

lingüística de Maciel y del anónimo autor de *El amor de la estanciera* con letras de cielitos satíricos que cantaron los gauchos sitiadores ante las murallas de la Montevideo realista, se estableció en Buenos Aires y fue aquí donde dio vida a sus dos personajes inolvidables —los porteños Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo— convirtiéndose así en el «Homero» (Mitre, 1879) de la poesía gauchesca. Su espíritu, claramente patriótico americano e independentista se evidencia desde su primer «Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú» (1818), cuyo comienzo es éste:

1.- No me neguéis este día
Cuerditas vuestro favor,
Y contaré en el cielito
De Maipú la grande acción.

4.- Cielito, cielo que sí,
Era la gente lucida
Y todos mozos amargos
Para hacer una *investida*.

2.- Cielito, cielo que sí,
Cielito de Chacabuco,
Si Marcó perdió el envite,
Osorio no ganó el truco.

5.- Lo saben los enemigos
Y al grito ya se vinieron,
Y sin poder evitarlo
Nuestro campo sorprendieron.

3.- En el paraje mentado
Que llaman Cancha Rayada,
El general San Martín
Llegó con la grande Armada.

6.- Cielito, cielo que sí,
Cielito del almidón,
No te aflijas godo viejo
Que ya te darán jabón /.../ (Fernández
Latour de Botas, O., 2007)

Ese estilo de coplas, variadas con humor y vigor irreverentes en sucesivas composiciones noticieras y propagandísticas, encerraba toda la esencia de la expresión poética, musical y coreográfica adoptada para sí por el pueblo criollo rioplatense y el Cielito, reflejo de los colores de la Patria que ondularían en nuestras banderas, fue emblema de identidad americana en ambas orillas del caudaloso río.

LA DANZA TUVO EN AQUELLOS AÑOS UN REAL PROTAGONISMO

Aunque la poesía gauchesca narrativa de los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo constituye un compendio de asuntos y de reflexiones «émicas»¹¹ que echa

11 El tecnicismo antropológico «émico» se refiere a «lo que surge desde adentro de una cultura»La

verdadera luz sobre la psicología y la existencia toda del gaucho rioplatense, los Cielitos encierran lo mejor de su producción lírica dentro del género.

Los Cielitos eran coplas de baile, estrofas aptas para ser cantadas con la monótona música que, sin embargo, fue capaz de servir a una danza tan compleja como la contradanza europea, hacerla nuestra y proyectarla hacia el futuro, por el río de la costumbre como emblema coreográfico nacional de su tiempo.

Tal vez prevaleciera entonces en América el duende bailarín del siglo xvii español —el más «alegre y festero» de su historia— y acaso se sumaran a él las predisposiciones a la danza que los cronistas señalaron entre los incas (sus numerosos *takis*) y que los jesuitas alabaron en los guaraníes. Tampoco puede ignorarse la aportación africana, con la fuerza, la sensualidad y ritmo de sus bailes rituales o de sus fervorosos esparcimientos.

En Buenos Aires y en Montevideo, hubo danzas colectivas, efectuadas en celebraciones públicas y privadas, que, aunque compartidas con múltiples culturas — hasta de la América precolombina — habían adquirido nuevas funciones al ser consagradas por la Revolución Francesa de 1789. Así —pese a que muchos americanos vieran con repugnancia los vandálicos hechos que siguieron, en Francia, al 14 de julio de 1789- en ambas Bandas del Plata se practicó una suerte de culto cívico del árbol y de sus representaciones emblemáticas — el mástil o palo y los arcos adornados con flores y cintas- que revitalizó su función mágica solsticial primitiva en este hemisferio de inverso ciclo estacional. Y tuvimos así, en nuestro otoño sudamericano, los símbolos prehistóricos del “mayo” europeo, y la primavera de un verdecer patriótico suplió a la de la naturaleza tras la apropiación justa y lícita del legado paterno por parte de los hijos.

