

**REVISTA**

ISSN 1515-050x



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"**

Roberto Buffo - Silvia Glocer - Arletí Molerio Rosa - Julián Mosca -  
Marcelo Rebuffi - Carmelo Saitta - Juan María Veniard - Ricardo Salton -  
Pablo Kohan



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA 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 Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco y Dr. Julián Mosca

### COMITÉ 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).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

**MAGEN DE TAPA:** Folio del manuscrito IIMCV Cusco 157, Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

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

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 1107AFG Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## ■ EL COMPLEJO *CIELITO*. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD

Academia del Plata

### RESUMEN

Con el nombre distintivo de *cielito*, estrictamente, se encuentran en la música tradicional argentina, tres expresiones. Es por eso que nos referimos a un complejo, un conjunto que las abarca, cuyos elementos han sido distinguidos con esta denominación ya en el pasado. Uno de ellos es especie lírica y los otros dos lo son coreográfica. Nos centramos en el estudio de su música y, para el caso de uno de ellos, observamos especialmente el desarrollo que tuvo durante el siglo XX y su situación actual, pues como danza de estrado se presenta vigente, con desarrollo propio y buena difusión.

**Palabras clave:** danza tradicional, Argentina, análisis musical, *cielito*.

### THE *CIELITO* COMPLEX. ITS MUSIC.

### ABSTRACT

We strictly find three expressions with the distinctive name of ‘cielito’ in Argentine traditional music. That is why we refer to it as a complex comprising the three elements, which have already been distinguished under that denomination in the past. One of them is of a lyrical type while the remaining two are choreographic. We centre in the

study of their music, and in the case of one of them we specifically focus in its development throughout the 20th century and its current situation –a stage dance, still in force, with its own development and great diffusion.

**Keywords:** traditional dance, Argentina, musical analysis, cielito.



En música tradicional rioplatense el *cielito* constituye un complejo. Esto es: comprende varios elementos. Son tres las expresiones musicales que, en el pasado, estrictamente se designaron “cielito”, las que tuvieron dos funciones diversas: una lírica y otra coreográfica, advirtiendo que en diversas regiones en el interior del país recibieron esta misma denominación –entre otras que le eran más propias– variadas danzas, movimientos de danzas y aun figuras danzables, en tiempo animado.

Las tres expresiones que consideramos, distinguidas con la misma designación, fueron contemporáneas, popularizadas y generalizadas. La relación que entre ellas pudieron tener, después de haber definido musicalmente cada una, es tema que merece estudiarse. Los contemporáneos no se preocuparon por ello. Hoy puede ser interesante, también, conocer qué hay de tradicional en aquello que conocemos como “cielito”.

### Cielito especie lírica

Esta expresión musical –que también denominamos “cielito canción”–, trata de los conocidísimos cielitos cantados, con intención patriótica y partidaria, de que habla la Historia nacional rioplatense. Lo constituían unas coplas que se entonaban con acompañamiento de guitarra. Son los famosos cielitos que se escuchaban en los fogones de los campamentos militares e, inclusive, se les cantaba al enemigo ubicado tras sus defensas, en los momentos de calma en los enfrentamientos. Hay constancia de ellos que abarca desde las primeras campañas de la Independencia (1812) hasta el sitio de Montevideo por los federales, treinta y cinco años más tarde. La letra de los cielitos de Bartolomé Hidalgo y los a él atribuido, de aquella primera época, han llegado hasta el presente por obra de haber sido impresos en su momento, como así también los de Hilario Ascasubi, que datan de la última época señalada, debido a la misma razón.

Es necesario, en este punto, hacer una aclaración. Estos cielitos impresos constituyen aquello que se entiende como poesía gauchesca, estos es, la de poeta letrado que realiza su trabajo a imitación de la poesía popular. No se trata de coplas tradicionales, no obstante que algunas que ofrece Hidalgo éste indica que eran cantadas por los soldados en Montevideo, aunque él se señala como autor, los que las hace, al menos, populares. En general se trata de *compuestos*, esto es, que comprenden diversas expresiones sobre

un tema. Con el tiempo se hicieron tradicionales algunas de sus coplas y estribillos, como lo prueba la recolección de material folklórico del Consejo Nacional de Educación para las escuelas Nacionales, iniciativa de Juan P. Ramos en 1921. Pero, de todos modos, si aquellos mismos no fueron cantados por el pueblo, eran fiel imitación de lo que estaba en boca del pueblo.

Estos textos de Hidalgo y también de Bartolomé Muñoz, que se encuentran varias veces publicados y hay extractos de allí tomados reproducidos en muchas fuentes, se presentan como una breve unidad o largas series de coplas que forman un compuesto. Los hay, así, de una copla hasta cerca de veinte, constituidas siempre por cuartetos octosilábicos. Lo importante y que debe destacarse, es que estas cuartetos en la que se vierten expresiones sobre un tema —porque no podemos decir que haya un desarrollo temático— llevan interpolados estribillos. Los estribillos —y es opinión nuestra definirlos así— se encuentran después de cada copla ocupando el lugar que les corresponde en ese carácter y son los que presentan la palabra “cielo” o “cielito”, de la especie. De modo que la estructura poética está formada por sucesiones de coplas y estribillos. Nada extraordinario en el cancionero popular tradicional de origen español. De aquí es que podemos establecer la forma mínima del cielito canción, que estaba formado por una copla, cuarteto octosilábico, y por un estribillo también cuarteto octosilábico. Hay ejemplo de esta forma mínima entre los atribuidos a Hidalgo, con el *Cielito a la aparición de la escuadra patriótica en el puerto de Montevideo* (1814),<sup>1</sup> que fue tomado de un informante oriental, todo lo que le otorga autenticidad, formado por una sola copla y su correspondiente estribillo, con la expresión “cielito” en el estribillo.

Es así que no existe el cielito canción tradicional que esté formado solamente por una cuarteta, sea ésta sólo la copla o sólo el estribillo, como a veces aparece modernamente reproducido, ni tampoco por una serie de coplas o de estribillos. Ese cielito tiene de base la estructura copla-estribillo. En un compuesto serán varias las coplas-estribillos. Lo mismo en Hidalgo y sus atribuidos, en Muñoz y en Ascasubi. Este último usa la designación que empleamos para aquello que consideramos complemento de la copla, en un estribillo de los que forman su *Cielito gauchi-patriótico para que lo canten en las trincheras de Montevideo sus valientes defensores*, contra las fuerzas de Rosas: “Allá va cielo, tirano, / cielito del estribillo...”

Según la documentación que aportan esas ediciones y otras que aparecen en publicaciones de la época de Rosas, las coplas y los estribillos poseen rima: a-b-c-b. Los estribillos han de presentar siempre la expresión “cielo” o “cielito” como fórmula de inicio. Así: “Cielo, cielo que sí...”, “Cielo, cielo y más cielo...”, etc., expresión que a veces aparece hasta en el segundo verso: “cielito de los...”. Es aspecto característico que, en la generalidad, los versos que riman en los estribillos lo hacen con palabras graves y muchas veces también en las coplas y es acento que se destaca mucho, por lo tanto, en

---

<sup>1</sup> Hidalgo, 1969

los remates. Esto, desde el punto de vista musical y si se respeta el acento gramatical con el acento musical, define un tipo de final de frase: aquella que apoya en el primer tiempo pero termina en el segundo, en lo que clásicamente se denomina "final femenino".

Parece averiguado que el "cielito canción" tendría su origen en lírica amorosa, por aquello de que "cielo" o "cielito", en toda América es expresión dedicada a la mujer amada y forma parte de la poética lírica popular. La temática de estos otros cielitos es de política partidaria: los de la Independencia con textos que denostan a los soldados españoles y, en especial, sus jefes; los de la época de Rosas, del bando de los federales o de los unitarios, que injurian a sus contrarios. Así se ha considerado que abandonó la lírica amorosa para convertirse en canto de batalla.<sup>2</sup> De este modo el "cielo" pasa de la mujer amada a ser "el cielo de la Patria amada", o el cielo de los federales, etc. Como eran propios de campamentos militares o se suponía que lo eran, sus letras –aun las elaboradas por poetas urbanos– debían obligadamente ser agresivas y muchas veces insultantes para un contrario que se halla implícito. Cabe decir que éstas, aún como trabajo poético a la manera popular, no tenían el destino prioritario de los campamentos militares sino la publicación panfletaria.

