

# ¡Perico, suba ahí!

pautación y análisis de un solo de repique de Pedro "Perico" Gularte

1992

Luis Jure

Cátedra de Estética Musical  
Departamento de Teoría y Composición  
Escuela Universitaria de Música  
Universidad de la República  
Montevideo, Uruguay  
*[luisjure@adinet.com.uy](mailto:luisjure@adinet.com.uy)*

## **referencia**

Este trabajo pretende presentar -hasta donde tengo conocimiento, por primera vez- una pauta completa del toque de un repique en el ámbito de una llamada. Se trata del toque que realizara Pedro "Perico" Gullarte en la cuerda de tambores de Marabunta durante la "llamada de la Unión", el 22 de febrero de 1992. El fragmento transcrito, unos 3 minutos aproximadamente, abarca una sección completa -aunque breve- de la parte intermedia del recorrido de la llamada. Dicho fragmento se extiende entre dos momentos de detención de la cuerda, durante los cuales todos los tambores "hacen madera". Un análisis de esta transcripción permite apreciar algunos recursos muy típicos de las técnicas de improvisación del repique: la alternancia de pasajes de solo con otros en que se hace la clave sobre la madera; las figuras para iniciar y rematar las frases, siempre en concordancia con el compás de cuatro tiempos de la frase de los pianos; la manera de ir armando la frase por acumulación, ganando momento hasta desembocar en la repetición relativamente prolongada del repicado básico; el uso, en momentos de tensión, de motivos contrastantes.

Este trabajo fue presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología - VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, llevadas a cabo en octubre de 1992 en la ciudad de Córdoba, República Argentina.

## **i - introducción**

Con los nombres de chico, repique y piano se denominan no sólo los tres tamaños de los tambores afro-montevideanos, sino también sus respectivas funciones dentro de la estructura rítmica de la llamada. Cuando se dice que alguien está tocando chico, por ejemplo, se puede referir no tanto al instrumento en sí como a la figuración rítmica propia del chico. De hecho, las funciones de los tres tambores son de características muy diferentes. Justamente el chico tiene un margen de variación virtualmente nulo, estando obligado a mantener todo el tiempo una misma figura, sostén de toda la llamada de tambores. En el caso del piano, el margen es mucho mayor, en primer lugar por haber una gran cantidad de figuraciones posibles de la función piano, las que dependen tanto de los estilos de cada barrio como de los individuales de cada ejecutante. Pero además al piano se le permite escapar durante uno, dos, o hasta tres ciclos completos de cuatro tiempos, hacia figuraciones más complejas propias del repique.

Y es precisamente el repique el tambor de mayor libertad en el toque, con características que podemos denominar de solista. Mientras que chico y piano no pueden detener su toque en ningún momento a lo largo de la llamada, el repique va haciendo pausas, dejando lugar a que pase otro repique a primer plano, entablando así una suerte de diálogo. Durante esas pausas el ejecutante golpea el cuerpo del instrumento con el palo, a lo que se llama "hacer madera". Por otra parte, si bien el repique tiene también su toque básico, éste no es más que un soporte sobre el cual se pueden realizar múltiples variantes ornamentales o rítmicas, o derivar otros toques diferentes.

Sin embargo, a pesar de su carácter improvisativo y solista, un buen repique desarrolla su toque respetando un claro marco tanto en lo rítmico como lo formal. En lo rítmico, porque por más que improvise, extrae su material de un repertorio muy definido. Por un lado, la frase que denominamos repicado básico efectivamente constituye no sólo un porcentaje importante dentro del toque de un repique, sino que además provee de materia prima motívica para desarrollar una gran parte de los elementos rítmicos utilizados. Por otro lado, se echa también mano a otras figuras, esencialmente del chico y de las maderas, para derivar nuevo material. Con lo que vemos que el toque del repique está íntimamente imbricado en la estructura rítmica de la llamada, no es algo despegado que se mueva por encima de la base que conformarían chicos y pianos. En cuanto a lo formal, se pueden constatar fácilmente dos elementos muy importantes: el balance de proporciones entre los momentos de toque propiamente dicho y los que se pasa a hacer madera para dejar espacio a otro repique, y el inicio y finalización de cada intervención en estricta coordinación con la frase de los pianos.