Hubo también danzas de salón — urbano, suburbano y rural — que modificaron en el Río de la Plata sus contenidos estructurales y su sentido europeo para asociarse, directamente, al fervor patriótico de nuestros «días de Mayo». El *Cielito* fue su claro paradigma.

distinción *emic/etic* se usa en las ciencias sociales y las ciencias del comportamiento para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionadas con la conducta y la interpretación de los agentes involucrados. Se entiende generalmente *emic* como el punto de vista del nativo y *etic* como el punto de vista del extranjero, mediante una serie de herramientas metodológicas y de categorías (según el musicólogo y semiólogo Jean-Jacques Nattiez, (Nattiez,J-J, 1990). Se encuentra con frecuencia en contextos referidos a la Antropología cognitiva. En Internet, puede consultarse *Antropología cognitiva* www.slideshare.net/jcartin/antropologia-cognitiva-. Fuente más accesible: enciclopedia informática Wikipedia.

La sociedad de Buenos Aires — y esto implica decir la de Montevideo, pese a las rencillas que (cosas de hermanas) se manifestaban por entonces — tenía incorporados a sus «habencias»¹² culturales los conceptos de «danza» y de «baile» con matices diversos. Y como estos matices procedían tanto de la historia de las diversas danzas como de la creatividad local, que se ejercía sobre ellas generando variantes, será necesario intentar, en esta breve aproximación, una mirada crítica sobre el panorama documental que se nos ofrece.

Tras la revisión, en el orden internacional, de la clásica *Historia Universal de la Danza* (1944) de Curt Sachs, y la consulta, en el orden nacional, de las obras del argentino Carlos Vega primero y luego, en nuestros días, del uruguayo Fernando O. Assunção (por citar solo a dos grandes figuras paradigmáticas) puede afirmarse que estos ilustres especialistas han cubierto con sus trabajos los más diversos ámbitos de ese acontecer, al fijar las grandes líneas generales de los procesos que rigieron y rigen los cambios de actitud social respecto de un gran tema central: «La Humanidad y la danza». En dichas obras y en algunas rigurosas investigaciones de otras procedencias que se citan en las Referencias bibliográficas, con más el aporte crítico personal¹³, he de fundamentar esta reconstrucción de los contenidos semánticos que poseían los significantes «danza» y «baile» para los habitantes de Buenos Aires en mayo de 1810.

El pasado —en lo que era aún una «gran aldea», según la perdurable calificación de López (1884)— tendría por cierto más permanencia entonces que hoy, y eso nos permite pensar que la memoria de los hombres y mujeres de Mayo ha de haber conservado múltiples recuerdos de las manifestaciones coreográficas del siglo anterior y aún más antiguas, por vivencias propias o por relatos de padres y abuelos. Todo aquello estaba en su cultura, fue refuncionalizado en los nuevos contextos políticos e institucionales, tuvo su peso ideológico en la construcción de la identidad criolla americana y contribuyó a la caracterización del pueblo que decidió hacer oír a todos los mortales el sagrado «grito de la Patria».

Un testimonio parcializado pero muy vívido, próximo en el tiempo y no forzosamente influido por las efusiones posteriores al 25 de mayo de 1810, se encuentra en la *Autobiografía* de Ignacio Núñez¹⁴ (1792-1846). Fue Núñez

12 El concepto de «habencia cultural» procede de la obra del filósofo mexicano Agustín Basave Fernández del Valle (1982).

13 Reflexiones sobre estos temas fueron dadas a conocer por quien esto escribe en su trabajo titulado «Mayo y la danza», capítulo de la obra colectiva *Los días de Mayo*, coordinada por Alberto David Leiva (1998).

14 Ignacio Núñez: Buenos Aires, 1792- Buenos Aires, 1846. La primera edición de esta obra fue:

el autor de la primera publicación internacional de propaganda a favor de las Provincias Unidas, al decir de Juan Isidro Quesada¹⁵, historiador que también lo caracteriza —en el Prólogo de la edición que citamos— como «*hombre que actuó en los inicios de la revolución de Mayo, integró de inmediato los primeros gobiernos y participó en muchas de las expresiones culturales que esos mismos gobiernos propiciaron y apoyaron*».

