

libro investigación **ensayo** crónica crítica

**Lauro Ayestarán**

## La cifra

*El Día*, Supl. dominical, 28-iii-1948, Montevideo, Uruguay.

### Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:  
[consulta@cdm.gub.uy](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

### CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

# DEL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

## LA CIFRA

LA Cifra lleva en sí dos de las características más acusadas del cancionero folklórico uruguayo: su condición melódica eminentemente silábica y su carácter fuertemente individualista. No existe en todo nuestro repertorio lírico una sola especie que se cante colectivamente en coro ni aún en reducidas combinaciones vocales, y cuando la Cifra, que sirve para la "payada de contrapunto", la cantan entre dos paisanos —es la única especie vocal en la que puede intervenir más de una persona— lo hacen alternativamente y para pelear en verso cantado; es decir, para subrayar aún más

ese acento individual que es la expresión más profunda de nuestro cancionero.

Entremos al detalle de estas dos características. Desde la más remota antigüedad, toda melodía vocal pertenece a dos grandes y únicos géneros: el "melismático" y el "silábico". El primero es un largo floreo melódico sobre las vocales; con una pequeña estrofa literaria se canta una larguísima línea melódica; tales, el "canto gregoriano" en su período de esplendor del siglo VIII, y en el orden folklórico el estupendo "cante jondo" andaluz con sus infinitas vocalizaciones melismáticas sobre una sola y re-

ducida copla. En el canto "silábico", por el contrario, la melodía marcha ajustada al texto literario, nota contra sílaba.

En un tiempo se creyó que el primero significaba una etapa más evolucionada del segundo, como si el melisma floreciera como un refinamiento cultural sobre un primitivo estrato silábico. Hoy ya nadie duda de que son simplemente dos conceptos melódicos distintos que no presuponen relación de continuidad de uno a otro ni significan distintas jerarquías artísticas. No son cualidades; son meras condiciones, si se quiere, temperamentales. Así nos podemos explicar cómo muchas tribus africanas practican el canto melismático y como casi todo el "Pelleas" de Debussy es bella y lisa-mente silábico.

La Cifra criolla, es como toda la lírica folklórica uruguayo —Cielito, Estilo, Milonga, Vidalita, Canción— eminentemente silábica, lo que permite a aquella desarrollar un largo poema de seis u ocho estrofas de diez versos cada una, en tres o cuatro minutos de duración total. Excepcionalmente al declinar la melodía sobre la tónica se escucha una "apoyatura doble" a lo sumo.

Tiene además otro detalle muy curioso desde el punto de vista de sus altitudes melódicas: en varios momentos, los versos internos de la estrofa no se cantan, se recitan simplemente; un recitado rítmico, desde luego, que configura más que un recitativo a la manera florentina del Renacimiento, una "melopea" griega de la edad pre-cristiana.

Decíamos que en segundo término, la Cifra era la concreción de un estado de individualismo lírico. No se practica en el Uruguay la más leve noción de polifonía popular, ni aún la más primitiva forma del "gy-

mel" o canto gémelo de dos voces que marchan muy a menudo en terceras paralelas como en el norte argentino. El criollo canta solo y casi siempre él mismo se acompaña en su guitarra. La única fórmula de externación popular colectiva en el orden instrumental está concentrada en la rica y compleja rítmica de los tamboriles afro-uruguayos; pero hay poderosas razones sociales e históricas de solidaridad racial para que ello haya ocurrido así desde la época de la esclavatura.

Cuando se habla de la "payada de contrapunto" cantada por Cifra entre dos juglares de nuestros campos, quizás el extranjero crea que se trata de un contrapunto a la manera clásica y esto significaría la más refinada y compleja forma de polifonía. Pero no es así: sentados frente a frente, el primero canta una estrofa acompañándose con su guitarra y luego el segundo le responde repitiendo exactamente la misma estrofa melódica con la conveniente respuesta en la letra únicamente; terminada ésta, el primero vuelve a contestar siempre en el mismo pie musical, y así sucesivamente. Lo único que varía es la letra y en el texto literario estriba el contrapunto. Véase pues que ninguna relación de orden musical tiene con el contrapunto de toda la cultura sonora occidental.

