

CONSIDERACIONES SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL DEL CIELITO EN LOS SALONES DEL BUENOS AIRES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX¹

Julián Mosca

El presente artículo toma como base mi exposición presentada en el ciclo Conferencias del Área Artes Musicales del Instituto de Artes y Ciencias del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, titulada “Consideraciones sobre la música del cielito en los salones del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX”. Agradezco a la Dra. Silvina Luz Mansilla, coordinadora del ciclo, su generosa invitación a participar de dicho encuentro. A su vez, este estudio sobre el cielito se inserta en el marco del Proyecto interdisciplinario «Prácticas musicales ‘olvidadas’ en la sociedad rioplatense entre el final de la colonia y el comienzo del movimiento independentista en espacios públicos y privados» (PI CyT UCA 2021, N° 80020210300007 CT), llevado a cabo por el Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina «Santa María de los Buenos Aires».

* * *

La palabra que da comienzo al título de esta exposición es “consideraciones”. Permítaseme comenzar citando lo que la Real Academia Española define en su *Diccionario de la lengua* bajo la voz ‘considerar’, en su primera acepción:

“Pensar sobre algo analizándolo con atención”.

En el plano de la ciencia, cuando pensamos en “algo” para analizarlo con atención, ese “algo” que ocupa nuestro pensamiento no es otra cosa que un problema; un problema de índole científica. Es decir, una pregunta —por lo general muy acuciante— suscitada en nosotros por determinado

¹ Publicado en *Ars Musica. Revista de artes y ciencias musicales*, Año I, N° 3. <arsmusica.iimev.org>

aspecto de un fenómeno que nos encontramos observando y a la que deseamos acercar una respuesta desde la vía del pensamiento racional.

Dicho esto, el ‘cielito’ se muestra a la contemplación científica como un cuerpo verdaderamente polifacético. Me atrevo a decir que, desde la musicología, serían innumerables los aspectos del mismo posibles de ser problematizados bajo diferentes enfoques. Pero no es mi intención, aquí, realizar un paseo por la laberíntica galería de la problemática del cielito, sino simplemente centrarme en la faceta que deseo problematizar en esta oportunidad: me refiero al problema de la *identidad musical* del cielito en el ámbito de los salones porteños durante la primera mitad del siglo XIX.

Comencemos por definir sucintamente el cielito. Melanie Plesch, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, lo presenta —con magistral concisión— así:

“Danza y canción tradicional rioplatense de amplia difusión durante el siglo XIX. Pertenece, junto con el pericón y la media caña, al grupo de derivaciones rioplatenses de la contradanza europea. A lo largo de su historia, adquirió además elementos coreográficos de las danzas de pareja enlazada, valseada y de las danzas picarezas, zapateo o betún. Muy popular como canción, sus versos fueron utilizados para difundir las ideas políticas de la época”. (Plesch, 1999).

Hasta allí nuestra cita a Plesch. Por supuesto, la autora continúa luego describiendo con más detalle diferentes aspectos históricos y sustanciales del cielito. Pero esta breve definición con la que encabeza la entrada resume en sí misma, necesariamente, lo que todos hemos aprendido alguna vez sobre la materia: sabemos que el cielito fue una danza y que al mismo tiempo fue una canción. A veces, las dos cosas juntas; otras, por separado.

Así como han llegado hasta nosotros numerosas y extensas letras de cielitos, sin la música, de temática patriótica o política (como las atribuidas a Bartolomé Hidalgo) publicadas en periódicos de la época o en hojas sueltas —y que nos presentan precisamente al cielito como una simple canción de pulpería o de campamento militar acompañada por la guitarra—, también nos han llegado, desde la esfera de los salones, crónicas que describen al cielito como un tipo de contradanza en la que los propios danzantes cantaban alegres coplas mientras trazaban complicadas figuras coreográficas. Y, por si fuera poco, contamos además con registros musicales escritos que —siendo todos ellos música de danza y apareciendo titulados en las fuentes como “cielitos”— presentan melodías que en nada se ajustan, desde lo prosódico, al canto de las coplas que conocemos de los cielitos... aún más, hacen su aparición, por lo general, como parte de otras danzas (como los cielitos que hallamos en el interior de minués montoneros o federales). No siendo esto suficiente, también conocemos testimonios de cielitos compuestos como música puramente de concierto; es decir, ni para el baile ni para el canto: simplemente para la audición pasiva del público, para la exhibición de los intérpretes, para el teatro...