Los recuerdos de Ignacio Núñez son fundamentales para mostrar las vivencias de un joven porteño, nada frívolo en su adultez, cuya afición al baile en los años juveniles agrega peso documental a un tema pleno de suposiciones y dudosos deslindes. Esta concepción debió de ser compartida por su generación y llegó sin duda, sin muchos cambios, a los «días de Mayo», tres años después. Son páginas singulares y reveladoras para quien intente ubicar el tema de los bailes en la vida cotidiana de la sociedad rioplatense coetánea de las Invasiones Inglesas y de la Revolución de Mayo, pues permiten penetrar en las costumbres y fijar cronologías tanto en cuanto a los sucesos históricos como a lo referente a las edades en que los rioplatenses se iniciaban en la vida social y el cultivo del baile y a la conciencia de estratificación social que, en la clase alta de las ciudades rioplatenses, entonces existía.

De todos modos, los sucesos fundamentales de esta etapa de la vida de Núñez y de toda la sociedad rioplatense, son la invasión inglesa a Buenos Aires (1806) y el asedio y caída de Montevideo (enero de 1807). Y nombro sólo éstos porque su sabrosa autobiografía concluye en esta última fecha cuando, sin el conocimiento de los «beneficios de la historia» se estaban viviendo de variadas maneras sus trascendentes consecuencias. Se destaca, asimismo, la a veces no suficientemente valorada influencia de la transculturación portuguesa, más evidente por cierto en Montevideo, pero incidente sin duda también en Buenos Aires. Resultan interesantes por la frescura de su manifestación y su carácter costumbrista, estas líneas en que Núñez se refiere a los halagos que recibía por sus buenos servicios a funcionarios del gobierno montevideano y a la perdurable actitud de estilo cortesano que en el jovencito produjeron:

Apenas podrá presumirse lo que me hinchaba con estas demostraciones, es

Noticias históricas de la República Argentina. Obra póstuma del Sr. D. Ignacio Núñez. Dedicada al Sr. Dr. D. Valentín Alsina, segundo Gobernador del Estado de Buenos Aires, por el hijo del autor, D. Julio Núñez. (1857), Buenos Aires, Imprenta de Mayo.

15 Se refiere Quesada en su Prólogo a Núñez, I.1996, a la obra de Núñez, I (1825) *An Account, historical, political and statistical of the United Provinces of Río de la Plata; with an appendix concerning the usurpation of Monte Video by the portuguese and brazilian governments.* London, Imprenta Ackermann.

más que probable que desde entonces tomase el aire que dio motivo para que muchas gentes me equivocasen tomándome por portugués (Núñez, I., 1996).

Acotemos que la relación «portugués ceremonioso» y «criollo-socarrón» aparece en la base psicosocial de los primeros sainetes gauchescos. Ya hemos visto como, en el caso de *El amor de la estanciera* (fines del siglo XVIII) la pieza culmina con la frustración de las pretensiones del halagüeño portugués, Marcos (convertido a la sazón en cocinero) y el triunfo del rústico paisano Juancho, participantes ambos, junto con la estanciera Chepa y sus padres (Pancha y Cancho) en la escena del «fandango» palabra que mantiene, en el contexto, la invencible ambigüedad de su significación como «ocasión en que se baila» o nombre de una danza, específicamente. Así dice la estrofa inolvidable:

Traiga la guitarra Marcos
que un fandango hemos de hacer
y han de bailar Chepa y Juancho,
Cancho y Pancha, su mujer (Anónimo; c. 1787).

También Bartolomé Hidalgo utiliza, en el Cielito Oriental de 1816, que le ha sido unánimemente atribuido por la crítica, palabras con isofonía portuguesa en estrofas como las que aquí van de muestra:

Cielito cielo que sí,
Fidalgos ya vos *entendo*,
De tus pataratas *teys*
/A/ todito el mundo lleno.

Vosa señora Carlota
Dando pábulo a su furia
Quiere faceros injuria
De pensar que sois pelota.

