar te piden los temas: polca, chamamé y sólo aquello que les gusta bailar. […] yo pienso que la música, lo que nosotros hacemos, los ritmos prácticamente: chotis, milonga, chamamé, eso no lo aprendimos, o sea, no los escribimos nosotros, ya viene de atrás ¿me entendés? Entonces, lo adornamos en el sentido de que si hay dos acordeones se tienen que distinguir o uno hace acordeón primera que va marcando todo lo que son las notas y después la segunda acordeón me parece que lo que hacemos nosotros, que es lo que hace Oscar es de no ir a lo que yo estoy haciendo sino lo va adornando y así lo va haciendo la guitarra que mantiene el ritmo con la batería como una guía, y el guitarrón, en este caso el guitarrón, que también hace sus cosas, pero no hace lo mismo, en los mismos tonos ¿me entendés? Entonces yo pienso que ahí es donde vos escuchás los cuatro instrumentos perfectamente bien. (FAGÚNDEZ, 2016, p.4-5)

Fagúndez y Roldán concuerdan que ellos ven un resurgimiento de interés en ejecutar el acordeón a piano de parte de jóvenes uruguayos. Sin embargo, ellos tienen opiniones distintas sobre las posibles causas de ese interés y también del rumbo que ese interés pueda ocasionar. Según Fagúndez:

> Yo creo que muchos conjuntos, muchos conjuntos siguieron los pasos que seguimos nosotros o que empezó la Sinfónica, porque yo no la empecé, siguió y siguen surgiendo, ahora hoy en día vos ves hoy en día conjuntos que antes eran un dúo como Larbanois y Carrero incorporar acordeón ¿me entendés? Otros de otros lugares que antes eran un dúo también pusieron acordeón, ya es ¿me entendés? Conjuntos que están saliendo ahora de gurises con 14, 15, 12 años también pusieron acordeón. De algún lado vieron ¿me entendés? De algún lado copiaron, y esos gurises que están tocando hoy el acordeón, están tocando temas de la Sinfónica, no tocan un tema de otro lado, o sea, por ejemplo, La Galponera, antes la hacían Los Olimareños, la empezó a hacer el Pepe Guerra le puso acordeón que está el Víctor Amaral o canciones de Pablo Estramín que también tuvo Víctor Amaral con la acordeón ¿me entendés? Y esta generación que está viniendo ahora, la gurisada está haciendo esos mismos temas con acordeón, o sea que, es bueno. Se ha incorporado más al acordeón, en las cumbias también han puesto acordeón, hay conjuntos de cumbia que antes era todo teclado, ahora también tienen acordeón, de algún lado lo vieron que el acordeón da resultados, o que es una música alegre. (FAGÚNDEZ, 2016, p.10)

Roldán también observa ese creciente interés en el acordeón, pero lamenta que el acordeón de dos hileras, instrumento característico de este género musical y que posee mucho poder expresivo, no ha podido captar la atención de la juventud.

> La acordeón está entrando más en los grupos. La habían dejado de lado, la habían dejado de lado a la acordeón piano, bueno, ni hablar que la dos hileras también se había quedado hacía mucho. Estaba la acordeón piano, pero la acordeón piano ya había dado paso al teclado ¿no? Era el teclado, tenía que bailar un grupo, tenía que…pero como

> que después de tantos años, vino y volvió hacia atrás ahora empezaron a poner acordeón piano, acordeón piano comenzaron a poner en los grupos. Empezando que es más vistoso un acordeón piano que un teclado que el individuo está ahí, ta, se le ven las manos que hace así pero no se ve ni el instrumento ¿no? Además, el sonido del acordeón, bueno, el acordeón piano es comparable porque hay registros en los teclados de acordeón. Pero no tiene ni un registro, ningún instrumento que yo conozca, del sonido de la acordeón de dos hileras. No lo pueden igualar en cuanto su rusticidad, su manera de sentirse una música alegre, música que sea para el acordeón, no la comparan. Ni puede tocar ni un bandoneón ni acordeón piano puede tocarla, ni un teclado tampoco con el sentimiento que sale de un acordeón de dos hileras. (ROLDÁN, 2016, p.17)

Roldán también enfatiza que este nuevo interés en el acordeón no necesariamente trae efectos buenos a esta tradición musical, según su forma de concebirla:

> Bueno, pienso que auténticos, auténticos exponentes son los menos ¿no? […] de mostrar como son la realidad, los hay también grupos de mucho éxito que andan actuando de escenario en escenario tocando los mismos tipos o los mismo estilos de música, pero cambiándole, por ejemplo, un chotis tocarlo como cumbia ¿no? porque lo ven más comercial. No son, vamos a decir, de ahí no hay ningún interés didáctico en eso, hay maneras de hacer dinero y buscar…y crear, crean cosas sencillitas pero le ponen una letra graciosa y ta, y le ponen un ritmo de polca y la cantan. Y eso es lo que muestran, no muestran una polca, por ejemplo, de allá de 1920, de 1940. No, porque para ellos no tiene atractivo, quieren la parte comercial. De esos grupos andan unos cuantos, lógicamente, trabajan más que los que quieren mostrar las cosas auténticas ¿no? Están en la parte comercial. […] Lo que pasa es que eso vino de ver grupos, no había grupos de acordeón de dos hileras. Acá en Tacuarembó yo formé el primero grupo, Los Gauchos en el 84 surgieron y ta, andan tocando. Entonces de ahí, en seguida surgieron otros grupos ¿no? y Los Aparceros en la línea estricta de auténtico folklore también. Pero después, lo que vino detrás que andan, no de acá ¿no? pero de otros, y que entran a tocar acá porque desplazan los de acá para recibir a esa gente que toca así, las cosas. Son gente que, vamos a decir, son ganapanes del arte ¿no? Buscan el lucro y no exponer una cosa auténtica ¿no? como es. Nosotros, los que estamos luchando por la música del acordeón queremos mostrar la autenticidad de eso, lo que se hacía, lo que se tocaba y que es bueno, no es una música aburrida, es una música…la vimos en Estado Unidos, que les gusta, y que bailen, hay clubes que bailen que con ese tipo de música: chotis, polka, mazurca ¿no? Si lo bailan allá nosotros no podemos ser tan adelantados que lo dejemos de lado porque es antiguo. Pienso que hay una brecha ahí ¿no? entre el ganapán y él que quiere mostrar un auténtico folklore ¿no? […] Sí, (hay que) reconocer a los artistas, a los pioneros en ese tipo de música y hacen reconocimiento ¿no? […] Bueno, y vos ves los respetados que son, el folklore, por ejemplo, de la Argentina y los acordeonistas que son grandes personajes y como protegen su folklore. ¿A ver qué músico uruguayo va a…? Muy poco, va a imponerse a la música argentina. Ni suben al escenario a un festival de chamamé. En Brasil los CTG mostrando esa música y son brasileños, yo no he visto los uruguayos en los CTG. ¿Por qué nosotros no protegemos lo nuestro? Lo nuestro, no, no vale nada porque no tenemos apoyo, Pensamos

> esto y ta, lo tocamos ahí pero ta, no sirve, no sirve. Nosotros sabemos qué valor tiene, pero si ponemos un disco, por ejemplo, de Los Gauchos de Roldán y ponemos de cualquier otro, La Polkería[66] o, ¿Cuál pasan más? El otro, aunque sean cosas que surgieron ahí en el momento "¿Vamos hacer una polca?" "Ta, hacemos esta parte, esta parte. Ta." Se formó. Yo no le doy valor a eso, yo le doy valor a lo que se, es como comparar, por ejemplo, un vals Desde el Alma, que vamos a llegar al año […] 3000, y va a estar La Cumparsita, como Lagrimas y Sonrisas. Bueno, esos temas no mueren, son buenos, no es como una cumbia que nace hoy está sonando dos, tres meses y desaparece. Y hay otra cosa ¿no? y muchas veces los textos dan vergüenza ¿no? Pero es cierto, se vende porque, claro los medios le imponen (el público lo acepta) […] porque se impone a fuerza de tanta recalcada. Es como la política, la política también, si vos no salís y hablás y recalcás "votenme" o "vote a esto" nadie te va a votar y la música hay que recalcar, pero para eso tiene que contar con la ayuda de los medios y si los medios no te respaldan. ¿Qué pasa? La música extranjera no paga derechos acá. Nosotros grabamos en el Brasil y nunca pudimos cobrar un peso de derecho de autor ¿no? Si se pasa un tema extranjero acá, de otro país… (ROLDÁN, 2016, p.32-33)

En cuanto al "apoyo" que Roldán cita como faltante en el contexto de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte, ese término toma varias dimensiones. Primeramente se puede interpretar como apoyo financiero e institucional al nivel de gobierno nacional y departamental. Segundo, es apoyo mediático brindado por los medios de comunicación, principalmente la radio. Tercero, es el apoyo profesional (en la forma de contrataciones) ofrecido por los organizadores de festivales y eventos, muchas veces ligados a intendencias departamentales y organizaciones de la sociedad civil. Cuarto, es el apoyo por el público que consume productos culturales musicales en el mercado uruguayo.

