

DE ENCUENTROS Y RETORNOS: DEBATES ÉTICOS EN UNA INVESTIGACIÓN SOBRE ACORDEONISTAS Y BANDONEONISTAS DEL NORTE DE URUGUAY

DE ENCONTROS E RETORNOS: DEBATES ÉTICOS NUMA PESQUISA SOBRE
ACORDEONISTAS E BANDONEONISTAS DO NORTE DO URUGUAI

ABOUT MEETINGS AND RETURNS: ETHICAL DEBATES IN A RESEARCH ON
ACCORDIONISTS AND BANDONEONISTS FROM NORTHERN URUGUAY

Fabián Arocena Narbondo¹

Recibido: 01/01/2024 | Aceptado: 15/04/2024

1 Universidade Federal do Paraíba. fabianarocena@yahoo.com.br. ORCID: 0009-0004-2387-1201.

Resumen

El texto presenta algunas reflexiones y experiencias que surgen de una investigación sobre acordeonistas y bandoneonistas del norte de Uruguay, en particular sobre la proyección de un caso concreto de retorno, como forma de responder con alguna acción específica a las cuestiones que las personas protagonistas fueron planteando. En la búsqueda de entender sus intereses para conformar este posible retorno, el primer paso consistió en caracterizar con la mayor claridad posible las prácticas musicales con instrumentos de fuelle, donde se destacan las observaciones sobre las formas particulares de aprendizaje y adquisición del repertorio por parte de quienes tocan estos instrumentos. La acción tomó finalmente forma en un evento que fue realizado (con ayuda de diversas personas) el día 2 de diciembre de 2023 en la localidad de Paso Campamento, Artigas, Uruguay, y que llamé Encuentro de Fuelles y Afines. Todo el proceso que llevó a la concreción del evento generó debates éticos en torno a la forma del retorno, así como también sobre los usos de los registros que se han ido generado en los encuentros personales previos. Finalmente, la realización del Encuentro² posibilitó una nueva instancia de observación etnográfica. El texto muestra entonces como, tanto de los debates éticos como de las observaciones en el Encuentro surgieron conclusiones que sugieren características distintivas de las prácticas musicales de la región investigada.

Palabras clave: acordeonistas y bandoneonistas, aprendizaje oral, retorno a protagonistas, registro audiovisual y devolución.

Resumo

O texto apresenta algumas reflexões e experiências que surgem de uma pesquisa sobre acordeonistas e bandoneonistas do norte do Uruguai, em particular sobre a projeção de um caso concreto de retorno como forma de responder com alguma ação específica às questões que as pessoas protagonistas foram colocando. Na procura de compreender seus interesses para conformar este possível retorno, o primeiro passo consistiu em caracterizar com a maior claridade possível as práticas musicais com instrumentos de fole, onde ressaltam as observações sobre as formas particulares de aprendizado e aquisição do repertório por parte das pessoas instrumentistas. A ação de retorno tomou forma finalmente num evento realizado (com ajuda de diversas pessoas) o dia 2 de dezembro de 2023 na localidade de Paso Campamento, Artigas, Uruguai, e que chamei Encuentro de Fuelles y Afines. Todo o processo que levou à concreção do evento provocou debates éticos tanto sobre a forma do retorno, quanto sobre os usos dos registros gerados nos encontros pessoais prévios. Finalmente, a realização do Encontro gerou uma nova instância de observação etnográfica. Deste jeito, tanto dos debates éticos quanto das observações no Encontro surgiram conclusões que sugerem características distintivas das práticas musicais na região pesquisada.

Palavras-chave: acordeonistas e bandoneonistas; aprendizado oral; retorno a protagonistas; registro audiovisual e devolução.

Abstract

The text presents some reflections and experiences that emerge from a research on accordionists and bandoneonists from northern Uruguay, particularly while devising a concrete case of return, as a way to answer to the issues raised by the protagonists with a specific action. In the search to understand their interests so as to shape this potential return, the first step consisted of characterizing the musical practices with bellows instruments with the greatest possible clarity, with special focus on the particular forms of learning and building the repertoire observed on the individuals who play such instruments. The action finally took shape as an event that occurred (with the help of many people) on December 2nd, 2023, in the city of Paso Campamento, Artigas, Uruguay, and which I named Encuentro de Fuelles y Afines (A meeting of bellows and peers). The whole process that led to the concretion of the event generated ethical debates on the manner of returning, and also on the potential usage of the recordings that had been produced in the previous personal encounters. Finally, holding the Meeting allowed for a new instance of ethnographical observation. Therefore, the text reveals how conclusions were drawn - both from the ethical debates and the observations during the Meeting - that suggest distinctive characteristics of the musical practices of the researched region.

Keywords: accordionists and bandoneonists; oral learning; return to protagonists; audiovisual recording and return.

2 En adelante utilizaré *Encuentro* con *E* mayúscula para referir al Encuentro de Fuelles y Afines y diferenciarlo de los otros encuentros a los que haré referencia.

Breve introducción

La propuesta para este texto es desarrollar algunas reflexiones que surgen del trabajo de campo realizado en una investigación sobre acordeonistas y bandoneonistas del norte y noreste de Uruguay (imagen 1). Entre algunos objetivos que se propone la investigación, este texto aborda la búsqueda de incluir los intereses de las personas protagonistas como uno de estos objetivos de la investigación misma. Lo que puede ser entendido como una postura ética que considero saludable debatir en toda investigación, y que entre varias cosas refiere a ese “imperativo ético” que menciona Sandroni hablando precisamente de la “necessidade de antropólogos e etnomusicólogos devolverem os registros que fazem junto às comunidades ou pessoas que estudam” (Sandroni, 2005, p. 1).

Efectivamente, el trabajo de campo mencionado ha estado basado principalmente en la grabación de entrevistas semiestructuradas a tocadoras y tocadores de fuelles, en donde buena parte de la tarea pasa por grabar las músicas que las personas declaran conocer en la forma que se sientan más cómodas de ejecutarlas (esto es con instrumentistas acompañantes, con bases rítmicas grabadas u otras variantes). Con lo que una lectura superficial de la investigación podría verla como una especie de trabajo “extractivo” que ciertamente ha generado debates éticos a lo largo de la historia del desarrollo de los soportes de registro, particularmente cuando esos registros están vinculados con la producción de músicas que generan beneficios (principalmente económicos) a las personas que dominan estos registros, y que no son compartidas por (o con) las personas que originalmente tocaron las músicas. Sea a través de registro en partitura, o sea en soportes de grabación mecánicos y/o digitales, me refiero principalmente a utilizar motivos musicales (por breves que sean) para la creación de nuevas músicas, cuya autoría queda registrada por quien compuso la música a partir de un tema melódico grabado a otras personas. Algunos ejemplos de estos debates son tratados por Feld en su artículo “A Sweet Lullaby for ‘World Music’”,³ o por el mismo Sandroni (2007), en donde que se detallan y sugieren alternativas ante posibles usos “poco éticos” de las grabaciones, o mismo ventajas en el conocimiento de las prácticas musicales al devolver los registros (Sandroni, 2005).

En mi caso puedo adelantar que, ya con varios cientos de horas (y gigabytes) de grabaciones realizadas al menos desde 2016 hasta el momento actual, en ningún momento hice uso de las grabaciones para composiciones propias. Así que, tal como se ha manejado la investigación en este asunto, esto es: sin realizar publicaciones de ningún tipo de las grabaciones, los temas

3 El artículo que tengo acceso y tomo como referencia es una traducción al portugués que lo intitula “Uma doce cantiga de ninar para a ‘world music’” (Feld, 2005).

vinculados con los usos de las grabaciones de forma pública no han sido un problema ético hasta el momento. Y si bien en ciertos momentos, algunas de las personas manifestaron interés o curiosidad en el material grabado, cuando les envié algo de material, el asunto quedaba en ese intercambio sin generar mayores debates éticos en este otro nivel tampoco.

Sin embargo, a pesar de no existir cuestionamientos en estos niveles, cuestiones vinculadas a la necesidad de saber porque estoy haciendo una investigación sobre prácticas musicales con instrumentos de fuelle (acordeonistas y bandoneonistas), con especial interés en lo que acontece en el medio rural, han sido constantemente colocadas por parte de las personas a quienes he conseguido aproximarme y entrevistar. Ante estos cuestionamientos, a pesar de que intento argumentar sobre la importancia y el interés que yo entiendo la propuesta tiene tanto para mí como para la generación de material relevante para una diversidad de personas e instituciones, estos intereses no siempre coinciden con los intereses de las personas que considero importante entrevistar y conocer. Aquí surge entonces la necesidad, como investigador, de responder cual puede ser el beneficio y la forma en que estas personas pueden participar en una investigación realizada con fines académicos. Las personas entrevistadas tienen valoraciones diferentes (y no siempre buenas) sobre estos fines, llegando a comparar, en algún caso extremo, los fines académicos con los fines de los políticos haciendo campaña para una votación próxima. Por estos y otros motivos que pretendo desarrollar a continuación, se hace necesario tener un posicionamiento lo más claro posible frente este tipo de cuestionamientos.