Si bien nos han llegado numerosas letras de cielitos, no nos ha llegado la música del cielito canción, salvo, y posterior en muchos años, una línea de acompañamiento que ofrece Ventura Lynch en su libro *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital...* (1883).<sup>3</sup> Esa línea es una semifrase, formada por dos compases de armonía de *tónica* y dos de *dominante*, con indicación de repetición que así forma una frase de ocho compases; tonalidad de sol mayor, compás de  $\frac{3}{4}$ , señalado "*Wals*". No puede leerse una indicación a la izquierda del pentagrama que parece señalar "guitarra", que se justifica por el empleo de un solo pentagrama en clave de sol y el diseño que presenta de un acorde desplegado, haciendo un bajo. Señala: "Y así sigue siempre". Tenemos nada más que un acompañamiento. El canto se arreglaría a él pero, al menos, nos está indicando el valor ternario del género, su calidad de vals y su tonalidad mayor, en tiempos en que aun se recogerían cielitos.

Indiquemos que el ejemplo de versos para cantar el cielito que también ofrece Lynch es de temática amorosa, señalándonos esto que, una vez desaparecidas las luchas armadas, el cielito volvió a esa temática. Este texto se presenta por medio de coplas octosilábicas con estribillos heptasílabos, seguido por una seguidilla gitana a la que continúa un nuevo estribillo. En los estribillos sus dos primeros versos, dicen: "Cielo, cielo que sí / cielo, cielo que no...", cambiando cada vez los dos postreros. Este modelo de versificación, con versos de ocho, siete y cinco sílabas, se repite, no sin alguna alteración. Debe destacarse que ya no es el canto por coplas y estribillos octosilábicos de

<sup>2</sup> Gesualdo, V. 1978 : 111

<sup>3</sup> Lynch, V. 1884: 32

Hidalgo y de Muñoz y que continuó Ascasubi. Pareciera que con el tiempo la versificación se hubiera ido enriqueciendo.

Algo sin duda pintoresco respecto del cielito canción, es una página de la revista *Caras y caretas*, la cual publicó, en 1905, unos fragmentos de *Al triunfo de Lima y el Callao, cielito patriótico...*, adjudicado a Bartolomé Hidalgo, con el agregado de una frase musical escrita para teclado que, dada su ubicación, hace suponer era con la cual se cantaba ese texto que data de 1821. El asunto es que se trata de la línea que ofrece Lynch con agregado de otra línea inferior que hace un bajo y acordes cerrados, en tónica y dominante, y señalado ahora "Tiempo de vals". De modo que acá no hay nada documental. Es interesante señalar que de este ejemplo musical da noticia Juan Álvarez, en 1908,<sup>4</sup> como "procedente de 1821" y le llama la atención lo del "tiempo de vals", sin haber reparado en su origen.

233

La estructura musical base del cielito canción está formada por dos frases repetidas (cuatro frases) de ocho compases, que se corresponden a la estructura de copla-estribillo. Esta estructura base se ha de repetir tantas veces como coplas-estribillos tenga el cielito canción. A cada semifrase corresponde un verso (cuatro compases), de modo que dos versos completan la frase (ocho compases). Con una segunda frase se completa la copla y otro tanto se necesita para el estribillo. De modo que la estructura base del cielito canción requiere dos frases para la copla y dos para el estribillo, que son cuatro frases para la estructura base. Veremos de qué manera, en ejemplos de otros cielitos, la forma se halla constituida por dos frases diferentes. Una para la copla y otra para el estribillo, ambas repetidas. Esto ha de facilitar, sin duda, la concordancia de métricas en las series de coplas y estribillos de diferente métrica.

Podemos figurarnos al cielito canción dentro de un ámbito de desarrollo vocal pequeño, dada su difusión en ambientes muy populares, también considerando el hecho de que debía necesariamente entonarse a viva voz para oídos de un concurso numeroso y cuyo interés principal estaba en la letra. Así, en su carácter de canción de fogón y de intención partidaria, cuando no bélica, debía expresarse con la tensión musical y vocal de un pregón. En la recopilación de algunos cielitos de Bartolomé Hidalgo se lee: "Cielitos que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo"<sup>5</sup> que suponía debían ser escuchados por los contrarios asomados por sobre el parapeto que los guarnecía.

Los textos para cantar, según lo que se ha conservado y consideramos imitación real por su aceptación en su momento, se corresponden —como señalamos— con una frase

<sup>4</sup> Álvarez, J. s/ed., s/f., p. 27. Nota del autor: Hay en esa elaboración un acorde que está reiteradamente mal escrito y esta mala escritura fue reproducida años más tarde por quien pretende ofrecer una genuina música de cielito, dando pruebas, inadvertidamente, del origen y de su copia

<sup>5</sup> Hidalgo, B, 1969: 41

de ocho compases, canto silábico, con semicadencia al cuarto compás y, al fin del cuarto verso, octavo compás, su cadencia conclusiva. Dado el empleo de frases con terminaciones graves, en el carácter femenino de las cadencias bien pueden caber las de estilo o cifra. Las frases serán anacrúsicas si se inicia el texto con las palabras "cielo" o "cielito", porque el acento está en la segunda sílaba ("ci-e-lo"; "cie-li-to").

Desde el punto de vista musical este cielito no sería más que la típica canción popular española, melodía acompañada, formada por copla y estribillo, repetidos éstos tantas veces como requiriese el compuesto y repetida también la música, ésta idéntica o con ligera alteración.

Usemos un poco la imaginación para darnos cuenta que, si los cielitos se cantaban en los fogones de los campamentos militares o en otra ocasión semejante aunque no bélica, no iba a agotarse esta parte musical de la reunión en una sola copla entonada con su estribillo. De este modo, conociendo cómo funcionaba la música en esos ambientes, podemos asegurar que, en su intervención, el cantor entonaría una larga serie de coplas, generalmente sobre un mismo tema –teniendo en cuenta los ejemplos que han quedado y prueban esto mismo. Por qué no pensar que también se incluirían improvisadas, hasta que se agotara el tema, la inventiva o la paciencia de los oyentes. Si la música no habría de variar mucho, la entonación sí lo haría para dar énfasis al texto como es habitual en el canto acompañado de guitarra. Ciertamente que, como es de uso para lograr la aprobación de los oyentes, en los versos más agresivos, picantes, sorprendentes o de resolución más lograda, el cantor elevaría la voz, la afectaría, dilataría el tiempo o incluiría alguna variante vocal –por ejemplo hacia el agudo–, o instrumental, en su discurso musical.

Con los elementos que hemos señalado –anacrusa para el estribillo, finales femeninos asociables a los del estilo o cifra, etc.– no es difícil poder imaginar la melodía de uno de estos cielitos, en su versión mínima de una copla y su estribillo,

Al presente se cantan, dentro de la música de proyección folklórica, algunos cielitos con acompañamiento de guitarra y versos patrióticos tomados de los antiguos –algunos de ellos ya tradicionalizados– o producciones modernas. Musicalmente se trata creaciones de autor. Uno de ellos, es el *Cielito federal*, de Atilio Reynoso, que se acompaña en guitarra con cuatro estribillos, el primero tradicional (es el famoso: "Cielito, cielo nublado / por la muerte de Dorrego..."), que los entona con la particularidad de repetir el último verso. Es una lograda página musical que, lamentablemente, presenta corridos los acentos ortográficos en relación con los musicales, en aquello que parece ser una necesidad en las creaciones actuales y que no es así tradicionalmente.



## Cielito instrumental

El cielito especie coreográfica se presenta dentro de dos expresiones musicales: como una página breve, instrumental, o constituyendo una danza de conjunto. Ambos recibieron la denominación *cielito*. El primero es el que hemos llamado "cielito instrumental" por no poseer parte vocal y, por lo tanto, no ser entonado. Nos ocuparemos de él en primer lugar por presentar menos elementos y no estar hoy vigente, pero esto no significa que haya sido antecedente del "cielito danza".

235

Distinguimos al cielito instrumental con esta denominación por no haberle hallado otra designación más apropiada. Se trata de una página instrumental que aparece escrita en forma independiente –aparentemente– de la danza y de las coplas entonadas, y que ha servido para integrarse en alguna otra danza. No podemos precisar un origen. Quizás haya sido el primero de los tres en aparecer en el Río de la Plata y los otros ser aplicaciones de éste. Lo que conocemos de él son los ejemplos musicales que han quedado y que nos muestran una pequeña pieza, de estructura simple (monopartita), en compás o tiempos ternarios, formado por dos frases musicales.

El cielito instrumental está constituido por dos frases de ocho compases, en relación de antecedente y consecuente, repetidas ambas, estructuradas como ya hemos visto por incisos y con semicadencias y cadencias conclusivas al final de las semifrases, según fuese su ubicación en las frases. Esta relación de antecedente-consecuente se presenta por medio de una segunda frase, variante de la primera (a - a'), o por dos frases diferentes que, en ocasiones, presentan elementos comunes pero que se complementan (a - b). En ambos casos siempre completando el discurso musical.