Así es. Los registros históricos existentes que documentan el cielito suelen, por lo menos a primera vista, dar batalla a una concepción unívoca y sólida del *cielito*.

Si el cielito fue canción de temática patriótica y política, ¿se danzó, acaso, en las despreocupadas y entretenidas tertulias, con letras de tal índole (especialmente las violentamente facciosas o partidarias, como las que provienen de las épocas de las guerras de la Independencia o de la época

de Rosas)? Si fue en los salones danza cantada, como repiten las crónicas de la época, ¿por qué existen músicas de cielito-danza que no admiten el canto, como las que mencionamos anteriormente? ¿Por qué los únicos registros sobrevivientes de música escrita de cielito y que provienen del ámbito del salón se corresponden precisamente con aquellos ejemplos, y no con los de la contradanza cantada? ¿Qué circunstancias o elementos posibilitaron la existencia del cielito, además, como música puramente de concierto?

A mediados del año 2020 tuve oportunidad de concretar un pequeño proyecto que había concebido e iniciado algunos años atrás y que hasta ese momento permanecía todavía inconcluso: la preparación y publicación de una edición de la obra *Capricho para piano-forte en forma de Cielito*, de Juan Pedro Esnaola. Lo que siempre suscitó mi interés sobre esta pieza tan singular dentro de la producción esnaoliana conocida, fue la relación explícita que establece, precisamente desde su título, con el misterioso cielito. Pensaba yo que la pieza de Esnaola, inspirada en el cielito —repito, por lo menos desde lo que nos informa su título—, podría aportarnos, con seguridad, más de un dato de importancia sobre la música de esta danza y canción multifacética tradicional del pasado.

Es así que, para encarar su edición, me avoqué a la tarea de relevar y ordenar lo que hasta nuestros tiempos la musicología había estudiado acerca del cielito. Y entonces hallé que fueron tres los investigadores que abordaron el cielito desde una perspectiva crítica: Carlos Vega, Isabel Aretz y Juan María Veniard.^[1]

De estos tres autores, dos de ellos escribieron sobre el cielito en la primera mitad del siglo XX (más precisamente, entre las décadas de 1930 y 1950); solamente los escritos de Juan María Veniard provienen de años más cercanos a nosotros —de la década de 1990 (Veniard, 1992) y de los primeros decenios del 2000 (Veniard, 2017)—. Esto nos habla del escaso interés que despertó en la musicología argentina de la segunda mitad del siglo XX no sólo el estudio del cielito en particular, sino el de las danzas tradicionales históricas, en general; lo cual encuentra su explicación en el desmoronamiento, hacia la década de 1970, de los discursos nacionalistas propios de la primera mitad del siglo XX, que fueron en buena parte los que sustentaron e inspiraron los estudios de las danzas y las canciones tradicionales históricas hasta ese entonces.

De los tres autores mencionados, solamente dos visualizaron el problema de la identidad musical del cielito: Isabel Aretz y Juan María Veniard. Aretz (1951 y 2003) sugiere que el cielito fue principalmente un nombre que se aplicó a un gran número de expresiones diferentes, entre las que distingue el cielito poesía, el cielito música y el cielito danza. Veniard, por su parte, piensa el cielito como un complejo tripartito que reúne a la danza ‘cielito’, a la música instrumental ‘cielito’, y al cielito como canción (respectivamente: “cielito danza”, “cielito instrumental” y “cielito lírico”).