Por lo pronto, con estos preceptos presentes, toda vez que contacté a una persona para combinar una entrevista, la consulté si no había problema en grabar audio y video de la conversación, siempre aclarando que se trataba de un registro para que yo pudiera consultarlo en privado, y no para hacerlo público. Una vez que conseguía realizar y grabar el encuentro,⁴ en muchas ocasiones el diálogo final versaba sobre qué proyectaba realizar yo con las grabaciones. Mi respuesta siempre fue insistir en que el objetivo primero es disponer del material para consultarlo, con el fin de realizar un material escrito como trabajo final de los estudios de posgraduación. Habiendo dicho esto, también reconocía que no descartaba otras posibles salidas con el material audiovisual, dentro de las que incluía la realización de un documental, pero que esto siempre dependía del margen de tiempo que pudiera disponer para procesar el material, así como de la disponibilidad de recursos (tanto económicos, técnicos y humanos) para la realización de un proyecto de ese tipo. Y por supuesto aclaraba que siempre les solicitaría autorización para hacer un uso público del material. Así que, si

4 Siendo que en general contacté personas poco habituadas a instancias de entrevistas semiestructuradas (como se les suele llamar en los textos académicos), siempre intenté evitar utilizar estos términos y en su lugar hablar de “encuentro”, “conversación”, “charla”, “intercambio de experiencias” o similares.

bien no realicé publicaciones de las grabaciones, la búsqueda de entender sus intereses para así establecer la forma en que podía conformar algún tipo de retorno, me llevó a hacer otro tipo de usos de los registros, que no fuese simplemente hacerles llegar total o parcialmente el material en bruto grabado.

De aquí que este texto reflexiona sobre la forma en que fui proyectando algunas acciones de retorno como forma de responder con alguna acción específica a las cuestiones que las personas fueron planteando, y en particular sobre un caso concreto realizado a partir de estas reflexiones que llamé “Encuentro de fuelles y afines”, y que conseguí realizar (con ayuda de diversas personas) el día 2 de diciembre de 2023 en la localidad de Paso Campamento, Artigas, Uruguay.

Elementos que fueron configurando el retorno o devolución.

En su artículo sobre “Ética na pesquisa em música”, Queiroz (2013) presenta un breve contexto histórico en el que este asunto ha sido debatido, trayendo como uno de los primeros ejemplos el trabajo de Slobin que, reflexionando sobre la investigación en etnomusicología, aporta perspectivas sobre la ética en la investigación en música. De acuerdo con Slobin (1992), a pesar de que todo investigador ya ha lidiado en algún momento con problemas relacionados a la ética, pocos sistematizaron publicaciones sobre esta cuestión, resaltando que los primeros trabajos que se proponen debatir el tema más profundamente solo aparecen en el ámbito de los estudios musicales a partir de los años de 1970 (Slobin, 1992, p. 329). Slobin resume la naturaleza situacional de los problemas éticos en las investigaciones de las ciencias sociales y humanas adelantando que no hay una respuesta única y generalizada a las circunstancias específicas que están alrededor de cada caso, cuestionando así la importancia de tratar cuestiones de ética, a lo que él mismo responde: “debatir dilemas éticos puede no traer sabiduría eterna, pero ciertamente agudiza la mente” (p. 332).

Por su parte, Queiroz arriesga definir ética como “o conjunto de princípios norteadores para a ação, convivência e atuação na sociedade, lidando de forma cuidadosa com os limites humanos (individuais e coletivos), naturais e culturais, que marcam nossa trajetória como ser” (Queiroz, 2013, p. 8), sugiriendo que esta definición debe ser evocada para el accionar ético (“agir ético”). Slobin también sugiere que un aporte esencial pasa a ser entonces la reflexión de la antropología (también llamada) pós-moderna. En el caso brasilero,⁵ el texto de Manuela Carneiro Da Cunha (2017): “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”, establece un claro cuestionamiento a lo que debe ser considerado como “cultura” y sus implicaciones. Con esto quiero decir que, lo que la autora propone al debatir el concepto

5 Me permito utilizar el término utilizado ampliamente en Uruguay para referir a lo “brasileño”.

de cultura de la forma que lo hace, acaba siendo (o proponiendo) un posicionamiento ético frente a determinados objetos de investigación que es preciso tener presentes. Una vez que conseguimos generar una visión adecuada de lo que puede ser concebido como cultura, o lo que puede generar dar difusión a un conocimiento sobre un determinado saber local y asumirlo como cultura, solo después es posible establecer una acción determinada que sea beneficiosa para la propia comunidad.

Este tipo de cuestionamientos, en un nivel más concreto, tiene que ver con la visión de los propios protagonistas del fenómeno o práctica que se está estudiando, que exige un apropiado debate sobre como ellos mismos, no solamente realizan esas prácticas desde el punto de vista del observador, sino principalmente como las personas protagonistas entienden sus propias prácticas; la dimensión que tienen tanto para dentro como para afuera de la comunidad. Como el propio Queiroz afirma: “evocando o pensamento de Habermas, a teoria deve prestar contas à práxis, e o saber não pode ser isolado de suas consequências” (Queiroz, 2013, p. 10). La reflexión pasa por el rol doble del investigador: “qual seja, atender às expectativas da ciência e sua inserção na sociedade, mas também, cuidar, respeitar e preservar os direitos, as escolhas e as definições dos sujeitos pesquisados” (p. 10).

En el trabajo de campo sobre acordeonistas y bandoneonistas, mi propuesta de devolución pretendió (y pretende) ser un intento de establecer algún tipo de proyecto que las personas protagonistas puedan considerar beneficiosas y/o necesarias para sí mismas, sus familias y sus comunidades. Para establecer la forma en que este retorno podía ser realizado, el primer paso consistió en caracterizar con la mayor claridad posible las prácticas musicales con instrumentos de fuelle. Es importante adelantar que estas características que voy a presentar a continuación son reconocibles sobre todo por la “frecuencia de trazos encontrados”, parafraseando a Nettl (1975, p. 167), pues lo que me interesa apuntar es que no pretendo determinar formas específicas (determinadas y fijas) de estas prácticas musicales, sino destacar algunos trazos de las prácticas locales encontrados con más frecuencia. Es fundamentalmente a partir de la voluntad de generar acciones de retorno, basado en estas características que iré mencionando a continuación, que elaboro la propuesta de producir el mencionado evento que se dio en llamar “Encuentro de fuelles y afines”, que resumidamente, pretendió ser un encuentro de tocadoras y tocadores de “fuelles” en un pueblo del norte de Uruguay.

En primer lugar, los tipos de instrumentos de fuelles principalmente observados en la región investigada (imagen 1) son 3: acordeón a piano, acordeón a botones (llamado informalmente —en la región al menos— como “verdulera”) y bandoneón. De aquí que propongo el término “fuelle” para abarcar en este caso, al menos estos tres instrumentos. Sobre las características de cada uno de estos instrumentos, siendo que por cuestiones de extensión se hace imposible

detallarlas en este artículo, sugiero alguna bibliografía⁶ que trata sobre estos instrumentos para su consulta.

Imagen 1: Mapa de la región investigada



Fuente: diseño por encargo del autor 2023

La siguiente característica a destacar es que las personas tocadoras de estos instrumentos acostumbran tocar acompañadas principalmente con guitarra.⁷ Además, en muchas ocasiones el público acostumbra bailar mientras la música suena. Y según observé, la participación de

6 Ver las definiciones que aparecen los diccionarios de música (p. ej. Grove Music online) o los tratamientos más detallados en libros como Hermosa (2013), Jacobson (2012), Peres (2011) por mencionar los que aparecen más relacionados con estos instrumentos en otras regiones. En el caso uruguayo Ayestarán (1968), Dunkel (1993), Curbelo (2017), Arocena Narbondo (2018) también pueden contener aportes.

7 Con menor frecuencia también con pandeiro, canto, y en menor medida con otros instrumentos como bombo legüero, bajo, y en alguna oportunidad por alguna base rítmica pregrabada.

las personas bailando es uno de los objetivos más buscado por quienes tocan instrumentos de fuelles en las regiones que conseguí llegar. Por lo que arriesgo afirmar que en buena parte las situaciones observadas en la región, la finalidad principal de la música tocada por acordeón o bandoneón es que las personas bailen. Varias personas entrevistadas reconocieron que, si una música no es bailada, posiblemente deje de ser parte de su repertorio. Por estas dos características, se adiciona al nombre de la propuesta el término “afines”, buscando incluir otras personas que se interesen en participar, o para que quienes tocan instrumentos de fuelle puedan invitar a participar. Las siguientes particularidades tienen que ver entre varias cuestiones con el repertorio y las instancias, los eventos y/o locales donde es tocado ese repertorio.

Un interés en aumento

En líneas generales, observé en Uruguay que con los instrumentos de fuelle parece acontecer un fenómeno similar a lo que Jacobson (2012) observa en los Estados Unidos; particularmente un interés renovado en aprender el repertorio de folclore y/o músicas tradicionales o populares. En el caso de Uruguay se observa un interés en ritmos como polca, mazurca (o ranchera), milonga, chotis, tango, chamamé, vaneira, cumbia, por mencionar algunos de los más encontrados.⁸

Algunos de estos ritmos (como la polca) son tocados, al menos desde la llegada a Uruguay de los primeros instrumentos de fuelle allá por 1852 (Ayestarán, 1968, p. 65-66) y que en el período de más de un siglo y medio, lejos de desaparecer, estos instrumentos de fuelle continúan tocando esos ritmos y han pasado a tocar nuevos ritmos, o formas particulares de tocar esos ritmos más antiguos. Proceso que ciertamente se ha dado independiente y/o paralelo a lo que pudo acontecer desde las instituciones de enseñanza de música generalmente vinculadas a los centros urbanos y a tradiciones occidentales en los métodos de enseñanza. Precisamente, la forma en que las personas entrevistadas han ido aprendiendo a tocar los instrumentos y conformando su repertorio se ha dado por fuera de las instituciones de enseñanza, y entre varias cosas, es significativa para comprender el interés en estos ritmos. Para comenzar podría resumirse, en los términos de Stock, como contextual-sensitiva, es decir en situaciones y discusiones del “fluir propio de la interacción humana” (Stock, 2003, p. 136).