Felipe Basso explica el proceso de la formación de Sin Estribos y destaca lo atractivo de ser un grupo juvenil:

> El tema de la música para mí siempre fue igual. Siempre anduve en grupos ¿viste? Y aprendiendo continuamente y moviéndonos, tratando de llegar a los escenarios y conseguir toques obviamente, formando grupos a veces con gurises jóvenes casi siempre tratamos porque, viste que es diferente la vista de ver 4 jóvenes a ver 4 viejos en un escenario tal vez. Y bueno, así fue, fui encontrando compañeros hasta hoy por hoy, encontré me parece los compañeros bastantes adecuados como para formar un grupo y estar tocando por ahí, que la nueva propuesta se llama "Sin Estribos", que ahora estamos grabando, y bueno, próximamente vamos a estar en Las Criollas, como te decía, y tenemos un par de fiestas privadas también […] todos son principales importantes pero está Javier, Javier Salto, que sería como nuestro dirigente y músico a la vez porque nos da consejos de su experiencia musical que es mucho más grande que la nuestra. Entonces nos ayuda

[66] Conjunto uruguayo Carlos Malo y La Polkería

> continuamente, es el baterista o percusionista a veces de la banda, y a veces contratista también, tiene varias funciones. (BASSO, 2016, p.7)

Basso también explica la diferencia de interpretar música de raíz tradicional para públicos jóvenes en el Uruguay:

> Siempre hay una diferencia ¿no? Los jóvenes quieren más movida, más y, bueno, tenemos algún variado del repertorio y metemos algunas cumbias ¿viste? de yapa, y bueno, siempre tratando de cumplir con la gente, con lo que pide la gente en la medida de lo posible, siempre. Pero el repertorio es general. Nos tienen que escuchar todos porque si están ahí ya están comprometidos escuchar, sea bueno o sea […] es lo mismo. (BASSO, 2016, p.10)

Por más que se vea una especie de resurgimiento en el uso del acordeón a piano y que los músicos se estén beneficiando de avances tecnológicos como los medios sociales y micrófonos inalámbricos para la interpretación y difusión de su obra, parecería que el acordeón de botón y bandoneón - instrumentos que dieron origen a esta tradición musical - todavía están en peligro de extinción, es decir, experimentan la escasez de generaciones nuevas que los tomen en sus manos y se dediquen a ejecutar estos instrumentos inventados en el siglo XIX. Según los informantes los factores que contribuyen a ese abandono son la escasez y alto precio de los instrumentos, su relativa ausencia en los medios de comunicación, la falta de oportunidades de enseñanza, y tal vez la dificultad y limitaciones en su ejecución en comparación al teclado y acordeón a piano.

También, por más que haya entusiasmo de parte de jóvenes de interpretar, resignificar, y apropiarse de elementos de esta tradición musical y coreográfica, parecería que son pocos los que intentan sanar la ruptura en la transmisión oral de esta expresión que ocurrió en las últimas décadas del siglo XX e intentar recuperar o inspirarse de estilos y repertorios tradicionales que todavía existen en las memorias de intérpretes de avanzada edad o en acervos documentales como el de Ayestarán. Esa ruptura fue causada por varios factores como: falta de medios para dejar patrimonio grabado de la obra de acordeonistas y bandoneonistas populares de la primera mitad del siglo XX y antes, falta de estructuras estables de enseñanza (tal vez provocada por la naturaleza individualista de esta expresión musical), la desaparición del acordeón y

bandoneón de los bailes sociales y la elección de las nuevas generaciones de interpretar otros instrumentos.

CONCLUSIÓN

En esta tesis se hizo una breve reseña de la cultura y música del norte uruguayo. Se logró una descripción básica de la tradición musical de acordeón y bandoneón de esa región y se examinaron los principales modos de su transmisión. A través de los testimonios de los informantes, se determinó el papel central de la familia en la transmisión oral de esta tradición, una transmisión que se compone de la oralidad primaria y también la oralidad mediatizada. También se destacó la importancia del aprendizaje institucional, sobre todo en el caso del bandoneón.

