

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.

249

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* ("Alla en mi cielo querido / cielito 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 / [¡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 Abrodo (1992). Otro, es el *Cielito de la Patagonia*, música de Sixto Abrodo ("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.

250

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 mazurca, 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 Hérold, 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:

251

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 cadencias 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".²⁰ 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 adquiría interés porque se le agregaban *relaciones* y un tabapie.²¹ De modo que este agregado, también señalado "taba-pie" 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.²² Carlos Vega señala la antigüedad de la expresión "betún", para indicar zapateado, ya en la segunda década del siglo XIX,²³ 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

²⁰ Núñez, I, 1996 : 130.

²¹ Calzadilla, S , 1969 : 46.

²² Conversación del 8 de julio de 2016.

²³ 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.

253

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 folklore 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.

255



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).