REVISTA DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS | ISSN: 2447-0244
V.3, n.1,jan-jul .2017
Missões

"TIENE SU PROPIA IDENTIDAD EN EL DOLOR DE LA GENTE Y DEL PUEBLO QUE LA HIZO": HACÍA UNA DEFINICIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN DEL NORTE URUGUAYO

"TEM SUA PRÓPRIA IDENTIDADE NA DOR DAS PESSOAS E DO POVO QUEM A CRIOU": APORTES PARA A DEFINIÇÃO DA MÚSICA TRADICIONAL DE ACORDEÃO E BANDONEÃO DO NORTE DO URUGUAI

José Andreas Curbelo[1]

Resumen: Este artículo intenta aportar al proceso de definir a la tradición musical de acordeón y bandoneón de la región norte del Uruguay y contribuir a la determinación si efectivamente puede ser considerada un género musical diferenciado. Explora a las perspectivas de distintos investigadores uruguayos sobre el contexto geográfico e histórico de la región, y se presentan los testimonios de los músicos entrevistados sobre las maneras en que ellos mismos autodefinen a su propia música y perciben la forma en que su música se diferencia del sur de Uruguay y de los países vecinos: Argentina y Brasil.

Palabras claves: acordeón; Argentina; bandoneón; Brasil; frontera; Uruguay.

Abstract: This article intends to contribute to the further definition of the traditional accordion and *bandoneón* music of northern Uruguay, and to assist in determining if this art form can truly be considered as a separate musical genre. The article examines the different perspectives of Uruguayan authors on the geographic region in question, and presents the testimonies of the musicians themselves regarding the way that they self-define their music and differentiate it from southern Uruguay and the neighboring countries: Argentina and Brazil.

Keywords: accordion; Argentina; bandoneón; border; Brasil; Uruguay.

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 locales de música popular 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).

[1]Aluno de maestría del Programa de PósGraduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas en Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

Este género musical 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 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 través de testimonios de músicos uruguayos, este artículo intenta aportar al proceso de definir y delimitar geográficamente a esta tradición musical basada en el acordeón y bandoneón de la región norte del Uruguay y contribuir a la determinación si efectivamente puede ser considerado un género musical diferenciado dentro del panorama de la música tradicional uruguaya y en contraste a sus vecinos: Argentina y Brasil.[2] Esta tradición musical fue tópico de una tesis de maestría defendida por el autor en junio 2017 en el *Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural* de la *Universidade Federal de Pelotas*. Este artículo sugiere que esta expresión musical y su entorno social deben sus características diferenciadas a la presencia histórica luso-brasileña en el norte uruguayo, una idea anteriormente sugerida por la musicóloga uruguaya Marita Fornaro (1994, p.57).

La justificativa de este esfuerzo investigativo es que esta expresión musical históricamente ha sido invisibilizada o menospreciada dentro de la música popular uruguaya, que sufre de macrocefalismo centrado en la capital, Montevideo, y el sur del país, un fenómeno marcante en el Uruguay que incide en todos los ámbitos: político, económico, educacional, cultural, etc. También, contribuyendo a su invisibilización, esta expresión musical del norte uruguayo, por mayor parte, había quedado fuera de los registros escritos y de la grabación sonora comercial a lo largo del siglo XX, en contraste a otros géneros musicales análogos de los países vecinos que han gozado de casi un siglo de producción fonográfica y difusión mediática como el *chamamé* del litoral argentino.[3]

[2]Etnomusicólogo 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 rurales de Uruguay. A principios del siglo XX el bandoneón empezó a difundirse y 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. Más tarde en el siglo XX se popularizó el acordeón a piano. (DUNKEL, 1993)

[3]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)

Este artículo se estructura de la siguiente forma: Primero, se intenta explorar a las perspectivas de distintos investigadores uruguayos sobre el contexto geográfico e histórico y las dinámicas transfronterizas del norte uruguayo, la región que dio luz a la expresión musical que es nuestro objeto de investigación. Segundo, se realiza una corta revisión bibliográfica y teórica incorporando aportes de autores que han explorado el concepto de "género" (*genre*) en el ámbito de la música, y también perspectivas de investigadores uruguayos que más han estudiado a aspectos de esta tradición musical, Lauro Ayestarán y Marita Fornaro. Tercero, se describe a la metodología utilizada. Al final, se presentan los testimonios de los músicos entrevistados sobre las maneras en que ellos mismos autodefinen a su propia música y perciben la forma en que su música se diferencia del sur de Uruguay y de los países vecinos: Argentina y Brasil.