Cielito cielo que sí,
¿Nao' conocésis *majadeiros*
Que en las infelicidades
Vosotros sois *os primeiros*? (Fernández Latour de Botas, O.; 2007).

Evidentemente, el portugués era, por esos años, uno de los «otros» constantes para el criollo rioplatense y, sobre todo, para el porteño.

Después de la reconquista de Buenos Aires, Núñez retorna a su pueblo y abraza —con tan juveniles años como era costumbre— la carrera militar. No por eso deja de practicar sus placeres sociales preferidos, especialmente la danza.

Al parecer la relajación de las prácticas religiosas en los días del dominio

británico había provocado verdaderas — e inocentes — revoluciones en los comportamientos. Por eso dice Núñez:

Desde que no había castigos que temer, era indiferente cumplir o no cumplir con los mandamientos de la iglesia. La misa de once en la Merced, era una cita concertada para los estrados y los bailes, y, en el pórtico, se contraían compromisos para las primeras contradanzas (Núñez, I, 1996).

Tocado ya el tema de los bailes por sus nombres propios coronaremos con esta larga cita de Núñez las valiosas aportaciones de tan jugoso documento y, en él, la mención del *Cielito* como baile practicado no por las clases que llamaríamos populares (que cantaban bailando), sino por los bailarines de salones distinguidos llamados «decentes», con el justificativo de responder «al espíritu guerrero dominante». Veamos parte del citado texto en que Núñez se refiere a los entretenimientos que prefería después de sus horas de trabajo y expresa (la cursiva es nuestra):

El baile era uno de los primeros, en los dos ramos en que se dividía: al uno se debe el nombre de baile decente y se componía de varias piezas: 1° paspié, que lo bailaban una o dos parejas con el compás lento del minué, pero con más variedad de paseos y figuras. 2° El minué liso o figurado. 3° El churri, que era un compuesto de minué y contradanzas, como el minué federal. 4° La contradanza se bailaba muchas veces con treinta y dos medias figuras o dieciséis figuras enteras, a saber: látigo comido, carlota, alas, cadena, alemanda, espejos, banderas, cruz de malta, puentes, látigo sostenido, corona, molino, solos, paseo, valse. Entre estas figuras se ocultaban algunos secretos que hacían cosquillar a los padres y a los maridos. 5° La valsa: se bailaba por una o dos parejas, que no se limitaban a dar prueba de agilidad: circulaban figurando con la misma rapidez. 6° La alemanda, que se bailaba con compás pausado de contradanza, entre un caballero y dos señoras, de uno a otro extremo de la sala, variando el infinito las figuras. 7° La pieza inglesa, o lo que hoy se llama solo inglés. 8° Boleras. 9° Afandangado: estos dos bailes eran muy parecidos y exigían para lucir toda la gracia de Andalucía en el juego de pies y los brazos. 10° *El cielo en batalla: este baile era una contradanza adulterada, que tomaba su nombre del espíritu guerrero dominante, como invento en estas mismas circunstancias; se bailaba con música y canto al propio tiempo.* «El otro ramo en que se dividía el baile, correspondía a la clase inferior de la sociedad. Se llamaban pericón, cadena, tabapui, cielito de tres parejas, fandango y últimamente de un baile portugués, el vuelú, de la familia de las boleras y el fandango, en que se apuraban las vistas obscenas de las figuras. Todos estos bailes inferiores se bailaban con música de guitarra y canto». «En las reuniones de baile que se llamaban decentes, las jóvenes cantaban en el estrado canciones españolas o portuguesas, acompañándose del clave, y a veces de la harpa o de la guitarra; en los bailes inferiores siempre se acompañaban de guitarra y cantaban lo que se llamaba tristes, canciones tiernas o melancólicas del Perú, que algunos atribuían a los pesares que afligían a los indios por el recuerdo de la conquista y

el tratamiento que recibían de los españoles» (Núñez, I, 1996).