También, a través de las memorias vividas de los informantes se hizo un análisis del funcionamiento de los bailes sociales que han sido el escenario fundamental de la ejecución de esta tradición musical. Se describió el papel social que estos bailes tienen para comunidades del norte uruguayo y se presentaron los distintos aspectos logísticos de su organización y realización: promoción, obtención de los recursos necesarios, traslado de los músicos, y también las características edilicias y acústicas de los salones de baile.

También se analizaron los factores que contribuyeron al proceso de decadencia de los bailes amenizados por acordeón y bandoneón en el norte uruguayo. Esos factores incluían factores legales en la forma de obligatoriedad de permisos y la imposición de impuestos. También incluían factores económicos y tecnológicos que terminaron impactando en los factores sociales como cambios en los hábitos de consumo cultural del público de la región, desvalorización de instrumentos de fuelle, y la preferencia por música grabada, producto de la industria cultural internacional.

Al final se comenzó a explorar las transformaciones actuales en el uso de acordeón y bandoneón en el norte uruguayo. Por más que se comprobó más interés y entusiasmo de parte de jóvenes de apropiarse de elementos de esta tradición, los opiniones de los informantes son divergentes en cuanto el rumbo

que esta tradición está tomando. Se determinó que efectivamente existió una ruptura importante en la transmisión oral de esta tradición, en gran parte por la carencia de registro fonográfico de la generación de intérpretes activos en la primera mitad del siglo XX. También, por más que actualmente se toque con más frecuencia el acordeón a piano en el norte uruguayo, hay serios obstáculos para la continuidad de la ejecución de acordeón de botón y bandoneón, en parte por la escasez y alto costo de los instrumentos, pero también por la gran falta de estructuras estables de enseñanza.

Se mostró que, en vez de ser un enemigo mortal, los avances tecnológicos en la forma de los medios sociales y otras novedades han beneficiado de cierta forma a esta expresión musical y forman una parte integral de la manera en que el público de hoy en día interactúa con esta tradición. Sin embargo, algunos de los informantes ven que todavía hay una brecha entre lo que ellos ven como las expresiones auténticas del norte uruguayo y la producción cultural audiovisual que expone y se divulga en los medios que luego es consumido por el público uruguayo e interiorizado como una representación de su identidad.

Se revela un panorama en que, para que esta tradición pueda crecer y florecer, fiel a sus raíces y simultáneamente relevante para las generaciones nuevas, tiene que haber un encuentro entre el pasado y el futuro. Es necesario utilizar las tecnologías actuales, que están constantemente en evolución, para investigar, explorar y difundir el rico caudal de creatividad de varias generaciones de acordeonistas y bandoneonistas populares que proviene desde el siglo XIX. Sobre todo, a través de la investigación, tiene que haber un encuentro de generaciones, cada una aprendiendo de la otra. Es precisamente en ese espíritu que se hizo esta tesis con la esperanza que inspirara otros trabajos académicos por investigadores e intérpretes jóvenes de esta nueva generación.

REFERENCIAS

ÅKESSON, I. Oral/Aural Culture in Late Modern Society? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression. **Oral Tradition**, Columbia, 27/1 p. 67-84. 2012. Disponível em: < https://muse.jhu.edu/article/499258>. Acesso em: 29 dez. 2016.

ARAHONIÁN, C. Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v.51 n.188, 1997. Disponível em: < http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800003 > Acesso em : 30 ago. 2017.

ARAHONIÁN, C. Dos o tres problemas referentes a la educación artística. En: **Ministerio de Educación y Cultura. Dirección de Educación. Comisión de Educación y Arte: Aportes al Debate Educativo 2005-2007**. Montevideo: MEC, 2007. Disponível em: < http://educacion.mec.gub.uy/boletin7/educacionyarte.pdf> Acesso em: 13 set. 2017.

ARANTES, A. **O que é cultura popular.** Brasília: Editora Brasiliense, 1980.

AROCENA, F.; GAMBOA, M. Marco conceptual e hipótesis de trabajo para la regionalización cultural. In: AROCENA, F. (Org.). **Regionalización Cultural del Uruguay.** Montevideo: Universidad de la República, 2011. p. 17-77. Disponível em: < http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/14013/1/regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf> Acesso em: 13 out. 2016.

AYESTARÁN, L. **Presencia de la música en Latinoamérica; la joven generación musical y sus problemas**. Montevideo: Universidad de la República, 1959 (publicación mimeográfica).

