

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

30

Asensi Canet

Baña

Beltramino

Boero

Botella Nicolás

Carrizo Rueda

Cetta

Mansilla

Molerio Rosa

Musri

Romera

Saitta

Veniard

Vercesi

Vineis

Wiman

Zicos



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:
Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:
Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

Referato
Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Antonio Formaro (Universidad Católica Argentina), Lic. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Imagen de tapa: Carlos Vega con sus discípulos (año 1946).
De pie: Mario García Acevedo, Lauro Ayestarán, Jorge Huirse Reyes y Luis Felipe Ramón y Rivera.
Sentados: Monserrat Campmany, Isabel Aretz, Carlos Vega, Silvia Einsenstein y Elena Fortún.
Foto cedida por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert.
L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

LA MEDIA CAÑA. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(Universidad del Salvador, Argentina)

Resumen

La media caña, danza tradicional rioplatense, tuvo probada vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Danza de estrado en la actualidad, de su música y coreografía originales es bien poco lo que sabemos. Por medio de los documentos que nos han llegado, las versiones actuales y lo que tenemos por ejemplos musicales que se han recopilado oportunamente, podemos hacer un estudio de su música que nos acerque a la especie original.

Palabras clave: Danza tradicional – Argentina – Análisis musical – Media caña.

THE *MEDIA CAÑA*. ITS MUSIC

Abstract

The *media caña*, a traditional Rio de la Plata dance, proved validity along the first half of the XIX century. Nowadays a spectacle dance, it is very little what we know about its original music and choreography. It's been throughout the documents that outlasted, various old musical recompilations and some contemporary examples, that we were able to carry out a study of its music, ultimately letting us to make an approach to the original species.

Key words: Traditional dance – Argentina – Musical analysis – *Media caña*.

* * *

La media caña es una danza tradicional rioplatense que tuvo conocida vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Fue popular y gaucha y, por lo tanto, no fue danza salonesca. Era, más bien, de bailes de candil. Se bailó por varias parejas pero no por numerosas parejas. Se acompañó, en su momento, por guitarra en la zona pampeana y por arpa en zona central del país. Poseía las infaltables coplas que en su letra hacían referencia al nombre con que se la distinguía.

Sobre su designación y la referencia consiguiente en las coplas, hemos visto variadas opiniones sobre el origen: a la bota de media caña, a la limeta

con caña y a la figura coreográfica de “media caña”. Esta última tiene su lógica pero no sabemos si esa figura recibía ese nombre en esta danza cuando adquirió la designación. Cualquiera que lea coplas auténticas, recogidas de la tradición oral –o publicadas en su momento, como las de Hilario Ascasubi–, puede encontrar en ellas un sentido equívoco fácilmente reconocible. Las que eran improvisadas han quedado, sin duda, por haber hecho fama. No puede pensarse que los antiguos fuesen tan inocentes como para no encontrarles a ellas el doble sentido que parecen poseer. Sin duda esto ha sido causa de que no entrase en reuniones serias. Sin embargo fue danza del gusto del partido federal en tiempos de Rosas, por todo aquello que el gauchaje le significaba como celador de su sostén político. De manera que se escuchaba en fiestas federales en patios de casas y otros espacios urbanos. También fue común acompañar con su música las pruebas que hacían los volatines en sus actuaciones al aire libre o en locales precarios.

De su música y coreografía original es bien poco lo que sabemos, pese a todo lo que la hallamos nombrada en el pasado. Es muy conocida la referencia que se hace del vocablo “media caña” en la letra del sainete local *La boda de Chivico y Pancha*, del que se registra varias veces su representación en teatro, alrededor de la década del treinta del siglo XIX. Se encuentra en la estrofa en que se invita al guitarrero a tocar “pericón de media caña”, que puede no significar esta danza sino el pericón con la figura de “media caña” y que, en otras *versiadas*, aparece también señalado el bailar “media caña y caña entera”.

Pero, de todos modos, hubo una danza reconocible como “media caña”. Es la misma que ilustra con este nombre Carlos Enrique Pellegrini en su serie *Recuerdos del Río de la Plata* (1841), acuarela pintada en la década anterior, en la que se ve a tres parejas en línea, posiblemente haciendo un molinete (parece verse una cuarta más atrás). Del carácter de la danza tenemos las interesantes apreciaciones de Arsène Isabelle (*Voyage á Buenos-Ayres...*) – según observaciones que datan de 1830 a 1834– y que, en lo personal, ya hemos reproducido más de una vez: “Todo ese bullicio, esa confusión, esa alegría bárbara vienen de la pulpería vecina en donde un *compadrito* rasgueando la guitarra hace danzar a los negros o a los mestizos, una danza inmoral llamada *media caña* [...]”¹. Respecto de ella señala que está formada por “...cantos monótonos de salmodias, interrumpidos por otros cantos bruscos sobre un compás apresurado.”

¹ En VENIARD, J.M., 2014: 73 se ha reproducido el párrafo entero según nuestra propia traducción del francés.

Ventura R. Lynch, en su interesante y citado libro *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital...* (1883), sólo nombra, entre las danzas que describe, a la media caña y no da ninguna noticia de ella ni ejemplo musical. Arturo Berutti, contemporáneo con su estudio sobre música tradicional, en la serie de artículos *Aires nacionales* (1882)², da una descripción de esta danza, que parece haberla visto bailar en su Cuyo natal por los detalles que ofrece, teniendo en cuenta que se crió en San Juan y residió unos años en Mendoza. La asocia a la zamacueca, como derivado de ella, junto con el *escondido*, la *pinzona* y el *amor*, quizás por lo que de zamacueca tiene, según veremos. Señala, según lo habrá visto –al menos– unos quince años antes, que “es el baile más original y chistoso que se pueda imaginar”, dado que lo tienen que bailar todas parejas que tuvieran una pretendida relación amorosa entre ellos. También hace suponer que ya no poseía un carácter inmoral o inconveniente, aun para un ambiente social rústico.