Pocos testimonios de la vigencia temprana del Cielito como baile patriótico, superan el de Ignacio Núñez que hemos transcripto. Vale destacar en él la existencia de un «nosotros» concurrente a reuniones en que se practicaban «bailes decentes» y canciones de estrado, con que se identifica el memorialista, y unos «otros», participantes de los «bailes inferiores» cuyo repertorio evoca lo que luego se conocerá, en buena parte, como el patrimonio tradicional de los bailes criollos argentinos. El orgulloso «nosotros» resultó parte de la historia de la moda. El escandaloso bailar de los «otros» con su Pericón y su Cielito de tres parejas, fue inmortalizado por los pintores de la época y perdura hasta hoy como venerada costumbre que ha preservado el mejor tradicionalismo.

La poesía y la danza, como elementos presentes en la vida cotidiana de las ciudades rioplatenses, constituyen fuentes insoslayables para la aproximación ponderada y sólidamente crítica a factores que fueron fundamentales para la construcción de la identidad diferenciada de la sociedad criolla, en las primeras décadas del siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assunção, F. O. (1968). Orígenes de los bailes tradicionales en el Uruguay. Montevideo: Impresora Rex.
- Assunção, F. O., Fernández Latour de Botas, O. & Durante, B. (2011). Bailes criollos rioplatenses. Buenos Aires: Claridad.
- Ballesteros Gaibrois, M. (1939). Padre Juan de Mariana. Pensador y político. Madrid: Ediciones FE.
- Barcia, P. L. (2001a). La inédita Colección de poesías patrióticas. Boletín de la Academia Argentina de Letras, lxxvi (259-260), 108-145.
- Barcia, P. L. (2001b). Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios. Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, 1 (1), 40-60.
- Basave Fernández del Valle, A. (1982). Tratado de metafísica. Teoría de la "Habencia". México: Limusa.
- Cantares históricos de la tradición argentina (1960). Edición, introducción y notas a cargo de Olga Fernández Latour. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- Ciclo de la Reconquista de Buenos Aires (2000). Edición digital de José Carlos Rovira. Recuperado 3 de abril, 2012, desde <http://www.cervantesvirtual>.

- com/obra-visor/ciclo-de-la-reconquista-de-buenos-aires--0/html/
- Diago Moncholi, M. V. (1991). Una máscara del teatro renacentista: el «portugués enamorado», de las orillas del Tajo a las riberas del Plata. *Criticón*, (51), 43-49.
- El amor de la estanciera (1925). Edición a cargo de Mariano G. Bosch. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Fernández Latour de Botas, O. (1998). Mayo y la danza. En Leiva, A. (Coord.). *Los días de Mayo* (Vol. II, pp. 43-60). San Isidro: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- Fernández Latour de Botas, O. (2008). Aquel mal paso del virrey Sobre Monte. *Investigaciones y Ensayos*, (55-56), 111-138.
- Fernández Latour de Botas, O. (2009). Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Furlong, G. (1969). *Historia Social y Cultural del Río de la Plata (1536-1810)*. 2 vols. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- Gandía, E. de (1947). *Cultura y folklore en América*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Hidalgo, B. (2007). *Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Edición crítica a cargo de Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires: Stock Cero.
- La Lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia (1982). Edición crítica, estudio y notas a cargo de Pedro L. Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- López, L. V. (1884). *La gran aldea*. Buenos Aires: Biedma.
- Mitre, B. (1980). Carta de Bartolomé Mitre a José Hernández. En Sarlo, B. & Gramuglio, M. T. (Comps.). *Martín Fierro y su crítica* (pp. 13-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Núñez, I. (1996). *Autobiografía (1792-1846)*. Prólogo a cargo de Juan Isidro Quesada. Buenos Aires: Senado de la Nación & Academia Nacional de la Historia.
- Probst, J. (1946). *Juan Baltazar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Imprenta López.
- Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión.

Vega, C. (1956). El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires: Ricordi.

Vega, C. (1966). El cielito de la independencia. Prólogo a cargo de Olga Fernández Latour. Buenos Aires: Ediciones Tres Américas.