AYESTARÁN, L. Panorama del folklore musical uruguayo. **Rotaruguay.** Montevideo, XXVI, n° 305, ix-1959, 1959. Disponível em: < http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-PanoramaFolkloreUruguayo-1959.pdf> Acesso em: 22 ene. 2017.

AYESTARÁN, L. La guitarra y el acordeón. **La Unión**. Minas, año LXXXIII, n° 21811, 24-viii-1963, 1963. Disponível em: < http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-GuitarraAcorde%C3%B3n-1963.pdf> Acesso em: 09 nov. 2014.

AYESTARÁN, L. Juegos y rondas infantiles del Uruguay: Introducción. In: **Textos Breves**, AHARONIÁN, C. (Comp.). Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. 2014.

AYESTARÁN, L. **Teoría y Práctica del Folklore.** Montevideo: Arca, 1968.

AYESTARÁN, L. **El Folklore Musical Uruguayo.** Montevideo: Arca, 1997.

BARZ, G., COOLEY. T. Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! In: **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology Second Edition**. Oxford: Oxford University Press. 2008. Disponível em: < http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/obligatorias/Shadows%20in%20the%20Field.pdf> Acesso em: 27 jul. 2017.

BASSO, F. **Felipe Basso**: depoimento [jul. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do PPGMP da UFPel.

BOURDIEU, P. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, 26, p. 83-92, 2006. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf> Acesso em: 19 set. 2015.

BUCHELI, M., FURTADO, M. **Uruguay 1998-2002: características de los cambios en el perfil de la distribución del ingreso**. Montevideo: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). 2004. Disponível em:< http://archivo.cepal.org/pdfs/ebooks/Serieestudiosmontevideo01.pdf> Acesso em: 14 set. 2017.

BUCHELI, M., FURTADO, M. Uruguay 1998-2002: la distribución del ingreso en la crisis. **Revista de la CEPAL**. Montevideo: 86, p.167-181, 2005. Disponível em:<http://repositorio.cepal.org/handle/11362/11074> Acesso em: 14 set. 2017.

BOUTON, R. **La vida rural en el Uruguay**. Montevideo: Monteverde, 1961.

CAMPAL, E.; PEÑA, J. Reseña geográfica. **Paysandú: Los Departamentos 11.** Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1970.

CANDAU, J. **Memória e identidade.** São Paulo: Editora Contexto, 2011.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. **O trabalho do antropólogo. 2ª ed**. São Paulo: Editora UNESP/Paralelo 15, 2008.

CARDOZO, F. **Folklore uruguayo: Entrevista a Otilio Roldán.** Montevideo: UDELAR. Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, 1972.

CHAGAS, K., STALLA, N. **Esclavitud y Trabajo. Un estudio sobre los afrodescendientes en la frontera uruguaya 1835-1855**. Montevideo : Ed. Pulmón, 2004.

COLACRAI, P. Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva. **La Trama de la Comunicación**. Rosario, Volumen 14, 2010. Disponível em: < http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/8> Acesso em: 20 mar. 2015.

CONDE, O. El lunfardo y el cocoliche. In : Conferencia, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 2009, Buenos Aires. **Conferencia**, Buenos Aires : UNLZ, 2009. Disponível em : < http://www.elortiba.org/pdf/Oscar-Conde_Lunfardo-y-cocoliche-2009.pdf> Acesso em : 15 abr. 2017.

COOLEY, T. **Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers and Mountain Musicians.** Bloomington: Indiana University Press, 2005.

COTTRELL, S., **Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience**. Aldershot, Hampshire, UK: Ashgate Publishing Limited, 2004.

CURBELO, J. Accordion Diplomacy: A Buffer State Musical Dilemma. In: **The 2012 Elliott School Undergraduate Papers.** The George Washington University Elliott School of International Affairs, Washington, D.C. 2012.

DE LARROBLA, N. JIMÉNEZ DE ARÉCHAGA, J., MAZELLA DE BEVILACQUA, A., VARSI DE LÓPEZ, B. RIENZI, O., PEREIRA, A. **Estudio Sobre El Problema Idiomático Fronterizo**. Montevideo: Academia Nacional De Letras: Comisión Para El Estudio Del Español En La Zona Fronteriza, 1982.

DÍAZ, E. **Euclides Díaz**: depoimento [mar. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida a projeto de pesquisa independente.

DÍAZ, E. **Euclides Díaz**: depoimento [jul. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do PPGMP da UFPel.