Pero hemos estado avanzando en el análisis de la Cifra sin decir previamente cuáles eran sus funciones y características generales. Reordenemos estas líneas.

En el siglo XIX la Cifra cumplía dos destinos. Era canción "a solo" sobre temas heroicos en sus primeros tiempos, y era también la fórmula melódica de la payada de contrapunto a la que nos hemos referido brevemente. En las postrimerías del

LETRA

I

Te acordás china adorada  
Te acordás china adorada  
De aquella noche tan grata  
Que siendo el santo'e tu tata  
Se reunió la paisanada:  
Noche de baile y payada  
Pa mí la de más fortuna  
Noche linda cual ninguna  
Para exaltar las pasiones  
Y que brillaron facones  
Al resplendor de la luna.

II

Tú te habías abajelao (Bis)  
Un traje color limón  
Con un cinta punzón  
Hecha un moño en el peinao:  
Un pañuelo colorao  
Te cáiba hasta el cinturón  
Y había tanto almidón  
Debajo de tus vestidos  
Que las "naguas" te hacían ruido  
Lo mesmo que un ventarrón.

III

Recuerdo que te invité (Bis)  
Pa un gato con macachines  
Y te espoivié los botines  
en cuanto te escobillé;  
Me miraste, te miré  
Y al oír la relación  
Tú miraste pa un rincón  
A ver si oía tu mama  
Y me mostraste la rama  
Florida de tu pasión.

IV

Cuando te encaraste a mí (Bis)  
Te pusiste color guinda  
Y al verte tímida y linda  
Con más hambre me sentí.  
Creo que te dije así  
Después del escobillao:  
—"Mire, cuando me sirven asao.  
Soy más glotón que un muchacho:  
Quisiera comerte un cacho  
Aunque me muera empachao".

V

Al oír la relación (Bis)  
Te vino como de intento  
Un fuerte estremecimiento  
Desde la nuca al garrón  
Y con un tono burlón  
Y una miradita gacha  
Me dijiste:—"Aunque muchacho,  
Le contesto a su ensilgada:  
Cuando no es carne cansada  
Ni el más comilón se empacha".

VI

En eso un mameo gritó: (Bis)  
—"¡Que salga el que sea varón!"  
Y el candil de un sacudón  
Con el poncho lo tiró:  
En cuanto oscuro quedó  
Te saqué rumbo al poniente.  
Te pegué un beso en la frente  
Que tu jagüel fué testigo...  
(Y lo demás no lo digo  
Por respeto de la gente...)

Cifra (1)

Andante rubato      Minas



Juan F. García (a) "El cieguito Juan", músico popular de Minas que nos grabó la Cifra-Estilo Nº 3.

pasado siglo cambia su función específica en estos dos aspectos. La Milonga la desplaza de la payada; los grandes juglares criollos del 1900 emplearon preferentemente la Milonga como forma de disputa cantada; nace el milonguero en la antigua acepción de este término, que hemos estudiado en el artículo dedicado a esta última especie. Por otro lado la Cifra "a solo" cambia también de contenido de una manera radical: de composición en verso sobre las lúbricas de la patria naciente se transforma en relato de gracia y picardía, de bailes, de yerras o de jaranas. En el siglo actual éste es el destino de la Cifra. En la historia del "pícaro" como esquema psicológico de nuestro folklore, la Cifra es su vehículo literario-musical. La forma del Estilo se reserva para el canto lírico noble y melancólico.

En el vocabulario a la novela "Nativa" de Eduardo Acevedo Díaz en su edición de 1894, se establece que en 1823 los payadores improvisaban por Cifra sobre los sucesos que precedieron al desembarco de la Agraciada. No trae, desde luego documento probatorio, pero por lo menos era éste el concepto que primaba sobre la Cifra en el último cuarto de siglo en que Acevedo Díaz escribió su magnífica novela.