Este fluir propio de la interacción humana en este caso tiene que ver según entiendo, entre varias cosas, con la forma en que se fueron dando los eventos animados por acordeón o bandoneón. En entrevista grupal que realicé en pueblo Capibara,⁹ Ester Mendez (1979-),

8 Por más detalles sobre los ritmos tocados, así como sobre el marco teórico de lo que se entiende por folclore ver Arocena Narbondo (2018).

9 Los nombres que utilizaré en algunos casos son ficticios y sustituyen a los nombres reales. Capibara es uno de estos nombres ficticios, refiere entonces a un pueblo de la región investigada de dimensiones y población similar a la de Sequeira, por ejemplo (imagen 2).

madre de la acordeonista Ana Laura Sanchez (2001-), explica que cuando se daban los eventos donde algunos de los tocadores de fuelle de más edad tocaban, su hija se fue interesando en el instrumento acordeón:

... entonces “Don” (Enrique) tocaba y ella (Ana Laura) siempre se sentaba al lado de él y empezaba a mirarlo. Y un día ella empezó a decir que quería tocar. Ella tenía una “gaitita”¹⁰ chica y con eso empezó a practicar. (...) Y ahí, como a nosotros nos gusta también, íbamos 3 veces en la semana a la ciudad. (...) Ella empezó con 12 años, entonces esa etapa de crecimiento y desarrollo como que le ayudó bastante (Ester Mendez, entrevista personal, 2022).

Enrique (1959-) es uno de esos tocadores, que vive en Capibara desde su nacimiento, y que según Ester fue una de las principales referencias de Ana Laura para aprender a tocar. En el momento de su explicación, Ester señala a Enrique, que también participó del mencionado encuentro, estando presente en la conversación. Quien también estuvo presente fue Andrés Sanchez (1974-), padre de Ana Laura. Según contaron, antes de que Ana Laura manifestara interés en aprender el instrumento, Andrés había hecho algunos intentos para aprender a tocar, pero fue solo cuando su hija se interesó en aprender, que él mismo consiguió aprender algunas técnicas significativas para tocar, llevando a su hija a tomar clases particulares en la ciudad, y aprovechando él mismo a tomar clases:

Yo estaba en la ciudad y siempre me gustó. Y justo cuadró un negocio de un acordeón allá. Y yo agarré y di una probada. (...) Fui a la Casa de la Cultura pero no... Demoraba mucho aquello, fui dos o tres días y me aburrí. Y después mi gurisa empezó que quería aprender, y ahí yo tomé unas clases con el profesor de ella allá. Y ahí fue que aprendí unas dos o tres cosas (Andrés Sanchez, entrevista grupal, 2022).

La motivación que se observa aquí entre padre e hija tiene definitivamente ambas direcciones: por un lado, el padre promueve y es receptivo respecto al interés de la hija (promoción y receptividad también compartidas con Ester, la madre), y por otro lado el interés de la hija lleva al padre a ir al mismo profesor que la hija. La motivación que se da entre padre e hija quedó también evidenciada cuando compartimos algo de tiempo tocando: Ana Laura insistió en tocar con el padre la mayoría de las músicas, por lo que percibí que, tocando con él, ella estaba más confortable; pues sería una forma más familiar para ella.

El caso aquí presentado parece evidenciar la importancia de lo que comenté Stock llama de “contextual-sensitivo”: la obtención de una técnica particular para tocar acordeón por parte de Andrés y Ana Laura estuvo marcada por encuentros. Encuentros que la enseñanza institucional ofrecido por la mencionada “Casa de la Cultura” de la ciudad no estaría consiguiendo substituir ni promover. Sin desmerecer la propuesta, que ya aparece como

10 Gaita es una de las formas que se le llama al acordeón, principalmente en el sur de Brasil. “Gaitita” sería un diminutivo de gaita castellanizado.

un hecho positivo la oferta de clases de acordeón institucional que es casi una excepción a nivel nacional, la Casa de la Cultura, regulada desde el Ministerio de Educación y Cultura, organismo nacional y por ende desde la centralidad de la urbe, por lo pronto no dispone de algún tipo de sistematización de las prácticas ni del repertorio tocado por acordeonistas en ambientes rurales de Uruguay, pues tal sistematización hasta el momento no existe.¹¹ Según los testimonios, tiene una propuesta de enseñanza precisamente asociada a los conservatorios europeos de música, concentrando importancia en el solfeo, y entre otras cuestiones, distante de su propio contexto, de su propio ambiente, tanto físico como cultural.

Y entiendo esto está emparentado con parte de los cuestionamientos a lo que se entiende por educación y transmisión de conocimientos, que algunos de los autores que estoy tomando como referencia están realizando. Siguiendo a Dewey, Ingold busca dar un sentido diferente de lo que se entiende por “educación y transmisión”; para Ingold tiene que ver con la participación de cada quien en las vidas de otras personas a través de los continuos esfuerzos de personas jóvenes y adultas, de alcanzar algún tipo de concordancia, y así procediendo con la educación, el conocimiento, las creencias y prácticas de una sociedad son perpetuadas (Ingold, 2018, p. 4). Lo que Ingold parece llamar de “participación en las vidas de otras personas”, se dio en el pueblo de Capibara, al menos en los encuentros que los músicos más antiguos contaron fueron generando a lo largo de su vida. Según el testimonio de Ester, estos encuentros fueron algunas de las situaciones que influenciaron a Ana Laura, y que los llevó a buscar algún profesor particular que le ayudara a tocar las músicas que son de su propio interés.

Y esta situación no sería particular del caso de Andrés y Ana Laura; la situación contextual/familiar¹² aparece como una constante en las prácticas musicales observadas. Precisamente sobre esta cuestión contextual-sensitiva, otra observación que hice sobre los eventos, se trata de la participación de las distintas generaciones: en todos los eventos en que participé que ocurrieron en ámbitos rurales, encontré desde bebés hasta personas mayores asistiendo y hasta bailando. Esto coincide con las anécdotas que fueron contadas por las personas entrevistadas de más edad. Los eventos con acordeón o bandoneón realizados en los pueblos generalmente reciben a todas las generaciones sin distinción de edad. Y no se trata de que los eventos

11 Ciertamente la obra de Ayestarán puede ser citada. Sin embargo, sin pretender negar la importancia del magnífico trabajo realizado por este investigador, en lo que refiere a los ritmos tocados con instrumentos de fuelle, su trabajo no llega a ser una sistematización actualizada y, digamos, “terminada”: *El folclore musical uruguayo*, que sería la principal referencia para esto, es una obra publicada póstuma con evidentes muestras de que buena parte de lo tratado está esbozado como para ser profundizado, cosa que no llega a ocurrir por su temprana muerte en 1966. Asunto que observé en muchos casos no se trata adecuadamente cuando se trabajan los textos póstumos de este autor.

12 Hago uso del término *familiar* no necesariamente refiriendo a un modelo predeterminado de la conformación de la familia, sino a lo que le es próximo a la persona en un sentido amplio del término.

disponen de actividades para que niñas y niños se entretengan; se trata de que las distintas generaciones participen del mismo evento, el baile animado con música de fuelles. Esta es una forma en que seres adultos y jóvenes participan de las vidas de las otras personas, y esto en ambos sentidos: tanto de adultos para jóvenes, como de jóvenes para adultos.

Hay aquí entonces un reconocimiento relevante para la proyección de algún tipo de acción de retorno. Pues si bien en una primera instancia proyecté como actividad de devolución la posibilidad de facilitar clases de instrumentos musicales para quienes pudieran interesarse, estas cuestiones de lo contextual-sensitivo me hicieron reconfirmar la mencionada necesidad de tener una visión adecuada de sus propias experiencias, y comprender que el facilitar clases en el formato que se acostumbra dictar estas clases no necesariamente tenga el alcance y proyección suficiente para que tales actividades sean apropiadas por las personas que he ido entrevistando.

Imagen 2: Vista aérea de una sección de Pueblo Sequeira



Fuente: fotografía de Alan Oliveira, 2023

Otra característica que tuve presente entonces para la realización del Encuentro es que la vida social de los pueblos de la región estudiada no se reduce al mismo pueblo, sino que se encuentra siempre vinculada con otros pueblos, con los establecimientos productivos (principalmente las “estancias”) o con las ciudades más próximas. Un poco de contextualización sobre las condiciones sociales y geográficas de la región investigada muestra que la principal fuente de trabajo ha sido desde larga data la producción agropecuaria en las

“estancias”, que en la región pueden llegar a tener varios miles de hectáreas cada una. Antes de la existencia de la telefonía celular, varios de los entrevistados acostumbraban transitar largas distancias, a veces yendo a contactar a los músicos a las estancias donde trabajaban, y otras veces para ir a tocar en los eventos en los que eran invitados. Incluso, antes de la existencia de la radio, o cuando esta tecnología no estaba establecida en todos los hogares, varios entrevistados contaron que conocieron músicos que acostumbraban llegar a otros pueblos (a veces distantes) porque sabían que otro músico iba a tocar, solo para escuchar el repertorio de estos músicos y así aumentar el suyo propio. Puede afirmarse entonces que el interés en aumentar su repertorio y participar de eventos en pueblos diferentes ha estado presente en buena parte de las personas, independiente de las tecnologías y recursos disponibles. La propuesta ambicionó entonces generar encuentros *interpueblos*, en la medida de lo posible disponibilizando transporte entre los distintos locales, en el entendimiento de que lo que puede acontecer en un intercambio con pueblos próximos tiene relevancia para las personas protagonistas de mi investigación y sus comunidades. Incluso teniendo presente que, en los casos que conseguí alcanzar, encontré cierta dificultad en definir lo que muchas veces se trata superficialmente de “comunidad” en los textos que tratan este tipo de asuntos, dificultad que pretendo tratar en siguientes secciones.