DOMINZAIN, S., et al. **Música y audiovisuales en ciudades de fronteras**. Montevideo: FHUCE-MEC-AECID, 2011. p. 19-41. Disponível em: < http://www.fhuce.edu.uy/images/CEIL/publicaciones/2012/libro%20musica%20en%20frontera.pdf> Acesso em: 27 abr. 2015.

DUNKEL, M. Liner Notes. **Bandoneón Pure: René Marino Rivero.** Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 1993. Disponível em: < http://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40431.pdf> Acesso: 07 mai. 2015.

ESCOBAR, J. **Juan José Escobar.** depoimento [jul. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Villa Constitución, Salto, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida a projeto de pesquisa independente.

FAGÚNDEZ, Marcelo. **Marcelo Fagúndez**: depoimento [mai. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida a projeto de pesquisa independente.

FAGÚNDEZ, Marcelo. **Marcelo Fagúndez**: depoimento [jul. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do PPGMP da UFPel.

FARIAS, E. **Ernesto Farias**: depoimento [mar. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Río Branco, Cerro Largo, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida ao projeto Paraformal na Fronteira do Laboratório de Urbanismo da UFPel.

FARIAS, E. et al. **Ernesto Farias et al**.: depoimento [fev. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Río Branco, Cerro Largo, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do PPGMP da UFPel.

FARRIS THOMPSON, R. **Tango: The Art History of Love.** New York: Pantheon, 2005.

FERREIRA, M. (Coord.), **Entre-vistas: abordagens e usos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1998.

FELD, S. Acoustemology. In: NOVAK, D., SAKAKEENY, M. (Ed.) **Keywords in Sound**. Durham: Duke University Press, 2015. p. 12-21

FINNEGAN, R., **The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FORNARO, M. **El "Cancionero Norteño": Música Tradicional Y Popular De Influencia Brasileña En El Uruguay.** Montevideo: Instituto Nacional Del Libro, Ministerio De Educación Y Cultura, 1994.

FORNARO, Bordolli Marita. La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA SOCIEDAD IBÉRICA DE ETNOMUSICOLOGÍA, 8, 2004, Zaragoza. **Revista Aragonesa de Musicología. XXI.** Zaragoza: Institución Fernando el Católico Excma. Diputación de Zaragoza, 2005.p. 143-155. Disponível em: < http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf> Acesso em: 10 jul. 2015.

FORNARO, Bordolli Marita. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. In: CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA IASPM, 9., 2010, Caracas. **¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina**, Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011. p. 38-51. Disponível em: https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/3945/fi_1406025670-actas%20iaspm%20caracas.pdf?sequence=1 Acesso em: 09 jul. 2015.

GOLDMAN, G. **Lucamba: Herencia africana en el tango 1870-1890**. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008.

GONZÁLEZ MIERES, L. Homo tacuaremboensis. In: **Los Departamentos: Tacuarembó**. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1970. Disponível em: <

http://www.periodicas.edu.uy/o/Nuestra_tierra/pdfs/Los_Departamentos_15.pdf > Acesso em: 20 mai. 2017.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Rio de Janeiro: Vertice, 1990.

HASSOUN, J. **Los Contrabandistas de la memoria.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. Disponível em: < https://pedagogiaydidacticaunsa.files.wordpress.com/2013/06/hassoun-contrabandistas-de-la-memoria-copia-de-seguridad-de-nxpowerlite.pdf> Acesso em: 08 dez. 2016.

HOLT, F. A View from Popular Music Studies: Genre Issues. In: **The New (Ethno)musicologies**. ed. / Henry Stobart. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Education, 2008. p. 40-47 (Europea: Ethnomusicologies and Modernities; No. 8)

HOLT, F. **Genre in Popular Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. Disponível em: < https://www.amherst.edu/media/view/88686/original/Holt%2B-%2BIntroduction%2Bto%2BGenre%2Bin%2BPopular%2BMusic.pdf> Acesso em: 12 ago. 2017.

HUTCHINSON, S. Típico, folklórico or popular? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community. **Popular Music.** Cambridge, Volume 30/2. Cambridge Universit, Press 2011, pp. 245–262 Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/23360189?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 09 set. 2017.

LEITE, E. & EREMITES DE OLIVEIRA, J., “Faço parte da história desse jeito!”: componentes da memória e da identidade de uma indígena Guató. **Tellus**, Campo Grande, 12 (23): 127-146, 2012. Disponivel em: < http://www.tellus.ucdb.br/index.php/tellus/article/view/261> Acesso em: 16 mai. 2015.