Este cielito, música de salón, pudo muy bien servir para la pura audición de los aficionados, que del mismo modo ejecutaban otras piezas de baile por el deleite de la audición. Pero lo importante es que aparece incluido en otras danzas. De este modo pasó a integrar, como movimiento *allegro*, otras danzas que hoy tenemos como tradicionales, siendo parte constitutiva de ellas. En el estudio que hemos expuesto sobre la media caña,<sup>6</sup> lo hemos visto formando parte en alguno de sus ejemplos. De modo que al integrarse a otra danza no es más que un tiempo *allegro* y así se indica: "Allegro", "Alegre", "Cielo", "Cielito" o "Vals" (o nada, también). De donde surge preguntarse el por qué se denomina "cielito". Las otras expresiones anotadas quedan justificadas, inclusive porque se presenta como vals y se "valseaba". Hemos pensado siempre que "cielito" o "cielo", en danza, refiere a un *tempo* musical alegre, en compás o tiempos ternarios (danza ternaria) y que ha de bailarse por pareja independiente según se presenta en las figuras de la danza cielito, de donde podría provenir al menos la coreografía. De todos

---

<sup>6</sup> Veniard, J.M., 2016 : 183-201.

modos, su forma es semejante a la del cielito canción en su estructura base: dos frases repetidas ambas.

La más importante inclusión de cielitos, como tiempos alegres en otras danzas, se encuentra en el minué monotonero o federal, que ya hemos estudiado especialmente y remitimos a ello.<sup>7</sup> Es importante esta inclusión allí, porque ha significado el que se conservaran muchos de ellos. Aunque hay ejemplos de estas danzas con un solo cielito, los hay con dos y tres que son diferentes entre sí, interpolados en un tiempo de minué. Hemos señalado, en aquel estudio, que su estructura debe considerarse en su forma máxima, que es de tres cielitos, teniendo en cuenta la posibilidad de que aquel que presente menos pudiera haber sufrido un extravío de partes, dada la precariedad del material en los documentos conservados.

Respecto de ese *corpus* puede hacerse alguna observación. En primer lugar, que su escritura es instrumental pero de danza. También hemos encontrado un cierto cambio de carácter entre las frases de antecedente y consecuente, las que repetidas cada una (dieciséis compases) totalizan treinta y dos para la página, porque no es forma *da capo*. Pero hay ejemplos con frases de dieciséis compases y alguno hemos hallado de veinticuatro compases (múltiplo de ocho), que da por resultado un número de compases mayor. En general, la primera frase manifiesta, por su escritura, ser en tiempo más pausado que la segunda. Considerando que iban juntas interpoladas entre tiempos de minué bailados como corresponden, esto nos ha hecho imaginar que en la primera había un movimiento de balanceo con castañetas —de las que hablan las crónicas— y, en la segunda, tiempo más vivo, un desplazamiento por parejas enlazadas, en giro.

En este punto parece quedar puesto de manifiesto que, en estos casos, el cielito instrumental es un "cielito danza", pero no se trata más que el caso de que este cielito danzable, se danzara. Ya veremos el "cielito danza" que queremos distinguir de éste aunque, como todo en música, no existan fronteras infranqueables.

Las métricas en que aparecen escritos —en forma indistinta— son en compás ternario de subdivisión binaria (3/4, 3/8) con clara escritura de vals, o binario con subdivisión ternaria (6/8), con idéntico resultado en la coreografía (los pasos que se hacen en dos compases de 3/8, ocupan un compás de 6/8). La tonalidad en que se presentan es siempre *mayor*.

Se impone establecer relación con el cielito canción. No parece tenerla en cuanto carácter, pero sí en la estructura de su frase musical, que es idéntica a las de aquel, aunque

---

<sup>7</sup> Veniard, J.M., 1992 : 195-212.

tampoco le es privativa. Otra semejanza es que está constituido por dos frases musicales, con una peculiaridad en el cielito instrumental, que es que siempre presenta frases diferentes en la relación antecedente-consecuente.

Debe señalarse que en la segunda mitad del siglo XIX aparecieron algunas piezas de fantasía realizadas sobre el cielito. Están inscriptas dentro de la corriente musical del nacionalismo, en lo que hemos definido, para nuestra cultura, como "primera ola" y "segunda ola", que se dan entre 1875 y 1890. Estas piezas toman como sujeto especies populares o tradicionales, en la intención de dar carácter local a la composición. Sobre las obras que toman el cielito, que en principio tratábamos aquí y que presentan características peculiares, incluiremos su análisis en trabajo aparte que abarque el tema, por no hacer demasiado extenso el presente estudio.

237

### Cielito danza

Se trata de la danza cielito, de la que también habla la Historia nacional, con referencias que indican su aparición para 1810 en el salón rioplatense, con proveniencia de la campaña donde habría sido una contradanza tradicional y que, en su letra, el carácter del "cielo" varió de una intención amorosa a la intención patriótica. No nos ocuparemos de esto, sino de su aspecto musical y su relación con el presente. Como toda danza tradicional de la época, tenía alguna copla o estribillo entonado y en ellos figuraba la palabra que la distinguía, en el caso "cielo" o "cielito". Se bailaba por varias parejas, era danza de conjunto y como danza de conjunto se desarrollaba en ella variadas figuras. En el salón se acompañaba de piano.

Bartolomé Muñoz, en su *Cielito de la Independencia*, compuesto y publicado en Buenos Aires en 1816 con motivo de la jura pública de la independencia nacional,<sup>8</sup> expresa: "...el cielo ha de ser el baile / de los pueblos de la Unión...". Ya tenemos para entonces ubicado el cielito danza y su carácter patriótico, en el estribillo de un cielo canción.

En este punto debemos hacer una aclaración necesaria. Sobre la danza cielito estudió mucho y publicó, Carlos Vega. En su libro *Las danzas populares argentinas* le dedica un largo capítulo en el cual historia la danza, informa sobre su música, coreografía y cómo ha debido ser.<sup>9</sup> De manera que, estando este completo trabajo, remitimos a él a quien desee informarse sobre estos aspectos. Nosotros, aparte de distinguir los otros tipos de cielito, queremos hacerlo con la música que hoy conocemos. Vega informa cómo debió haber sido esa música de la danza en el pasado, nosotros nos enfocamos —como hemos hecho en los anteriores trabajos similares— en la música que hoy poseemos, para

<sup>8</sup> El tema de la autoría de este famoso cielito fue estudiado por Breda, E, 1974 : 297-330.

<sup>9</sup> Vega, C: 1986 : 149-210

advertir, estudiándola con los antecedentes que hubiera, respecto de su carácter tradicional o no. Esto nació, tiempo hace, cuando como profesor de la materia Folklore Musical Argentino en la entonces Escuela Nacional de Danzas, debíamos explicar al alumnado y hasta algún profesor, que mucho de lo que bailaban con tanto interés era muypreciado pero no era antiguo ni tradicional, por lo menos así como lo hacían. Esta búsqueda de lo antiguo y de lo auténtico en lo conocido contemporáneo, nos llevó a la presentación de estas monografías, que ofrecemos en forma de serie en esta publicación.

Si en algún caso, como en el trabajo dedicado a la media caña, realizamos la presentación del resultado de esa búsqueda de antecedentes, fue porque faltaba y de ello hicimos advertencia. De todos modos, acá vamos a analizar la música del cielito danza desde un punto de vista diferente del de Vega y sin entrar en conflicto con él, porque dos análisis del mismo sujeto pueden desarrollarse correctamente, enfocados de forma diversa.

Por primero veamos un cielito en escritura instrumental que podría ser ubicado dentro del cielito danza. Es el más antiguo cuya música conocemos y podemos analizar. Se encuentra, con la indicación al inicio de *Cielito*, en la denominada Colección Ruibal, de manuscritos sin data ubicables en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX. Este documento lo situamos hacia 1830 con amplitud. Lo conocemos porque lo trae reproducido en una lámina, en copia facsimilar, Isabel Aretz en su libro *El folklore musical argentino*.<sup>10</sup> Lo tomó de la colección que ella tuvo ocasión de revisar hacia 1950, en la cual figuran otros dos que no conocemos. Lo hemos pasado en grafía de imprenta de la no clara reproducción y aquí lo presentamos en la escritura original para teclado (ver página 11).

El documento ocupa parte de un folio que contiene otra pieza musical, algo habitual para una época donde no abundaba el papel pentagramado. Según se observa allí, pertenece a dos hojas diferentes y un problema que presenta es que podría dudarse de si está completo. La grafía revela una persona hábil en la escritura manuscrita musical, lo que facilita su transcripción aunque a primera vista se vea ininteligible. Si bien se ha dicho que la colección Ruibal debe ser datada en la época de la Independencia nacional, lo que hemos podido observar cuando tuvimos ocasión de conocer un inventario de ella, es que pertenece a épocas diversas o es posterior. En este preciso caso, el ejemplo puede pertenecer a esa primera época porque la especie ya estaba entonces presente, aunque la copia fuese posterior.