Tendencias recientes sobre la devolución

Algunas tendencias de investigaciones etnomusicológicas parecen insistir en la necesidad cada vez mayor de incluir estrategias de devolución desde el comienzo mismo de la investigación (Giorgianni y Ranocchiari, 2020; Araújo, 2008; Hofman, 2010, Álvarez Pedrosián et al., 2023; Miguel et al., 2020). Siendo posible encontrar antecedentes de más larga data en autores con Rouch (2003) en sus trabajos etnográficos con audiovisual, o mismo en América del sur con el trabajo de Fals Borda, referente de lo que se dio en llamar la IAP (investigación Acción Participativa), quien realiza un repaso de investigadores de diversos países del mundo que estaban realizando estrategias de investigación similares en las últimas décadas del siglo xx (Fals Borda y Rahman, 1989). Ciertamente estas experiencias son también referentes para la forma en que fui conformando las acciones de retorno, y si bien podría identificarme con buena parte de lo que se plantea en estas referencias, intentaré aportar algunas observaciones en función de lo observado en el trabajo que fui realizando.

Por ejemplo, al encontrarme con algunas de las propuestas de Samuel Araújo, me resultó tentador e interesante intentar ir en la dirección que sugiere cuando, resumidamente, trata de 3 formas de encaminar una investigación: 1) del modo moderno; 2) del modo posmoderno,

y 3) de un modo que califica de intensamente participativo, donde el nativo y quien lleva adelante la investigación académica,

negocian desde el comienzo los objetivos de la investigación y así (2) la naturaleza de los datos a ser recogidos, (3) el tipo de reflexión que requieren, resaltando las demandas de la comunidad, las cuales pueden encontrarse potencialmente con los resultados de la investigación, en la cual (4) nativos tanto juntan cuanto interpretan los datos, resultando en la difusión a través de la autoría colectiva en diversos contextos académicos y no académicos; (...) nuevos objetivos surgen en estas reflexiones abriendo nuevos intereses de investigación y sugiriendo nuevas formas de difusión más allá de las convencionales... (Araújo, 2008, p. 15, trad. propia).

Sin negar la relevancia que propuestas de este tipo tienen, a pesar de que a nivel teórico se observa un interesante potencial de acciones de devolución en el actual trabajo con acordeonistas y bandoneonistas que podrían posibilitar la inclusión de estrategias como las que propone Araújo, parece importante tener en cuenta que existen una serie de elementos que pueden dificultar las posibles acciones de devolución cuando aplicadas a este caso concreto. Comenzando porque los intereses de las personas protagonistas no siempre van a ser los mismos. Para conseguir un consenso tendría que existir algún tipo de cohesión entre las personas protagonistas que las llevara a ponerse de acuerdo. Y precisamente a este respecto, una de las constantes que aparece mencionada explícita o implícitamente en estas propuestas es la idea de “comunidad” (tanto en la citación como en otros textos: Fals Borda Rahman, 1989, Miguel et al., 2020; Álvarez et al., 2023, etc.). Mientras que en el trabajo de campo que traigo aquí como ejemplo, como ya fue adelantado, no se trata de una comunidad geográficamente próxima; no es un barrio, un pueblo, o una comunidad rural sencilla de delimitar geográfica y productivamente; se trata de músicos que coinciden en determinadas prácticas, pero que en la mayoría de los casos viven distantes¹³ y ni se conocen entre sí.

En el caso de los acordeonistas y bandoneonistas la única cosa cierta que los vincula es la práctica de sus instrumentos de fuelle, y como mencioné al comienzo, las características que fui describiendo son los “trazos encontrados con mayor frecuencia”. Pero también observé que existen diferencias entre las formas que realizan sus prácticas en una diversidad de niveles. Por lo que es necesario buscar una devolución que surja de un equilibrio entre su propia diversidad, buscando mantener esa diversidad al mismo tiempo que se busca favorecer todas las partes. Y si bien podría adelantar que en determinados pueblos existe algo así como una idea de comunidad, no necesariamente son las personas que tocan instrumentos quienes

13 De hecho, Marcus sugiere que determinados objetos de estudio etnográfico ya no están establecidos en un local particular, sino que producen su cultura desde diversos locales, observando la necesidad de salir de los locales de investigación etnográfica convencionales para examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso (Marcus, 2001, p. 111).

toman parte activa en esta comunidad. Lo que puede sugerir la necesidad de incluir a otras personas en los encuentros que no serían solamente quienes tocan instrumentos.

Esto es relevante porque a priori uno pensaría que estoy hablando de una posible comunidad de instrumentistas interactuando por proximidad física tocando instrumentos parecidos. Sin embargo, “una comunidad”, si existe, puede ser definida por otros criterios, que en este caso no estarían vinculados exclusivamente a su local de residencia ni a la ejecución de algún instrumento. Aquí la referencia estaría basada en el concepto de “comunidad de práctica” de Etienne Wenger (1998), en donde la primera fuente de coherencia para definir una comunidad es el involucramiento mutuo en determinadas prácticas (p. 73). Esta fuente de coherencia podría ser su interés en las fiestas animadas por instrumentos de fuelles, donde la música es solo una parte de la historia. Lo que refuerza la idea de incluir a personas que no toquen ningún instrumento pero vinculadas a las prácticas musicales (familiares, dueñas/os de locales comerciales, grupos de baile, referentes de iniciativas grupales, etc.), y a la vez justifica también la inclusión de personas que entrevisté en las ciudades, cuya posibilidad de definirse en una comunidad asociada a “lo rural” de la que serían parte, podría ser cuestionable por esto último, y sin embargo, su condición de vivir en alguna ciudad no quita que sus prácticas están vinculadas con las prácticas de los medios rurales y así, de su interés potencial para conformar esta posible comunidad.

Pero incluso siendo posible definir una comunidad, hay que tener presente que no es cualquier tipo de persona la que consigue participar formalmente de un proyecto de investigación académico. En la experiencia de Miguel et al. (2020), mientras se repasan las cuestiones formales y burocráticas por las que su proyecto pasó, mencionan que los protagonistas que consiguen incluir formalmente son “adecuados” para participar de la investigación, sugiriendo algunas características de estas personas, como el interés en participar de actividades formativas dentro de la propia academia (p. 368). Pero lo que acontece en campo es que no siempre encontramos personas que tengan un perfil apropiado, o “adecuado”. Lo que genera que, limitarse a perfiles adecuados para proyectos colaborativos, puede ser una restricción para la investigación, cuando entendemos que es provechoso para el entendimiento del fenómeno, investigar otros casos que “no sean adecuados” para un proyecto colaborativo del tipo que fuere. Por esto es que la intención fue y es trabajar siempre sin descartar ningún tipo de caso que pueda aportar a la investigación, incluso aunque estos no participen en “acciones de devolución”.

Sobre algunos usos de los registros

En el caso de mi investigación particularmente, y estando alineado a las ideas propuestas de Queiroz sobre el papel doble del investigador que tiene que atender a las exigencias de la academia y a la vez respetar los derechos y elecciones de las personas con quienes investigamos, reflexionaba en la disertación de maestría sobre algunos de estos aspectos, que principalmente tienen que ver con la filmación como herramienta de registro dentro de la investigación. Comentaba que es posible encontrar en algunos textos sobre documental, algunos preceptos sobre la ética del documentalista muy relacionadas con la del investigador en ciencias humanas: “El personaje compartirá los conocimientos de su cultura y el documentalista lo grabará con honestidad” (Prelorán, 2013, p. 28). En este sentido, la honestidad del documentalista está relacionada con las mismas premisas que utiliza el científico social para realizar sus trabajos informando a los participantes sobre los fines de la investigación, y los derechos que ellos tienen y pueden reclamar en el desarrollo de la misma (Arocena Narbondo, 2018, p. 55). Sobre el final del capítulo que dedico a la filmación, destaco la necesidad de reconocer la diferencia entre lo que puede ser valorado dentro de la academia y lo que puede ser de interés de las personas protagonistas (p. 70).

Alineado también con algunas de las propuestas del propio Prelorán, y especialmente con las de Rouch (2003), la estrategia que utilicé entonces con las grabaciones estuvo basada en lo que se ha dado en llamar la construcción misma del objeto de estudio, asunto que trato con detalle en un artículo titulado “Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos” (Arocena Narbondo, 2024). En concreto, y en lo que atiende a este trabajo, lo que hice fue básicamente editar las grabaciones con anterioridad a llevar adelante la iniciativa de la realización del Encuentro. Resumidamente el criterio para la edición fue similar a los criterios con los que se conforma un texto etnográfico: seleccionar fragmentos destacables y/o representativos de las distintas experiencias. Una vez realizados algunos “primeros cortes del material”, estos materiales fueron compartidos con las distintas personas en los mismos momentos en que fui conversando sobre la posibilidad de producir el Encuentro. Y es importante aclarar que lo que yo compartí con las personas no siempre eran las grabaciones de las mismas personas que estaban asistiendo a la reproducción, sino que intenté pudieran asistir a las de otras personas y sus experiencias. Y no tanto de estas otras personas tocando, sino de las distintas personas contando anécdotas sobre sus prácticas, en el entendido de que esas otras personas podían ser parte del Encuentro. Al visualizar estos materiales, las personas mantuvieron gran concentración y solo se distrajeron para comentar algo de lo que estaba siendo dicho en la reproducción.