La República Oriental del Uruguay actualmente comparte más de 1,100 km de frontera terrestre, fluvial y lacustre con el estado brasileño de Rio Grande do Sul[4]. 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[5].

Según la Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP) de la Presidencia de la República la nación uruguaya está dividido en siete regiones[6]. 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 este artículo la denominación "norte uruguayo" es empleada para referir a la aglomeración de las regiones Norte y Litoral según el OPP. [Figura 1]

[4] Servicio Geográfico Militar del Uruguay
[5] Comisión Administradora del Río Uruguay
[6] 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.



Figura 1 - Mapa del norte uruguayo y países limítrofes. Las ciudades de los informantes son identificadas
Fuente: ESRI

Una característica importante del interior uruguayo actual es que la gran mayoría de su densidad poblacional se concentra en una suerte de "*faixa de fronteira*"[7] limítrofe con los países vecinos Brasil y Argentina. Pellegrino describe al contexto colonial del territorio comprendido dentro del actual país de Uruguay que llevó a la conformación de esta condición de "país casco":

> 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)

Pi Hugarte y Vidart añaden 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)

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"[8]. Dentro de sus varias definiciones en el ámbito de las relaciones

[7] "*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*
[8] Del término *Buffer State* en inglés

internacionales que incluye la de un estado que amortigua los conflictos entre dos países vecinos más grandes y poderosos, 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)

La región norte del territorio uruguayo, demarcada más o menos por el Río Negro, que divide al país, se caracteriza por su matriz productivo de latifundios agropecuarios y por la influencia histórica del Brasil. Escenario de luchas por territorio y poder entre imperios, estados, revolucionarios, caudillos, y otros actores desde la época colonial, la importancia de esta región de frontera para la formación del estado uruguayo es descrita por Real de Azúa de la siguiente forma:

> La frontera, en cuanto zona de indefinición de jurisdicciones, de intensa movilidad horizontal […] pesó mucho en el curso histórico del país. […] La historia uruguaya está tan henchida como cualquier otra de esta alta cuota de muerte, violencia, miseria y sufrimiento injusto que ha sobretejido suntuosamente la textura de la vida de los pueblos. (REAL DE AZÚA, 1984, p.13-18)

Esta indefinición cultural y jurídica que reinaba en el norte hasta la segunda mitad del siglo XIX, dentro de la "textura de la vida" de sus habitantes (utilizando las palabras de Real de Azúa), produjo fenómenos culturales como la mezcla del idioma portugués con el español, llamado de "fronterizo" por Simões Larbanois, hija de poeta riverense Olyntho Maria Simões. Ella explica que:

> El fronterizo es la resultante de un proceso histórico-geográfico que comienza antes que el establecimiento en la frontera de los primeros colonos españoles, pues ya a fines del siglo XVII pobladores provenientes del Brasil se habían establecido en nuestro país. (SIMÕES LARBANOIS, 1970, p.42)

Este artículo sugiere que, además del lenguaje, otro fenómeno cultural producto de esta histórica indefinición cultural y jurídica del norte uruguayo también ha sido su tradición musical de música bailable ejecutada en acordeón de botón que surge en la segunda mitad del siglo XIX, a la cual más tarde se le incorpora el bandoneón, forma musical diferenciada por sus características particulares que veremos más adelante.

Pi Hugarte y Vidart definen los límites territoriales de la influencia brasileña histórica 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)

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 más humildes 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)

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)

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

Aquí sería conveniente examinar brevemente el concepto de "colonialismo interno" como propuesto por el pensador mexicano González Casanova, quien escribe:

> La definición del colonialismo interno está originalmente ligada a fenómenos de conquista, en que las poblaciones […] forman primero parte, primero de un estado colonizador y después del estado que adquiere una independencia formal […] En general los colonizados en el interior de un estado-nación pertenecen a una "raza" distinta a la que domina en el gobierno nacional y que es considerada "inferior" […] la mayoría de los colonizados pertenece a una cultura distinta y habla una lengua distinta de la "nacional". (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.3)

El autor mexicano (Ibid., p.11) sostiene que efectivamente el colonialismo interno es practicado, aunque bajo otros rótulos, "desde posiciones nacionalistas y paternalistas a menudo ligadas al aburguesamiento del estado-nación". Él escribe que es practicado:

> […] con argumentos propios de la sociología, la antropología o la ciencia política estructural-colonialista. Por ejemplo al afirmar: a.) Que se trata de un problema eminentemente cultural […] el cual se habrá de resolver con una política de "modernización". b.) Que se trata de un problema de "integración nacional" para construir un estado homogéneo […]. El Darwinismo político y la socio-biología de la modernidad se utilizan para referirse a una inferioridad congénita de esas poblaciones […]. (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.11)

Un ejemplo de este corriente de pensamiento puede ser encontrado en el trabajo del Contralmirante Dr. Carlos Carbajal, profesor de política internacional en el Instituto Militar de Estudios Superiores y Escuela de Guerra Naval, en su libro "La Penetración Luso-Brasileña en el Uruguay: Ensayo histórico-sociológico" del año 1948. Según Carbajal:

> Esa penetración luso-brasileña creó en nuestro suelo una heterogeneidad social bien manifiesta hasta principios del corriente siglo, que conspiró contra la unidad nacional, dificultando cuando no poniendo en grave riesgo la consolidación política de la República […] el norte de nuestro país […] constituyó un mundo casi extraño al centro-sur de la República, cuya sociedad se asentaba sobre bases predominantemente europeas. […] nuestra homogeneidad social […] aún no ha sido cumplido. (CARBAJAL, 1948, p. IV-V)

Sin embargo, sobre luso-brasileños en territorio uruguayo, Carbajal admite que:

> […] fueron esas masas humanas el único elemento poblador de aquellas extensas zonas de nuestro territorio […] Como elemento poblador […] esos inmigrantes favorecieron al desarrollo […] pese a razones de orden étnico, hábitos y costumbres que menguaron su valor como colonizador. Una fuerte corriente de sangre africana (conspiró) […] con otros factores entre los que podrían mencionarse la ignorancia y bajo nivel económico de la gran mayoría de sus integrantes, contra una mayor eficacia de esa gente en el desenvolvimiento y progreso del país. Esto hace que no pueda resistir el parangón con el colono europeo […]. (CARBAJAL, 1948, p. VI)

El dictamen final del Contralmirante es así:

> En este sentido, la acción de esa masa campesina de característica brasileña, fue retardataria. Debió esperarse a que el progreso natural de la República desplazándose de sur a norte, llevara nuevas corrientes de sangre y arrojara por la borda, con su actividad civilizadora, el pesado lastre que paralizaba […] las energías de esas poblaciones. Y todavía, repetimos, esto proceso no ha tocado a su término. (CARBAJAL, 1948, p. VII)

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, también embarcó una campaña de consolidar el control de 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)

Elainzín (1992, p.100) explica que, "por lo menos desde mediados de siglo XIX era el portugués la lengua más comúnmente hablada en la zona, seguramente lo era desde antes todavía. El idioma español no se habló más que esporádicamente".

González Mieres (1970, p.17), quien describió la zona este del departamento de Tacuarembó limítrofe con el departamento fronterizo de Rivera, como " todavía campo de lucha entre ambas lenguas", también escribió, utilizando términos bélicos:

> El proceso de la reconquista efectiva de nuestro territorio para la lengua tradicional comenzó aproximadamente en el año 30, en esta tarea la escuela pública fue abanderada y punta de lanza […] y ganó la batalla por la recuperación idiomática del norte. (GONZÁLEZ MIERES, 1970, p.17)

Avanzando en el tiempo, sobre la dinámica fronteriza actual del norte uruguayo, aunque cargado de historia de acciones bélicas y ocupaciones, Isabel Clemente sostiene que:

> Aunque el enfoque geopolítico de la frontera tuvo muchos defensores en centros de análisis estratégico y estudios militares del Brasil, posee poco poder de descripción de la frontera uruguayo-brasilera. (CLEMENTE, 2010, p.167)

Citando Machado de Oliveira (2005, p.388) Clemente opina que:

> […] su caracterización de la frontera viva, que toma en cuenta la existencia de una densidad de población importante, de flujos continuos de intercambio de productos y de informaciones, relaciones, y códigos propios en las relaciones sociales resulta apropiada para el caso de la frontera uruguayo-brasileña. (CLEMENTE, 2010, p.168)

También, como la historia demuestra, además de las fronteras políticas compartidas con los países vecinos, para el norte uruguayo existe una cierta "tercera frontera" que: "no […] refiere al país vecino sino a Montevideo, ciudad a la cual se la ve distinta y distante, de la que permanentemente se tratan de diferenciar" (RADAKOVICH, 2011, p.33).