Creo que Carlos Vega evitó, de alguna manera, este problema, al interpretar como única identidad valedera del cielito la correspondiente a la contradanza cantada, bailada tanto en el campo como en la ciudad. Para Vega, todas las restantes manifestaciones del cielito (como la danza sin canto interpolada en otras danzas, o las de los cielitos concebidos como piezas de concierto o de audición) no fueron cielitos, sino, en todo caso, inspiraciones más o menos lejanas en el cielito. Incluso, el tipo de cielito que Veniard distingue en su clasificación bajo la categoría de “cielito lírico” (v. gr., el cielito que consiste únicamente en el canto de coplas al son de la guitarra, en los

campamentos militares, en el campo o acaso en las pulperías, como dijimos), no habría sido, para Vega, “otra versión” del cielito, otra manifestación identitaria del cielito, sino que se trataría del mismo cielito contradanza que, accidentalmente —digámoslo así— dejaba de lado la danza para dar curso a “largos textos patrióticos no bailables” (Vega, 2019 [1952], p. 191).

En el breve estudio que antecede a mi edición del *Capricho en forma de cielito* de Esnaola, anteriormente referida, propongo una clasificación del cielito de acuerdo con las diferentes identidades que éste adoptó durante la primera mitad del siglo XIX. Para su diseño, tomé como base la clasificación tripartita de Veniard y la amplié y puse en diálogo con el pensamiento de Vega y de Aretz.

En esta clasificación contemplo cuatro tipos de cielito y dos subtipos:

1. El cielito de danza con canto

2. El cielito de danza sin canto:

2.1 Cielito de danza sin canto ‘cantáble’ (o cielito ‘cantáble’)

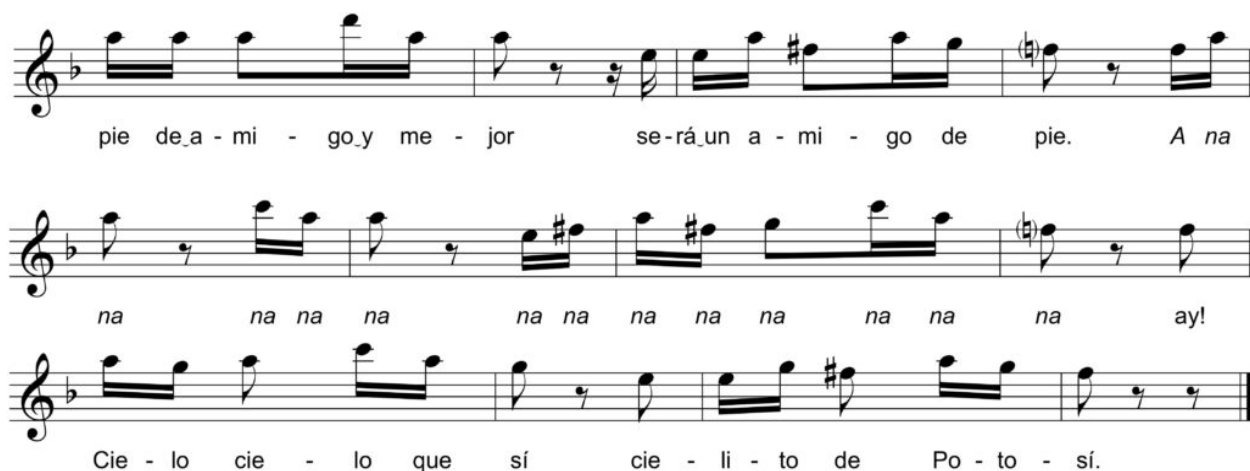
2.2. Cielito de danza sin canto ‘variado’ (o cielito variado)

