

NICOYEMBE: ENTRE TAMBORES Y MEMORIA.

UN ACERCAMIENTO A LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO COLOMBIANO DESDE EL CURRULAO Y EL ARRULLO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Educadora de educadores

NICOYEMBE: ENTRE TAMBORES Y MEMORIA. UN ACERCAMIENTO A LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO COLOMBIANO DESDE EL CURRULAO Y EL ARRULLO

JUAN CAMILO SALGADO ACOSTA

COD: 2020275042

ASESOR

Oscar Mauricio Rodríguez Rueda

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, Colombia

2026

Contenido

Planteamiento 8

Descripción del problema 8

Contexto de las músicas del Pacífico colombiano 8

Transformaciones musicales 8

Sobre el objeto de estudio 9

Propuesta 10

Justificación 11

Antecedentes investigativos 14

Pregunta problema 17

Objetivo general: 17

Objetivos específicos 18

Marco teórico 19

Músicas tradicionales del Pacífico colombiano 19

Origen afrocolombiano 19

Relación con territorio 20

Función social (ritual, comunitaria) 21

Tradición oral 21

El Arrullo y el Currulao 23

Formatos instrumentales del Pacífico colombiano (Currulao y arrullo) 25

Marimba de chonta, el piano de la selva 25

Cununos (Macho y hembra) 26

Bombo 28

Guasá 29

Voces 29

El Arrullo – Elementos musicales e interpretativos 30

El Currulao – Elementos musicales e interpretativos. 32

Transformaciones: Las nuevas músicas colombianas 35

Nicoyembe en la música del Pacífico colombiano 37

El documental como herramienta de divulgación 40

Práctica interpretativa 41

Marco Metodológico 44

Introducción 44

Enfoque 44

Tipo 45

Diseño 46

Entrevista 48

Población: 49

Herramientas de recolección de datos. 49

Ruta metodológica 51

Resultados 53

Documental - Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. 54

Contexto y formación del músico 55

Currulao y arrullo 58

Formato instrumental 62

Práctica interpretativa 65

Transformaciones 68

Propuesta artística 71

Conclusiones 75

Contexto y formación del músico 75

Currulao y arrullo 76

Formato instrumental 77

Práctica interpretativa 78

Transformaciones 79

Propuesta artística 80

Anexos 83

Bibliografía 84

Ilustración 1. Maestro Nicoyembe 14

Ilustración 2. El Currulao 21

Ilustración 3. Tradición oral: La huella migrante en la música del Pacífico colombiano. 23

Ilustración 4. El arrullo. 25

Ilustración 5. Marimba de chonta. 27

Ilustración 6. Cununo Macho. 28

Ilustración 7. Bombo. 29

Ilustración 8. Guasas. 30

Ilustración 9. Nidia Góngora, cantora de Timbiquí. 31

Ilustración 10. Arrullo duérmete mi niño 32

Ilustración 11. Arrullo San Antonio. 33

Ilustración 12. Patrón Rítmico del currulao. 34

Ilustración 13. Variación en Patrón Rítmico del currulao. 35

Ilustración 14. Tipos de preguntas. 49

Ilustración 15. Portada de la investigación. 56

Ilustración 16. Documental Parte 1 - Contexto y formación del músico. 57

Ilustración 17. Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria: formación inicial. 58

Ilustración 18. Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria: Currulao y arrullo. 60

Ilustración 19. Documental Parte 2: Sobre el arrullo. 62

Ilustración 20. Inclusión del bajo eléctrico. 65

Ilustración 21. Práctica interpretativa 67

Ilustración 22. Sobre la adaptación y la importancia del oyente 69

Ilustración 23. Investigador Camilo Salgado con Nicoyembe. 83

Tabla 1. Herramientas de recolección de datos. 50

Tabla 2. Ruta metodológica. 51

Tabla 3. Guion Minidocumental. 52

Planteamiento

Descripción del problema

Contexto de las músicas del Pacífico colombiano

Las músicas del Pacífico colombiano son una de las expresiones más importantes e históricamente relevantes de nuestro país, son el resultado de un complejo compendio de elementos históricos culturales y sociales pertenecientes principalmente a las comunidades afrodescendientes que han derivado en la amplia gama de aires[1] que existen hoy en día. Aires como el conocido *Currulao*, el *Arrullo* o el bunde han sido interpretados en la región por muchos años y se han presentado en una gran cantidad de variaciones a los formatos tradicionales, si bien estos se corresponden con un formato instrumental más o menos típico que incluyen:

- La marimba de chonta
- Los cununos
- El Guasá
- Las voces y el bombo

Transformaciones musicales

El bajo es el instrumento en el que más se centra esta investigación por las siguientes razones:

- La participación del bajo en estos aires es relativamente reciente comparado con los demás instrumentos de los formatos típicos (como los cununos o la marimba de chonta) y lo encajan en uno de los instrumentos

[1] Para efectos de esta investigación se usará el término aire musical. En el mundo del folclore, un "aire musical" o simplemente "aire" se refiere a un tipo particular de pieza musical o melodía. Generalmente, estas melodías tienen rimas populares o tradicionales y suelen interpretarse de manera sencilla, a una sola voz. Además, pueden formar parte de una danza, una canción o una melodía instrumental (Aragón, 2018)

El bajo eléctrico es el instrumento que centra el interés de esta investigación por varias razones. En primer lugar, porque su participación en estos aires es relativamente reciente si se compara con la marimba de chonta o los cununos, lo que lo convierte en un caso claro de las transformaciones instrumentales que Wade y González (2002) asocian a procesos más amplios de urbanización y circulación cultural de las músicas tradicionales colombianas. Este tipo de experimentación instrumental no es exclusivo del Pacífico: Gómez (2016) documenta un fenómeno similar desde los años sesenta y setenta bajo la etiqueta de nuevas músicas colombianas, ligado a la incorporación de lenguajes musicales externos a los formatos tradicionales. En segundo lugar, porque abre posibilidades armónicas y melódicas que reorganizan el rol tradicional de cada instrumento dentro del ensamble. Y en tercer lugar, porque quien escribe es bajista y ha acompañado durante años al maestro Nicoyembe en sus presentaciones, lo que permite abordar el problema desde una posición de observación participante y no desde una lectura externa. A pesar del papel creciente de agrupaciones que integran el bajo en estos formatos, existe poca literatura académica que documente cómo se articula ese instrumento con los patrones tradicionales del Currulao y el Arrullo desde la práctica interpretativa concreta, un vacío que Tascón Hernández (2022) también señala respecto a la instrumentación del currulao en general.

Sobre el objeto de estudio

Teniendo en cuenta lo anterior es necesario resaltar algunos artistas y agrupaciones que han sido importantes en estos procesos de transformación musical, el caso que suscita esta investigación específicamente sería el del maestro Nicoyembe, músico colombiano que cuenta con una gran trayectoria musical en el campo de las músicas tradicionales del Pacífico y el caribe

colombianos, resulta importante esta trayectoria en la interpretación de músicas del pacifico, específicamente el trabajo en aires como el *Arrullo* y el *currulao.*

Propuesta

Es así como se propone realizar un documental para dar una guía musical e histórica con la colaboración del maestro Nicoyembe, que incluye ejemplos musicales relacionados con la práctica e interpretación de estos aires, con una pequeña reseña histórica y narrativa. Este proyecto busca contextualizar sobre la historia y el concepto musical de cada aire, incorporando ejemplos musicales que permitan comprender estos aires de una manera más relacionada con contexto musical y cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior se propone la realización de un minidocumental que incluya entrevistas, ejemplos musicales relacionados con la interpretación de estos aires, testimonios y demás con el fin de enriquecer la comprensión de las prácticas interpretativas en estos géneros y aires, así como la divulgación de los procesos de transformación de las músicas del Pacífico colombiano.

