

“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' - 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.

243

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 *apostóles* / 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^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:



245

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.

247

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 Abrodo, 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: "Junta 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 Abrodo 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.