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 la tradición musical tradicional de acordeón y bandoneón de esa región. Elementos de cultura inmaterial y material filtrados por la frontera, en otros tiempos más difusa y contestada, se fueron incorporando a este fenómeno musical 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 familias y comunidades en estas regiones de frontera del norte uruguayo[9]. 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). Sobre nuestro objeto de estudio 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 […] 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.8-9)

Al conjunto de formas y particularidades que se toman las formas de música tradicional en el norte uruguayo, Ayestarán (1997, p.9) lo denominó como perteneciente a un "*Cancionero Norteño*" de raíz luso-brasileña dentro de su sistema clasificatoria de música tradicional uruguaya compuesta también por los otros "cancioneros": *Danzas y Canciones rurales, Cancionero europeo antiguo* y *Música afro-uruguaya*. (Ibid., 1997) Más de tres décadas después, Marita Fornaro, propuso una actualización de esta categorización:

> […] el *Cancionero Norteño* es el que más problemas plantea en cuanto a formulación y contenidos […] En este caso, el criterio dominante parece ser el geográfico, o geográfico-cultural […] es necesario establecer una reformulación basada en el concepto de taxonomía, es decir, aplicando reglas fijas para la determinación de grupos comparables entre sí dentro del sistema […] (categorizando por) Vertiente cultural (indígena, europea, africana), Funcionalidad general (cultual, profana), Función específica (de ofrenda, lúdica, etc.), Características musicales (medio/s de

[9] En este artículo se utiliza 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."

> expresión, aspectos melódicos, rítmicos, tonales, armónicos; forma, etc.). (FORNARO, 1994, p. 10-11)

Investigador danés Fabian Holt, sobre el proceso de clasificar e identificar a un género musical, 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)

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)

Sin embargo, 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".

Un profundo análisis de las características musicales de nuestro objeto de investigación (medio/s de expresión, aspectos melódicos, rítmicos, tonales, armónicos; forma, etc.), como propuesto por Fornaro (1994), con el propósito de 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 este artículo. Lo que sí se logra 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 representativo.

En su metodología , este artículo utiliza historias orales resultantes de trabajo de campo etnográfico realizado a través de la *Universidad Federal de Pelotas* en 2016 y algunas entrevistas de los mismos informantes, y otros ya fallecidos, realizadas anteriormente por el autor en los años 2002 y 2003 como parte de una investigación independiente. Las entrevistas incluidas en este artículo fueron realizadas en las siguientes ciudades de región de frontera: Paysandú, y Tacuarembó.

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. Estas narrativas individuales conforman parte de la materia prima de la memoria colectiva de este fenómeno musical regional y son los elementos primordiales para el proceso de definir y contar la historia de esta música.

La lista de los entrevistados incluidos en este artículo 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 la ciudad de 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*. [Figura 2]
- Euclides Díaz (n.1955) (Tacuarembó)
    - Intérprete de acordeón a piano y acordeón de dos hileras. Toca desde niño, y lidera una agrupación conformada por él y sus hijos que anima eventos bailables en la región de Tacuarembó. [Figura 3]
- 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 tradicional *La Sinfónica de Tambores*. Ha presenciado toda la trayectoria de este género, desde su expresión tradicional vía transmisión oral, su decaimiento, y hasta su "re-tradicionalización". [Figura 4]

Músicos fallecidos cuyos testimonios también aparecen en este artículo incluyen: el padre de Walter, acordeonista Otilio Roldán (1897-1976), bandoneonista tacuaremboense Abayubá Rodríguez y bandoneonista sanducero[10] Luis Alberto "Chichí" Vidiella Silva (1932-2012).

[10] Término utilizado para referir a una persona oriunda del departamento de Paysandú.