Esto repercutió en diversos niveles. En primer lugar, funcionó como un disparador de anécdotas propias de quienes estaban asistiendo a la reproducción. Quienes, entre diversas reacciones, se mostraron motivados ante la posibilidad de retomar iniciativas que las mismas personas reconocieron realizaban de formas similares con anterioridad. En otro nivel de repercusión, las personas fueron reconociendo algo así como “honestidad” de mi parte. Manifestaron por ejemplo que lo que observaban en el producto audiovisual era “auténtico”, posiblemente comparándolas con otro tipo de productos que no los verían como tan auténticos, o al menos reconociendo un valor diferencial en lo que les mostraba. Asunto que retomo en la sección final de este texto. Finalmente, y ya en otro nivel, entiendo esto también repercutió en lo que pudo acontecer en el encuentro presencial, pues si bien la gran mayoría de las personas no se conocía personalmente, a partir de los registros llegaron a visualizar y saber algo de las personas que luego conocieron personalmente.

Encuentro de Fuelles y Afines

Es en este contexto y a partir de estas reflexiones que avanzo con la propuesta del Encuentro de Fuelles y Afines que conseguí realizar el día 2 de diciembre de 2023 en la localidad de Paso Campamento, Artigas, Uruguay. Si en las secciones anteriores he ido repasando el proceso que llevó a la concreción del evento, y así ciertos debates que fueron surgiendo tanto de la conformación del retorno, como también de los usos de los registros que se han ido generado en los encuentros previos conmigo personalmente, en esta sección intentaré resumir de forma descriptiva los principales elementos que llevaron a la realización del evento en ese local.¹⁴ Lo primero es que el evento fue originalmente producido para ser realizado en Pueblo Sequeira, también en Artigas, pero las condiciones climáticas (la lluvia) llevaron a que ese mismo día, el evento fuera mudado para un local techado que conseguimos disponible en Paso Campamento, pueblo vecino de Sequeira a unos 25 km rumbo al norte por la ruta 4. Por lo que, aunque el evento fue realizado en Paso Campamento, las personas involucradas en la producción fueron principalmente de Sequeira.

La elección de Pueblo Sequeira, así como la gran mayoría de las selecciones hechas para la realización del Encuentro, se dio principalmente en función de las variables descritas en las secciones anteriores y, con esos principios, de lo que fue posible y viable. En primera instancia localicé en el mapa de la región las localidades que dispusiera de contactos y que estuvieran localizadas próximas al centro, buscando posibiliten la llegada de personas de otras localidades de esa misma región. Entre otras opciones, como puede ser Vichadero en el departamento de

14 Mientras que en paralelo al texto se pueden visualizar algunas fotografías que seleccioné para acompañar genéricamente el contenido del texto (imágenes 3 a 9).

Rivera, circunstancialmente Sequeira ofreció una red mayor de personas con las que conseguí dialogar vía telefónica,¹⁵ comprometidas, disponibles y motivadas. Fue con la colaboración de estas personas que conseguimos concretar la realización del evento.

Con el apoyo recibido del Instituto Nacional de Música a través del llamado Ventanilla Lauro Ayestarán de 2021, al que presenté una propuesta de registro audiovisual de tocadoras/es de fuelles, disponibilicé transporte¹⁶ y un cachet (básico) para quienes confiaba en su compromiso de participar. Finalmente, las personas confirmadas fueron: Gustavo Chollet (1967-), acordeonista de Tomás Gomensoro, Juan Pablo Silva (1984-), bandoneonista de la ciudad de Tacuarembó, Eduardo “Dardo” Silveira (1964-), acordeonista de Artigas (acordeón a piano y verdulera), Pirulo Bravo (1952-), acordeonista (verdulera) de Rincón de Valentín, y algunos de los acordeonistas que viven en Pueblo Sequeira como Elder Dornelles (1974-) y Winston Silveira (1967-).

Imagen 3: De izquierda a derecha: Pirulo Bravo con verdulera de 8 bajos; Gustavo Chollet, acordeón a piano; Elder Dornelles, guitarra



Fuente: fotografía del autor, 2023

Además de la confianza en el compromiso, la elección de estas personas se basó principalmente en dos variables. Por un lado, en intentar garantizar que, además de la

15 Teniendo presente que, aunque casi sin excepción todas las personas tienen teléfono celular, en ambientes rurales no es tan efectivo comunicarse con las personas por ese medio.

16 En los casos que tenían vehículo propio pagué el combustible, en el caso de Eduardo “Dardo” Silveira, la Intendencia de Artigas disponibilizó vehículo para llevarlo a él y otras personas interesadas en llegar.

presencia del acordeón a piano, al menos estuviera presente un bandoneón y una verdulera en el Encuentro de fuelles y afines que, como ya mencioné, fue titulado intencionalmente con el objetivo de que el nombre del evento ya incluya esos tres instrumentos, así como otro tipo de participantes. Habiendo percibido por un lado una mayor presencia del acordeón a piano en la región investigada y, por otro lado, un interés por parte de las personas sobre otras experiencias, sumado a que, como adelanté, desde antes de la existencia de la radio la propia práctica de los instrumentistas era llegar a otros pueblos a veces distantes solo para escuchar repertorios diferentes, entendí que la presencia de estos instrumentos (bandoneón y verdulera) podía generar conocimiento de, en primer lugar su existencia, también de sus posibilidades y repertorio, y principalmente motivar a las personas participantes a continuar desarrollando sus prácticas musicales. Por lo observado alrededor del Encuentro, esto fue así mismo. Más para adelante retomo con algunas impresiones de las personas participantes.

Antes de eso es importante observar que hasta el momento no dispongo de datos sobre la existencia formal de este tipo de eventos anteriormente en la región investigada. Esto es: un evento intencional y exclusivamente producido con el objetivo de juntar los instrumentos mencionados en alguna localidad alejada de los principales centros urbanos. Hasta donde conozco, lo más parecido se da en algunas ciudades de la región. En la ciudad de Artigas, Julio Alvez acostumbra promover encuentros de acordeonistas como parte de las actividades de las criollas y jineteadas que produce anualmente en la semana de turismo, pero suelen participar principalmente tocadoras/es de acordeón a piano, siendo difícil (aunque no imposible) encontrar bandoneón. Mientras que, en el caso de las verduleras, Julio Alvez mencionó algunos tocadores de verdulera puntuales que han participado en esos encuentros como el mencionado Eduardo Silveira, adicionando alguna otra opción: “verdulera sí, *bandoleón* no (...) y ta el Ferrau que toca la *botonera*¹⁷ y después gente de Quaraí que tocan también con la *botonera*” (Julio Alvez, entrevista telefónica, 2024). Por su parte, el acordeonista Silvio Previale también produce un encuentro llamado Encuentro Internacional de Acordeones, que agrupa anualmente tocadoras/es de acordeón a piano en la ciudad de Salto, Uruguay. Mientras que, en Tacuarembó, Walter Roldán también promovía un encuentro, en este caso de tocadores de verdulera, y no dispongo de registros que hayan participado otro tipo de instrumentistas. Independiente de esto, insisto en que Tacuarembó, Salto y Artigas son tres de las cuatro ciudades más importantes de la región investigada, por lo que incluso con alguna participación excepcional de los tres tipos de instrumentos (acordeón a piano, bandoneón y verdulera), los casos mencionados no son encuentros distantes de los centros urbanos.

17 Deje intencionalmente la nomenclatura utilizada por el entrevistado, resaltando en cursiva tanto el uso de *bandoleón* con *l* en vez de *n*, como la confirmación de otro apodo para el acordeón de botones: *botonera*.

La otra variable que intenté alcanzar fue garantizar la presencia de mujeres tocadoras. Ofrecí a las únicas dos mujeres acordeonistas que hasta el momento conocía de los alrededores de Sequeira el mismo cachet y facilidades de transporte que a los otros músicos, y hasta llegué a ofrecer mejores condiciones en caso lo considerasen necesario. Con Pirulo Bravo llegamos hasta la casa de otra tocadora más (en Rincón de Valentín) que hasta ese momento desconocía de su existencia, para invitarla personalmente. Comenté e insistí con quienes me fui contactando sobre la importancia de la participación de mujeres tocando en el evento, para ver si a través de sus contactos era posible generar las condiciones para que mujeres tocadoras también llegasen. En ninguno de los casos conseguimos que esto aconteciera. Independiente de que circunstancialmente la lluvia desmotivó a otras personas que, mientras no hubo previsión de lluvia fueron diciendo y manifestando interés en llegar al evento, pero que finalmente no asistieron, hay cuestiones particulares y personales en cada una de estas tres mujeres que entiendo son relevantes para entender su ausencia, más allá de las condiciones generales.

Lo siguiente a mencionar surge de las localidades donde cada una de las personas viven. Si se observa en el mapa, con excepción de los músicos de Sequeira, el resto de los participantes provienen de lo que son los locales más alejados de Sequeira dentro de la región investigada. Si podemos concebir que parte significativa de su repertorio se va conformando por las músicas que les llegan en un radio conformado alrededor de las localidades donde viven, es posible concebir que al menos ese sería uno de los varios factores que pueden explicar la diferencia de repertorio que cada quien domina. Siendo que fue observada la intención de los/as tocadores/as de no repetir las músicas que van siendo tocadas en un mismo evento, la presencia de instrumentistas con repertorios diferentes sería una variable positiva para animar el evento.