LENCLUD, G. A tradição não é mais o que era...Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. **história, histórias.** Brasília, vol. 1, n. 1, 2013. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/9366> Acesso em: 16 jun. 2015.

MANUEL, P. **Creolizing Contradance in the Caribbean**. Philadelphia: Temple University Pres, 2009.

MARSH, K. Mediated Orality: The Role of Popular Music in the Changing Tradition of Children's Musical Play. **Research Studies in Music Education.** University of Sydney, Number 13, 1999. Disponível em: < http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1321103X9901300102> Acesso em: 29 dez. 2016.

MEDINA, J. **Jorge Medina**: depoimento [jul. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do PPGMP da UFPel.

MEDINA, J. **Jorge Medina**: depoimento [mai. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa independente.

MENDOZA DE ARCE, D. **Sociología del folklore musical uruguayo.** Montevideo: Editorial Goes, 1972.

MONTES, W., et al. **Washington Montes, et al**.: depoimento [mar. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Artigas, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida ao projeto Paraformal na Fronteira do Laboratório de Urbanismo da UFPel.

MONTES, W., et al. **Washington Montes, et al**.: depoimento [ago. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Artigas, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa independente.

MORAES, H., **Héctor Numa Moraes**: depoimento [jun. 2010] Entrevistador: J. Curbelo. Montevidéu, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa realizada por *Smithsonian Folkways Recordings*.

NORA, P. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Proj. História (10)** São Paulo. 1993. Disponível em: < https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763> Acesso em: 10 mar. 2016.

ONG, W. **Orality and Literacy: The Technologizing of the World.** New York: Routledge, 2002. Disponível em: < http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf> Acesso em: 30 dez. 2016.

OSTUNI, J. Una cultura cuestionada. **Paysandú: Los Departamentos 11.** Montevideo: Editorial Nuestra Tierra. 1970. Disponível em: < http://www.periodicas.edu.uy/o/Nuestra_tierra/pdfs/Los_Departamentos_11.pdf > Acesso em: 16 jul. 2017.

PADRÓN FAVRE, Oscar. El proceso de creación de los departamentos/ Historia cultural de las regiones. In: AROCENA, F. (Org.). **Regionalización Cultural del Uruguay**. Montevideo: Universidad de la República, 2011. p. 45-130 Disponível em: < http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/14013/1/regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf> Acesso em: 13 out. 2016.

.

PAIXÃO CÔRTES, J.C., **Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas,** Porto Alegre: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. 1995.

PAIXÃO CÔRTES, J.C. **Folias do Divino.** Porto Alegre: Fundação Instituo Gaúcho de Tradição e Folclore, Proletra, 1983.

PAYADA: **Patrimonio Cultural del MERCOSUR**. Guía del Estado. 26/06/2015, jun. 2015. Disponible en:< http://www.argentina.gob.ar/noticias/3667-payada-patrimonio-cultural-del-mercosur.php>. Accedido: 29 jun. 2015

PELLEGRINO, A. **Migraciones: una mirada desde los Censos.** Nuestro Tiempo 12. Comisión del Bicentenario. Montevideo. 2013. Disponível em: < http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62969/1/nuestro-tiempo-12.pdf> Acesso em: 29 jul. 2017.

PEREDA VALDÉS, I. **Negros esclavos y negros libres: Esquema de una sociedad esclavista y aporte del negro en nuestra formación nacional.** Montevideo: Gaceta Comercial, 1941

PEREIRA, P. **Primitivo Pereira**: depoimento [ago. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Salto, Salto, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa independente.

PÉREZ BUGALLO, R. **El Chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

PÉREZ GONZALÉZ, J. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n.57, 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/06.pdf> Acesso em: 03 set. 2017.

PI HUGARTE, R.; VIDART, D. **El legado de los inmigrantes I**. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1969. Disponível em: < http://www.periodicas.edu.uy/o/Nuestra_tierra/pdfs/Nuestra_tierra_29.pdf> Acesso em: 16 jul. 2017.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos. Vol.5 n.10**. Rio de Janeiro. 1992. Disponível em: < http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080> Acesso em: 10 mar. 2016.

RADAKOVICH, R. Lo nuestro, lo local, en los gustos musicales de frontera. In: DOMINZAIN, S., et al. **Música y audiovisuales en ciudades de fronteras.** Montevideo: FHUCE-MEC-AECID, 2011. p. 19-41. Disponível em: < http://www.fhuce.edu.uy/images/CEIL/publicaciones/2012/libro%20musica%20en%20frontera.pdf> Acesso em: 27 abr. 2015.