Hasta hace un par de años, prácticamente ningún trabajo musicológico había mostrado interés en estudiar con algo de profundidad el toque de los tambores afro-montevideanos, especialmente el del repique: no se iba más allá de mencionar su papel de improvisador y lo complejo de sus figuraciones. La única excepción que conozco sería Verges (1983), donde se pautó el toque básico de repique y algunas de sus variantes, transcribiendo incluso -aunque con carencias- un fragmento del diálogo entre dos repiques. Recién en 1990 aparece "El repicado del candombe" del Lic. Luis Ferreira, donde el autor hace por vez primera un análisis exhaustivo de la figura básica del tambor repique dentro de la llamada, y sus interrelaciones con la clave y las figuras básicas del piano y del chico, a la vez que presenta una muy precisa pautación de aproximadamente medio minuto de repique solo ejecutado por un reconocido tambor de nuestro medio, Walter "Nego" Haedo. Dicho trabajo es una referencia ineludible en cualquier estudio posterior que se haga sobre el tema, y a él me remito como antecedente obligado. Un segundo trabajo del mismo autor (1991) y otro de Gustavo Goldman (1991) aclaran bastante detalladamente los aspectos estructurales y simbólicos de la llamada, y los toques de los diferentes tambores dentro de la misma. Estando esos trabajos a disposición

del lector interesado en el tema y aún no familiarizado con el mismo, no voy a repetir conceptos que allí se exponen, como la descripción general del proceso de la llamada, las funciones de los tres tipos de tambor y sus interrelaciones, etcétera.

Lo que pretendo aquí, entonces, es presentar una pautaación algo más extensa del toque de un repique registrado en situación real de llamada. Es decir que hay dos aspectos que distinguen este trabajo de otros anteriores, y considero significan su principal aporte: primero, el trozo que se transcribe constituye una sección completa, claramente delimitada por dos detenciones, dentro de la llamada; en segundo lugar, el toque del repique se realizó en interacción con los demás tambores de la cuerda, en momentos que el ejecutante ni siquiera se percataba de que estaba siendo grabado. No se trata, obviamente, de una "partitura" de la llamada: para la pautaación se tomó solamente el toque del repique -que en la grabación queda en claro primer plano-, dando solamente guías abreviadas de las partes de chicos, pianos y maderas. Una pautaación de estas características puede ser de interés y utilidad, ya que, sin querer inducir normas generalizadoras a partir del estudio de un caso particular, creo que analizando este ejemplo puede quedar claro dentro de qué marcos se mueve el repique para su improvisación: la importancia porcentual de la figura del repicado básico y de otras figuras también tradicionales dentro del solo, y la estricta concordancia de los inicios y finales de frase con el "compás" de cuatro tiempos dado por la frase de la clave de madera y los pianos.

## **ii - las circunstancias del toque**

El toque que aquí se pauta fue desarrollado por Pedro "Perico" Gularte, integrando la cuerda de tambores de la comparsa Marabunta durante un desfile por la Av. 8 de Octubre, que fue conocido como la "Llamada de la Unión". Dicho desfile se llevó a cabo el sábado 22 de febrero de 1992, una semana después del tradicional Desfile Oficial de Llamadas que recorre los barrios Sur y Palermo; al igual que éste tuvo carácter competitivo. Esa misma noche Marabunta se había presentado en el Teatro de Verano del Parque Rodó, dentro del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Luego de la actuación, los integrantes -músicos y bailarines- que lograron sobreponerse al cansancio se dirigieron a la Av. 8 de Octubre, llegando cerca de la medianoche, justo a tiempo para cerrar el desfile.