Como puede observarse en la transcripción, se trata de una pieza que presenta seis frases con sus respectivas repeticiones, menos en la última, graficadas en forma muy clara. La forma sería: A (a - b - c - d - e - f). Curiosa forma, aun si no estuviera completa,

---

<sup>10</sup> Aretz, I, s/f. Ilustración VII, e/pág. 194-195.

si no se tratara de una danza. Las frases, de ocho compases formadas por dos semifrasas, que se repiten y dan por resultado dieciséis compases, permiten figuras de coreografía de danza. De modo que aquí tendríamos cinco frases musicales repetidas y la última sin repetición, para una danza con cinco figuras diferentes. Es así que podría bailarse como danza de conjunto y aplicarle figuras de contradanza en dieciséis compases, posibilidad ésta que no la convierte musicalmente en contradanza.

Piano

6

13

20

26



Imagen 1 (continuación). *Cielito* anónimo. Colección Ruibal. Fotografiado por I. Aretz (ca.1950), copiado por J. M. Veniard (2016)

Debe precisarse, por consiguiente, que este cielito que tenemos a la vista no presenta la estructura de una contradanza. No está formado por números cerrados sino por frases cerradas. Se observa que no es más que una sucesión de frases, cada una repetida. No hay una relación de antecedente y consecuente entre ninguna de ellas, no hay secciones formadas por pares de ellas, primordial para completar las figuras de contradanza, que las son en los 32 compases (por pares de frases, cada una repetida) y con sentido musical.

El caso es que, aun así, estas frases parecen escritas para un acompañamiento de danza. Algunas de ellas (la *z*) no es más que una fórmula de acompañamiento. Pero, por otro lado, si es un cielito danza, ¿dónde podría ubicarse al menos el estribillo, entonado, que era obligado, donde sólo hay una de sus frases sin compases acéfalos, que conspiran contra los versos que debían entonarse? Una de las frases (la penúltima) es melodía acompañada pero no cabe ahí una copla ni un estribillo de cielito.

Según podemos observar, esta página responde exactamente a aquello que señalaron cronistas de los años veinte de aquel siglo, consignando que en reuniones de salón las parejas danzaban enteramente con pasos de vals lento una danza de conjunto algo similar a la cuadrilla inglesa, sin indicar que hubiera coplas entonadas. De modo que podemos estar en presencia de un cielito danza con posibilidad de ser bailado de esta manera o con figuras no completas de contradanza pero que, aun en este caso, no lo es desde el punto de vista formal musical, porque no presenta la forma correspondiente.

Veamos lo señalado, en años posteriores, por algunos que se refirieron al cielito danza, de acuerdo con aquello que conocieron de él en ambientes populares. Arturo Berutti,

en su ya citado *Aires nacionales*,<sup>11</sup> indica muy poco, sin duda porque no le reconoce mayor entidad, ni musical ni coreográfica, aunque señala su popularidad. Dice así: "Este baile es el más popular en [la provincia de] Buenos Aires y difiere en algo respecto de su música que es de un carácter más expresivo y agradable que la del Gato, y en el ritmo un poco más pausado lo que contribuye a la mayor facilidad y exactitud en la destreza de las figuras."<sup>12</sup>

Ventura Lynch, en su citado libro, aparte del ejemplo musical que ofrece, señala como "cielo" a una figura del pericón, que es la última y en la cual: "Cada individuo coloca a su compañera frente a él. Esta vez hacen el *alegre* con *castañetas* y valsan hasta quedar colocados en la primera posición."<sup>13</sup> Acá, en esta "cielo" que, como vemos, es en tiempo alegre y se valsa, están las dos figuras que señalamos sobre las frases de antecedente y consecuente.

Carlos Vega recogió hace unas décadas algunos cielitos, que si no presentan mucha antigüedad al menos pertenecen a la tradición oral del momento en que fueron tomados. Tres de ellos fueron publicados.<sup>14</sup> Los tres, recogidos en 1952, pertenecen a la ciudad de Corrientes y alrededores, teniendo por esto mismas peculiaridades locales, en cuanto música litoraleña asociada a música paraguaya y también por el empleo de algunos instrumentos que no estuvieron en la campaña pampeana.

El primero de ellos, en orden a su publicación, tomado en Corrientes Capital, indicado "Cielito de Santa Fe", lo es en acordeón y guitarra.<sup>15</sup> Presenta la siguiente forma unitaria: A (a - b - a) que, con la repetición de frases, da lo siguiente: A (a - a' - b - b' - b' - b' - b' - a). El segundo, tomado en Santa Catalina, Corrientes, también indicado "Cielito de Santa Fe", en guitarra y bandurria,<sup>16</sup> presenta la forma siguiente, indicando frases: A (a - a - b - b - a' - a' - b). Estos dos ejemplos están interpretados a gran velocidad de modo que, en la escritura, los incisos en 3/4 pueden convertirse en compases en 6/8. El tercero, también tomado en Santa Catalina, Corrientes, indicado "Cielito", en arpa y guitarra,<sup>17</sup> presenta la forma: A (a - a - a' - a' - a). En este caso, la melodía es la misma, de base —esto es, sin adornos y elementos accesorios—, que presenta como melodía única el cielito chopí paraguayo, también designado "Santa Fe", mas sin poseer la estructura formal que éste presenta. Claramente se percibe, como en el cielito chopí, una superposición de compás en 6/8 sobre el de 3/4, también, en este caso, una alternancia de compases en estas dos métricas. Curiosamente, este cielito no fue indicado

<sup>11</sup> Arturo Berutti, "Aires nacionales", en Veniard, JM, 1988

<sup>12</sup> Veniard, JM, 1988: 355

<sup>13</sup> Lynch, V, 1884 : 24

<sup>14</sup> Vega, C. 2008.

<sup>15</sup> Ídem, n. 29, Ramón Mambrín, 57 y Gregorio Orriego, 48.

<sup>16</sup> Ídem, n. 30, Antolín Aranda y Casimiro Fernández, 54.

<sup>17</sup> Ídem, n. 31, Guillermo Almirón, 61 y Casimiro Fernández

“Santa Fe” como los anteriores. Su filiación le viene por cercanía cultural, de modo que, en cuanto chopí, no se trata de un celito pampeano.

Estos ejemplos presentan frase repetida, variada o no, como se indica, y los dos primeros poseen frases que son temáticamente parecidas entre ellos y que están en relación de antecedente-consecuente (a - b). La última toma, es un ejemplo simple, donde hay una frase que se repite y su variante, que a su vez se repite y, para cerrar, nuevamente la frase primera sin repetición. La frase final que no se reitera aparece, también, en los otros dos ejemplos (en el primero es la frase inicial y, en el otro, la frase segunda), como también se encuentra en el cielito de la colección Ruibal. No poseyendo carácter codal musical, sin duda tenía la función de ser cierre de la coreografía (el saludo).

242

De la misma audición de estos cielitos pertenecientes a zona extra pampeana, música de transmisión oral proveniente de un ambiente funcional, surge que estamos ante música de danza. También aquí las repeticiones de frases que se presentan con cambios de detalle –según ya hemos expuesto –, no producen alteraciones en la forma.

### ***El Cielito, de Chazarreta***

Veamos ahora el cielito que más se ha difundido en los estrados y que ha merecido la consideración de ser el representante de la especie. Se trata del que se dio a conocer de Andrés Chazarreta con el subtítulo “Baile pampeano” que, como en el caso de su versión de la media caña, se constituyó en el ejemplo considerado tradicional, en virtud de quien lo presentaba y de allí la difusión que tuvo. Se encuentra impreso para piano con letra indicada. No lo hemos hallado en su colección de álbumes iniciada en 1916 y lo conocemos por una edición de Ricordi Americana que lleva *copyright* de 1964, ya fallecido Chazarreta, y no hemos podido establecer cuándo fue realizado.

Estructuralmente está formado por la necesaria frase de ocho compases. Está precedido de una entrada de tres acordes (titulada: *Introducción*) que en la práctica se hacen arpegiados, acordes de *tónica y dominante* de la tonalidad de *do mayor*, en que se halla escrita la pieza. Cada frase tiene indicada la figura correspondiente para los bailarines y un par de versos de texto cantable.

El caso es que toda la danza está formada por una sola frase musical. No se trata de frases en relación de antecedente y consecuente, como hemos visto en la mayoría de los casos, ni de sucesión de frases, como también hemos visto. Sino una sola, como se vio en el caso del cielito tomado en Santa Catalina, Corrientes, que señalamos era un cielito chopí, paraguayo. Dos frases de esas corresponden a una estrofa o copla. Cada aparición de la frase presenta alguna variante –como suele darse en la música popular para evitar repetir igual– por ejemplo de altura, de duplicación a la octava, etc., que no



puede considerarse una *variación* en el sentido estricto que tiene este vocablo en el lenguaje técnico musical, ni ha de producir una relación de antecedente-consecuente. La forma es: A(a - a' - a' - a' - a') cada una de éstas repetidas, de modo que la frase se escucha diez veces. Al fin, viene a ser sólo una fórmula, repetida, de acompañamiento de la danza.