RIAL, J. "Uruguay. La génesis de un país urbano macrocefálico" **Eure**, 31 (1984), 9-28. Disponível em: http://www.eure.cl/numero/uruguay-la-genesis-de-un-pais-urbano-macrocefalico/ Acesso em: 02 jul. 2012.

RICE, T. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology IN: **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology Second Edition**. Oxford: Oxford University Press. 2008. Disponível em: < http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/obligatorias/Shadows%20in%20the%20Field.pdf> Acesso em: 27 jul. 2017.

ROLDÁN, F. **Félix Roldán**: depoimento [oct. 2010] Entrevistador: J. Curbelo. Maldonado, Maldonado, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa realizada por *Smithsonian Folkways Recordings*.

ROLDÁN, W. **Walter Roldán**: depoimento [jul. 2016] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Tacuarembó, Uruguai: UFPEL, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa para Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação de Memória Social y Patrimônio Cultural da UFPel.

ROLDÁN, W. **Walter Roldán**: depoimento [jan. 2003] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Tacuarembó, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa independente.

ROLDÁN, W. **Walter Roldán**: depoimento [jun. 2010] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Tacuarembó, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa realizada por *Smithsonian Folkways Recordings*.

ROLDÁN, W. ET AL. **Walter Roldán e Inés Sempert**: depoimento [jun. 2010] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Tacuarembó, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa realizada por *Smithsonian Folkways Recordings*.

SACHS, C., **Historia universal de la danza**, Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944.

SHELEMAY, K.K. The ethnomusicologist and the transmission of tradition. **Journal of Musicology.** University of California Press. 14(1): 35-51. 1996. Disponpivel em: < https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/3292406/shelemay_ethnomusicologist.pdf?sequence=2> Acesso em: 26 dez. 2016.

SEEGER, A. **Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People**. Cambridge: Cambridge University, 2004.

TEIXEIRA DE SCIRGALEA, L., PAMPARATO DE UGARTEMEDÍA, O., TAFERNABERRY DE PIROTTO, S. Los hombres. **Salto: Los Departamentos 8.** Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1970. Disponível em: < http://www.periodicas.edu.uy/o/Nuestra_tierra/pdfs/Los_Departamentos_08.pdf > Acesso em: 16 jul. 2017.

THOMPSON, P. The Voice of the Past: Oral History In: **The Oral History Reader**. PERKS, R. THOMPSON; A. (Ed.). London: Routledge, 1998.

TITON, J. Knowing Fieldwork IN: **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology Second Edition**. Oxford: Oxford University Press, 2008. Disponível em: < http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/obligatorias/Shadows%20in%20the%20Field.pdf> Acesso em: 27 jul. 2017.

TRIAS, C., **Custiel Trias:** Entrevista [feb. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Montevideo.1 minidisc. Entrevista concedida a investigación independiente

TURMANIDZE, T. **Buffer States: Power Policies, Foreign Policies and Concepts**. New York: Nova Science, 2009.

UNESCO. **CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**. París, 17 de octubre de 2003

UNESCO. **DECISION 4.COM 13.74**. INTERGOVERNMENTAL COMMITTEE FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE.

Fourth Session. Abu Dhabi, United Arab Emirates. 28 September to 2 October 2009

URUGUAY, **Resolución Ministerial 225/10**, del 4 de Marzo de 2010, Ministerio de Educación y Cultura

VANSINA, J., **La tradición oral.** LLONGUERAS, M. (Trad.). Barcelona: Editorial Labor, 1967.

VEGA, C. **La ciencia del folklore**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

VEGA, C. **Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos**. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N°3, Buenos Aires, 1979. Disponível em: < http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004> Acesso em: 14 ago. 2015.

VEGA, C. **Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. Estudios para los orígenes del Tango Argentino**. ARAHONIÁN, C. (Ed.) Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina. 2007. p. 165-187

ZUM FELDE, A. **Proceso histórico del Uruguay**. Montevideo: Editorial Arca, 1967. Disponível em: < http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Alberto_Zum_Felde/lib/exe/fetch.php?media=zum_-_proceso_historico_del_uruguay_red_.pdf> Acesso em: 17 jun. 2015.

ZUMTHOR, P. Permanencia de la voz. In: **El Correo: De la palabra viva a la escrita.** Agosto 1985. Paris: UNESCO, 1985. Disponível em: <

http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321so.pdf > Acesso em: 20 mai. 2017.