El jefe de cuerda era, como habitualmente, Eduardo "Malumba" Giménez desde el piano; también en piano se destacaba la presencia de Rubén Quirós. Por lo demás, la cuerda no era muy nutrida -apenas superarían la docena- y se notaba el desgaste de la actuación anterior. El único repique que resaltaba era el de Perico, que apenas tenía con quién dialogar. La comparsa que les antecedía en el desfile se retrasaba muy a menudo, lo que obligaba a Marabunta a detenerse frecuentemente para dejar que se alejara. Durante esos intervalos se hacía madera, aprovechando incluso algunos ejecutantes para encender diarios y templar la lonja de sus tambores. Entre dos de esas detenciones se desarrolló la sección que aquí transcribimos.

## **iii - sobre el ejecutante**

Pedro "Perico" Gularte es unánimemente reconocido como un repique notable, tanto por la calidad como por la fuerza de su toque. Nacido en 1938, en pleno entorno del estilo de toque de la calle Ansina, en el barrio Palermo, integra junto a otros ejecutantes destacados, como Héctor Suárez, Eduardo "Cacho" Giménez (padre de Malumba, a quien mencionáramos arriba), Julio Giménez, Raúl "Pocho" Magariños,

Rubén Quirós (padre), Alfredo Ferreira, y "Tito" Gradín, -aunque podríamos mencionar más-, una generación de excelentes tamborileros de Ansina de edad madura, la que empezó a descollar en las décadas del 60 y 70. De la generación anterior, el propio Gularte recuerda especialmente a Wáshington Ocampo como un repique a quien admirara y que ejerciera en él una marcada influencia. A su vez, tanto Perico como los otros importantes ejecutantes que mencionamos, se constituyeron en modelo para la generación siguiente, donde podemos destacar por su excelencia a repiques como Raúl "Maga" Magariños, Luis "Mocambo" Quirós (hijo de Rubén), Fernando "Hurón" Silva, y Daniel Gradín (hijo de Tito), hasta llegar a los más jóvenes, donde ya se perfilan, por ejemplo, Sergio Ortuño y José Luis Giménez (hijo de Cacho).

Ya a partir de 1957 comenzó Perico a salir con la comparsa de su barrio, la legendaria Fantasía Negra. Desaparecida Fantasía, se incorpora fundamentalmente a Concierto Lubolo, en cierto sentido su continuadora. Es por motivos puramente circunstanciales que la noche que nos ocupa estuviera desfilando con la comparsa Marabunta. En todo caso, Gularte considera los desfiles oficializados y competitivos como instancias más comercializadas y de menor valor e importancia que las llamadas barriales tradicionales que se realizan en determinados días festivos, como ser 25 de diciembre, 1º y 6 de enero, 25 de agosto, y 12 de octubre, entre los más importantes.

Varios aspectos caracterizan el toque de Pedro Gularte y distinguen su estilo personal, a la vez que lo enmarcan claramente dentro de su generación. Quizás lo primero que se destaque sea su sonido, que como mencionamos es de gran fuerza y energía. *"Al tambor hay que pegarle, no acariciarlo"*, dice Gularte, y por cierto que su repique se distingue claramente dentro de la cuerda de tambores, por numerosa que sea. Con respecto a esto hay que mencionar algo que se ha estado dando en los últimos tiempos: es bastante habitual ver ahora repiques -y también chicos- que sustituyen la tradicional lonja clavada a tachuela por parches de plástico sostenidos por tensores. Las ventajas prácticas son varias e innegables: el tambor no necesita ser templado a fuego y mantiene todo el tiempo su afinación, a diferencia de la lonja que se va bajando a medida que se enfría; da además un sonido de mayor volumen sin necesidad de golpearlo tan fuerte, con lo que la mano no se castiga tanto. El precio que hay que pagar, sin embargo, es muy alto: el sonido latoso del parche plástico poco tiene que ver con la estética del candombe. Por otra parte su sonido es muy fuerte pero de muy poca proyección, a diferencia de la lonja, que puede escucharse claramente a cientos de metros. Gularte, apegado a los elementos más puros de su tradición, rechaza completamente el uso de parches plásticos en los tambores, y su repique, fabricado por Alfredo "Pocho" Gillerón, lleva siempre lonja clavada con tachuelas.