Indica Berutti que se suele bailar por ocho o diez parejas. Describe en detalle la danza: hay una introducción del guitarrero mientras se ubican las parejas en círculo, “da principio la danza con un aire de zamacueca cantando un verso cualquiera y todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena”, hasta ubicarse en el lugar de partida; “inmediatamente el cantor pone punto final a la música, dando un presto golpe en la madera del *instrumento*.”³ Es entonces que tienen lugar el contrapunto de versos entre cada pareja, según el sistema conocido: primero el varón requiriendo amores y respuesta de la mujer. Pero en este caso, según Berutti, las coplas son de intención verdadera y no de ocurrencias graciosas al acaso, como en el pericón. Y expresa: “Inmediatamente el *guitarrero* inicia un *aire de valse*, entonando un verso conforme a la melodía.” La pareja valsa dentro del círculo de las demás que, tomadas de la mano, circulan “acompasadamente”, hasta que el guitarrero concluya. Se sigue en forma similar con cada una de las parejas, hasta que se da una orden en voz alta y van a sus respectivos asientos a “*echar un trago de chicha baya*”⁴, que esto por sí sólo está significando el carácter popular de la reunión y su ubicación geográfica.

No hay referencia en la descripción anterior al empleo, en algún momento, del término “media caña”. Por lo tanto tampoco sabemos por qué a esta danza descrita se la denominaba allí con esta designación. En este caso podría tratarse de una especie o variante local. Pero es la descripción

² En VENIARD, J.M., 1981: 341-360 se encuentra la única reproducción de estos textos.

³ Ídem ant.: 346.

⁴ Ídem ant.: 347.

contemporánea de lo denominado “media caña” que tenemos –vista en San Juan o Mendoza y publicada en Buenos Aires–, que musicalmente se presenta formada de la siguiente manera: Introducción; zamacueca – vals.

Dejando de lado las repeticiones para que todas las parejas bailaran, la estructura conformada por una introducción y dos danzas de carácter diverso es común en nuestra música tradicional; también que haya cierta oposición de carácter y que una de ellas sea vals. De modo que, según la descripción, estamos ante una danza popular de estructura bipartita, que ha sido muy común en la primera mitad del siglo XIX. Es de suponer, acá, que el vals no fuera pausado y, por lo tanto, constituyera el tiempo más movido de la danza. De todas maneras no había oposición de tiempos.

Juan Álvarez, en su interesante libro *Orígenes de la música argentina* (1908)⁵, sólo se refiere a la media caña por medio de una copla, con que ejemplifica la presencia de palabras que dan denominación a una danza. La muestra es de la calidad de todas las que se han conservado de esta danza y hemos señalado por su carácter equívoco.

En la actualidad la media caña se ha constituido en una especie con un solo ejemplo musical, de estructura única con sus correspondientes frases melódicas. Es la que se conoce y baila, y que hoy es danza de estrado. Surge ésta de una versión dada a conocer por Andrés Chazarreta. Veamos el caso.

La media caña de Andrés Chazarreta

En 1913 Chazarreta brinda, a un público general, un ejemplo de media caña sin duda recogido en Santiago del Estero. Aparece reproducido en la revista *Caras y caretas* ilustrando un artículo de Carlos Schaefer Gallo, con título: “La danza regional”, bajo bandeleta: “*Caras y Caretas*” en *Santiago del Estero*. Dado que reproduce, en fotos, a bailarines del conjunto de danzas de Chazarreta y a él mismo, aparentemente, acompañándolos en arpa, los comentarios del autor sobre esta danza y las otras dos que presenta (*llanto y sombrerito*) son para ser tenidas en cuenta, al menos como versión de Chazarreta en ese momento. Respecto de la media caña señala el articulista: “El compás de su música es muy semejante al del Pericón. Consta de varias partes: además de la introducción, la cadena, un compás de zamba, y otro de gato, que es el *alegrecito*.”⁶ Debe aclararse que por “compás” está queriendo señalar “movimiento” y “ritmo”, según el modo antiguo y popular de designar. También debemos llamar la atención que las

⁵ ÁLVAREZ, J., 1908: 25.

⁶ SCHAEFER GALLO, C., 1913: s/p.

“partes”, en el comentario, quedan confundidas entre las coreográficas y las musicales.

Sigue señalando el articulista: “La *Media caña*, es bailada por varias parejas. Las mujeres se colocan en hilera frente a los hombres; y comienzan las figuras. Luego, siguiéndose la cadena, baila cada uno con las que quedan firmes en su puesto.” Acá hay variedad respecto de lo que señalaba Berutti, pero desde el punto de vista musical responde a estructura semejante.

En el artículo se presenta, como ilustración musical, la reproducción de una copia manuscrita en una hoja, en escritura pianística, que en su encabezamiento dice: “Baile criollo. / La media Caña. / (una parte de la música)”. Está señalada “All. Mod.”, esto es: moderadamente alegre (movido), que es el mismo tiempo que se indicó para las otras dos danzas reproducidas. En la parte superior derecha de la hoja está la firma de Andrés Chazarreta, como signo de autoría. Esta página, con “parte de la música”, integraría la media caña que luego se publicaría en el primero de los álbumes de música santiagueña de éste, en 1916. Debemos señalar que, cuando a mediados de 1911 Chazarreta estrenó su conjunto de bailes en Tucumán, incluyó esta danza en sus presentaciones y que fue la que más llamó la atención “por su originalidad”⁷. Ella sería la misma o similar, sin duda, a lo que se había dado a conocer en la popular publicación porteña, más el agregado que la completa, al menos, porque el ejemplo reproducido no presenta más que la introducción y la parte primera, sin ninguna indicación de divisiones.