Por su parte, Pirulo Bravo, además de vivir también en esta “periferia” de la región (Rincón de Valentín), es el músico de mayor edad, por lo que su repertorio también está influenciado y conformado en un tiempo espacio diferente. Aparte de esto, como adelanté, la llegada de Pirulo Bravo a participar del Encuentro despertó curiosidades e intereses con las particularidades de sus instrumentos. Pirulo tiene dos verduleras diferentes. Una de ocho bajos en DO/FA, y otra de 24 bajos en sib. A modo de ejemplo, Ezequiel Chagas (1995-) uno de los tocadores de acordeón a piano más jóvenes que participaron del Encuentro, nunca había conocido alguna verdulera personalmente. Al encontrarse con Pirulo, Ezequiel dedicó un tiempo a explorar esos instrumentos. A los pocos minutos se sumó a la charla Elder Dornelles, que también intentó experimentar con los instrumentos de Pirulo. Las reacciones de ambos tocadores parecen confirmar lo que muchos tocadores han afirmado o experimentado: cuando se trata de instrumentistas que siempre tocaron acordeón a piano, y que nunca tocaron un instrumento

bisonoro¹⁸ (como son las verduleras y la gran mayoría de bandoneones que se encuentran en Uruguay), experimentan una dificultad mayor al tocar un instrumento bisonoro, en comparación con quien lo hizo en sentido inverso; es decir, pasar de tocar un instrumento bisonoro a tocar un instrumento unisonoro¹⁹ como el acordeón a piano. El motivo de esto tiene una primera explicación: siendo que el instrumento bisonoro produce con un mismo botón notas diferentes abriendo o cerrando el fuelle, esos movimientos pueden ser idénticos cuando son transportados a los instrumentos unisonoros (lo que puede variar es el teclado ciertamente), mientras que en el sentido inverso eso no sería posible. Por ejemplo: si quien toca instrumento unisonoro tiene la costumbre de hacer una serie de notas abriendo el fuelle, tendrá que aprender cual es el movimiento (abriendo o cerrando) en el instrumento bisonoro para cada una de esas notas. Por lo que además de la diferencia entre los instrumentos que en este caso tienen tanto por el teclado²⁰ como por las notas (las verduleras son generalmente diatónicas, por lo que siendo así no tienen todas las notas que el acordeón a piano tiene), también tienen que aprender los movimientos particulares del fuelle de los instrumentos bisonoros.

Imagen 4: De izquierda a derecha: Gustavo Chollet, acordeón a piano; Elder Dornelles, guitarra; Juan Pablo Silva, bandoneón



Fuente: fotografía del autor, 2023

- 18 Apretando el mismo botón suena una nota cuando el fuelle abre y otra diferente cuando cierra.
19 Suena una misma nota cuando el fuelle abre y cuando cierra.
20 Como fui adelantando, los instrumentos de fuelle con botones son generalmente bisonoros, mientras que los que tienen teclado tipo piano son unisonoros.

El caso de Dardo (Eduardo Silveira) confirma parte de lo afirmado en el párrafo anterior. Aunque Dardo es principalmente tocador de acordeón a piano y es con ese instrumento con el cual domina la mayor parte de su repertorio,²¹ los comienzos de Dardo fueron con verdulera (a los 7 años de edad). Pasó a tocar el acordeón a piano después de varios años de solo tocar verdulera. Por lo que Dardo es un caso que consigue tocar los dos tipos de instrumentos por haber hecho sus comienzos con el bisonoro. Lo interesante en su caso es también la particularidad del repertorio que consigue tocar con verdulera. Me refiero en concreto, a que el repertorio que toca con acordeón a piano puede coincidir en mayor medida con el de los otros tocadores, mientras que el repertorio que toca con la verdulera casi no coincidió con las músicas que tocaron los otros instrumentistas.

Entiendo que más allá de varios detalles que surgieron en el evento, una de las constataciones más importantes es que algunas semanas después de la realización del Encuentro fui contactado por uno de los principales interlocutores con quien producimos el evento, para comunicarme que, junto con Elder y otras personas de Sequeira, ya tenían reservado un local (con techo esta vez) para la realización de un nuevo encuentro en el segundo trimestre de 2024. Esta posibilidad estuvo planteada ya en el día que realizamos el Encuentro y en las conversaciones de los días siguientes, donde los comentarios fueron siempre muy positivos sobre las sensaciones que el evento generó, y que entre varias cuestiones se mencionó la necesidad de repetir la experiencia en el futuro. Aunque puede ser posible que estos comentarios muchas veces sean dichos en determinados contextos, a veces hasta para mantener una cierta “corrección política”, la noticia de que se está avanzando en un nuevo encuentro parece confirmar la autenticidad de los comentarios recibidos durante y en seguida después de la realización del evento. Que incluso se trata de una iniciativa propia de las personas que, motivadas por el evento realizado, están avanzando para una nueva concreción, esta vez sin mi intervención (pero contando con mi disponibilidad para ayudar en lo que esté a mi alcance). Por otro lado, aunque el evento fue concretado con las personas de Pueblo Sequeira, recordemos que en instancias previas la iniciativa llegó a ser propuesta para Vichadero, y de ahí quedó también como un proyecto a futuro por parte de personas más vinculadas con el Departamento de Rivera. Por lo que la posibilidad de que se repliquen experiencias similares en otros pueblos está, al menos, latente.

Hubo entonces una situación que se dio en el Encuentro que precisa ser revisada pensando en futuras instancias. Parte de los recursos que dispuse fueron destinados al alquiler de un servicio de amplificación de sonido, que fue encomendado principalmente por solicitud de las personas

21 Además de que en este momento no tiene verdulera propia, en el Encuentro tocó con las verduleras de Píru. El préstamo circunstancial de fuelles es otra práctica que observé reiteradas veces.

de Sequeira. Independiente de algunos detalles referente a la contratación de este servicio, el punto es que la amplificación, tal como se dio en el evento, generó lo que observé como un problema, y que las personas protagonistas parecen coincidir conmigo en esta percepción.

Imágenes 5 y 6: Público en el Encuentro



Fuente: fotografías de Sofía Silveira, 2023

Con excepción de Juan Pablo que viajó con su padre para que lo acompañe tocando la guitarra, y de Elder que contó con el *guitarrero*²² y cantante que generalmente toca con él en la orquesta Los Telmitos (y también residente en las proximidades del local del evento), los restantes tocadores llegaron sin acompañamiento. Siendo, como mencioné, que los tocadores de fuelles acostumbran ser acompañados generalmente por guitarra, y siendo que Elder y Pirulo también acostumbran acompañar tocando guitarra, se dio el caso de que no hubo ningún momento en que el fuelle sonara sin acompañamiento. Solo que muchas de las músicas que Gustavo o Pirulo (con sus verduleras) tocaron no eran conocidas por quien intentaba acompañar con la guitarra. Por lo que Elder y Pirulo (cuando acompañaba con guitarra) se esforzaron en ir acompañando las músicas que desconocían en el momento que iban siendo tocadas. Rítmicamente esto fue posible sin mayores sobresaltos. El problema se dio en el acompañamiento armónico, pues a pesar de que en general acertaron en la tonalidad, cuando las músicas presentaron variantes o combinaciones que iban más allá del movimiento de quinto y primero grado (V-I) de la tonalidad, que incluyen modulaciones menos frecuentes (y así poco conocidas), los guitarreros no siempre conseguían acompañar bien. Una habilidad difícil de encontrar en buena parte de los instrumentistas acompañantes que no conozcan con anticipación las músicas tocadas, por lo que no se trata aquí de resaltar una debilidad de algún tocador, sino de observar con objetividad las prácticas y los problemas que ellos mismos confirmaron que sintieron.

22 *Guitarrero* es la forma en que es llamado a quien toca guitarra, en buena parte de Uruguay, al menos.

Imagen 7: De izquierda a derecha: Gustavo Chollet, acordeón a piano; Elder Dornelles, guitarra; Pirulo Bravo, guitarra; Dardo Silveira (de espaldas con acordeón a piano).



Fuente: fotografía del autor, 2023.

Cuando el acompañamiento ocurrió sin amplificación no generó mayor problema. El instrumento de fuelle sonaba más fuerte que la armonía de la guitarra, disimulando lo que llamaré de desaciertos que se dieron cuando el *guitarrero* no acertaba el acorde apropiado. Mientras que el apoyo rítmico apropiado (que generalmente los tocadores de fuelle agradecen y hasta declaran necesitar) consigue escucharse, pues como he observado, la técnica de mano derecha de los *guitarreros* produce parciales de sonido (que no son parte de la serie armónica de las notas que forman un acorde) que surgen del golpe de la mano derecha contra las cuerdas o alguna parte de la madera del instrumento (o ambas),²³ y que consiguen escucharse junto con el fuelle, haciendo que la función rítmica de la guitarra acompañando sea cumplida sin amplificación. Como intenté adelantar, esta función rítmica de la guitarra acompañante es también tan (o más) importante que la función armónica, pues los fuelles tienen la capacidad de acompañarse armónicamente a sí mismos, pero no consiguen hacer la variedad y precisión rítmica de los sonidos percusivos que la guitarra posibilita.

Con la amplificación, colocando el volumen de las guitarras al mismo nivel que el fuelle, las diferencias armónicas entre lo que tocaba el fuelle y lo que tocaba la guitarra quedaron muy audibles y evidentes. Y a pesar de que sé que alguien intentó hablar el asunto con el

23 O dicho de forma más simple, pero menos precisa, produce sonidos percusivos.

encargado de la amplificación (durante el evento intenté no intervenir si no me era solicitado), en el momento no se percibió una disminución significativa del nivel de las guitarras, por lo que no se consiguió disminuir o disimular los “desaciertos” del acompañamiento armónico. Gustavo fue uno de los que más se sintió afectado por este asunto. En conversación personal me reconoció que los desaciertos en el acompañamiento le provocaron distracciones que lo llevaron a cometer lo que él mismo llamó de errores en su interpretación. Comentó también que, aunque hubiera gustado tocar solo sin acompañamiento, prefirió continuar tocando acompañado para evitar generar algún tipo de molestia a los otros músicos.