Tampoco encontraremos en él esos despliegues de exhibicionismo tecnicista que suelen afectar a algunos repiques, sobre todo entre los más jóvenes. Por el contrario, Perico desarrolla cada una de sus intervenciones con sobriedad y gran rigor formal, recurriendo a los elementos rítmicos más tradicionales. Otro rasgo notable de Gularte es la impecable precisión de su articulación rítmica, algo que veremos en detalle más adelante. Todos estos aspectos muestran entonces un gran respeto y apego hacia las raíces y tradición del candombe, justamente algo que podríamos decir caracteriza en general a los ejecutantes más veteranos.

#### **iv - notación y técnica**

##### **a) tiempo y compás**

Como nivel unidad de tiempo -que notaremos con la figura de negra- consideraremos el que marcan los pies de los tamborileros al ir caminando en "paso de llamada". Es el nivel de percepción más sensible dado




por la música, y el que van siguiendo con su paso y movimientos tanto ejecutantes como bailarines, y en general todos los que acompañan la llamada.

Al nivel más bajo -el de división en cuatro marcado constantemente por los chicos- le corresponderá entonces la semicorchea. Es el nivel de pulsación básica, sobre el que se construye toda la rítmica del can-dombe.

Como nivel superior, que podemos llamar unidad de compás, tomaremos el ciclo de cuatro tiempos dado por las frases completa de pianos y maderas, ambas de periodicidad cuatro, y que mantienen entre sí una relación estrecha e impermutable. Esta agrupación en compases de cuatro tiempos conforma la unidad estructural completa en el toque de los tambores, la que se mantiene invariable a lo largo de toda la llamada. Sobre este compás, como veremos, se mueve el repique para organizar su fraseo.





#### b) símbolos

Utilizaremos las figuras convencionales de la notación tradicional: en la línea inferior los golpes dados por la mano sobre la lonja (la derecha en el caso de Perico, que es zurdo), y en la línea superior los de palo. Cuando el palo percute el cuerpo del instrumento (es decir, "hace madera"), se indica con una cruz como cabeza de nota.

-  una barra cruzando la plica de la nota indica que luego del golpe, el palo rebota con cierta amplitud, produciendo uno o más sonidos de articulación bastante clara, aunque menor que la del golpe directo.
-  la doble barra indica que el rebote es de amplitud mínima, y produce una sucesión indefinida de golpes apenas articulados.
-  la plica barrada en zigzag indica que el palo golpea y se apoya sobre la lonja, produciendo una especie de rebote presionado.

En realidad se usa, durante el toque, toda la gama de posibilidades intermedias entre los tres tipos de rebote definidos arriba. Para la pautaación elegí uno u otro símbolo según pareciera más aproximado en cada caso, pero esos matices de articulación sólo quedarán claros escuchando atentamente la grabación.

#### c) dinámica

-  para las notas acentuadas se usará el símbolo habitual.
-  una pequeña línea horizontal sobre la cabeza de la nota indica un golpe algo apoyado, sin llegar a ser acento.
-  las notas entre paréntesis curvo son subacentuadas con respecto al resto de la serie.
-  las notas entre paréntesis recto son inaudibles o apenas perceptibles en la grabación. Se incluyen por ser importantes en la dinámica del toque.

d) tímbrica

En lo que respecta a la tímbrica, no haremos diferenciaciones para los golpes de mano: se golpea fuertemente con los cuatro dedos -del índice al meñique- extendidos, abarcando desde casi el borde hasta cerca del centro de la lonja, y retirando inmediatamente para no apagar la resonancia. En cuanto al palo, normalmente se percute sobre un punto intermedio entre el borde y el centro, pero hay diferencias tímbricas según el tipo de articulación dinámica:

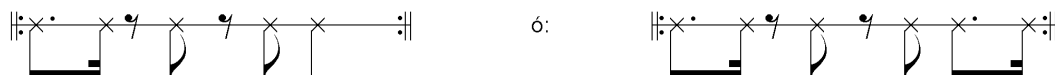
- los sonidos subacentuados se articulan dejando caer el palo con menor fuerza y generalmente hacia el centro de la lonja, lo que produce un sonido menos resonante.