La introducción consta de dieciséis compases: cuatro, que se repiten y otros cuatro también con signo de repetición, que forman dos frases de acompañamiento de pericón. Lo que sigue, en otros dieciséis compases que se repiten (treinta y dos, en total), es zamba. Finaliza con cuatro compases del pericón inicial, en idéntica forma que la anterior. De modo que se trata de: Introducción (pericón) – zamba – cierre (pericón). La frase de pericón no es otra que la del inicio del de Podestá, el famoso “Juancito de Juan Moreira...” No presenta indicación de tiempos.

Esta media caña haría gran carrera posterior porque, aparte de hacerla conocer Chazarreta en sus presentaciones de espectáculo (en Buenos Aires en 1920), la incluyó, como se señaló, en su *Album Musical Santiagueño (Arte Nativo Argentino...)*⁸ y en grabaciones musicales. En ellas se presenta completa y de la manera como ha quedado hasta el presente. Con relación a la copia anterior reproducida en la revista, hay algunas

⁷ VEGA, C., 1981: 113-121, reproduciendo notas periodísticas.

⁸ *Primer Album Musical Santiagueño. Arte Nativo Argentino. Repertorio Chazarreta*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1916. (Otras ediciones en Buenos Aires: Editorial Musical Pirovano, álbumes 5 al 8; Ricordi Americana, toda la serie.)

diferencias entre aquella y lo que se editó en el álbum. En primer lugar, cuestión de *tiempo*: está indicado *presto*, ya no *allegro moderato*, y con indicación metronómica de negra igual a 192. En el inicio dice “Aire de Pericón”, que incluye la introducción, pero con esa velocidad queda desdibujado. Entre paréntesis, hemos visto que al bailarla –siempre en espectáculo de escenario– se hace esta introducción y el cierre, en tiempo moderado de pericón, similar al de la zamba. Los bailarines saben acomodar las cosas.

En la edición completa posterior, la introducción sufrió algún cambio en el acompañamiento, empleando acordes cerrados. Damos el ejemplo de la primera versión manuscrita, que puede compararse con las numerosas ediciones que existen y pueden fácilmente consultarse ⁹.



Ejemplo 1

La primera parte también presenta alguna diferencia. En la edición del álbum se indica: “Aire de zamba”. Se han duplicado, en el pentagrama superior, las notas inferiores del canto, que procedía por terceras paralelas según el uso tradicional. Ahora se han formado acordes, sin duda con la intención de presentar una escritura más pianística que la anterior, más bien de arpa. Damos ejemplo de la primera semifrase de aquella primera versión:

⁹ No reproducimos ejemplos tomados de la versión impresa en los álbumes, por las reservas existentes en los derechos de autor.



Ejemplo 2

También en la edición del álbum se han agregado cuatro compases al final de la parte A, para continuar. Lo que sigue y estos compases, no estaban incluidos en la primera copia. Continúa con una frase de ocho compases, nuevamente de pericón, pero bajo indicación “Aire de Gato”, lo que significaría hacerlo más movido pero no por eso deja de ser frase de acompañamiento de pericón. Sigue a esto una frase de gato que se asemeja a chacarera, de ocho compases. Repite las dos frases, siendo esto la parte B. A continuación viene lo que consideramos un *trío*, formado por una frase de ocho compases, sin repetición –como suele ser el *trío*–, constituido por la misma frase de gato-chacarera anterior, con duplicación del canto a la octava. Sigue un final (no indicado), reproducción de la segunda frase de pericón de la introducción, que corresponde hacerlo en “tiempo de pericón”, y tres compases de cierre. Como corresponde a toda danza folklórica, se señala *da capo*.

Resumiendo: Tenemos dos frases de pericón (introducción: “Aire de Pericón”) – una frase de zamba, repetida (A: “Aire de Zamba”) – una frase de pericón y una frase de gato-chacarera, repetidas ambas (B: “Aire de Gato”) – una frase de gato-chacarera (*trío*) – una frase de pericón (*coda*) – cierre.

Estamos ante una danza que presenta elementos de otras cuatro: pericón, zamba, gato y chacarera. Y como hemos visto así se baila. Pero no es un *potpourri* de danzas, como se hizo en la época, sino que se presenta como una media caña santiagueña que lleva un gato-chacarera. Se lo consignó sin ninguna indicación de que haya sido tomado de algún músico determinado, o que se encuentre difundido y pueda ser recogido en alguna región o lugar. Esta falta de especificaciones es general en las ediciones de Chazarreta en donde, a lo sumo, hay alguna indicación: “Baile nacional”, para la *Zamba de Vargas*; “Danza característica”, para *El Bailecito*; “Baile de época (Año 1840)”, en *El Cuándo*, etc., que vienen a significar que no son obras originales de él pero que él suscribe como obra propia, porque allí no se indica “adaptación”, “arreglo”, “armonización”, etc., como aparece en otros casos, de otros autores.

En los versos de la media caña que Chazarreta publica en su primer álbum hay tomado prestado y estimamos que intencionalmente, por lo ya anotado de sus inconveniencias, de modo que no se incluyó en esto nada de lo original. Señala cuatro coplas y al menos una, que identificamos, es de vidalita: “En mi pobre rancho / no existe la calma...”, que le falta el *vidalita* correspondiente agregado entre el primero y segundo verso de cada dístico y que así la anota Juan Álvarez en sus transcripciones de 1908¹⁰. Las demás coplas también nos parecen de vidalita. Quizás de este modo se hiciera entonces allí. Ya no está el “...media caña y caña y media...”, que, por otra parte, era obligado como que daba nombre a la especie. Pero, además, esto ha sido general en el autor, porque ha consignado para su canto, en muchos de los otros ejemplos que presenta, letra de poetas cultos.

