

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 años¹⁴. 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 image shows a musical score for Tenor and Guitar. The Tenor part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Tin tin, me-día ca-ña, tin tin, ca-ña/en-te-ra, tin tin, lo que so-bre, tin tin, pa'tu/a-bue-la." The Guitar part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The guitar accompaniment consists of a series of chords and single notes, primarily on the lower strings, providing a rhythmic and harmonic foundation for the vocal line.

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 Cordon...” , 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 *trío* 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 Cárpena, 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

* * *