- los sonidos acentuados, por el contrario, se articulan normalmente con un tipo de golpe denominado "timbaletado" o "rim shot": el palo cae con fuerza en forma plana sobre la lonja, cerca del borde, de modo de golpear simultáneamente la membrana y el aro. El sonido resultante es brillante y de gran proyección.

**v- la grabación**

El equipo utilizado consistió en un grabador portátil del tipo *walkman*, (un Sony modelo WM-D6C), y un micrófono estéreo de electreto (Sony ECM-909). Tanto grabador como micrófono son de reducidas dimensiones y no llaman demasiado la atención; concentrado en el toque, Perico reconoció más tarde que ni siquiera había notado mi presencia, ni que estaba siendo grabado.

La toma comienza con todos los tambores haciendo madera con la figura de una clave sencilla, muy habitual actualmente:



El pulso se mueve a una velocidad que podemos considerar dentro de la media de lo que es característico de Ansina: aproximadamente 133-134 negras por minuto. Un piano toca dando la anacrusa, a lo que Malumba Giménez, como jefe de cuerda, reacciona inmediatamente gritando "¡Pará, pará, pará...!". Recordemos que la detención estaba motivada precisamente para dar tiempo a que se alejara la comparsa que les antecedió. Poco después se puede escuchar el repique de Gularte jugando con la figura de la clave, alternando golpes de madera con suaves toques de palo y mano sobre la lonja. A partir de su entrada es que se comienzan a numerar los compases. En el último tiempo del compás 11, Malumba da la anacrusa de piano para que entren los chicos en el compás 12. Al final de ese compás, una segunda anacrusa del jefe de cuerda da la indicación para que largue la llamada completa con pianos y repiques. A medida que éstos se van incorporando, desaparece paulatinamente la madera. (Ver compases 11 en adelante en la pautaación).

A partir de esa entrada en el compás 13, sube la llamada, tanto en intensidad como velocidad, llegando la negra a aproximadamente 142. Esto también es característico de Ansina -por oposición a Cuareim, por ejemplo- donde es común que la llamada arranque a velocidades sensiblemente mayores que la de la clave

inicial. Establecido entonces el ritmo de llamada, Perico continúa haciendo madera por un par de compases, comenzando a repicar en el 18 con una larga intervención que se extiende -con una pequeña pausa de tres compases- hasta el primer tiempo del compás 45, donde retoma el toque de madera. Justamente allí se puede apreciar una notoria bajada en la velocidad de la llamada, hasta aproximadamente 137-138 por negra, velocidad que se mantendrá sin mayores variaciones hasta el final del fragmento que estudiamos.

Sobre el compás 55, y al ver que Perico continúa haciendo madera, se escucha la voz de Malumba llamando: "¡Perico, suba ahí!". Gularte espera completar su compás de clave, e ingresa en el compás 57 a repicar durante 8 compases. Hay otra pausa de madera (compases 66 a 75) antes de la última intervención -breve- de Perico (compases 76 a 83). A partir de ahí la llamada comienza rápidamente a bajar de intensidad, y los tambores van uno a uno volviendo a la figura de madera, para una nueva detención.