De modo que podríamos dudar de la autenticidad de esta versión. Podría suponerse que el gato-chacarera haya sido un reemplazo que hizo Chazarreta del vals original, para darle más carácter criollo a su versión. No es incorrecto ponerse en esta postura, teniendo en cuenta que él podría considerarse con derecho de acriollar sus versiones en busca de autenticidad. Chazarreta es un cultor del pueblo, extraordinario difusor de la música de su región, a la que amaba, sin duda alguna, y a quien lo perseguía un vehemente deseo de dar a conocer ese acervo, quizás con el temor de que el tiempo lo hiciera desaparecer. Luchó vehementemente por eso, como es notorio, salvando dificultades e incomprensiones y triunfando ampliamente al fin. Nada de todo esto está en discusión. Pero analicemos un poco.

Chazarreta empleó los medios más aptos del momento para difundir aquello que él quería. Y el modo de hacerlo fue en el escenario, con música, danza y canto, puliendo y ordenando –sin duda– danza, música y versos, aun con actores genuinos. No estamos muy lejos, en actitud, de la presentación del pericón uruguayo por los hermanos Podestá. ¿Hasta dónde se modificó algo? ¿Ha hecho una síntesis de lo que era una determinada danza en su región?

Se impone averiguar, al menos con la media caña, si esto es así. Afortunadamente de ella tenemos ejemplos que son anteriores y pueden darnos respuesta.

Tomas de campo de la media caña

El ejemplo musical de media caña más antiguo, de que tengamos conocimiento, se encuentra en una toma registrada por Carlos Vega a un músico tucumano que la recordaba de su niñez. Fue tomada en 1939 a Juan

¹⁰ ÁLVAREZ, J., 1908.: 52.

Andrés Pérez, de 58 años de edad, en Buenos Aires donde residía ¹¹. El colector indicó: “Oída en su niñez en el Ingenio San José hacia 10 años [de edad] en las fiestas Minga. Octaviano Tula la tocaba en arpa.” Digamos que el Ingenio San José se encontraba en Yerba Buena, cercano a la capital tucumana y que la *minga* era la fiesta de fin de la cosecha, en este caso sería del fin de la zafra de caña de azúcar. Esta versión dataría, entonces, de alrededor de 1891, para ser precisos.

La versión está consignada por el colector, en forma sintética. Señala una introducción con las fórmulas de pericón (ocho compases que se repiten), que es el de *Juan Moreira* de los Podestá (1889) y una línea de zamba (ocho compases, sin repetición) que es la misma que da Chazarreta. Consigna un esquema para tres parejas, de modo que pericón y zamba se repiten tres veces. Debajo de este esquema indica: “Seguía enseguida un Gato” que pudo haber sido expresado de esta manera por el informante y no haberlo ejecutado, porque el gato no está anotado. Hace suponer que, interpretado o no, fuera “un gato” cualquiera y que constituiría el movimiento de diverso carácter. Cerraría, luego de éste, una semifrase de pericón, al menos. Mas lo destacado de esta versión es la de comprobar que, en Tucumán, se conocía la misma media caña que en Santiago del Estero, según Chazarreta la da a conocer veinticinco años más tarde. El mismo pericón, la misma zamba y un gato. Digamos que no debe extrañar que haya aparecido en Tucumán dada la cercanía cultural. Chazarreta fue fiel. Como él la presenta, así era conocida en esa región. Faltaría encontrar un ejemplar similar en Santiago del Estero.

Un ejemplar musical recogido en Santiago del Estero se encuentra en otra toma registrada por Carlos Vega, ésta al arpista Segundo Gallardo, en Añatuya, en 1945 ¹². El músico al anunciarla, señaló: “Voy a tocar la media caña, danza popular de hace... cuarenta años.” Hombre de cincuenta y siete años, deja ver que la conocía desde alrededor de 1905. Advirtamos que el hecho de ser arpista le da cierta categoría dentro de los músicos populares, interesante a la hora de evaluar su calidad pero peligroso en cuanto a la autenticidad de lo que ofrece, porque su profesionalidad pudo llevarlo a modificar el material según nuevos gustos y modas. Con esta advertencia la estudiamos. Esta media caña no fue dada a conocer inmediatamente después de recogida en 1945. Carlos Vega la seleccionó para la ilustración con grabaciones de una reedición de su *Panorama de la música popular argentina*, que no llegó a realizar. Recién se daría a conocer en la reedición

¹¹ Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, viaje 16 (1939), registro n. 1108.

¹² En: *Panorama sonoro de la música popular argentina*, recopilaciones de campo por Carlos Vega, 2da. ed., 2008 (disco 2, ej. 32).

que llevó a cabo el Instituto Nacional de Musicología en 1998 y se incluyó en la nueva reedición en 2010.

Según la grabación, que tomamos de estas reediciones del libro de Vega, esta media caña posee, de introducción y cierre, semifrases de pericón, y frases de zamba y de gato, que tienen intercalados semifrases de pericón. Cabe señalar que el pericón es el de *Juan Moreira* y la zamba la misma que la de los anteriores. Nos demuestra esto no sólo la fidelidad de Chazarreta sino la autenticidad de su versión, sin que quepan dudas. Además, nos mostraría que, en esa región, es una especie con versión única y no sólo porque se haya conservado un único ejemplo.

En esta versión el pulso se mantiene constante, regular e igual, en todo el ejemplo, sea zamba, gato o pericón, de modo que la duración de los compases es constante e igual. Esto hemos visto, además, en algunas grabaciones de conjuntos de danzas en la actualidad, en las que con los pies o las palmas, marcan valores de negras constantes, sea pericón, sea zambachacarera o vals, con la diferencia que al haber en una, mayor cantidad de figuras que en aquella que la antecedente, da la impresión de un carácter más vivo en ésta, aun cuando el tiempo no se modifica.

En el comienzo de esta última versión recogida hay una nota inicial en anacrusa –nota fundamental del acorde desplegado en el acompañamiento–, un alzar para que comiencen todos juntos los bailarines en su movimiento.