La forma en que este problema puede ser solucionado, o al menos mejorado, aún no está del todo resuelta, pero lo cierto que es parte de lo que están conversando quienes tomaron la iniciativa de realizar un nuevo encuentro. Conversé con uno de los promotores de este nuevo encuentro y me informó que están avisando a los mismos músicos que participaron en el evento, mientras suman alguna otra opción. A Pirulo, por ejemplo, le propusieron de juntarse a ensayar algún fin de semana. Siendo que con estas personas puedo hacer un seguimiento vía telefónica, mantengo el contacto para estar al tanto de sus avances y ayudar en lo que está a mi alcance.

Breve conclusión

Fue a partir de la necesidad de responder, o al menos tener un posicionamiento claro frente a los cuestionamientos de las personas protagonistas, que inicié el proceso de realización del Encuentro. Y tanto el proceso como el Encuentro en sí mismo, cuando analizados en conjunto y con cierta distancia, finalmente arrojan conclusiones que entiendo sugieren características distintivas de las prácticas musicales en la región investigada, que solo fueron posibles de obtener al proponerme un retorno a las personas protagonistas. A diferencia de lo que han sido en general las instancias de entrevistas semiestructuradas previas al Encuentro, en donde yo figuraba como entrevistador, tanto en la realización del Encuentro como en las instancias de visionado de los materiales audiovisuales editados, las distintas personas interactuaron principalmente entre sí, mientras yo permanecía más pasivamente observando (y también registrando). Lo que resultó una ventaja para reconfirmar algunas de las características ya mencionadas, para anotar nuevas particularidades, y especialmente para acercarse a la mencionada visión que las propias personas tienen de sus prácticas. Es a partir de estas características que llego a las conclusiones en lo que refiere al retorno y a la ética.

La primera de estas características que entiendo relevante pasa precisamente por las nuevas observaciones sobre el mencionado proceso de aprendizaje y adquisición del repertorio. A nivel

general, y antes de ir a algún otro ejemplo puntual del Encuentro mismo, arriesgo afirmar que lo observado en el evento y en los casos que he ido presentando en las secciones anteriores, están vinculados a las reflexiones de Ingold, cuando se propone probar que educación es una práctica de atención, y no de transmisión: es a través de la atención que el conocimiento es tanto generado como cargado (“carried on”), afirma Ingold (2018, p. 2). Y entiendo estamos aquí ante una característica propia de lo que generalmente se menciona como tradición oral. Los casos que he ido presentando, son relevantes entre varias cuestiones porque resultan exponentes de esta tradición aural-oral, tal como el investigador Rugero Peres la llama.

Rugero Peres, que estudia la práctica musical de los *foles de oito baixos*²⁴ en la región Nordeste de Brasil, presenta algunas observaciones respecto al aprendizaje en ambientes rurales:

O aprendizado tradicional transcorre normalmente no núcleo familiar, numa relação norteada pela recusa paterna e o conseqüente desafio, onde é necessário que o “aprendiz” (o filho) convença ao “mestre”(o pai) a respeito de seu talento e habilidade. Ou, parafraseando Zé Calixto, é preciso “conseguir provar que já aprendeu a tocar”. Eventualmente o mestre é uma figura externa aos laços de parentesco, porém, de alguma maneira assume a responsabilidade perante o jovem, tornando-se uma espécie de “padrinho” ou tutor (Peres, 2011, p. 58).

Resulta revelador los puntos en común entre lo que Rugero Peres está observando con los casos que intenté presentar aquí, y con las observaciones sobre el aprendizaje en el medio rural, hechas ya en la disertación de maestría (Arocena Narbondo, 2018). Pues son numerosos los casos cuyo aprendizaje se dio de forma similar, particularmente en lo que refiere a la (aparente) ausencia o indiferencia de la figura paterna ante el hijo-aprendiz. Lo que esta cita trae de particular entonces, es el reconocimiento de este “rechazo” (recusa) como componente relevante del proceso de aprendizaje. Rechazo en el que no habría intención aparente por parte de quien domina un saber, de “transmitir” un determinado conocimiento. Por lo menos no de hacerlo como las instituciones de enseñanza occidentales acostumbran hacerlo, y por esto la “apariencia indiferente”.

Ciertamente encontré consenso entre las personas de mayor edad que entrevisté, de que la adquisición de la técnica para tocar acordeón y/o bandoneón está, de alguna manera, vinculada a un don, a una tendencia innata. Y llaman a esta forma “aprender a tocar de oído”. Una forma en la que, si bien hay referentes en el entorno familiar, difícilmente estas personas referentes realizan actividades evidentes (para el ojo moderno) para transmitir el conocimiento de su música. Llegué a registrar afirmaciones como “Yo me acosté sin saber tocar y me levanté tocando...” (Arocena Narbondo, 2018). Y no es mera coincidencia que

24 Un *fole de oito baixos* sería el mismo tipo de instrumento que la verdulera en Uruguay, con algunas particularidades, que son buena parte de lo que presenta el trabajo de Rugero Peres (2011).

Latour (2021) observe algo casi idéntico en su trabajo sobre el fetichismo: “... los paganos son niños que se dejan llevar por las propias quimeras; por la noche construyen estatuas, poemas, mitos; por la mañana creen que todo se hizo solo, por generación espontánea...” (p. 10), afirmación que, en el marco de su crítica al pensamiento moderno en su forma de observar las prácticas de “los otros”, lejos de ridiculizar a “los paganos”, pone en cuestión la visión occidental de las prácticas que le son (aparentemente) ajenas. En los casos que he conseguido observar, muchos testimonios coinciden en afirmar que el familiar o referente solo tocaba en los momentos de ocio, en los días libres del trabajo, a veces pasando semanas sin tocar ni relacionarse con quienes estuvieran intentando aprender (o ya hubieran aprendido). Por lo que si el consenso observado fuera creencia, tiene también sus fundamentos.

Posiblemente, sí hay interés en que el aprendiz aprenda, y esto puedo afirmar lo pues acostumbro preguntar si hay interés en que haya continuidad en sus dominios y generalmente la respuesta es afirmativa, con resalvos y justificaciones claro. Mas allá de estos resalvos, lo importante es que un acercamiento superficial a estas prácticas posiblemente vea el mencionado accionar del padre, es decir lo que Rugero Peres resume como “rechazo” del padre, como indiferente, como falto de interés o de atención hacia el niño o la niña, y así lo juzgue negativamente. En los casos que me ha tocado conocer, la indiferencia, el rechazo del padre no son actitudes desatentas, más bien son estratégicas. Una estrategia que he encontrado en diversas personas, tanto entrevistadas por mi como en referencias escritas (Curbelo, 2017; Peres, 2011), y que podría emparentarse o justificarse con lo que se conoce como entrenamiento zen:

En las fases iniciales del entrenamiento zen el maestro suele desalentar en sus alumnos todo pensamiento. Uno puede llegar con una multitud de ideas, pero esas ideas no resuelven los problemas. (...) Lo que el maestro quiere es llevarnos hasta el paisaje, hacer que nos relacionemos con lo que *es* en lugar de hacerlo con nuestras ideas de lo que es. Esta es una disciplina preliminar muy importante, aunque luego veremos que el proceso de pensar también *es*... (Watts, 1996, p. 139).

Tal como afirma el citado Queiroz, puede observarse que en contextos de esta tradición oral-aural como los que aquí se han mencionado, “as dimensões que marcam a formação cultural nem sempre são explícitas e sistematicamente organizadas segundo “lógicas” e “padrões” visíveis nas estratégias intencionais de ensino e aprendizagem da música” (Queiroz y Marinho, 2018, p. 70). Las citas pretenden apenas dar una muestra de las tantas referencias que pueden ser encontradas, para justificar la sabiduría intrínseca que es posible encontrar en el accionar de estos padres aparentemente indiferentes.

Imagen 8: Pirulo y Ezequiel Chagas con una de las verduleras de Pirulo



Fuente: fotografía del autor 2023

En el Encuentro realizado, Pirulo fue uno de los tocadores más animados a participar y compartir sus dominios. En el momento en que Ezequiel toma una de las verduleras de Pirulo y comienza a intentar tocar alguna música, Pirulo, sentado a su lado intenta realizarle alguna sugerencia, pero casi de inmediato se interrumpe a sí mismo y le consulta a Ezequiel: “¿Vos tocás de oído?”, y ante la respuesta afirmativa de Ezequiel, Pirulo toma una actitud pasiva ante la experimentación de Ezequiel, sin intervenir, pero ciertamente *atento* a lo que Ezequiel pudiera preguntarle. Hay aquí otro ejemplo de las características observadas en las personas de la región investigada, que entiendo se relaciona con la búsqueda de Ingold de dejar de entender la educación como un método de transmisión en un sentido lineal, y propio de las instituciones de enseñanza, para volver a pensarla como una práctica de atención. Aún más:

esta contraposición de modelos podría hacernos caer en la ilusión de que se trata de elegir entre uno y otro y que dicha elección es resultado de una decisión racional. Nada más alejado (...) se trata de un prolongado proceso, doloroso, pero también gratificante, que permite encontrarnos con nosotros mismos. (Rebellato, 2000, p. 65-66)

Si bien en este caso no se trata de elegir entre modelos contrapuestos, al menos sí de reconocer y valorar las formas en que se han dado las prácticas según se observaron, sin calificarlas negativamente, por ejemplo, producto de lo que a simple vista puede parecer de indiferencia desatenta y desinteresada.