Justificación

Las músicas tradicionales del Pacífico son muy importantes y se presentan como una de las manifestaciones culturales más importantes de nuestro país, específicamente para las comunidades afrodescendientes que cuentan con unos amplios procesos culturales históricos y sociales. Entre estas músicas y para efectos de esta investigación vamos a destacar dos aires, siendo estos el *Currulao* y el *Arrullo* los que serán objeto de estudio de este proyecto: estos aires cuentan con un formato que es más o menos general en lo que se podría llamar más tradicional, como se mencionó anteriormente, el formato instrumental estándar cuenta con: Marimba de chonta, cununos, guasas, bombos y las voces. Estos aires y muchos otros son una parte muy importante de la vida de las comunidades del Pacífico colombiano, ya que engloban tradiciones orales, identidad cultural y diversas narrativas de memoria propias de la región.

No obstante, como ha pasado con muchas otras músicas tradicionales de nuestro país, en lo que muchos llaman las nuevas músicas tradicionales[2], los formatos típicos han sufrido muchos y significativos cambios a lo largo del tiempo, esto debido a procesos de circulación cultural, globalización, intercambios culturales y nuevos escenarios de interpretación. Uno de estos procesos y quizá el más relevante para la presente investigación es la incorporación de instrumentos que no son propios del formato y vienen de otros contextos musicales completamente diferentes. Uno de estos elementos dentro de los procesos de transformación musical es la incorporación de nuevos instrumentos como por ejemplo el bajo, si bien este instrumento no es típico de este formato ofrece diversas posibilidades armónicas y melódicas, generando propuestas novedosas en cuanto a la interpretación y reinterpretación de las músicas del Pacífico colombiano.

[2] Son aquellas músicas que resultan de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares colombianas, ampliando y desarrollando su lenguaje (Montenegro, 2023, p. 15)

Teniendo en cuenta lo anterior es importante citar algunos ejemplos de músicos y artistas que han desarrollado propuestas que incluyan el bajo eléctrico en las músicas del Pacífico colombiano, específicamente en los aires de *Currulao* y *Arrullo*. Si bien existen muchas propuestas de agrupaciones que toquen aires de *Currulao* y *Arrullo* existe una limitada literatura académica al respecto que explique cómo se generó esta inclusión y muestren los procesos y parámetros musicales para dicha hibridación. Esta poca evidencia académica muestra la clara necesidad de desarrollar trabajos de grado que permitan entender mejor los procesos de transformación e inclusión instrumental dentro de las músicas del Pacífico colombiano.

Sobre estos casos de músicos y artistas que han desarrollado estas propuestas, el que suscita esta investigación es el maestro Nicoyembe, este es un caso muy relevante de estudio ya que cuenta con una amplia trayectoria en la interpretación de las músicas del Pacífico colombiano y su trabajo interpretativo en aires como el *Currulao* y el *Arrullo*. Esta experiencia musical permite explorar y documentar cómo se da la integración de instrumentos que no son propios del formato en estos aires y cuales son algunas de sus posibilidades musicales y técnicas dentro de la interpretación.

Ilustración 1. Maestro Nicoyembe



Tomado de: (Secretaría de cultura de Bogotá, 2026)

Por último, la realización del minidocumental “Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo” permite no solo mostrar las experiencias y testimonios del artista, permite también incluir ejemplos musicales que muestren la relación entre los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y demás de estos aires en su práctica artística. Así pues, la investigación es un aporte en el área investigativa, también su producto (siendo el minidocumental) se presenta como un material y referente audiovisual que tiene una función divulgativa y también pedagógica, combinando el conocimiento e interpretación de las músicas del Pacífico colombiano con la producción escrita y académica.

Antecedentes investigativos

Sánchez Lozano (2018), en la tesis *Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico*, desarrollada en la Licenciatura en Música de la UPN, abordó la pregunta por la inclusión del bajo eléctrico en el currulao desde un ángulo didáctico. Su investigación cualitativa de corte etnográfico produjo una cartilla con los elementos constitutivos del género: ritmotipos, melotipos y progresiones armónicas transcritos y sistematizados para el aprendizaje del bajo. El propio autor reconoce que "el bajo eléctrico ha pasado a ser 'columna vertebral' que soporta, y a la vez es puente entre la marimba y la percusión" (Sánchez, 2018, p. 12) y que, pese a esa centralidad, la información disponible sobre su función en el género es escasa. El valor de este antecedente para el presente proyecto es directo: establece que existe un vacío académico sobre el bajo en el currulao y lo aborda desde el análisis musical. Pero su producto es textual. No registra la voz de un intérprete concreto ni la práctica musical en movimiento.