Analizamos esta media caña como pieza musical, no considerando, por ignorarla, una estructura coreográfica que ha debido tener. De este modo: I. Pericón: 12 compases (4+4+4) – zamba: 16 compases – pericón: 8 compases (4+4) – zamba (íd. ant.) – Puente: pericón (8 compases). II. Gato (8 compases) – puente: (pericón: 6 compases) – gato (íd. ant.) – cierre: 8 compases (4+4) – otro gato (8 compases) – pericón inicial (4 compases). La zamba se reitera idéntica; la primera y segunda presencia de gato es el mismo, la tercera es diferente; las inclusiones de pericón varían según la suma de sus semifrases.

La tercera presencia de gato luego de la frase de cierre (“otro gato...”), nos parece que es frase complementaria de las anteriores. Como si ambas pertenecieran a un mismo gato. Aquellas serían la primera frase repetida y ésta, la segunda frase. Sería interesante poder encontrar este gato como pieza independiente, en alguna recopilación, como si hubiera sido tomado para integrar la danza, dado que no es el mismo que el de Chazarreta. Este hecho y el de que Vega no lo consignara en su toma que hiciera al tucumano (“Sigue enseguida un gato...”), conociendo, como debía conocer de memoria, la versión de Chazarreta –si lo hubiera interpretado–, nos hace casi determinar de que el gato no era uno fijo. Se debía bailar un gato cualquiera, asociado a zamba determinada y frase del pericón difundido, con figuras establecidas, para tener media caña.

Respecto de la frase de pericón, retornamos al problema –que ya comentamos en trabajo anterior que le dedicamos 13– de la difusión geográfica tan vasta que presenta aquella que individualizamos con su letra popular: “Juancito de Juan Moreira...” A esa zona geográfica ahora debemos agregarle la zona central del país. Es el momento de volver a considerar si tendría una existencia anterior como fórmula de acompañamiento, tanto para esta particular media caña como en el difundido pericón que los Podestá tomaron en el Uruguay, sobre todo considerando la proximidad de años. Quizás algo así como sucede con las fórmulas de acompañamiento de milonga, que son fijas, bien reconocibles pero que no son privativas de ninguna en particular.

La estructura general en estos dos casos de media caña (tucumano y santiagueño), si bien es semejante a la señalada por Berutti treinta años antes (danza constituida por dos en carácter diverso), no es igual por las interpolaciones de pericón. Además, se ha reemplazado el vals por el gato, más criollo sin duda y menos salonesco y, también, quizás más moderno, reemplazo que podría suponerse fuese santiagueño. Pero lo que sí queda claro es que es similar, unos años antes, a la media caña de Chazarreta, alcanzándolo a él, contemporáneamente, como “danza popular”.

Otra colección de Vega en la cual registra media caña es en la provincia de San Luis, región de Cuyo. En noviembre de 1938 se encuentra en la localidad de Carpintería, zona de Merlo, al pie de las sierras de Comechingones y allí la registra en “una guitarra” y canto, tomada a Gregorio Romo del que se indica la increíble edad de 96 años ¹⁴. Señala el colector: “Media Caña. / Vals, pareja enlazada, toda la danza. / Seguro[palabra dudosa]. La bailó el anciano.” Nacido en 1840, según puede calcularse, no tenemos el año en que conoció el ejemplo pero, de todos modos, debe haber sido mucho tiempo antes de la entrevista y también pudiera llegar a ser ésta la versión más antigua.

En este caso está consignada la guitarra acompañante, la línea de canto y una frase en la cual indica: “Guitarra sola”. Como en el caso anterior, se trata de una toma sintética para los fines del propio colector. De manera que es bastante complicado poder obtener su estructura y tener el ejemplo musical. No hemos podido lograr ni siquiera un supuesto armado de este rompecabezas, porque, por ejemplo, se señalan repeticiones de compases de los que no queda claro el punto desde donde se toman y dan por resultado frases con suma de compases impares. Además, hay acordes con choques de notas. Nos parece que es una toma directa, que diríamos “sobre el tambor” como antiguamente se decía al hacer notas o informes realizados

¹³ VENIARD, J. M., 2015: 135-160

¹⁴ Instituto Nacional de Musicología, viaje 13 (1938), registro n. 891.

de improviso, como urgente parte de batalla, que requería posterior pasado en limpio. Podría hacerse un trabajo de reconstrucción, pero no es nuestro el documento ni es esa la finalidad de la monografía presente.

Por lo que se revela en este ejemplo, estaba estructurado en tres frases que, al cabo, son la misma. La primera: una frase de ocho compases en tiempo ternario y figuración constante; la segunda, otra idéntica sobre la cual se canta una copla; la tercera, constituida por la primera frase con variante, que pudo haberse desarrollado en dieciséis compases. Está consignado el temple de la guitarra y en él hay dos cuerdas que hacen la misma nota, que es la nota fundamental de la armonía (sol, en *sol mayor*). Este refuerzo quizás remita a la sonoridad requerida del arpa. Lo importante, y esto queda bien en claro, es que no hay pericón, ni zamba ni gato. Es danza en compás de tres por ocho, en tiempo no indicado, con clara afirmación del primer tiempo. ¿Es vals? Puede serlo porque está claramente estructurado por incisos (dos compases). El informante habló de vals. ¿Será cielito?

Damos ejemplo de la línea melódica consignada con la letra y una figuración de acompañamiento, tal cual aparece en el documento ¹⁵:

The musical score is written for Tenor and Guitar in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The Tenor part consists of two staves. The first staff has a measure rest marked with an '8' and contains the lyrics 'Tin tin, me - día ca - ña, tin tin, ca - ña/en - te - ra, tin tin, lo que'. The second staff starts at measure 7 and contains the lyrics 'so - bre, tin tin, pa' tu/a - bue - la.'. The Guitar part also consists of two staves. The first staff has a measure rest marked with an '8' and contains a rhythmic accompaniment. The second staff starts at measure 7 and continues the accompaniment.