3. Cielito de audición.

4. Cielito lírico.

Remito al lector, para una descripción detallada de cada tipo y subtipo de esta clasificación, al estudio que antecede a mi edición del *Capricho* de Esnaola, anteriormente citada. Con el fin de no repetir información, me limitaré aquí a expresar que el cielito de danza con canto es la contradanza ‘cielito’ bailada y cantada en la campaña y en los salones y de cuya música y baile prácticamente sólo contamos con vagas descripciones efectuadas por cronistas de la época. No han sobrevivido registros musicales, con excepción de un interesante testimonio datado en 1816 (pero proveniente del Perú), titulado “El cielito, bayle de Potosí”. Este documento, que forma parte del código *Noticias de la muy noble y muy leal ciudad de Arequipa en el reyno del Perú*, del presbítero Antonio Pereyra y Ruiz (1790-1858) y que fue estudiado por Lauro Ayestarán (1948, 1949) y por Carlos Vega (2019 [1952]), es el único que conocemos de la primera mitad del siglo XIX que nos muestre una melodía del baile del cielito con su letra, por lo cual suponemos que se trataría de la contradanza cielito. Otra posible excepción es un cielito conservado en los cuadernos musicales de la Colección Ruibal-Salaberry de Buenos Aires (documentos fechables, en parte, en la década de la Independencia) y que fue descrito por Isabel Aretz (1951) sin brindar una reproducción de su música (Ver Mosca, 2020).





“El cielito, bayle de Potosí”, del código Noticias de la muy noble y muy leal ciudad de Arequipa en el reyno del Perú, del presbítero Antonio Pereyra y Ruiz (1816)

Por su parte, la categoría ‘cielito de danza sin canto’ agrupa a los cielitos que muestran una factura propia de música de danza pero que, curiosamente, sus melodías no se ajustan al canto de coplas, al menos de las cuartetos tradicionales o pseudo-tradicionales octosilábicas que conocemos del cielito en la primera mitad del siglo XIX. Se trataría, por lo tanto, de música instrumental por excelencia. Estos cielitos conforman el corpus de música escrita de cielito más grande que ha sobrevivido. Con excepción de los dos documentos citados anteriormente para la categoría de cielito de danza con canto, son las únicas músicas anotadas de cielito que conocemos del período, lo que nos lleva a suponer que, probablemente, se trate de la única manifestación del cielito con pertenencia exclusiva al ámbito del salón. Esta categoría la divido en dos tipos: cielitos de danza sin canto ‘cantáble’ y cielitos de danza sin canto ‘variado’. La primera contiene a los cielitos que ofician de ‘allegro’ en otras danzas (como el minué montonero o federal). Su escritura es para piano y, en cuanto a la textura, se componen de melodía y acompañamiento. Este último elemento se desarrolla a través de fórmulas típicas de arpeggios cerrados en tresillos, o de vals, alternando constantemente entre las armonías de tónica y dominante (o viceversa). Los compases mayormente empleados son los de 3/8 y 6/8.

Los cielitos de danza sin canto ‘variado’, por otra parte, se muestran como piezas instrumentales independientes, también para piano. Su textura y comportamiento armónico son los mismos que los de los cielitos ‘cantáble’, aunque en lugar de mostrar en su parte principal una melodía “cantable”, despliegan líneas construidas en base a las fórmulas tradicionales del arte de la variación musical (escalas, arpeggios, grupetos, etc.), apreciándoselas como variaciones propiamente dichas de la fórmula de acompañamiento subyacente. En cuanto a los registros musicales que se conservan de este tipo de cielito, el único que conozco de la primera mitad del siglo XIX es el que forma parte de la Colección Ruibal ya citada y que fuera analizado por Isabel Aretz (1951, 2003) y por Juan María Veniard (2017). Ya muy tardíamente, en la segunda mitad del siglo, contamos con otro ejemplo, el *Cielo, variaciones para guitarra* de Juan Alais (editado en fecha desconocida, probablemente en la última década del siglo XIX, ver Mosca, 2020).

Contamos, a su vez, con referencias verbales a otros cielitos variados del período de nuestro interés, pero que se conectan directamente con la categoría del cielito ‘de audición’.