Cedeño Delgado (2015), también de la UPN, propone en *El bajo eléctrico en la música llanera colombiana* el modelo metodológico más parecido al de esta investigación: un estudio de caso con enfoque cualitativo, centrado en un músico específico, el maestro Ricardo Zapata Barrios. Cedeño reconoce el mismo problema de punto de partida que motiva este trabajo: "Aún no se cuenta con registros documentales que evidencien la escasa información en el reconocimiento histórico del Bajo Eléctrico en la música llanera" (Cedeño, 2015, p. 18). El trabajo reconstruye el estilo de Zapata a través de entrevistas y transcripciones de sus grabaciones. Como estructura de investigación —un intérprete, un instrumento no autóctono, una música tradicional— es el antecedente más análogo en términos de diseño. La diferencia es el producto: también textual, también sin registro audiovisual del músico.

Ochoa, Convers y Hernández (2014), en *Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*, publicado por la Editorial Pontificia Universidad Javeriana, llevaron a la práctica la articulación que este proyecto también propone. Su investigación "consta de un texto y unos archivos de audio y video" donde el material audiovisual "propone un puente entre las formas tradicionales de aprendizaje de músicas regionales y las herramientas pedagógicas tomadas de la tradición académica" (Ochoa, Convers y Hernández, 2014). El trabajo documenta directamente la práctica de maestros del Pacífico sur: el marimbero José Antonio Torres "Gualajo", el guapireño Ferney Segura, las cantadoras Benigna y Lísida Solís, entre otros. Cada uno muestra, frente a la cámara, cómo toca y cómo enseña. El antecedente confirma que existe precedente riguroso de documentación audiovisual de la práctica musical de intérpretes del Pacífico en el ámbito académico colombiano. Su diferencia con este proyecto es de escala y foco: trabaja con varios maestros y su orientación es pedagógica; aquí hay un solo caso y la pregunta es sobre transformación interpretativa.

Carrillo Sánchez (2014), en el artículo *Reflexiones sobre investigación y realización documental: Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, publicado en la *Revista Chilena de Antropología Visual*, reflexiona sobre el proceso de hacer un documental etnográfico sobre cinco cantadoras afrocolombianas del Pacífico y el Caribe. Su objetivo fue "analizar las vivencias de cantadoras tradicionales afrocolombianas como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, realizando un producto cinematográfico documental y un análisis escrito" (Carrillo Sánchez, 2014, p. 80). La autora define la propuesta del documental como "una propuesta de cine etnográfico, que busca un tratamiento en profundidad del evento filmado y a su vez, tiene la pretensión de provocar una reacción en la audiencia" (p. 81). La articulación que plantea Carrillo Sánchez —investigación social más realización audiovisual, con intérpretes

específicos del Pacífico como sujetos— es la que estructura también este proyecto. Su reflexión sobre la estrategia de filmación y el uso del testimonio como dato etnográfico es, de todos los trabajos revisados, el más útil como referente metodológico para la producción del minidocumental.

Los cuatro trabajos coinciden en identificar un vacío documental sobre la práctica de músicos específicos en las músicas tradicionales colombianas, y cada uno propone una estrategia distinta para llenarlo: análisis musical, estudio de caso biográfico, investigación con soporte audiovisual, documental etnográfico. Ninguno, sin embargo, aborda el caso de un intérprete del Pacífico sur cuya práctica documente la integración de un instrumento no autóctono —el bajo eléctrico— a los aires de currulao y arrullo, y cuyo producto sea un minidocumental que combine testimonio, ejemplos musicales en vivo y análisis interpretativo. Ese es el aporte específico de esta investigación.