Figura 2 – Walter Roldán (Tacuarembó, 2013)
Foto: Federico Estol



Figura 3 – Euclides Díaz e hijo (Tacuarembó, 23 Marzo, 2002)
Foto: José A. Curbelo



Figura 4 - Marcelo Fagúndez (Paysandú, 15 Mayo, 2002)

Foto: José A. Curbelo

Los entrevistados fueron unánimes en afirmar la centralidad de la familia en la transmisión de esta tradición musical. Algunos destacaron la importancia de la incidencia de históricos lazos familiares transfronterizos en su arte musical, siendo descendientes directos de brasileños. Otros, no saben con exactitud el origen nacional de sus ancestros pero descienden de familias provenientes de zonas de fuerte presencia histórica de pobladores brasileños. Radakovich (2011, p.21) también destaca la centralidad del ámbito familiar en la transmisión de música tradicional en las ciudades de región de frontera y sostiene que el lazo familiar es, "uno de los vínculos más fuertes […] en que la tradición folclórica continúe".

La migración de familias brasileñas (y también argentinas) 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)

Escribiendo sobre el contexto de Paysandú, Campal (1970, p.14) describe los factores económicos que atrajeron migrantes regionales de diversas procedencias a la zona del litoral del norte uruguayo desde el siglo XIX. Destacando al ejemplo de la industria saladeril de la zona el autor sostiene que:

> […] el tráfico fluvial que confluía hacia el puerto sanducero y el incipiente desarrollo agrícola e industrial […] fueron todos factores que polarizaron la afluencia de capitales y de inmigrantes. […] A todo este desarrollo vino a agregarse la importante inversión británica del ferrocarril […] la carga principal fue, durante muchos años, el ganado que se transportaba inclusive desde Rio Grande do Sul y Corrientes a los saladeros de Paysandú (CAMPAL, 1970, p.14-15)

El mismo autor describe al entorno cultural de los trabajadores que esta actividad económica trajo al departamento de Paysandú en la zona litoral del norte uruguayo:

> Esta población constituida en su mayor parte por "orientales", pero también por entrerrianos, correntinos y riograndenses, estos últimos negros y mulatos que aún trabajaban como esclavos o semi-esclavos al servicio de sus amos "*gaúchos*" estancieros de la mitad oriental del departamento. La mayoría de los paisanos hablaba una mezcla de español, guaraní y portugués, lenguaje tri-nacional que se mantuvo vivo mientras perduró la actividad de los saladeros, en cuyos corrales y faenas se

> congregaban ganados y trabajadores de tres países. En sus fogones corrían leyendas, relatos y canciones de las dos bandas del Uruguay, desde São Borja y Santo Tomé hasta Fray Bentos y Gualeguaychú. Eso explica que Ayestarán haya podido recoger en Paysandú, hacía 1940, *polkas* y *milongas* cantadas […] por viejos troperos de los saladeros. (CAMPAL, 1970, p.17-18)

Dentro de las grabaciones realizadas por el investigador uruguayo Lauro Ayestarán en Paysandú en los años 1940, citadas por Campal, son piezas tocadas en acordeón de una hilera y cantadas por José Núñez el día 24 de setiembre, 1946 en "los arrabales de la ciudad de Paysandú". En esa fecha el Sr. Núñez "confesó que hacía muchos años que había cumplido los 85". (AYESTARÁN, 1997, p.52) [Figura 5]



Figura 5 – José Núñez, 24 de setiembre, 1946, Paysandú (Foto: Lauro Ayestarán)
Fuente: Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Acordeonista sanducero Marcelo Fagúndez, integrante del conjunto *La Sinfónica de Tambores*, viene de una familia de varias generaciones de acordeonistas populares, uno de los más destacados siendo el "Bocha" Fagúndez, autor de la *Polca del Cerro Chato* y otros temas conocidos dentro del mundo social de esta expresión musical. Las observaciones de Marcelo sobre las raíces de su familia sirven para ilustrar las dinámicas descritas por Campal de los flujos migratorios regionales a la zona litoral del norte uruguayo. Según Fagúndez:

> Yo no sé de donde proviene, porque no sé si mis abuelos o mi bisabuelo vendrían de algún lado que no sea del Uruguay, ¿no? Porque la familia Fagúndez es brasilero […] le pregunto a mi viejo y creo que un abuelo de él tocaba. No sé muy bien como es la cosa, pero por ahí viene, por ahí viene. […] porque hay Fagúndez Da Silva y hay Fagúndez de otro apellido también que son todos de la misma parentela y por ahí. Se comenta que viene de por ahí, sí […] Sí, toda la zona, y todavía afuera, del interior. […] y debe ser cierto porque antes venían grandes grupos de familias y llegaban ahí