La penúltima categoría de nuestra taxonomía, la del cielito ‘de audición’, engloba todo cielito destinado —aunque más no sea circunstancialmente— a la mera escucha de un público pasivo; es decir, un público que no danza ni —podríamos agregar— tampoco canta. Si bien cualquier cielito de las categorías de nuestra clasificación pudo haber adoptado la identidad de cielito ‘de audición’ por lo menos alguna vez de acuerdo a las circunstancias, creemos que el más propicio a este destino fue el cielito de danza sin canto ‘variado’. Obras hoy en día perdidas, como las *Grandes variaciones del triste y el cielito* de Santiago Massoni (1824), o las *Variaciones del Cielito* de Nicanor Albarellos (1842), claramente nos muestran, desde sus títulos, haber sido pensadas para la sola escucha de la audiencia, para lucimiento del ejecutante. El *Capricho para piano fuerte en forma de cielito*, de Juan Pedro Esnaola, podría entrar cómodamente en esta clase de cielito.

Por último, la categoría del cielito lírico abarca toda una serie de cielitos de los que solamente han sobrevivido sus letras. Sin duda, se trata de la que ofrece la mayor cantidad de testimonios y la más conocida por todos. Entran aquí, por ejemplo, los célebres cielitos del poeta oriental Bartolomé Hidalgo (1788-1822), con estrofas de temática patriótica o partidaria que reflejan la realidad política del momento. Estos cielitos de Hidalgo, así como los similares de otros poetas letrados de la época, se enraizarían en una tradición lírica oral propia del ámbito de la campaña, los fogones, los campamentos militares y las pulperías, por la cual se entonaban las coplas del cielito al son de la guitarra (ver Veniard, 2017), como simple canción.

No sabemos, a ciencia cierta, con qué música se cantaban estas coplas, pero es factible suponer que no se diferenciaría de la empleada en el cielito de danza con canto (es decir, en la contradanza cielito; ver Mosca, 2020).

No me neguéis este día
cuerditas vuestro favor,
y contaré en el Cielo
de Maipú la grande acción.
Cielo, cielito que sí,
cielito de Chacabuco,
si Marcó perdió el envite
Osorio no ganó el truco.

Fragmento del *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú*, de 1818 y atribuido a Bartolomé Hidalgo. (Tomado de Becco, 1985, p. 50).

Si bien, como dijimos anteriormente, Isabel Aretz y Juan María Veniard fueron los únicos autores que advirtieron el problema de la identidad múltiple del cielito, ellos no buscaron o no encontraron, a través de las diferentes manifestaciones del cielito, un nexo en común. Concebir las distintas manifestaciones del cielito como realidades diferentes, no relacionadas entre sí, nos lleva a contemplar al cielito como un caso de *homonimia*, término que tomo prestado de la lingüística. En lingüística se habla de homonimia cuando dos palabras de idéntica pronunciación o escritura significan, sin embargo, cosas diferentes sin ninguna relación semántica. Por ejemplo: la palabra ‘canto’ puede significar tanto “acción y efecto de cantar”, como “trozo de piedra” (Real Academia Española, 2019). El cielito, así visto, no sería más que eso: un nombre indistintamente aplicado a

expresiones musicales convivientes que no guardaban ninguna relación o vínculo semántico entre sí para sus cultores; algo que llama poderosamente la atención, si tenemos en cuenta que todas las manifestaciones del cielito fueron contemporáneas entre sí y conocidas y/o cultivadas por igual al interior de la sociedad urbana porteña de la primera mitad del siglo XIX.

Contrariamente a esta idea, y hasta donde he podido adentrarme en el estudio de estas múltiples manifestaciones o identidades del cielito, creo yo que el cielito se muestra no como un caso de homonimia, sino más bien como un caso de *polisemia*. Otra vez, tomo prestado este término de la lingüística. Existe polisemia, desde el punto de vista lingüístico, cuando una misma palabra admite diferentes significados, pero todos estos significados, si bien remiten a cosas diferentes entre sí, mantienen no obstante un lazo etimológico de unión. Por ejemplo, la palabra ‘sierra’ significa, por un lado, el instrumento cortante con hoja de filo dentado; pero también significa la montaña o cadena de montañas de forma triangular similar al diente de una sierra. El vínculo semántico entre ambos significados estaría dado aquí por la imagen de la forma dentada: un caso de polisemia por metáfora.