Ejemplo 3

¹⁵ Presentado con autorización de la dirección del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Agradecimiento a su Director, Lic. Héctor Luis Goyena, por facilitar los originales para su consulta, y a la Lic. Graciela Restrelli, por su colaboración en la búsqueda de los ejemplos e intercambio de información.

Otro aspecto a considerar es el de la letra de este ejemplo. La presencia del “tin, tin...” nos remite a textos antiguos. Versos de media caña y de refalosa traen esta expresión, según las poesías gauchas de Hilario Ascasubi que publicara durante el cerco de Montevideo sostenido por los federales, desde 1839 a 1848, luego reunidas en *Paulino Lucero. Trovas gauchas*¹⁶. Hay allí una *Media caña salvaje del Río Negro*, esto es de los unitarios en Montevideo durante el bloqueo, con su estribillo que es célebre: “Tin, tin, de la Aguada, / tin, tin del Cordón...”, completada con variantes y, con posterioridad, infinidad de letras populares e infantiles. Esto del “tin, tin...” no sabemos bien qué definía pero “hacerles tin, tin” y “violín-violón” y “cantarles refalosa y tin, tin”, eran expresiones de los federales significando degollar al unitario. La difusión de la expresión al cabo del tiempo le ha quitado ese carácter, sin duda, pero siempre nos remite a esa época. De modo que tenemos por antigua esta letra de “tin, tin, media caña...” y podría también ser así considerada la melodía con que se cantaba. Y, por carácter transitivo, bastante antigüedad el ejemplo musical.

Esta media caña no responde al modelo de las santiagueñas. Mas bien lo hace al de Arturo Berutti. Éste señalaba una estructura de vals y zamacueca. En ésta tenemos el vals, que el anciano baila. Falta la zamba o zamacueca, esto es: la del otro carácter. Nada se indica de él. Quizás esté en la frase señalada para guitarra sola. Lamentablemente no se señalan tiempos. Si esa frase, que es semejante a la primera pero no igual, se ejecutase en tiempo más movido, podría haber sido bailada como gato. Nos llama la atención que el colector señale esto de “guitarra sola”, cuando la primera frase también lo fue y no se trata de una canción, donde pudieran hacerse estas observaciones. Indudablemente quiso distinguir esta frase que, como dijimos, parece constituir una parte en 16 compases. Así estaría formada por: vals – gato.

Carlos Vega reparó en el problema que le presentaba –desde el punto de vista musical– la media caña pero no lo resolvió. En su importante trabajo *Las danzas populares argentinas*, editado en 1952, dedica un capítulo a la media caña. Refiriéndose a la descripción de Berutti, señala: “Precisamente una aire de Vals y un aire de Zamacueca es lo que nos muestran las Medias Cañas que se han conservado por tradición oral hasta nuestros días. [...] Yo he grabado algunas de Santiago del Estero y Tucumán y una de San Luis, que publicaré cuando me ocupe especialmente de la música. Aquí trato sólo de los antecedentes históricos y folklóricos.”¹⁷ Creemos leer aquí que los ejemplares que encontró responden al modelo de Berutti, salvo que

¹⁶ ASCASUBI, H., 1872: 183

¹⁷ VEGA, C., 1986: 283

sólo indique que halló medias cañas que dará a conocer a su debido tiempo. Señalemos que sus recolecciones abarcaban desde los años treinta.

Ya hemos anotado hace unos años, que este investigador, cuando en trabajos generales intuye o descubre un problema insondable, no lo trata. Este es otro caso semejante. Lo ha dejado para estudiar especialmente, cuestión de la que no estamos enterados si así lo hizo. Y queremos justificar su accionar. Vega pertenece a la época de los recolectores e investigadores que tenían por fin urgente la preservación de bienes culturales que veían desaparecer día tras día, y la de su difusión y, con capacidad y tiempo, lo harán previa corrección, normalización, ordenación, y aun clasificación y designación. Están urgidos por el tiempo. Hacen centenares de registros. Deben presentar el material y prepararlo para el conocimiento general, por todos los medios de difusión, incluyendo el particular ámbito escolar. No podían detenerse en un punto. Quedaría para más adelante. Nuestro tiempo es otro. Ya no es el de la difusión ni hay urgencias. Si hay recolección será para medir los cambios producidos en un lapso de ya cien años de registros... Creemos estar en el momento de echar la mirada atrás, incluyéndolos a ellos. E investigar. Sondar lo que pareció insondable, todo lo necesario. Y hacer las correcciones necesarias a que se diera lugar.

No hemos hallado los registros que Vega señala haber realizado, con vals y zamba, entre sus colecciones conservadas en el instituto oficial que lleva su nombre. Lo que se conserva es lo que comentamos. En San Luis, contemporáneamente con la anterior, halló otra media caña de la que sólo anotó la letra, la cual no nos parece apropiada para esta danza y que tenemos registrada como popular y de cierta antigüedad. Se trata de esas que enseñaban las sirvientas a los niños de las casas grandes y que chocaban con los impolutos versos aprendidos en la escuela (“La negra Simona / y el negro Simón / salieron de su casa / en gran conversación...”). Aparte de no ver de qué manera podía servir este texto para media caña, considerando que es un relato, es una lástima que no haya consignado la melodía con que debió cantarla el informante, en el interés que presenta como canto popular antiguo y que, aparentemente, se halla perdido.