> y se formaba un pueblo, y vivían y se extinguían en la zona no más. […]Ahora hay Fagúndez por todos lados, pero tampoco somos parientes. Son Fagúndez de otros lados. El que no toca la *acordiona* no es Fagúndez de la parentela, o sea que vos preguntás, por ejemplo, "¿Vos sos Fagúndez? ¿Qué sos del Fagúndez que toca el acordeón? ", "Ah, ese es fulano…es tío mío o yo soy el sobrino de él…" Se vinculan, si no ni sabés. Ni sabés. (FAGÚNDEZ, 2002, p.3)

Bandoneonista Vidiella recuerda sobre su abuela por parte de madre, quien tocaba acordeón de dos hileras y vivía en Tres Bocas, Paysandú en la zona de donde proviene el clan Fagúndez:

> Ella era sanducera, pero hija de brasileros, padre y madre brasileros […] ella entendía bien el portugués […] En aquel tiempo me contaba mi abuela que ellos tocaban *polca*s, *chotis*, *vals*es, - el *tango* ni existía en aquella época - *mazurca* […] (VIDIELLA, 2002, p.5-6)

Acordeonistas tacuaremboenses Díaz y Roldán ambos tienen sus raíces familiares en el este del departamento de Salto, zona de presencia histórica de brasileños. Los dos músicos no saben con exactitud el origen nacional de sus antepasados. Según Díaz:

> Nosotros somos descendientes, de familia de mi padre era de ahí departamento de Mataojo de Salto, ellos vinieron de ahí ¿no? Esa parte de Mataojo […] porque está el Mataojo Chico, y el Mataojo Grande. Era Mataojo Chico, departamento de Salto, esa zona ya pertenecía a Salto, y mi familia, mis viejos eran todos de departamento de Salto […] lamentablemente, no sé […] la parte de la procedencia de ellos […]. (DÍAZ, 2002, p.10)

Roldán, quien en su vida artística el papel de las raíces familiares son fundamentales, cuenta que:

> Mi padre nació en Puntas de Arerunguá (Salto), y (de) chico lo llevaron para Colonia Lavalleja, departamento de Salto […] La familia de mi madre era de Salto también, de la campaña de Salto. Pereira (de apellido). También había músicos ahí, que tocaba la guitarra. […] Por parte de los Pereira. Mi padre aprendió a tocar el acordeón de muy *gurí*. Cuando él tenía diez o doce años ya tocaba temas que aprendió con la abuela de él, que le enseñaba en la acordeón de una hilera. […] Viene a ser mi bisabuela. […] eran oriundos de ahí (zona de Colonia Lavalleja). (ROLDÁN, 2010, 2003)

El acordeonista agrega que:

> Los temas que ella le enseñó a mi padre los conservó toda la vida en el repertorio de él, y yo se los recopile de él y seguí tocándolos hasta ahora. E incluso he grabado la mayoría de ellos. […] eran *mazurcas*, *chotis*, *habanera*. […] Bueno, sobre mi árbol genealógico nunca pude descubrir nada […] por esa zona de la Argentina, por ahí hay mucho Roldán, y yo no sé si son parientes o no. (ROLDÁN, 2003, p.5-6)

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 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. 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".

Este relato del comienzo el siglo XX sirve para destacar, no solamente las raíces luso-brasileñas de la población de la zona donde ocurrió, sino también al uso del baile social amenizado con acordeón como un componente clave de celebraciones populares de carácter lúdico (y a veces lúdico-religioso) y de diversión espontánea en el norte uruguayo. 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 constatado por varios de los informantes.

La forma musical principal para animar a estos bailes sociales en el norte uruguayo ha sido la *polca*. Esta "*polca del norte*" (casi exclusivamente instrumental), es diferenciada por sus propios intérpretes de la *polca* tocada en el sur del Uruguay, de sus variantes europeos y también de la *polca* tocada actualmente en el Brasil por sus características rítmicas y melódicas tanto en la forma de ejecutarla en acordeón y bandoneón, que en la forma de acompañarla en guitarra criolla. Según Fornaro (1994, p.53), "la presencia de rasgos culturales brasileños (en

Tacuarembó) […] se entronca en los avatares históricos de siglo anteriores" y sostiene que "consideramos esa influencia (la influencia brasileña) la explicación técnica de la especificad mencionada" de la *polca del norte*. Tomaremos el ejemplo de la *polca* como el enfoque de nuestro análisis de la diferenciación de la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo.