Hasta donde he podido adentrarme en el estudio de las diferentes manifestaciones del cielito, puedo afirmar que dichas manifestaciones no son tan diferentes entre sí como podría suponerse. Solamente difieren en la superficie. Subyace en todas ellas, en forma constante, un elemento de unión, una *intersección semántica* que, quizás por ser muy obvia, no ha recibido la necesaria atención. Me refiero a la fórmula rítmico-armónica del acompañamiento del cielito.

El guitarrista y abogado Fernando Cruz Cordero, en su opúsculo *Discurso sobre música* publicado en Buenos Aires en 1844, describe así este ingrediente esencial del cielito:

“Existen entre nosotros dos acordes que nos pertenecen, y que por sí solos hacen palpar los corazones. Sí, existe una tónica y productiva [dominante] en aire de tresillo. A nuestro cielo me refiero. [...] quién desconocerá la energía y expresión de ese fenómeno musical, de ese manjar del oído tan insípido al paladar del arte como sabroso al de la naturaleza, de esa sonoridad eléctrica que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativa y retirada anciana, como los de la inocente doncella[,] del circunspecto magistrado como del intrépido militar, del hijo yerto del septentrion como del de la austral Bética: quien desconocerá, digo, la energía, expresión y encanto de nuestro divino cielo”. (Citado en Suárez Urtubey, 2006, p. 100)

Tenemos aquí descripto, a comienzos de la década de 1840, el acompañamiento típico del cielito, en sus facetas rítmica y armónica.

En la siguiente ilustración observamos este modelo de acompañamiento en tres versiones. La primera de ellas, para guitarra, es nada más y nada menos que la recogida por Ventura Robustiano Lynch en la campaña bonaerense y publicada en 1883 en su folleto *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* (Lynch, 1925). Puede apreciarse claramente el “aire” o ritmo de tresillo descripto por Cordero y la alternancia arpegiada de las armonías de tónica y de dominante. Cuarenta años después de las palabras de Cordero, Lynch encuentra entre los gauchos el mismo modelo de acompañamiento del cielito descripto por aquél. Y se trata de un acompañamiento, porque aclara Lynch que sobre el mismo se cantan las coplas.^[2]

Guitarra (s/ Lynch, 1883. Original en 3/4)



Piano (s/ Ms Ruibal-Salaberry, ca. 1810-1830)



Piano (s/ Ms Ruibal-Salaberry, ca. 1810-1830. Original: La)



Los dos ejemplos restantes de la ilustración muestran el modelo de acompañamiento tal como aparece escrito en los cielitos para piano de la Colección Ruibal, fechables aproximadamente entre las décadas de 1810 y 1830 y que corresponden a la categoría de cielitos de danza sin canto (‘cantábile’ y ‘variado’, respectivamente; ver Mosca, 2020). En el primero se observa el mismo diseño guitarrístico de Lynch, llevado a la mano izquierda del piano (arpeggios de tónica y de dominante en aire de tresillo, solamente difieren en la inversión empleada del acorde de dominante); el último nos muestra la misma fórmula en figuración de vals.

Es así que podemos concluir que el modelo rítmico-armónico de acompañamiento típico del cielito se constituye en la intersección semántica, en el elemento común que une a todas las identidades del cielito, por hallarse presente en todas ellas: en el cielito lírico —y por extensión, en el cielito de danza con canto, hermanados ambos por el empleo de un mismo esquema melódico-rítmico para el canto de las coplas (ver Mosca, 2020)—, en el cielito de danza sin canto y en el cielito de audición (representado principalmente por el cielito de danza sin canto ‘variado’; ver Mosca, 2020).

Creo que el acompañamiento del cielito, ya sea bajo la fórmula de arpeggios o de vals, pudo haber sido el factor determinante en el proceso de identificación del cielito como ‘cielito’ por sus cultores, por lo menos en la primera mitad del siglo XIX. Mucho más determinante, de por sí, que el esquema melódico-rítmico tradicional con que se entonaban las coplas durante el baile. (El hecho de que Cordero describa la música del cielito ateniéndose exclusivamente a los acordes de su acompañamiento, tal como hemos visto, parece ir en apoyo de esta hipótesis).