El texto para ser cantado está señalado de autoría de Chazarreta y esto creemos que es así porque no lo vemos tradicional, salvo dos coplas que son de corte amoroso y que podrían serlo. Se trata de la que comienzan con: "De tu casa a la mía / va una cadena...", y en la que inicia: "Tiene mi linda moza / flor en el pelo...", que están en el metro tradicional de la seguidilla gitana. Debe señalarse, entre paréntesis, que esto de la "cadena" que une, es una figura recurrida en letras de cielito. Las demás coplas, algunas también en el metro de la seguidilla gitana y otras de forma estrófica variable, no son más que indicaciones de las figuras de la danza, como las hacía el bastonero pero que no las entonaba. Esto de hacer las indicaciones entonadas como coplas de cielito, se ha hecho un poco general en la danza de estrado no sólo en esta especie, pero no es esto la poética tradicional. En este caso, las únicas dos estrofas que no van marcando las figuras son aquellas señaladas de corte amoroso.

Otra cuestión es que la letra no está formada por cuartetos octosilábicos ni por quintillas estrictas, como aparecen en los cielitos tradicionales o, al menos en los impresos del siglo XIX. Su estructura no presenta la simpleza de la fórmula popular tradicional, sino una con distintas métricas habiendo varias en la seguidilla gitana. En la última estrofa nos llama la atención que esté indicada la repetición de la frase de ocho compases, por tener carácter de figura final ("Formar el pabellón") que no hemos visto de este modo en los otros cielitos. En la práctica, en aquellos que lo bailan sin canto, el bastonero se ve en la necesidad de anunciar: "¡Otro pabellón!"; en aquellos que son cantados se repite el mismo texto y, en ambos casos, la segunda ronda se hace en sentido inverso de la primera.

El asunto es que no hay cambio ninguno en el aspecto melódico y sus acentos, cuando así lo marcan los versos diferentes y su relación en cuanto ubicación en la estrofa (en una de ellas hay un verso de seis sílabas, que se ubica forzosamente). Una letra entonada popular española en seguidillas presenta bien marcado los acentos en el verso de cinco sílabas y se ubica en compás binario. Bien diferente de las acentuaciones de las coplas octosilábicas del cielito tradicional, en compás ternario. Pero en estas letras de Chazarreta abunda el verso de cinco sílabas donde no se respetan las acentuaciones de la seguidilla. Quizás pueda decirse que éste es un cielito que proviene del centro del país, donde trabajaba Chazarreta, y ya se sabe que de allí al norte no se compadecen los acentos de la métrica musical con los prosódicos, algo desconocido en la música tradicional del litoral argentino y que más bien se rechaza. No corresponde la falta de concordancia de acentos en el estilo, la cifra, la décima, la milonga. No puede hallarse una copla de cielito del pasado con este desacuerdo. Imagínese una payada de contrapunto,

por milonga, donde un contendiente ubique mal un acento de su texto con respecto al de la música. Inclusive, en esta zona litoral se hacía tradicional burla de esto. Quizás vinieran de España los populares versos: "En tiempo de los *apóstoles* / los hombres eran *barbáros...*"

También hay que señalar algo muy singular en esta frase musical que presenta Chazarreta y que constituye todo el acompañamiento musical de la danza. Se trata de una frase semejante a la que es primera de una antigua canción popularizada en el norte argentino, de la que Chazarreta no habría tomado el consecuente –si de allí provino– que se presenta en esa canción, ni de ningún otro origen. Nos hallamos en el punto de preguntarnos de dónde y cuándo la tomó pero no lo podemos responder. Confiamos en que ha sido por medio de una recolección, esto es: así la oyó. Pero su toma no ha sido exitosa por esto que señalamos de la falta de una segunda frase que complete el sentido musical, fuese porque así defectuosa se la dieron o porque pudo valerse de aquella sola frase que señalamos, aplicándola directamente de la canción en un cielito, valiéndose del conocimiento que él tenía de los cielitos danza por frases reiteradas.

244

La frase que allí aparece es similar a la frase antecedente de las de *La petaquita*, canción tradicional en Salta. No le damos mucha antigüedad a esta conocida canción –también lo es en Chile– transmitida oralmente, pero señalemos que en la ciudad de Salta hemos frecuentado, a fines de los años setenta, a una señora de la sociedad local, mayor de edad entonces, que la recordaba de su niñez, a comienzos del siglo XX.

La estructura de la frase de ambas es semejante porque los incisos son idénticos –variando sonidos– y con los mismos cierres en el segundo tiempo. Y esto en todos los incisos. De manera que, en el caso de Chazarreta, es así en todos los incisos de toda la obra. Por lo tanto, este cierre *femenino* es el de los incisos, el de las semifrases y el de las frases. Y resulta característico y son tan semejantes las frases de una con la de la otra, porque ambas son mazurca. *La petaquita* es una mazurca cantada y la frase del cielito de Chazarreta también lo es y el parecido lo tienen en esto como así también en el aspecto melódico, en los cierres y en los acentos. Siendo la mazurca tan característica, le presta carácter a cualquier frase que le pertenezca. Pero aquí hay algo más: todos los incisos de este cielito son idénticos entre ellos y no es así entre todos los que forman las mazurcas, porque la especie sería entonces muy pobre y no habría merecido la difusión mundial que tuvo, inclusive en nuestra música tradicional.

Veamos los acentos reales que se producen en las frases de este cielito y que, por supuesto quienes lo cantan lo hacen: "Cie-li-to<sup>^</sup>y / cie-lo-o / cie-lo de / glo-ria..., con los acentos característicos de la mazurca. Y en la cadencia final de la segunda frase, dicen: "for-mén pos- / tu-ras." Llamamos la atención que todas las semifrases terminan, en el último compás, con una figura de blanca en el segundo tiempo, que en escritura de mazurca es de una negra porque el tercero es de silencio. Tiene su lógica porque Chazarreta no pensó en mazurca.

Reproducimos la primera semifrase y el último inciso, de la frase del cielito de Chazarreta (en primer lugar), comparado con los similares de *La petaquita* –en propia versión–, en la inteligencia que la edición de Chazarreta, que no podemos reproducir, es fácil de consultar y la música de *La Petaquita*, a más de conocida, se halla grabada en canto y es cuestión de buscarla también:



Imagen 2. Primera semifrase del cielito de Chazarreta, ídem de *La Petaquita*



Imagen 3. Último inciso del cielito de Chazarreta, ídem de *La Petaquita*

De modo que este cielito puede bailarse con pasos de mazurca, tanto como que mazurca fue la frase que a éste dio origen, fuese o no tomada de aquella canción. Es así que, en este aspecto, su música –como mazurca– no puede ser más antigua que el medio siglo XIX. Pero, sea deturpado por falta de su frase consecuente, que posee la mazurca y que el cielito también posee en los ejemplos antiguos como hemos visto, o haya sido tomado modernamente para crear una forma cielito, el ejemplar deja de ser valioso en cuanto tradicional también por su letra, como hemos señalado. Es el punto de indicar algo que también lo afecta en su autenticidad y que es el agregado de la figura del pabellón de la patria –del que ya hemos explicado su origen relativamente nuevo, en otro trabajo.<sup>18</sup> También el de danzar un par de frases de gato, al final, recurso empleado ya en el nativismo de comienzos del siglo XX en los bailarines de estrado del pericón, con el fin de realzar la actuación y que no corresponde en el cielito e induce a engaño en cuanto a la especie tradicional. Afortunadamente algunos profesores de danza, con sus conjuntos, no lo hacen.

Todas las figuras que presenta son del tipo de las de la contradanza, algo muy común y natural que se hizo con los bailes de conjunto desde antiguo. Señalado esto, es fácil comprender que a cualquier danza que circulara en el Plata y que tuviera movimientos de pasos ternarios, le cabían figuras de contradanza o cuadrilla, genuinas o alteradas, si se deseaba bailar en conjunto. A esta aplicación la queremos definir como “bailar en contradanza”; esto es: la ubicación de figuras semejantes a las de aquella danza en otra

<sup>18</sup> Ver nuestro trabajo Veniard, JM, 2015 : 135-160.

que lo permita y que históricamente lo presentara. Y así le cabe al cielito, como a alguna otra que ya hemos señalado en trabajo anterior. Esto de bailar en contradanza, como ya indicamos, no transforma la danza en la que se aplicara una o varias de sus figuras, o un segmento de una de ellas, en *contradanza*.