El conocimiento se crea y crece a partir de los encuentros y correspondencias entre las personas (Ingold, 2018, pp. 16-19). Y esto vale para la forma en que se va montando el repertorio de las personas entrevistadas, que no toman a los medios de comunicación actuales ni a las instituciones de enseñanza como principales proveedores de su repertorio. El repertorio es conocimiento que se genera en los encuentros. Y como algunos afirman, en la búsqueda de empoderar a sectores alejados de los centros de poder, el conocimiento es poder (Fals Borda y Rahman, 1989). Es entonces de estas formas de concebir el proceso de aprendizaje y adquisición del repertorio que surgen las conclusiones más destacables respecto a cuestiones éticas. Pues si bien es evidente que un uso ético de las grabaciones debe evitar dar difusión a una determinada música, sin compartir las ganancias económicas con quienes son las personas que originalmente las crearon, hay otros usos que no son tan evidentes y que más allá de que no generen beneficios para ninguna de las partes, sí pueden generar perjuicios para las comunidades.

La cuestión ética reside no tanto (o al menos no solamente) en usos evidentemente indebidos, sino más bien en no generar una visión superficial de sus prácticas que pueda generar juicios de valor negativos por parte de personas vinculadas a los centros de poder y tomas de decisión. Entiendo que aquí reside la explicación de porqué observaron las ediciones que les mostré como “auténticas”. Las referencias que dispongo de las personas que asistieron a lo editado por mí, sugieren que los productos que utilizan para comparar con lo que yo les mostré, son los productos que se acostumbran difundir en los medios masivos de comunicación: principalmente noticieros y programas de entretenimiento. No pretendo entrar en detalles sobre los recursos utilizados en unos y otros formatos, de hecho, estos asuntos están bastante debatidos en tratados sobre documental.²⁵ Diré apenas que en mi caso no hay ningún interlocutor ni voz en off mediando el audiovisual y, sobre todo, que antes de dar difusión al material, realizo la mencionada instancia de visionado con las personas protagonistas como consulta previa, en la que las personas además tienen la posibilidad de solicitarme cambios en lo editado.²⁶ Instancia (casi) impensable para productos televisivos con los tiempos que manejan.

La observación a nivel general es que, si bien las músicas que conforman su repertorio pueden estar disponibles en los medios (en el momento actual principalmente en internet), el sumar una música al repertorio propio ha estado desde sus comienzos (principalmente) asociada a lo que acontece en los encuentros con otras personas. Y esto es buena parte de porqué algunos ritmos, a pesar de haber pasado por períodos en que no fueron mayormente difundidos en los medios, aún continúan siendo tocados desde los tiempos de la llegada de los primeros

25 Ver Nichols (2010), como uno de los principales ejemplos.

26 Algo que efectivamente ocurrió (ver Arocena Narbondo, 2024).

instrumentos a la región. Sea porque una música fue solicitada por el público, sea porque resultó atractiva al escucharla de otra/o intérprete, sea porque algún pariente la tocó en su casa ensayando, sea porque se quiere diferenciar de las propuestas existentes, o sea por otros diversos motivos, los medios y las instituciones están lejos de ser los principales proveedores del repertorio, pues continuamos promoviendo encuentros que son los principales responsables de la elección del repertorio. Tal como parece, es al menos en el encuentro, donde los saberes de las personas se interconectan, y así se enriquecen mutuamente.

Una vez finalizado el Encuentro, las grabaciones del mismo fueron solicitadas también para dar difusión del evento, principalmente en las redes sociales durante los días posteriores (usan en su mayoría Facebook, aunque alguna excepción más joven también utiliza Instagram). Hay aquí entonces diversos usos de las grabaciones con resultados concretos que entiendo dialogan de forma cuidadosa con esos límites humanos (individuales y colectivos), naturales y culturales, que marcan nuestra trayectoria como ser, que sugiere el citado Queiroz. En las primeras instancias previas al evento, las grabaciones funcionaron como motivadores para la realización del evento, a la vez que me presentaron a mí mismo como documentalista (título que sería más familiar para las personas), y no tanto como investigador académico.²⁷ Con estas acciones he conseguido responder, o al menos aclarar un poco más, los principales cuestionamientos de las personas, inclusive de las que compararon mis objetivos con los de políticos haciendo campaña electoral.

Ahora bien, tal como sugería Slobin en esto de que debatir cuestiones éticas puede no traer sabiduría eterna, en mi caso, si bien en un comienzo mi preocupación pasaba por los problemas éticos con los usos de las grabaciones y con la forma en que podría realizar algún tipo de retorno, hasta el momento corroboro que no hay mayores cuestionamientos con el uso de las grabaciones mientras se mantengan ciertos límites que a esta altura ya son más que sabidos (aunque no se pueden dejar de repasar). Mientras que, al cuestionarme éticamente estos usos, y a la vez plantearme la necesidad ética de realizar un retorno a las personas protagonistas de la mejor forma posible, no solo conseguí tener una posición más clara ante las posibles cuestiones de las personas protagonistas (o agudizar la mente en términos de Slobin), sino que además surgieron observaciones relevantes para el entendimiento de sus prácticas. Así que entiendo que lo más interesante, más allá de las tradicionales cuestiones éticas con el uso de las grabaciones, fueron las observaciones que conseguí realizar a partir de estas iniciativas, y las nuevas cuestiones éticas que surgieron al producir el Encuentro que, en definitiva, hasta el momento resultó un retorno que no solo sintieron como propio, sino que se lo apropiaron para producir un nuevo encuentro.

27 Este asunto también está tratado con más profundidad en Arocena Narbondo (2024).

Referencias bibliográficas

- Álvarez Pedrosian, E., Barbieri, G., Burjel, M. y Vidal, R. (2023). Los pliegues de la colaboración etnográfica: investigando desde los oficios de la comunicación. *Temas y Problemas de Comunicación*, 21, 1-13. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10262617>
- Araújo, S. (2008). From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. *Muzikološki zbornik*, 44(1), 13-30.
- Arocena Narbondo, F. (2018). *Trilha típica e folclórica: panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio*. (Disertación de Maestría, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil).
- Arocena Narbondo, F. (2024). Estratégias para a abordagem audiovisual de fenómenos folclóricos. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 13, e023018. <https://doi.org/10.20396/proa.v13i00.16622>
- Ayestarán, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Arca.
- Cunha, M. Carneiro da. (2017). “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. En *Cultura com aspas e outros ensaios* (pp. 311-373). Cosac & Naify.
- Curbelo, J. A. (2017). *La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay*. (Disertación de Maestría, Universidade Federal de Pelotas).
- Dunkel, M. (1993). *Bandoneon pure: dances of Uruguay*. Rene Marino Rivero. (CD) Smithsonian Folkways Recordings.
- Fals Borda, O. y Rahman, M. A. (1989). Romper el monopolio del conocimiento: la situación actual y las perspectivas de la Investigación-Acción Participativa en el mundo. *Análisis Político*. (5). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74123/66990>.
- Feld, S. (2005). Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. *Debates*, (8), 8-38. <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916>
- Giorgianni, E. y Ranocchiari, D. (2020). Doing ethnographically grounded music videos. *Visual Ethnography*, 9(1), 7-18.
- Hermosa, G. (2013). *El acordeón en el siglo XIX*. Kattigara. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20El%20acordeón%20en%20el%20s.%20XIX.pdf>.
- Hofman, A. (2010). Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement in Advocacy and Social Justice. En K. Harrison, E. Mackinlay, Pettan, S. (Eds.), *Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches*. Cambridge Scholars Publishing.
- Ingold, T. (2018). *Anthropology and/as Education*. Routledge.
- Jacobson, M. (2012). *Squeeze this!: a cultural history of the accordion in America*. University of Illinois Press
- Latour, B. (2021). *Sobre o culto moderno dos deuses fétiches: seguido de Iconoclash*. Universidade Estadual Paulista.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Miguel, A. F., Ranocchiari, D. y Sardo, S. (2020). Prácticas de investigación compartida en música. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 357-382.
- Nettl, B. (1975). *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Peres, L. Rugero. (2011). *Com Respeito aos Oito Baixos. Um Estudo Etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de Oito Baixos*. (Disertación de Maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil).
- Prelorán, J. (2013). *El cine etnobiográfico*. <https://www.ucine.edu.ar/media/src/preloran.pdf>. (Obra original publicada en 2006).
- Queiroz, L. R. Silva. (2013). Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, (27), 7-18.

- Queiroz, L. R. Silva y Marinho, V. Mousinho. (2017). Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. *Opus*, 23(2). <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2303>
- Rebellato, J. L. (2000). *Ética de la liberación*. Norman-Comunidad.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. University of Minnesota Press.
- Sandroni, C. (2005). O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: “devolução” de registros sonoros como imperativo científico. En *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, Anais do II Encontro Nacional da ABET* (pp. 49-56). Contexto. <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2017/12/II-Encontro-Nacional-da-ABET-2004.pdf>
- Sandroni, C. (2007). Propriedade intelectual e música de tradição oral. *Cultura e Pensamento*, (3), 65-80.
- Slobin, M. (1992). Ethical issues. En H. Myers (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction* (pp. 329-336). W. W. Norton e Company.
- Stock, J. (2003). Music education: perspectives from current ethnomusicology. *British Journal of Music Education*. Cambridge University Press 135-145
- Watts, A. (1996). *Hablando de zen. Charlas y escritos de Alan Watts recopilados por Mark Watts*. Sirio.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice. Learning, meaning and identity*. Cambridge University Press.

Nota: Este artículo corresponde en su totalidad a Fabián Arocena Narbondo.

Nota: El comité editorial ejecutivo Juan Scuro, Pilar Uriarte y Victoria Evia aprobó este artículo.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