Otra versión de media caña

En 1929 Manuel Gómez Carrillo presenta su “Segunda serie” de la *Colección de motivos, danzas y cantos regionales del Norte Argentino*, recopilados y armonizados por él. Allí incluye una media caña —única que aparece dentro de su producción— indicada como “Baile nativo”. Señala que está escrita para cuatro parejas “que es la forma clásica de bailarla” aunque puede serlo por tres, cinco o más, indicando que de ser más se prolonga la danza. Debido a sus numerosas figuras es más extensa que la de

Chazarreta pero, en esencia, es lo mismo. Encontramos pericón, zamba y gato, pero en mayor reiteración que en las anteriores por su mayor longitud.

Esta media caña está iniciada en tiempo *allegretto* y no posee en su desarrollo ninguna otra indicación de cambio de tiempo (en las vueltas de zamba dice: “*stesso movimento*” y en los gatos la advertencia de carácter: “*scherzando*”). Está formada, de base, por la siguiente sucesión que acompaña las figuras: pericón – zamba – puente – zamba – pericón – zamba – puente – pericón – zamba – puente – gato – gato – gato – gato – pericón. Su forma es: A (a – b – a) – B (a – b – a) – C (a – a' – b – a – c – a) – A' (a). Los cambios, en cuanto a su carácter, están indicados: “Aire de Pericón”; “Aire de Zamba”; “Entrada de Gato”; “Aire de Gato”, estructura que está, según nuestro parecer, al servicio de una coreografía, que en este caso tiene dieciocho figuras indicadas. Dentro del *b* de A y del *b* de B, hay un puente de tres compases para hacer una vuelta. En las partes A y B, alternan pericón y zamba; la parte C, es gato. El A' de cierre, es de pericón. El pericón es el de *Juan Moreira*, con frases idénticas a las de las otras versiones. La zamba es la misma que se presenta en todas las anteriores; el gato es el mismo que el de Chazarreta, escrito de manera diferente. ¿Pudo haber influencia de este último? ¿Ya estaba fijo un gato determinado?

Veamos el aspecto documental, que es lo que nos interesa especialmente. Gómez Carrillo, fiel a su interés, expone el origen de la versión: “Tomado al zapateador popular Narciso Gómez (a) Nachi, en Santiago.” Tenemos aquí un informador urbano, de la ciudad de Santiago del Estero. Su condición de zapateador –también su apodo– nos hace considerarlo intérprete profesional, aunque popular según lo que expusimos en trabajo anterior. Se revela como persona que conocía la danza con su acompañamiento musical. El hecho de que esté indicado “zapateando” en la segunda cadena, por cada una de las cuatro parejas, señala que él mismo pudo bailarlo y tener su lucimiento, si es que no armó la coreografía a su gusto. De modo que este “baile nativo” nos parece muy de estrado, ya no de toma directa como los anteriores. Y el mismo Gómez Carrillo se dejó llevar porque, en el inicio, indica: “Entrada al escenario, haciendo un pequeño paseo, a compás.” Queda claro: es una media caña de escenario pero su semejanza con las anteriores le da legitimidad y el conocimiento de la música tradicional que tenía Gómez Carrillo, le brinda autenticidad. No sabemos cuándo fue recogida pero sí publicada al fin de la década del veinte. Quince años después de la de Chazarreta.

Hemos hallado el caso de un autor surgido también de la práctica de las danzas nativas, Joaquín López Flores, quien publicó en 1949 un tratado de las danzas tradicionales argentinas. En él dedica un capítulo a la media caña y, entre otros muchos, hace este comentario: “No tiene una medida determinada de compases [...] su música por consiguiente se va ajustando a la cantidad de bailarines...”, comentario que ya hemos visto y que,

inclusive, habíamos hecho al referirnos al pericón. Respecto de los movimientos de la danza, señala: “La dinámica del primer movimiento es a semejanza de “*El Pericón*”, grave; segundo movimiento, con aire de “*Cielito*”, que también resulta un valseado grave; tercer movimiento, nuevamente apericonado; cuarto movimiento de “*Gato*” y quinto y último movimiento, nuevamente en forma de “*Pericón*””¹⁸

Tenemos aquí otra estructura de media caña, formada por: pericón – cielito – pericón – gato – pericón. No presenta *trio* y ha incorporado el cielito (“valseado grave”) en el lugar en que Chazarreta ponía la zamba, pero recordando que el tiempo de vals lo traía Berutti en el suyo y lo vimos en el ejemplo recogido en San Luis por Vega. Destaquemos que los tiempos que da son graves; sólo el gato sería en un tiempo más movido, como correspondería, diferenciándose de los otros dos ejemplos santiagueños. Es otra forma de esta danza, que no sabemos en dónde la conoció y no da el ejemplo musical correspondiente pero que podemos imaginar. Como describe tan luego diecisiete figuras aplicadas a la danza, todo hace pensar que la haría bailar con música correspondiente.

Quienes no pueden dejar de ser consultados en estas cuestiones son Wilkes y Guerrero Cárpene, por medio de su importante libro *Formas musicales rioplatenses*. No se ocupan de esta danza pero le dedican un párrafo y una más extensa nota al pie, que dice: “La media-caña es forma híbrida. Ritmos de pericón, cielo y gato comprenden las partes que la animan.”¹⁹ Con esto parecen definir, como cosa sabida, la media caña pampeana, con cielito en vez de zamba. Pero agregan: “Las variedades estróficas usadas por Ascasubi en Paulino Lucero dan qué pensar sobre cuál de ellas pueda ser la que defina al género.” Ellos anuncian que pretenden hallar la forma musical y características de danzas y especies líricas por medio de la poética. Y de este modo analizan las estrofas de la citada Media caña salvaje del Río Negro, formadas, según indican, de la siguiente manera: seguidilla; bordón; dístico dodecasílabo; redondilla; dístico dodecasílabo; bordón. Señalan que “otras medias cañas revisten formas más breves o variadas.” Pero lo que ellos analizan no es una forma musical sino una estructura poética y de autor académico –como existe también en otros famosos cielitos–, que se vale de la copla de la danza (seguidilla, en este caso) para dar carácter a su composición.