En la práctica, este *El cielito. Baile pampeano*, de Chazarreta, se lo ofrece como *Cielito del campo*, señalado: "recogido por Andrés Chazarreta" o con comentarios como: "esta es una danza tradicional argentina". Es interesante escuchar grabaciones con cantantes en vivo en lugares del interior del país, siempre en estrado y acompañando danza de espectáculo, donde lo cantan como mazurca. De este modo hacen apoyos musicales o claros acentos en el texto cantado (por ejemplo: "vayán saliendo...") que, por otro lado, son muy habituales en la forma enfática del habla del campo. También estos apoyos y acentos se reafirman por un cambio de sonido. Así, ejemplificando con la primera frase: "cie-lo de glo-ria", se hace acento en *lo*; en: "mo-zos y mo-zas, con bordadura inferior en *mo*, que en este caso destaca la nota siguiente. Del mismo modo se sigue en todos los versos y, al cierre: "for-men-pos-tu-ras", en *men*, un cantor entona una octava inferior de la nota que está escrita, y así queda apoyada por esto, musicalmente. Esto es una manera de interpretar, no está así escrito, el cantante se deja llevar por su intuición, por algo son profesionales, y ellos perciben mazurca y sin reparar en ello, así lo hacen. Y esto es lo que da valor e interés a las diferentes versiones, y hace a la especie viva y, como en otros casos que ya hemos visto, por medio del intérprete, bailarín o cantor, se responde a lo que la especie o la frase musical pide, independientemente de lo que está escrito.

### Nuevas versiones del cielito danza

Según ya estamos viendo, el cielito tiene lugar, en la actualidad, en el estrado. Contrariamente a la generalidad de las danzas antiguas tradicionales, posee una importante presencia en los estrados de espectáculo por medio de la creación. Esto ha significado una nueva vida para la especie, dentro de la proyección folklórica, se entiende, pero vitalidad al fin. Y es caso único en una danza tradicional nuestra que hubiera perdido, en un momento, total presencia. Creemos que aquí se halla una influencia producida por medio de los ejemplos que dieron a conocer algunos músicos y poetas, como los hermanos Abrodos y el mismo Andrés Chazarreta, quienes a favor de sus respectivos prestigios lograron la difusión de la especie y su nueva vida. Se produjo exactamente el mismo procedimiento que hemos visto descripto en nuestros estudios del vals criollo y la ranchera: una difusión producto de la creación de músicos profesionales al que se le agregó el trabajo de poetas, recreando una especie sustentada por el imprescindible comercio musical. En el caso que nos ocupa, una especie extinta con supuestos de su forma original.

Es el punto en dejar en claro que, en relación a esas dos danzas mencionadas, en el trabajo dedicado a la ranchera nos dejamos llevar por aquellos que decían haber estudiado el origen del término *ranchera* y su momento de aparición, que lo daban en los años veinte y advertimos no sabíamos. Ahora hemos hallado, en catálogos de los discos *Nacional-Odeon*, grabaciones de "rancheras" —así señaladas— de mediados de la década anterior. También allí aparecen "vales criollos", aunque las indicaciones de estos son confusas respecto de su carácter porque también así se indican vales de producción local. Pero señalan, claramente, que los términos existían. De modo que, en este aspecto, nos corregimos de lo consignado allí de que las denominaciones aparecieron en la tercera década. Estas obras no las hemos hallado editadas en música en aquella década anterior y esto nos llevó a error, por llevarnos de sólo el deseo de contar con la música escrita para considerarlas y analizar. Aplicándolo al cielito, digamos que no los hemos hallado en catálogos de discos antes de lo que hemos señalado pero, aun así, pudiera aparecer. De todos modos éstos se ubicarían entre los antecedentes, como señalamos, del gran momento de expansión que luego conocería. Lo mismo puede decirse respecto del vals criollo y la ranchera: ese detalle no invalida para nada los análisis que se hicieron. Pero dejamos constancia del error.

Entre los antecedentes de esta nueva producción se encuentra *El Cielito* "Baile criollo", grabado en discos *Nacional-Odeon* en 1934 por el dúo Ruiz-Acuña (René Ruiz y Alberto H. Acuña)<sup>19</sup>, que no conocemos; también un *Cielito porteño*, que tiene presencia en los estrados hasta el presente y que dieron a conocer en 1942 Manuel y Roberto Abrodos, creación suya en música y coreografía, con letra de Alfredo Navarrique ("Arriba cielito y cielo / de Buenos Aires"... ). Su letra, de carácter amoroso está formada por cuartetos de versos heptasílabos y pentasílabos, de la seguidilla gitana y estructura de frases en antecedente y consecuente, como ya hemos visto (frase repetida para los dos primeros versos (a), frase repetida para los dos postreros, en consecuente, (b).

Este *Cielito porteño* posee una introducción y se desarrolla por medio de tres coplas entonadas; un intermedio, que es la frase musical de la introducción (sin canto); otras tres coplas y un nuevo intermedio donde tiene lugar un recitado de una sola copla. La letra de esta pieza, en cuartetos octosilábicos, lo es con presuntas coplas de cielito pero sin sus estribillos. Finaliza con un gato, también con letra entonada, de una sextina, con el criollo "aura" de un dístico en nueve sílabas. Le hallamos carácter de vals criollo, debido, sin duda, a la época en que fue escrito. Esta estructura que presenta ha de aparecer en composiciones posteriores y de allí su importancia.

Del mismo modo que los anteriores, otros músicos y coreógrafos presentaron una versión propia, con mayor o menor suceso pero que, al presente, todas ellas constituyen un *corpus* de danza importante, que facilita las manifestaciones de aquellos cultores de

---

<sup>19</sup> *Catálogo General de Discos Odeón-Columbia. 1946*, p. 46.

las expresiones tradicionales. No podemos sino alegrarnos por esto. Esta revitalización de la expresión se ha logrado con algunos ejemplos que son notables.

Un caso que merece citarse es el *Cielito de Tandil*, versos y coreografía de Juan de los Santos Amores, música de los Hermanos García, estrenado en 1962 ("El cielo imponente / la pampa infinita"...). En él se desarrolla la danza sobre estrofas cantadas y acompañamiento instrumental solo –en la versión original del conjunto de Amores, que suele reproducirse por grabación en los estrados de danza, alternan por estrofas solista masculino y femenino. Musicalmente posee frases de vals criollo, danzadas con figuras de contradanza, en un exponente más de estos cruces de que ya habíamos dado cuenta en trabajos anteriores. Posee un gatito (versión breve de gato) al final.

248

Uno de los más destacados es el *Cielito de la Independencia*, letra, música y coreografía de José Abrodos, 1971 ("Junta de la Patria Grande / bastión de la Independencia..."). Juntamente con el cielito de Chazarreta es el más difundido en la actualidad, gracias, sin duda, a la antigüedad que ya posee, la buena elaboración que presenta y al carácter criollo de su música. Debemos señalar que en estas composiciones más modernas ha desaparecido el carácter de vals criollo que presentaban las anteriores, por una búsqueda de incluir elementos de especies más tradicionales. Estructurado en estrofas, lo es con frases cantadas interpoladas con frases instrumentales sin canto pero todas danzadas, como ya parece que se ha generalizado en los modernos cielitos. Las frases con canto, de una estrofa, están formadas por dos frases de ocho compases repetidas, en antecedente y consecuente, esto es: 32 compases (a - b); las intervenciones instrumentales están formadas por una frase y su repetición variada, también en antecedente y consecuente (a - a'). Es interesante destacar que en muchas de las nuevas versiones se emplean las frases apareadas en relación de antecedente-consecuente, como es en este caso y ya hemos visto en los otros tipos de cielito.

La letra de esta pieza, en cuartetos octosilábicos, presenta desfase entre el acento prosódico y el musical, el que se hace muy notorio en el inicio, causando un inentendible primer verso, agravado por ser el comienzo: "Juntá de la Patria Grande...", término aquél que se comprende menos por no saberse de qué tratará el texto cantado y considerando la importancia que presenta en la música popular, para singularizar la pieza, la melodía y el texto de los dos primeros versos. Según hemos visto, en una versión posterior de los mismos hermanos Abrodos se hizo el cambio por: "Cantar de la Patria Grande..." y así algunos lo hacen, lo que da solución al problema del acento pero crea el de la coherencia en el texto, que está referido, según entendemos, a la importancia de la primera Junta de gobierno patrio. Posee un gato al final con la particularidad que tiene él la función del estribillo, que está formado por una sextina, con versos en siete y cinco sílabas, alternados. Su letra comienza con la expresión característica reservada al estribillo: "Cielito de los libres / cantad la Patria..." No obstante esas peculiaridades que señalamos, que la alejan de la tradición de la especie, es una lograda pieza musical que permite el lucimiento de los danzantes con figuras de danzas de conjunto.