Guitarrista, cantor e investigador Héctor Numa Moraes, oriundo de Curtina, Tacuarembó y colaborador musical con Walter Roldán, observa que:

> (Uruguay) 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 [...] Es muy característica la *polca* de la frontera por que tiene un *yeito*, un color medio brasilero [...] y muchas veces es en tonos menores, lo que le da una gran alegría pero al mismo tiempo una profundidad [...] (MORAES, 2010)

Roldán concuerda:

> 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)

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 resumido 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)

En cuanto a las características del contexto social en que se dieron el génesis y desarrollo de la *polca* del interior uruguayo, más específicamente al norte del Río Negro, el bandoneonista tacuaremboense, ya fallecido, Abayubá Rodríguez, oriundo del paraje de Sauce de Batoví Abauybá Rodríguez constata que:

> [...] era menospreciado el acordeón (de dos hileras), prácticamente que menospreciado y menos la gente pudiente no tocaba el acordeón [...] (pero en las familias campesinas de Tacuarembó) se tocaban unas piezas esas (en acordeón de dos hileras) que eran una maravilla, una belleza a pesar de sus dedos rudimentarios, todas las manos estropeados por el trabajo, porque eran campesinos muy humildes, ¿no? Parece salía aquello, una espiritualidad, imposible de escribirlo [...] la *polca* es muy expresiva de la gente del campo no más, muy expresiva del campo [...] La *polca* era de la gente – la gente pobre [...] y eso otro (estilo musical) de los pudientes [...] (la idiosincrasia de la gente campesina del norte) era diferente, y de ahí salía la *polca* con esa fuerza que la hacían ellos. (RODRÍGUEZ, 2002)

Rodríguez agrega que:

> […] me quedó en el recuerdo para siempre la habilidad de los acordeonistas, la belleza que tiene ese instrumento (acordeón de dos hileras) en las *polcas*, imposible de imitar […] a pesar de que es muy sencilla y con tres notitas pero era maravillosa como la hacía esa gente. Motivados por su medio, como decir, y por su propio sentimiento […] Y bueno, hoy, ya le digo […] la *polca* es una cosa bien definida y tiene su propia identidad en el dolor de la gente y del pueblo que la hizo […] No hay que perder esa hermosa identidad. (RODRÍGUEZ, 2002)

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)

Este artículo intentó contextualizar históricamente y culturalmente a la región geográfica que produjo la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo. También expuso observaciones de anteriores investigadores de este fenómeno musical y problematizó el proceso de categorizarlo como un género musical. Presentó las percepciones y testimonios de los propios protagonistas de esta forma musical que sugieren, según criterios estéticos y sociales, la necesidad de diferenciarla de otras formas musicales linderas a la región del norte uruguayo.

Para concluir, es relevante examinar las observaciones de Holt sobre géneros musicales, que estas 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)

Actualmente, el autor de este artículo está trabajando, dentro de instituciones académicas y por fuera, para lograr documentación y análisis más profundos de esta expresión musical, producto de varias generaciones de creadores artísticos del norte uruguayo, para que se le dé la atención y apreciación que merece, igual que otros géneros musicales de la región.

Referencias

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.

AYESTARÁN, L. **El folklore musical uruguayo.** Montevideo: Arca Editorial, 1997.

AYESTARÁN, L. **Teoría Y Práctica Del Folklore.** Montevideo: Arca Editorial, 1968.

CAMPAL, E.; PEÑA, J. Reseña geográfica. **Paysandú: Los Departamentos 11**. Editorial Montevideo: Nuestra Tierra. 1970.

CARBAJAL, C. **La Penetración Luso-brasileña en el Uruguay. Ensayo Histórico-sociológico.** Montevideo. 1948.

CARDOZO, F. **Folklore uruguayo: Entrevista a Otilio Roldán**. Montevideo: UDELAR. Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, 1972.

CLEMENTE, I. La región de frontera Uruguay-Brasil y la relación binacional: Pasado y perspectivas, **Revista Uruguaya de Ciencia Política**, Montevideo, - Vol. 19 N°1, p.165-184, 2010. Disponível em: http://cienciassociales.edu.uy/departamentodecienciaspoliticas/wp-content/uploads/sites/4/2013/archivos/isabel%20clemente.pdf. Acesso em: 25 jul. 2017.