Hubo otra media caña que obtuvo el favor del público y gran fama. Pero esta sí, sin duda, es de autor. Nos referimos a la que se escucha en la escena del baile de la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero (estrenada en 1929 y compuesta a partir de 1925), sobre la obra teatral homónima del uruguayo

¹⁸ LÓPEZ FLORES, J., 1949: 257.

¹⁹ WILKES, J.T.- CÁRPENA, I.G., 1946:: 202.

Yamandú Rodríguez y libreto confeccionado por este mismo. En esa escena se indica: “Los guitarreros ejecutan la media caña. Las parejas danzan y cantan.” Lo que las parejas entonan son tres estrofas, texto de Yamandú Rodríguez, siendo la primera: “A la media caña, / yo tengo un porrón / pa echar las lechuzas / de mi corazón.” Es entonada por coro y danzada por cuerpo de baile, en una gran escena de conjunto. Se inicia con las consabidas frases de pericón, que al reiterarse pasan a ser acompañamiento del canto de las coplas, creación ésta del compositor, ciertamente muy logrado. La tercera copla se entona con melodía y ritmo de gato pero no se varía el tiempo. Es obra de fantasía que no aporta al conocimiento de la especie pero dado el realce que tuvo en la ópera nacionalista más célebre de nuestro país, en algún momento decir “media caña” era referirse a ésta de Boero.

La estructura de la media caña, por más que presente variadas danzas, es bipartita o tripartita, con o sin trio. Esto es: forma común de danza de salón y de danza popular tradicional derivada de ella. Lo mismo, con la alternancia que presenta de danzas o tiempos, con carácter diverso. Ni las crónicas revelan otra estructura. Las coreografías serán las que correspondan a las danzas incluidas. Si hay vals, cielito o gato, se evoluciona por pareja, si hay zamba, por pareja interdependiente.

Queda por formular una pregunta que puede ser pertinente: ¿Qué hay, entonces, de contradanza en la media caña? Nada en la música; una vuelta redonda en la coreografía. Es el mismo caso del pericón: no corresponde considerarla contradanza, ni le cabe lo de “contradanza criolla”. Aquello que, en la coreografía, posee a semejanza de alguna figura de contradanza es común a otras danzas tradicionales rioplatenses, que no por esto se asimilan a ella.

Tenemos, entonces, una media caña santiagueña, hoy reconocida como la danza específica, con una sola versión; también una media caña de Cuyo, diferente de la anterior. Pero nos falta la media caña pampeana, la del litoral de nuestro país, la cantada por quintillas en las coplas, la de la época de Rosas, que los viajeros de entonces vieron bailar hasta en el Paraguay. De esta no tenemos ejemplo musical, hasta lo que sabemos. Pero como zamacueca y zamba no eran frecuentadas por el gauchaje en esta zona, no creemos estar fuera de un buen criterio si la consideramos semejante a la cuyana en cuanto a la presencia del vals y a la santiagueña con un gato en carácter de oposición. Esto es lo que Wilkes y Guerrero Cárpena le asignaron, como cosa conocida, más el agregado de pericón, que bien pudo tenerlo como introducción y cierre, y fuese el de la frase del “Juancito de Juan Moreira...”.

Concluimos en que tenemos tres tipos de media caña. Una, santiagueña, formada por pericón, zamba y gato-chacarera; otra, que sería cuyana, formada por vals y zamacueca; y una tercera, en fin, que sería pampeana,

formada por cielito y gato, eventual pericón. Todas pueden bailarse y son elegantes. Proponemos que se bailen las tres. Para la última, puede tomarse un gato de los que ofrece Ventura Lynch y algún cielito de los que se han conservado y figuran publicados. Para la cuyana, algún vals antiguo rioplatense de los tantos que han quedado, con alguna zamacueca antigua. La santiagueña queda en las versiones de Chazarreta y Gómez Carrillo. Se enriquecería así el repertorio y se estaría más cerca de la realidad tradicional, ubicándonos en una variedad no sólo de ejemplares, que indudablemente ha tenido, sino también regional. A los maestros de danza queda planteado el desafío.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Juan,
1908 *Orígenes de la música argentina*, Buenos Aires, s/ed.
- ASCASUBI, Hilario,
1872 *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos...*, Paris, Imp. Paul Dupont.
- CHAZARRETA, Andrés,
1916 *Primer Álbum Musical Santiagueño. Arte Nativo Argentino. Repertorio Chazarreta*, Buenos Aires, Romero y Fernández.
- GÓMEZ CARRILLO, Manuel,
s/f *Colección de motivos, danza y cantos regionales del Norte Argentino, recopilados por...2.a Serie*, Buenos Aires, Ricordi.
- LÓPEZ FLORES, Joaquín,
1949 *Danzas tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Record.
- SCHAEFER GALLO, Carlos
1913 "La danza regional", en *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 785, 18 de octubre de 1913, s/p.
- VEGA, Carlos,
1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1986 *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2. ed.

- 2008 *Panorama sonoro de la música popular argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2da. ed.
- VENIARD, Juan María,
1988 *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 2014 *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*, Buenos Aires, Sinopsis.
- 2015 “El pericón. Su música”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, a. 29, n. 29, 2015, pp. 135-160.
- WILKES, Josué Teófilo – GUERRERO CÁRPENA, Ismael,
1946 *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico (Cifras, estilos, milongas)*, Buenos Aires, Ediciones de Estudios Hispánicos.

* * *

Juan María Veniard es Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Ha sido investigador en el Instituto Nacional de Musicología e Investigador de Carrera en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. Es Académico de Número de la Academia del Plata. De su autoría tiene publicados en diversas instituciones, los siguientes libros: *Los García, los Mansilla y la música*; *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*; *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*; *Aproximación a la música académica argentina*; *La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza*; *La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española*; *Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*; *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional

* * *