*Cielito de la Patria*, (“El cielito de la Patria / hemos de cantar paisanos...”) es otro difundido cielito. Se ofrece como “tradicional” y no le hemos hallado autores, teniendo versión interpretada por Alberto Ocampo y su conjunto. Es danza con introducción y sin gato al final. Se cantan cuatro coplas octosilábicas con letras de estribillos de cielitos que nos parecen tradicionales o, al menos, de factura semejante. Posee dos frases musicales, como corresponde en esta estructura poética, en antecedente y consecuente. En la versión señalada se interpreta en canto y acompañamiento instrumental exclusivo pero lo hemos visto bailar con sólo las partes cantadas. Presenta una melodía de triste –sin el “¡Ay, de mí!” –, aunque tiene lugar para ubicarse esta expresión entonada – en la que se repiten, inclusive, los versos de a pares en cada estrofa, que es propio del triste y no lo es del cielito. En las interpretaciones se suelen hacer claros *portamenti*, también más propios del triste. Por esto mismo presenta un acusado carácter criollo, que permite danzar sobre una atractiva melodía.

Muchos cielitos han aparecido dedicados a peñas, a centros de recreación nativista y, por medio de estos centros, también en homenaje a distintas localidades del litoral argentino. En general las letras comienzan expresando un “cielo” o “cielito” genérico, para luego expresar el “cielo” de su dedicación. Las de homenaje tienen su mayor difusión localmente, donde debido a su letra representan una expresión musical de pertenencia, como muchas veces ha ocurrido –inclusive con adopciones de un ejemplar que ha pasado a ser la danza de la localidad, sin tener nada característico de él salvo su popularidad allí. Citemos algunas:

*Cielito de la hermandad*, música y coreografía de Rodolfo Zapata, dado a conocer en 1956. Se trata de un vals criollo con una frase de gato como intermedio y danza de gato al final, con letra cantada sobre textos de Leandro Luis Morales.

De los hermanos Abrodos hay que señalar varios *cielitos* de su autoría dados a conocer por su conjunto. Uno de ellos: *Cielito de Buenos Aires* (“A-lla en mi cielo querido / ci-g-lito de Buenos Aires”...), música y letra de Manuel Abrodos, en homenaje al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1960). Estructurado por coplas e intermedios instrumentales, todos danzados, también presenta la particularidad de que las coplas son melodías de triste, donde se percibe fácilmente en su letra la ausencia del *mote* “¡Ay, de mí!” –, que podría haberse cantado porque la parte instrumental hace el giro melódico que le corresponde. Así, sería: “Alla en mi cielo querido / [i-Ay, de mí!] / cielito de Buenos Aires”..., en una melodía que es similar a la de un *Triste entrerriano* publicado por Vicente Forte, en 1925.

Otros, dados a conocer por este conjunto musical, son: *Cielito de la batalla de Maipo*, inspirado en el cielito patriótico de Bartolomé Hidalgo sobre el mismo tema, letra y música de José Abrodos (“Allá en los llanos de Maipo / Osorio está cauteloso”...), con un gato como estribillo; dado a conocer por los Hermanos Abrodos en 1980, es: *Cielito del Sitio de Montevideo*, letra, música y coreografía de José Abrodos, con recitado y

con gato al final; también: *Cielito de los mares*, música y letra del mismo José Abrodos (1992). Otro, es el *Cielito de la Patagonia*, música de Sixto Abrodos ("Cielo de la Patagonia / del sur fue cuna y destino"...), con coplas y frases instrumentales, presenta un gato en la figura final del pabellón, inclusión que también se ha hecho general, y cierra con un balanceo del cielito, de dos frases musicales.

*Cielito de los Bosques*, música y coreografía de Carlos Alberto Cárdenas, en homenaje a la Peña de los Bosques, de Ezeiza (1980), sin letra cantada, posee en su primera frase musical reminiscencias del cielito de Chazarreta. Presenta frases en antecedente y consecuente pero no de a pares sino después de la repetición de las frases antecedentes (a) y consecuentes (b). Tiene una particularidad, que le da gracia a la danza aunque no fuese tradicional, y es el del agregado de un gato ("gatito" de una sola frase repetida, con giro y zapateo de una semifrase) con carácter de intermedio luego de las repeticiones de estas frases b. Al final, se escucha nuevamente el gatito, como cierre. Musicalmente nos parece muy agradable.

*Cielito platense*, letra de Orfeo Olmos, música de Miguel Krywyj, coreografía de Estrellita Olmos (1988), dedicado a la ciudad de La Plata ("Cielito celeste y blanco / cielito mío"...). Con canto y recitado que acompañan la danza, coplas con versos de ocho y cinco sílabas, donde dice en una de ellas: "Cielito, cielo platense / cómo te admiro...", presenta un gato con zapateado al final. Elegante música con frases en antecedente y consecuente.

*Cielito de la mazorca*, música de Selva Pérez, coreografía de G. Garate, primera audición en 1989. Exclusivamente instrumental, presenta frases de mazurca, de la que hallamos, en su frase b, reminiscencia –quizás casual– de la "*Danse de claquettes*", mazurca de *La fille mal gardée*, música de Ferdinand Hérolde, que le da un carácter salonesco y antiguo, además con un tiempo muy pausado. Presenta un gato al final.

*Cielito de las Tres Marías*, música de Alejandro Carrizo, letra de Héctor Marcó y coreografía de Manuel Crespo, en homenaje a la Peña Tres Marías. Musicalmente es un vals cantado, con un gato al final para hacer la figura de pabellón y que se anuncia como gato cuyano.

*Cielito de la campaña*, música Héctor del Valle, coreografía José Rafael Citino, exclusivamente instrumental, sin gato agregado, con frases de vals lento y elegantes cadencias, que recrea el espíritu del cielito salonesco.

*Cielito de Mar del Plata*, música de Selva Pérez, letra y coreografía de Mirta y Raúl Silva. Es un vals lento con canto, recitado y frases instrumentales. Tiene un gatito como intermedio y gato al final.



*Cielito de Parque Chas*, dedicado a este barrio de Buenos Aires. Sus frases son características del vals lento criollo, con cadencias de estilo o cifra y con un gato al final como estribillo, muy cantable. Ignoramos los autores.

Los cielitos se mantuvieron, desde el punto de vista musical, dentro de un lenguaje tradicional, donde no es el caso de otras creaciones contemporáneas de proyección folklórica que han incluido, sobre todo, armonías disonantes. Algunos cielitos más nuevos presentan recursos tímbricos obtenidos de instrumentos de la música popular comercial; preponderancia del canto y del acompañamiento instrumental, abandonando la función de mero acompañante de la danza que tenía. De este modo, ciertos ejemplos llegan a percibirse como una canción en compás ternario que podría no tener coreografía. Dentro de estos cielitos más nuevos, están los siguientes:

*Cielito de Santa Fe*, música de Marta Viera, letra y coreografía de Juan de los Santos Amores, con gato al final, haciendo giro y zapateo.

*Cielito de San Nicolás*, música y coreografía de Huberto Gómez, letra de Elsa Golpe, 1993, dedicado a la Santísima Virgen de San Nicolás, sólo texto cantado en el gato final.

*Cielito de Parque de los Patricios*, música Selva Pérez (2000), coplas cantadas y frases instrumentales, gato al final, se percibe como una canción en compás ternario.

*Cielito cañuelense*, música y letra Selva Pérez y Gabriel Suárez, coreografía de Haydée C. De Tomatis y Néstor Tomatis, es composición instrumental, alejada de la música criolla tradicional. Sólo se canta el gato, después del cual se hace una frase de saludo.

*Cielito de mi país* ("Cielito, cielo argentino / cielo de paz y amor"...), música de Cholo Rey, letra y coreografía de Tito Vázquez (1990), es otro cielito con carácter de canción, con coplas cantadas e intermedios instrumentales, con gato al final.

*Cielito de los abuelos* ("Cielito de los abuelos / que vinieron desde lejos"...), de Lucía Ceresani, que ella interpreta, es un vals con gato al final, como estribillo.

*Cielito del Bicentenario* (2010) en homenaje al bicentenario de mayo de 1810. Exclusivamente instrumental, carácter litoraleño por los bajos marcados y los giros característicos de esa música con síncopas de tiempo. Presenta un gato al final.

Hemos hallado, además, dos cielitos que presentan una peculiaridad. Se trata del *Cielito del Libertador* ("En mil ochocientos diecisiete / sin que nadie lo comande"...), con coplas cantadas y recitado, que tiene carácter de canción y, como en algunos otros ejemplos similares, hay reminiscencias de las de Carlos Guastavino. Posee la característica, al final, de aquello que se indica como "tabapié con betún", que funciona como tiempo alegre en el ya habitual lugar del gato, y que se danza suelto, por medio de giros con

castañetas y con una frase de zapateado antes de la frase final, que es, como en todos los ejemplos, una semifrase de lo que se escuchó antes.