Para finalizar

La idea que aquí propongo es que el ‘cielito’ fue un concepto musical y —quizás— coreográfico *amplio*, líquido, que admitió manifestaciones materiales o sustanciaciones bajo diferentes formas, sin apegarse a —o cristalizarse en— ninguna de ellas en particular, y sin dejar de ser ‘cielito’ en cada una. Casi podríamos hablar (por supuesto, metafóricamente) de lo que la sociología posmoderna en su corriente construccionista ha denominado ‘identidad ‘fluída’: una identidad que no se encuentra cosificada, que no es un rasgo acabado del individuo (como tradicionalmente, o desde el sentido común la concebimos), sino que es un proceso, una realidad inestable, dinámica, en constante transformación y movimiento.

En este sentido, y a riesgo de ser quizás muy simplista, trazo un paralelo entre el cielito y el tango rioplatense. Para los que habitamos las bandas del Río de la Plata, el tango es un concepto muy amplio y que no se reduce al solo ingrediente de la danza (que por cierto es el ingrediente más popular y más interpelante en el resto del mundo): el concepto ‘tango’ no sólo abarca el baile en sí mismo, sino además la música, la poesía, la imagen (el tango posee su propia iconografía), los espacios en que se lo cultiva... incluso las vivencias que nos recuerdan a sus letras (¿qué porteño no ha reaccionado exclamando, luego de escuchar atentamente a un amigo exponer un problema de orden sentimental, algo así como “¡flor de tango lo tuyo!”)... De manera que nos es posible reconocer al tango en cada una de esas manifestaciones aparentemente disímiles: todas ellas son tango, a su manera y en su medida según el contexto, y ninguna (paradójicamente) lo es menos que la otra. Son partes de un todo que no son menos que el todo.

De similar forma, para la sociedad porteña de la primera mitad del siglo XIX el cielito pudo haber representado un concepto de, relativamente, equiparable dimensión y profundidad, dada la fuerte asociación de orden simbólico que el mismo mantenía con las emotivas y motivantes ideas de patria y patriotismo —“expresión de las alegorías nacionales”, según Alberdi en 1837 (Alberdi, 1886, p. 338)—. Todo esto, por lo menos, para las generaciones que cultivaron el cielito en los años y décadas más cercanos a la Revolución y la Independencia; pues no parece casual que su vigencia en los salones haya ido decayendo a medida que el tiempo cubría cada vez más con su bruma el recuerdo vivo de los fervores revolucionarios de mayo y de julio.

¿Fueron cielito, acaso, los campos de la pampa bonaerense? ¿El gaucho, su tapera y su guitarra? ¿El Sol de Mayo? Por lo pronto, sabemos que lo fueron los ‘allegros’ intercalados en una expresión salonesca tan criolla como el minué montonero o federal, con sus acompañamientos vibrantes de “tónica y producente” y “aire de tresillo”...

El estudio del cielito, como sin duda el de otras danzas tradicionales históricas, no se agotó con los aportes de los autores de la primera mitad del siglo XX, como erróneamente podríamos pensar. Nos presenta a los investigadores de nuestro tiempo interesantes desafíos que abordar, a la luz de nuevos enfoques y teorías, así como a partir del conocimiento de fuentes a las que quienes nos precedieron no pudieron acceder. La presente comunicación ha pretendido tan solo ser un pequeño primer paso en el camino de recuperación del interés por el estudio de estas expresiones musicales tradicionales históricas, de las que a más de doscientos años de distancia, aún sigue siendo muy poco lo que conocemos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberdi, Juan Bautista (1886). *Obras Completas*. Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de “La Tribuna Nacional”.

Aretz, Isabel (29-IV-1951). “La música del cielito”. *La Nación*, Buenos Aires.

Aretz, Isabel (2003). *Música y baile en las en la[s] campaña[s] de los libertadores*. Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Consultado en línea: <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadores;dc>].