Es de tradición popular que la Cifra en sus primeros tiempos podía cantarse con estrofas de cuartetas, sextinas y octavillas. A fines del siglo pasado ha ocurrido en su forma otro hecho trascendental: la estrofa literaria de la décima la ha devorado. Ya no se cantan en el Uruguay Cifras en sextinas u octavillas como todavía se hace en algunas provincias de la Argentina. La Cifra en nuestro país, se ha "decimalizado".

Su forma actual. —

Acompañada obligatoriamente por la guitarra, la Cifra picaresca actual, compuesta sobre la base literaria de una décima, constituye una curiosa alternancia de voz e instrumento. La guitarra inicia un rápido pre-

ludio de arpeggios rasgueados alternados con punteos en las bordonas y cuando se eleva la voz, el instrumento calla. El paisano canta sin acompañamiento el primer verso en un Andante risoluto, y la guitarra le responde con un arpeggio rasgueado o un breve interludio después de la nota final de esa primera frase. De inmediato la voz ataca a un tiempo de Allegro repitiendo otra vez el primer verso y entrando sin transición en el segundo. Nuevo rasgueo. Entra luego en el tercer y cuarto versos en tiempo de Allegretto y así sucesivamente en series de dos frases, interrumpidas por el arpeggio, llega hasta las dos últimas en las que retoma el movimiento inicial de Andante. Quizás el lector lo vea más claro con este esquema, forzando un poco los matices:

- Preludio instrumental (Allegro)
- Primer verso (Andante)
- Rasgueo o interludio
- Primero y segundo versos (Allegro)
- Arpeggio rasgueado
- Tercer y cuarto versos (Allegretto)
- Arpeggio rasgueado
- Quinto y sexto versos (Allegretto)
- Arpeggio rasgueado
- Séptimo y octavo versos (Allegretto)
- Arpeggio rasgueado
- Noveno y décimo versos (Andante)
- Arpeggio rasgueado final.

El cuadro es, como todo encasillamiento, una fórmula grosera y exagerada de lo que hace el cantor, pero de todas maneras da una idea clara del movimiento y de la morfología de la Cifra. En general no llega nunca al Allegro y se mantiene casi toda la pieza en un "Andante rubato" de carácter "risoluto". Además, a veces el cantor suprime algunos rasgueos intermedios y otras, excepcionalmente, puntea en la guitarra, redoblando al unísono o a la octava aguda, el tema cantante en los dos versos finales. En algunas versiones, debajo de los versos internos de la décima, realiza un largo trémolo en la guitarra.

Pero las características de esta especie son cuatro: 1) La alternancia entre la voz y la guitarra; cuando una habla, la otra calla. 2) La repetición del primer verso que proviene del antiguo juego de la payada de contrapunto; esa repetición no es otra cosa que un pretexto para hacer tiempo y pensar en la respuesta adecuada. Hay sin embargo una variante de la Cifra sin esa repetición. 3) El carácter general de "recitativo parlante" de su melodía que apenas se mueve en un reducido ámbito de cuarta o quinta y que en muchos momentos deja de ser melodía para convertirse en recitado rítmico. 4) El detalle curioso de la veloz corrida al repetirse el primer verso en el cual el movimiento se duplica con respecto a la velocidad inicial.

#### TRES EJEMPLOS DE CIFRAS

**Cifra (1).** — Esta es la fórmula arquetípica de la Cifra. La grabamos hace unos tres años a Ramón Alonso, un verdadero juglar, cantor y guitarrero del Este de la República. Lleva el número 100 de la colección del I. de E. Superiores y su letra de una gracia picante pero fresquísima, está evidentemente emparentada con aquella que Gardel popularizó hace muchos años en su Chacarera "Gajito de cedrón". A partir de la cuarta estrofa, el cantor comienza a recitar rítmicamente del verso quinto al octavo y retoma la melodía en los dos últimos.