Otro que presenta esta peculiaridad al final, es el *Cielito de los patriotas*, música de Marta Viera, letra de Juan de los Santos Amores. Con introducción e intermedios de carácter criollo que no poseen las coplas cantadas, que presentan candencias de canciones de música popular sin raíz folklórica, salvo los cierres. Al final se indica: "Tabapié con betún", que es similar al del *Cielito del Libertador*, con giros con castañetas y semifrase de zapateado en la coreografía.

252

Con relación a esto que se denomina "tabapié con betún", parece provenir –al menos por la designación– del tabapui que Ignacio Núñez señala era bailado por "la clase inferior de la sociedad", junto con pericón, cadena, cielito de tres parejas, fandango y vuelú, agregando: "todos estos bailes inferiores se bailaban con música de guitarra y canto".<sup>20</sup> Santiago Calzadilla, en su memorias de las bellas de su tiempo, señala un "cielito criollo" que se bailaba, por 1844, en una tertulia determinada para complacer, en su presencia, al general Prudencio Rosas, quien gustaba de bailar "este baile gaucho, monótono en demasía y poco aristocrático", "rechazado por la mayor parte de la concurrencia". La danza adquiriría interés porque se le agregaban *relaciones* y un tabapie.<sup>21</sup> De modo que este agregado, también señalado "taba-pié" tendría, en los nuevos cielitos, su respaldo histórico.

El profesor de danzas nativas Miguel Ángel Elías, requerido ante nuestra ignorancia del léxico de los coreógrafos nativistas, nos señaló que la expresión se difundió en algunos –y nos mencionó a Juan de los Santos Amores–, donde "tabapié" se refiere a un tiempo vivo y "con betún", zapateado.<sup>22</sup> Carlos Vega señala la antigüedad de la expresión "betún", para indicar zapateado, ya en la segunda década del siglo XIX,<sup>23</sup> la que luego parece no haberse mantenido. Según hemos visto en estos ejemplos señalados, la música de ese remate final es la del recurrido gato, de donde la expresión no sería más que pintoresquismo. En ambos ejemplos está estructurado en forma semejante pero no igual. En uno: por dos frases danzadas en ronda, un zapateado en una frase y luego una frase de saludo final; en el otro: por una frase (danzada en dos medias figuras), una frase de zapateado, repetidas ambas y, luego del segundo zapateado, una semifrase de saludo.

Cabe volver, por último, al ya nombrado chopí, danza paraguaya de conjunto, de estructura invariable, también conocida como "cielito chopí" o "Santa Fe", que posee

<sup>20</sup> Núñez, I, 1996 : 130.

<sup>21</sup> Calzadilla, S , 1969 : 46.

<sup>22</sup> Conversación del 8 de julio de 2016.

<sup>23</sup> Vega, C, 1986 : t. 1, p. 199

una entrada de saludo y paseo de las parejas, en una frase musical lenta, repetida, seguida de una introducción a la danza, también en frase lenta. El tiempo vivo que sigue da comienzo con la misma frase anterior, que habrá de ser el antecedente de las dos frases que constituirán la danza. Ésta posee una única melodía de dos frases en antecedente y consecuente, pero con incisos comunes. Se presenta repetida con variantes cuatro veces la primera, que es la misma frase de la introducción, y dos veces la segunda y todo vuelto a repetir. Posee coreografía de danza alegre, picaresca, mímica y hasta acrobática, en la actualidad, y sin texto cantado. La única relación que le hallamos con nuestro cielito es, según ya indicamos, sólo en la frase musical que presenta el cielito de Santa Fe, correntino, que es la misma de la introducción y del antecedente del cielito chopí. Por influencia de cercanía, hay una danza de estrado titulada "cielito chopí formoseño", imitación de esta danza paraguaya, que ha hecho su aparición en estrados de fiestas nativistas, en esta provincia argentina.

Resumiendo este aspecto de la cuestión, podemos decir que los recreados cielitos danza presentan una gran variedad desde el punto de vista musical, en su estructura como en los orígenes temáticos de que se vale. Desde el punto de vista estructural, en general y de base, lo está por pares de frases en antecedente y consecuente, repetidas cada una. El danzar al final un par de frases o semifrases de gato, se hizo general salvo en algún caso en que el autor musical ha querido darle un carácter tradicional. Los más modernos no agregan este gato como danza aparte, sino que lo integran al desarrollo del cielito –al menos con una frase de gato haciendo balanceo y una semifrase de zapateo– en carácter de intermedio y haciendo algo similar al final, como cierre, con el agregado de una frase o semifrase de saludo.

Respecto del canto, se ha hecho general el que se alternen canto y parte instrumental con las mismas frases musicales, danzadas; también, que alternen cantantes y que se agregue recitado. Hemos señalado, en algunos ejemplos, una preponderancia del canto pero los hay también en que sólo se canta el gato final.

Los orígenes de las frases de estos cielito son amplios. Hemos hallado los que presentan las características de vals y, en los más antiguos, del vals criollo y del denominado "vals lento". Hallamos mazurca, desde el de Chazarreta. Pero abundan los que emplean frases de triste, siendo éste una canción, de modo que en ellos el cielito se percibe como una canción danzada. Es este aspecto hemos destacado alguno que consideramos un vals cantado. De modo que hay una gran variedad, tomando en cuenta, además, los que se presentan muy camperos, otros más ciudadanos, algunos salonescos, otros más tradicionales, considerando que varían en los tiempos entre el muy pausado y el alegre; también los ubicables en la música popular contemporánea y, en fin, los que se perciben como música litoraleña.

Con ellos se ha producido un cuerpo de danza importante, que facilita la manifestación de aquellos cultores de las expresiones tradicionales, y que por su relevancia no puede

sino alegrarnos. Es una revitalización de esta expresión y se ha logrado con algunos ejemplos que son notables y han de perdurar.

El complejo cielito, en sus tres manifestaciones, ha cubierto más de dos siglos, perdiendo y ganado vigencia en distintos planos, pasando por los salones, la campaña y terminando en el estrado de espectáculo, desarrollándose en todo aspecto: poético, musical y coreográfico, según el paso del tiempo, intereses y aceptaciones. En la actualidad es una expresión musical nuestra, como en la antigüedad también lo fue. Sus actores y sus ámbitos han cambiado pero no el gusto que muchos presentan por el canto criollo y su danza figurada.

254

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ÁLVAREZ, Juan**, s/f., *Orígenes de la música argentina*, s/ed..

**ARETZ, Isabel**, s/f., *El folkllore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi,

**BREDA, Emilio A.**, 1974, "Bartolomé Muñoz, el poeta de la Independencia (17??-1831)", en: *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, n. 16, enero-junio de 1974, pp. 297-330.

**CALZADILLA, Santiago**, 1969, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Sudestada.

**GESUALDO, Vicente**, 1961 -1978, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961; Buenos Aires, Hispamérica, 1978.

**HIDALGO, Bartolomé**, 1969, *Cielitos y diálogos patrióticos*, introd., notas y vocabulario por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires, Huemul, 2° ed.

**LYNCH, Ventura R.**, 1884, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, Buenos Aires.

**NÚÑEZ, Ignacio**, 1996, *Autobiografía*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

**VEGA, Carlos**, 1986, *Las danzas folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, ed. 1986.

--- 2008, *Panorama Sonoro de la música popular argentina*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 2° ed. a cargo de Héctor Goyena

**VENIARD, Juan María**, 1988, *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

--- 1992, "El Minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense", en: *Revista de Música Latinoamericana / Latin American Music Review*, Austin, Texas (USA), University of Texas Press, vol. 13, n°. 2, Fall/Winter, 1992, pp.195- 212.

--- 2016, "La media caña. Su música", en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, a. 30, n°. 30, 2016, pp. 183-201.

--- 2015, "El pericón. Su música", en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, a. 29, n°. 29, 2015, pp. 135-160.



## JUAN MARÍA VENIARD

Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Fue investigador en el Instituto Nacional de Musicología, área de Musicología Histórica, y 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 miembro de número de la Academia del Plata. De su autoría son los siguientes libros publicados, en diversas instituciones: *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*. En esta *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* viene publicando una serie de trabajos monográficos sobre la música de las danzas tradicionales argentinas, que se continúa en el presente: "Un problema semántico: la danza «el federal»" (N° 25, 2011); "El origen del vals campero pampeano y del «vals criollo» nacional" (N° 27, 2013); "La mazurca y la «ranchera» en Buenos Aires, ciudad y campaña" (N° 28, 2014); "El pericón. Su música" (N° 29, 2015); "La media caña. Su música" (N° 30, 2016).