Pregunta problema

¿Cómo se configura la práctica interpretativa del maestro Nicoyembe en los aires de *Currulao* y *Arrullo*, y cuáles son los elementos musicales, técnicos e interpretativos más importantes para comprender su acercamiento a las músicas del Pacífico?

Objetivo general:

Documentar y visibilizar por medio de la realización de un minidocumental la práctica interpretativa del maestro Nicoyembe en los aires de *Arrullo* y *Currulao*, mostrando sus posibilidades interpretativas y acercamiento dentro de las músicas del Pacífico.

Objetivos específicos

- Hacer una revisión de la historia cultural y musical del *Currulao* y el *Arrullo* en el contexto de las músicas del Pacífico colombiano

- Identificar y extraer los elementos musicales e interpretativos típicos en los aires de *Currulao* y *Arrullo* en su práctica tradicional y también contemporánea

- A partir de la trayectoria artística del maestro Nicoyembe analizar su práctica interpretativa en los aires de *Currulao* y *Arrullo*

- Producir un *minidocumental* basado en la experiencia artística del maestro Nicoyembe que muestre testimonios, análisis interpretativos y ejemplos musicales relacionados con estos aires.

Marco teórico

Músicas tradicionales del Pacífico colombiano

Origen afrocolombiano

Las diversas músicas y aires del Pacífico de nuestro país tienen en gran medida un origen cultural en la historia y narrativas de las comunidades afrodescendientes que se establecieron en la región desde la época de la diáspora africana y la colonia. La gran variedad de músicas son la mezcla del conocimiento ancestral de África, así como las experiencias e historias derivadas de la estadía en el continente americano, esta hibridación da lugar a diversos aires y músicas que han llegado y se han transformado hasta el día de hoy. Y es que es importante entender esta gran diversidad y mezcla que dio como resultado muchas músicas que se conocen hoy en día, algunos factores señalados por Wade y González (2002) por responden a elementos de segregación, centralización además de políticas de la época:

> La exclusión racial y regional determinada por las oposiciones costa frente a interior y negro frente a blanco-mestizo halla su contrapeso histórico en un discurso oficial de la inclusión, deliberado y constante, que encuentra expresión oportuna en la idea de la diversidad cultural y social como fortaleza nacional. El discurso de inclusión radica esencialmente en la retórica estatal –usualmente deshilvanada y superficial–, pero advierte que su permanencia a lo largo de la historia republicana dispuso unas condiciones sui géneris para la exitosa tropicalización musical del país, que no fueron en su momento las de otras naciones latinoamericanas. (Wade & González, 2002, p. 334)

Sobre esto, algunos aires como el Currulao y el Arrullo no pueden ser abordados netamente desde un análisis y perspectiva netamente musical, es necesario entenderlos como manifestaciones culturales que recogen la historia, la cultura y la forma de vida de estas comunidades. El origen

africano de estas músicas es especialmente visible en la percusión, el baile y el cuerpo, la polirritmia, así como los conocidos cantos responsoriales, típicos en la mayoría de las músicas de la región.

Ilustración 2. El Currulao



Tomado de: Enciclopedia Cultural (Redacción, 2020)

Así pues, se entiende que las músicas del Pacífico son un compendio entre historia, cultura e identidad, estas concepciones son importantes para la construcción de sentido de las comunidades afrocolombianas donde se sitúan las prácticas musicales que se van a estudiar en esta investigación.

Relación con territorio

Como se mencionó en el subcapítulo anterior las músicas del Pacífico están intrínsecamente relacionadas a su región y territorios, a sus prácticas, narrativas y estilo de vida, el territorio no solo se presenta como un espacio geográfico es un elemento importante dentro de la música de estas comunidades. Hablando específicamente de las músicas del Pacífico

colombiano, estas están muy relacionadas con la naturaleza; los ríos, la selva y los litorales son el escenario donde las voces, los instrumentos y los ritmos confluyen, un ejemplo relevante es la marimba de chonta, instrumentos construidos con elementos de la naturaleza y que muestra con claridad esta relación.