**Cifra (2).** — Lleva el número 327 de la colección y nos fué grabada en Rocha por el cantor popular Héctor Abriola, hombre joven de excelente ajuste vocal y vibrante calidad interpretativa. Este ejemplo tiene la arrogancia de las Cifras heroicas, y su letra de singular prestancia literaria, parece ser obra de algún poeta culto actual. Tiene la misma estructura musical que la anterior.

**Cifra-Estilo (3).** — He aquí un ejemplo intermedio entre la Cifra y el Estilo. Fué registrada a Juan F. García en Minas y su versión es un modelo de afinación y carácter folklórico. Para ser enteramente una Cifra le falta la repetición del primer verso y a partir del cuarto se inicia una suerte de Cielito de Estilo. Pero para ser un Estilo completo le sobran esos rápidos "seisillos" que configuran una característica "corrida" de Cifra. Otro detalle importante es el hecho de hallarse en modo menor que no es común en la Cifra.

La Cifra está hoy en plena vigencia en nuestra campaña. Hemos recogido varias decenas de melodías distintas dentro de esta especie. Perdido el arte de la payada de contrapunto cuya teoría se desarrollaba en la fórmula de la Cifra, ésta última es hoy el vehículo de un canto individual, con el necesario acompañamiento de guitarra, en el que la picardía y el gracejo sin descender a la obscenidad, asoman su riente máscara.

Lauro AYESTARAN.

### Cifra (2) Rocha

Andante rubato



LETRA

I

Los diez versos que se inflaman  
Los diez versos que se inflaman  
En la décima genuina  
Cantan la gracia divina  
Que nuestro culto proclama;  
Y cuando el amor derrama  
Su dulce y trágico acento  
Son diez banderas al viento  
Flotando en torno a una cruz  
O diez puntadas de luz  
Ribeteando un pensamiento.

II

Si la guitarra campeta (Bis)  
Junta sus diez vibraciones  
Parecen diez corazones  
Que un mismo dolor uniera;  
Mas si una voz altanera  
Por el progreso vencido  
La alza en gesto atrevido  
Un criollo de noble estampa,  
Son diez potros en la pampa  
Galopando hacia el olvido.

III

Ellos desprecian la moía (Bis)  
Del que ignora su grandesa  
Esgrime con entereza  
Una lanza en cada estrofa;  
Es para aquel que apostrofa  
Diez hienas de rebeldía,  
Y si con esto se ansia  
Recordar ausentes horas,  
Son diez campanas sonoras  
Que anuncian llorando el día.

IV

Así los versos que apura (Bis)  
La décima que destlora  
Quiere ser diez cuerdas de oro  
Para elogiar tu hermosura;  
Pero en manos que aventura  
Mi apasionado fervor  
Pues los versos donde a flor  
Pongo mis sueños divinos  
Son diez zorzales heridos  
Que están muriendo de amor.



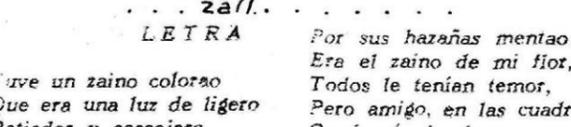
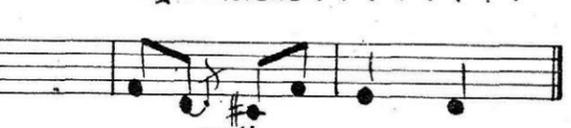
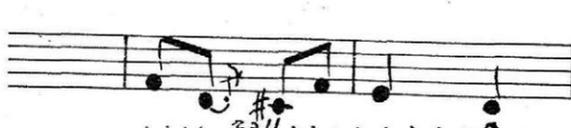
### Cifra-Estilo (3) Minas

Andante rubato

Minas



212



LETRA

Por sus hazañas mentao  
Era el zaino de mi flor,  
Todos le tenían temor,  
Pero amigo, en las cuadreras  
Ganó más de cien carreras  
Buena pinta y bien formao;  
Y nunca fué perdedor.