COOLEY, T., **Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

DE LARROBLA, Nieves A., Justino Jiménez De Aréchaga, Anunciación Mazella De Bevilacqua, Brenda Varsi De López, Olga Rienzi, and Anáis Pereira. **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, ruguai. 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.

DUNKEL, M. Liner Notes. **Bandoneón Pure: René Marino Rivero.** Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings. 1993.

ELIZAINCÍN, A. **Dialectos en contacto : Español y portugués en España y América**. Montevideo: Arca, 1992.

FAGÚNDEZ, Marcelo. **Marcelo Fagúndez:** depoimento [mai. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida a projeto de pesquisa independente.

FAGÚNDEZ, M. **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.

FAGÚNDEZ, M. **Marcelo Fagúndez**: depoimento [mai. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Paysandú, Uruguai. 1 arquivo digital. Entrevista concedida a projeto de pesquisa independente.

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 INTL. 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

GONZÁLEZ CASANOVA, P. Colonialismo interno (Una redefinición). **Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo.** Universidad Nacional Autónomas de México. 2003. Disponível em:< http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf> Acesso em: 25 jul. 2017,

GONZÁLEZ MIERES, L. El "Homo Tacuaremboensis". **Los Departamentos: Tacuarembó**. Vol.15, Montevideo: Editorial "Nuestra Tierra". 1970.

HOLT, F. **Genre in Popular Music.** Chicago: The University of Chicago Press. 2007.

MACHADO DE OLIVEIRA, T. Tipologia das relações fronteiriças: Elementos para o debate teórico-práticos. **Território sem limites: Estudos sobre fronteiras**; Editora UFMS. Campo Grande, MS. Disponível em: http://www.retis.igeo.ufrj.br/wp-content/uploads/2011/07/2005-Territorio-sem-limites-TCMO.pdf Acesso em: 25 jul. 2017.

MENDOZA DE ARCE, D. **Sociología del folklore musical uruguayo.** Montevideo: Editorial Goes, 1972.

MORAES, H. **Héctor Numa Moraes**: Entrevista [Jul. 2010] Entrevistador: J. Curbelo. Montevideo.1 minidisc. Entrevista concedida al proyecto *Smithsonian Folkways Recordings* de Los Gauchos de Roldán.

OSTUNI, J. Una cultura cuestionada. **Paysandú: Los Departamentos 11.** Montevideo: Editorial Nuestra Tierra. 1970.

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.

PAIXÃO CÔRTES, J.C. **Folias do Divino.** Porto Alegre: Fundação Instituo Gaúcho de Tradição e Folclore, Proletra. 1983.

PELLEGRINO, A. **Migraciones: una mirada desde los Censos.** Montevideo : Nuestro Tiempo 12. Comisión del Bicentenario. 2013.

PÉREZ BUGALLO, R. **El Chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol. 1996.

PI HUGARTE, R.; VIDART, D. **El legado de los inmigrantes I**. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra. 1969.

RADAKOVICH, Rosario. 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.

REAL DE AZUA, C. **Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?** Ediciones de la Montevideo: Banda Oriental. 1984.

RIAL, J. "Uruguay. La génesis de un país urbano macrocefálico" **Eure**, 31 (1984), 9-28, accessed July 2, 2012 http://www.eure.cl/numero/uruguay-la-genesis-de-un-pais-urbano-macrocefalico/

RODRÍGUEZ, A. **Abayubá Rodríguez.** Entrevista [Abr. 2002] Entrevistador: J.Curbelo. Tacuarembó, Uruguay.1 minidisc. Entrevista concedida a investigación independiente

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.

SIMÕES LARBANOIS, A. Lenguaje fronterizo. **Los Departamentos: Rivera**. Vol.03, Montevideo: Editorial "Nuestra Tierra". 1970.

TEIXEIRA DE SCIRGALEA, L., PAMPARATO DE UGARTEMEDÍA, O., TAFERNABERRY DE PIROTTO, S. Los hombres. **Salto: Los Departamentos 8.** Montevideo: Editorial Nuestra Tierra. 1970.

TURMANIDZE, T. **Buffer States: Power Policies, Foreign Policies and Concepts**. New York: Nova Science, 2009.

VIDIELLA, L. **Luís Alberto "Chichí" Vidiella:** depoimento [mai. 2002] Entrevistador: J. Curbelo. Tacuarembó, Tacuarembó, Uruguai, 1 arquivo digital. Entrevista concedida à pesquisa independente.