> La Marimba de Chonta, es el instrumento central del conjunto tradicional del Pacífico Sur colombiano1; se trata de un instrumento que abre nuevos campos sonoros y performativos poco explorados en el ámbito académico de la región. Desde las afinaciones hasta las formas de interpretar, pasando por las estrategias didácticas, la música de Marimba de Chonta es un territorio por explorar desde múltiples perspectivas. (Tascón Hernández, 2022, p. 364)

Función social (ritual, comunitaria)

Las músicas de estas regiones cumplen una función muy importante dentro de las comunidades, va más allá de lo netamente musical o estético y se convierte en un elemento fundamental en los rituales y la simbología de sus prácticas. Para citar un ejemplo está uno de los aires clave para esta investigación, el Arrullo: este está intrínsecamente relacionado con los rituales y contexto religioso de la región, donde la música tiene un carácter sagrado.

Así pues, se entiende que las músicas del Pacífico no pueden ni deben entenderse sólo desde la perspectiva musical, ya que hacen parte de muchos aspectos de la vida de las comunidades y construyen su identidad y prácticas sociales.

Tradición oral

La transmisión es similar al currulao pasando conocimientos a través de la tradición oral es uno de los elementos más importantes en las músicas del Pacífico colombiano ya que el

aprendizaje no se basa en la escritura o la teoría, las músicas se han mantenido con el conocimiento que se transmite generación a generación a través de la imitación la escucha y la práctica, siendo así un elemento importante para entender al Currulao y al Arrullo, no son solo música, son prácticas ancestrales que recogen en su estructura la historia de un pueblo. Es importante reconocer este elemento a la hora de entender y extraer los elementos de un género o aire "Arom consideraba que la estrategia de investigación debía lograr una comprensión de lo teórico implícito en la tradición oral, partiendo de la búsqueda y comprensión de sus lógicas internas" (Tascón Hernández, 2022, p. 371)

Ilustración 3. Tradición oral: La huella migrante en la música del Pacífico colombiano



*Tomado de: Pesquisa Javeriana (*La huella migrante en la música del Pacífico colombiano | Revista Pesquisa Javeriana*, 2019)*

La tradición oral también posibilita la transformación y adaptación de las prácticas musicales (concepto que es fundamental para entender la inclusión del bajo eléctrico en proyectos como el del maestro Nicoyembe) esto es importante ya que cada generación puede adaptarse a las nuevas ideas y contextos, creando su propia versión de las músicas del Pacífico colombiano.

El Arrullo y el Currulao

El *Currulao* y el *Arrullo* son aires muy importantes dentro de las músicas del pacifico colombiano, estos están muy presentes en las tradiciones ancestrales de las comunidades afrodescendientes del litoral del pacifico colombiano. Estos aires no solo son expresiones musicales, como es típico en la región, la música es una parte fundamental en la vida social, la construcción de comunidad y tejido social de la región.

El *Currulao* es uno de los aires más representativos y endémicos de Colombia, este tiene un fuerte ritmo que se sustenta en patrones de percusión que crean una estructura rítmica repetitiva sobre la cual los demás instrumentos de articulan, este aire se suele interpretar en eventos festivos y está muy asociado a encuentros comunitarios donde la música y la danza son importantes para crear comunidad y como expresión colectiva y cultural. (Wade & González, 2002)

Sobre el origen del currulao ya existe un consenso en la comunidad académica:

> Sobre el origen del currulao, todos los folclorólogos están de acuerdo en que este ritmo procede del continente africano, siendo además una de las supervivencias más representativas del desarrollo cultural de las concentraciones negras ubicadas en el litoral pacífico colombiano. Octavio Marulanda piensa que es la danza que más sintetiza las herencias africanas de los antiguos esclavos radicados en las orillas del Mar Pacífico y las cuencas de los ríos centro occidentales del país. (Londoño, 1985, p. 1)