## vi - pautaación

♩ = 133 - 134

comienzan todos haciendo madera

Perico: palo mano

1 2

3 4 5 6

7 8 9 10

♩ = 142

11 12 13 14 va desapareciendo la madera

chicos: palo mano

pianos: palo mano

Malumba:

↓ entran algunos repiques - Perico sigue haciendo madera

↓ entran los demás pianos



15 sigue la llamada ... 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33 34

35 36 37 38

39 40 41 42

43 44 45 46 baja el ritmo

♩ = 137 - 138

47 48 49 50

51 52 53 54

55 Malumba: "¡Perico, suba ahí!" 56 57 58

59 60 61 62

63 64 65 66

67 68 69 70

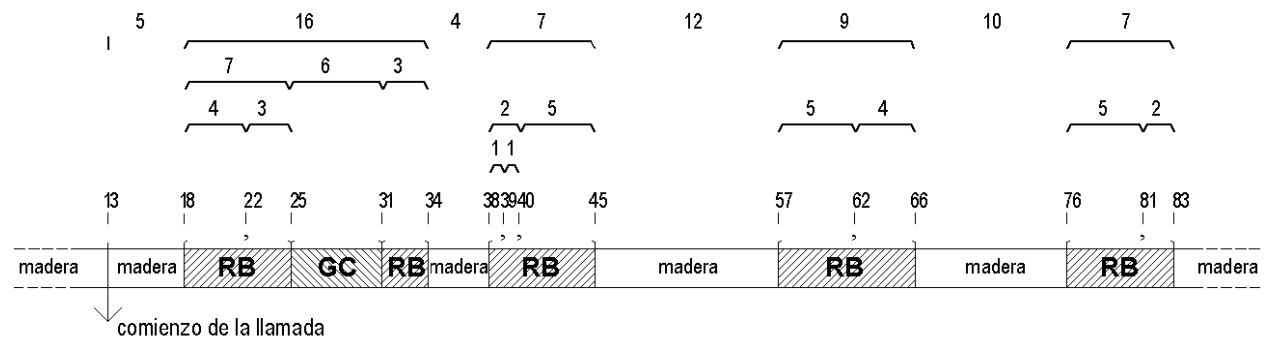
71 72 73 74

75 76 77 78  
79 80 81 82  
83 84 85 86 se va disolviendo la llamada  
sigue madera hasta el final

## vii - análisis

### - relaciones repicado-madera

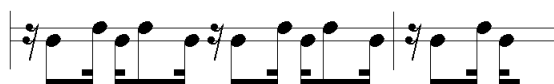
A fines de un análisis, lo primero que quisiera es graficar cómo se alternan a lo largo del solo los momentos de repicado con los de madera.



Vemos que de los aproximadamente 80 compases que van desde que larga la llamada hasta que comienza a disolverse nuevamente, Perico repica en 39, en el resto hace madera. De ellos, 33 están ocupados por la figura de repicado básico RB y 6 por un grupo contrastante GC en la parte intermedia de la primera intervención. Dentro de la repetición prolongada del repicado básico pueden darse pequeñas detenciones resolutivas a modo de respiraciones para continuar, indicadas con comas en la gráfica (final de los compases 21, 61 y 81). Obsérvense las irregulares pero bien proporcionadas relaciones entre las longitudes de los segmentos.

- la figura repicado básico

Si nos fijamos en la pautaación, veremos que Perico subacentúa sensiblemente el golpe de palo que cae a tierra, de forma tal que la figura resultante a nivel perceptivo por momentos es prácticamente la siguiente:



Por el contrario, son habituales los pasajes donde se acentúa el palo que va en la segunda semicorchea del tiempo, inmediatamente después de la mano que va a tierra.