Ayestarán, Lauro (23-V-1948). «El cielito». *El Día*, año XVII, No. 801, Supl. dominical. Montevideo. [Consultado en: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán de la República del Uruguay, www.cdm.gub.uy]

Ayestarán, Lauro (1949). «La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)». *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Año 1, Nº 1. Montevideo: El siglo ilustrado, pp. 201-432.

Becco, Horacio Jorge (1985). *Cielitos de la patria*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Franze, Juan Pedro (1988). “William Davis. Un maestro de danzas (documentado cuadro de costumbres de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX)”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 9.

Furt, Jorge M. (1927). *Coreografía gauchesca. Apuntes para su estudio*. Buenos Aires: Coni.

González Pérez, Rosario (2008). “Reanálisis semántico, procesos metafóricos y polisemia”. En Inés Olza Moreno y otros (ed.): *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Departamento de Lingüística hispánica y Lenguas modernas. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/>

Lynch, Ventura R. (1925). *Cancionero bonaerense. Reimpresión de “La Provincia de Buenos Aires hasta la la definición de la cuestión capital de la República”*. Con introducción de Vicente Forte. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Mosca, Julián (2020). “Comentarios sobre el *Capricho para piano en forma de cielito* de Juan Pedro Esnaola y algunas reflexiones en torno a la música del cielito en la primera mitad del siglo XIX”. En Esnaola, Juan Pedro: *Capricho para piano en forma de cielito*. Buenos Aires: EDUCA.

Plesch, Melanie (1999). “Cielito”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, t. 3.

Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*. [Consultado en línea: www.rae.es]

Suárez Urtubey, Pola (2006). *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: EDUCA.

Vega, Carlos (1952). *Bailes tradicionales argentinos. El cielito. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. Buenos Aires: Editorial Julio Korn.

Vega, Carlos (2019 [1952]). *Las danzas folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, t. I.

Vera Noriega, José Ángel y Valenzuela Medina, Jesús Ernesto. (2012). “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones”. *Psicología & Sociedade*, 24(2).

Veniard, Juan María (1992). “El minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense”. *Latin American Music Review*, 13(2), Fall/Winter.

Veniard, Juan María (2017). “El complejo cielito: su música”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 31.

Wilkes, Josué Teófilo (1940). *Un «Discurso sobre la música» bajo el gobierno de Rosas, seguido del Comentario crítico-musical que motiva acerca del Cielito*. Buenos Aires: Imp. A Baiocco y Cía.

Wilkes, Josué Teófilo (1946). *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.

NOTAS

[1] Un cuarto autor es Josué Teófilo Wilkes (1940). En aquellos momentos, sin la posibilidad de acceder a su escrito sobre el cielito —comentado brevemente por Pola Suárez Urtubey en su *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: Educa, 2006)— no pude tenerlo en consideración. Pluma tan polémica como olvidada por la crítica musicológica, sus estudios sobre la música tradicional argentina merecen ser exhumados y revisados en nuestro tiempo en su debido contexto.

[2] Debo aclarar que el original de Lynch se encuentra pautado en compás de 3/4 y en correspondiente figuración de negras. Yo reduje el ejemplo a compás de 3/8 y figuración de corcheas, debido a que es por medio de este compás como aparecen escritos la mayor parte de los cielitos durante el siglo XIX. A propósito de esto, vale la pena traer a colación una interesante observación de Josué Teófilo Wilkes, quien en defensa del empleo del compás de 3/8 para la escritura del cielito, recuerda que ya en los versos de un extenso cielito atribuido a Hidalgo, del año 1819, el titulado *Al triunfo de Lima y el Callao*, se canta:

“Cielito, cielo que sí,
cielito de tres por ocho,
que se empezó a desgranar
lo mismo que maíz morocho”.

(Wilkes, 1940, p. 11, el subrayado es mío).

Interesante observación la de Wilkes y que no parece nada descabellada, si tenemos en cuenta el alto grado de autorreferencialidad que revisten las letras de cielito.