Dichos acentos pueden involucrar, además del dinámico, aspectos tímbricos y articulatorios: golpe sobre el borde de la lonja, uso de alguno de los tipos de rebote mencionados. Como se explicó más arriba, es en el palo donde se da la mayor variedad dinámica y tímbrica, mientras que los golpes de mano son en general bien apoyados, destacando la figura:



Por lo demás es notable la enorme precisión rítmica que mantiene Gularte todo el tiempo en la articulación de su toque, como ya mencionáramos. Frecuentemente se pueden percibir repiques que desplazan los golpes acercándolos, y aproximándose en mayor o menor medida a la división en tres del tiempo, produciendo así un atresillamiento de la figura de repicado básico. La magnitud de tal desplazamiento es variable y difícil de cuantificar; depende en realidad de la técnica y estilo personal de cada ejecutante, y de las circunstancias particulares del toque (velocidad de la llamada, interacción con los demás tambores, etcétera). En el caso de Perico, por el contrario, se puede escuchar cómo se mueve siempre sobre una rigurosa división del tiempo en cuatro, en estricta sincronía con la pulsación básica de los chicos.

- inicio de frase

Veamos ahora cómo se inserta el repicado en la estructura rítmica de la llamada. De las cuatro intervenciones de Gularte, tres de ellas se inician directamente en la figura básica (compases 18, 57 y 76), y la restante (compás 38) desemboca en la misma por acumulación. En todos los casos se comienza a repicar invariablemente en el primer tiempo del compás, siempre con la mano, y las figuras usadas son *a*, que no es sino la propia cabeza de la frase, y *b*, que sería el repicado de *a*.



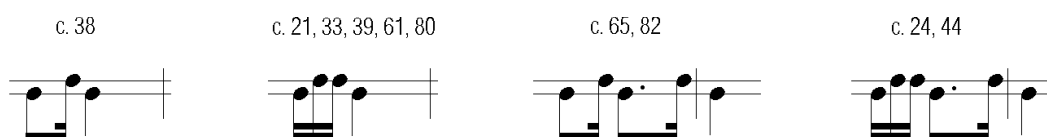
Los mismos elementos se utilizan en la segunda intervención, donde la frase se arma por acumulación: se repica durante un compás y se pausa (compás 38, inicio *a*), se repite el recurso (compás 39, inicio *b*, densificado por el rebote de palo), y recién en el compás 40 (nuevamente inicio *b*) se establece la frase.



También tienen las mismas características los reinicios de frase luego de las breves detenciones o respiraciones que indicábamos (compases 22, 62 y 81, con inicio *b* en los tres casos), así como cuando se retoma el repicado básico luego del grupo contrastante en la primera intervención (compás 31, inicio *a*).

#### - final de frase

Del mismo modo que la frase tiene su comienzo natural en el primer tiempo del compás o ciclo de cuatro dado por la clave, su resolución y descarga está en el cuarto tiempo, en el golpe de mano que cae a tierra. Si se trata de una breve interrupción para continuar, se pausa por un tiempo y se reanuda el repicado en el primer tiempo del compás siguiente, de la manera que ya vimos arriba; si por el contrario esa resolución va a marcar el final de la frase para pasar a hacer madera, se remata agregando un golpe de palo en la última semicorchea y cayendo con mano en el ataque de la primera negra del compás que sigue. Pero en ambos casos se resuelve en ese golpe de mano del cuarto tiempo con alguna de las dos mismas figuras *a* y *b* que se utilizan para el comienzo. Veamos los ejemplos:



Para continuar, final con figura *a* (el único caso es el compás 38); para continuar, figura *b*, (más frecuente, compases 21, 61 y 80, además del 39); con remate conclusivo, figura *a*, (compases 33, 65 y 82); y con remate conclusivo, figura *b*, (aparece en el compás 44, y en el 24 para pasar al grupo contrastante). Podemos hacer notar que en todas las frases del repique el golpe final es, al igual que el inicial, con la mano.

#### - el grupo contrastante

Promediando la primera intervención de Gularte hay un grupo de seis compases, del 25 al 30, en los que aparece un fraseo diferente al básico del repique, y que conforma un grupo de contraste, aunque como

veremos hay una íntima relación entre los materiales motívicos. Una vez en el compás 25 y dos en el compás 27 aparece una figura que ya vimos, pero que cambia aquí su ubicación dentro de la frase con respecto al ciclo de cuatro tiempos. Se trata de la cabeza de frase con repicado de palo, con la descarga en el golpe de mano a tierra en los tiempos 1 y 3, en vez de 2 y 4:

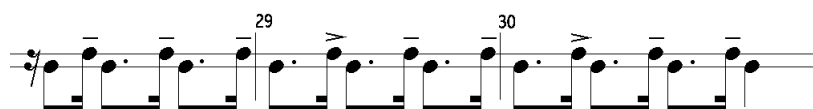


En la última negra del compás 25 hay dos grupos de corcheas a tiempo -figura no de las más frecuentes-, que a partir del compás 26 se desplazan una semicorchea con relación al tiempo.



Esta figura, de gran tensión, sí es tradicional del repique, y su sentido rítmico de desplazamiento respecto al pulso dado por los pasos al caminar, es muy diferente del repicado básico, donde alternativamente mano y palo van resolviendo en el dar del tiempo.

En el compás 28 se sugiere reanudar el ciclo de corcheas desplazadas; por el contrario se resuelve a tierra y se insiste, hasta fin del compás 30, con la figura del golpe de mano en el ataque del tiempo, y el palo timbaleteando en la última semicorchea.



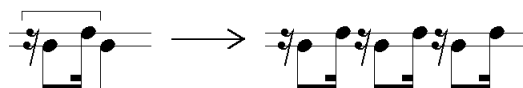
Pero como mencionábamos, las tres figuras utilizadas en este grupo contrastante tienen estrecha vinculación con los tres golpes que conforman la cabeza de la frase básica.



Este motivo, muy característico del toque del repique, genera la siguiente figura al ser repicado el golpe de palo:



A su vez, si repetimos los dos primeros golpes sin su resolución a tierra, obtenemos la sucesión de corcheas desplazadas:



Si por el contrario repetimos la serie formada por los dos últimos golpes -el palo en la última semicorchea y la descarga de mano en el ataque de la negra- surge la siguiente figura:



Creo que esto muestra bastante elocuentemente la enorme coherencia rítmica y formal que se mantiene a lo largo de todo el toque. Reitero que se trata del estudio de un caso particular, y bastante breve además, ya que una sección de llamada puede durar desde 15 o 20 minutos hasta alrededor de una hora. Por tanto no se puede pretender establecer a partir de él una normativa generalizadora. Sin embargo, el análisis de una cantidad importante de registros grabados de toques de varios buenos repicadores, tanto de Ansina como de Cuareim, permiten constatar que efectivamente están aquí expuestos varios de los elementos más importantes y representativos, tanto del vocabulario rítmico, como de la sintaxis generadora del toque de un repique en el candombe afro-montevideano.

### **viii - agradecimientos**

Al Lic. Luis Ferreira, por haber leído este trabajo en la etapa de preparación, y por los valiosos comentarios realizados

A Eduardo "Malumba" Giménez, por haberme aclarado varios datos importantes sobre el desarrollo de la llamada de esa noche, en su visión de jefe de la cuerda de tambores.

Y muy especialmente a Pedro Gularte, por el interés que mostró en este proyecto, y la excelente disposición y paciencia con que respondió a mis preguntas y consultas. A él está dedicado este trabajo.

### **ix - referencias bibliográficas**

Ferreira, Luis (1990). "El repicado del candombe." Ponencia presentada en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología, 1990.

Ferreira, Luis (1991). "La música de las llamadas de tambores afro-uruguayos: aspectos estructurales y simbólicos." Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Culturas Afro-americanas, organizado por el Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas negras "Ilê Asé Osun Doyó", 1991, Buenos Aires.

Goldman, Gustavo (1991). "Seguí que te están mirando. Una primera aproximación al diálogo de los tambores montevideanos." Ponencia presentada en las Sextas Jornadas Argentinas de Musicología, 1991.

Jure, Luis, y Olga Picún (1992). "Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos." Ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología - VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 1992.

Verges, María Luisa (1983). "Aspectos de la rítmica afro-uruguaya." En: Boletín Interamericano de Educación Musical, nº1.