Hablando ahora del otro aire importante para esta investigación, el *Arrullo* tiene un carácter mucho más íntimo y que se podría denominar como ritual, a diferencia del carácter más festivo del Currulao el arrullo se suele interpretar en actos religiosos y ceremoniales, como fiestas de los

santos, velorios o eventos de tradición eclesiástica “Los arrullos, que se usan en algunas festividades de carácter religioso (fiestas patronales y decembrinas) y fiestas culturales como carnavales” (Cuero & Montaño, 2019, p. 25) así pues este aire está mucho más centrado en la Voz y los cantos colectivos de la comunidad, también tiene una estrecha relación con la tradición oral manteniéndose como una práctica ancestral de la región.

Ilustración 4. El arrullo.



Tomado de: Festival Petronio Álvarez (Radiónica, 2026)

Así pues, ambos aires son la suma de muchos elementos más allá de lo netamente musical, como el territorio, la memoria y en general la práctica interpretativa y la tradición oral.

Formatos instrumentales del Pacífico colombiano (Currulao y arrullo)

Sobre los formatos instrumentales, ambos aires *Currulao y arrullo* comparten una base común de instrumentos propias de las músicas de esta región de Colombia, a continuación, se muestran los más importantes:

- La marimba de chonta:
- Cununos (Macho y hembra)
- Bombo
- Guasá
- Las voces

A continuación, se presentan estos instrumentos y su función dentro del ensamble de los aires:

Marimba de chonta, el piano de la selva

Este es para muchos el más famoso instrumento de la región, tiene una función melódica y de acompañamiento armónico dentro de las músicas de la región se construye con madera de chonta y partes para la resonancia hechas de guadua. Su papel en el formato tiene que ver con los patrones melódicos en bucle que construyen el discurso musical, en el currulao, por ejemplo, establece motivos rítmico melódicos que hacen una pregunta – respuesta con la voz; en el arrullo por otra parte, acompaña de manera más sutil la voz, sobre el papel de la marimba en ambos aires Montaño comenta:

> La marimba es un instrumento típico de la cultura musical afro nariñense, ésta acompaña a la comunidad afro en todos sus momentos donde la música de arrullos es participe y protagonista de estos convirtiéndose así en un instrumento musical indispensable para darle

cuerpo, alegría y elegancia a las piezas musicales de currulao que son otra expresión cultural ancestral de esta comunidad. La marimba es interpretada por dos marimberos, un requintero que toca las notas altas y un bordonero que toca las notas bajas.(Cuero & Montaño, 2019, p. 17)

Ilustración 5. Marimba de chonta.



Tomado de: (Radio Nacional De Colombia, 2026)

Cununos (Macho y hembra)

Estos son tambores que son muy importantes en el desarrollo e interpretación rítmica de los aires del pacifico colombiano, son dos; *el cununo macho* es quien interpreta patrones más repetitivos y marcados, *el cununo hembra* interpreta de manera más libre algunas variaciones a los ritmos principales y hace pregunta respuesta con la voz y la marimba. Sobre el cununo y su papel en el formato Cuero y Montaño comentan:

El cununo es un instrumento musical Afro Nariñenses que dentro de esta cultura siempre acompaña al bombo, no se concibe el toque de una pieza musical sin este instrumento, el cual se elabora con materiales que se consiguen en la comunidad. Algunos mayores sabedores elaboran este instrumento musical para lo cual utilizan: troncos del árbol llamado balso, parches de piel de venado, tacos o cuñas de madera mangle y lazos de fibra vegetal. En esta cultura se maneja el cununo macho y el cununo hembra los cuales se diferencian por su tamaño y el sonido que emiten. (Cuero & Montaño, 2019, p. 18)

Ilustración 6. Cununo Macho.



Tomado de: (Banco de la República, 2025)

Bombo

El bombo es uno de los instrumentos más importantes ya que es él quien sostiene la base rítmica de todo el ensamble, especialmente en el currulao, su sonido es grave y se presenta como el referente del tempo para los demás instrumentos, esto por medio de sus acentos que son importantes para el patrón rítmico. En los aires de *currulao y arrullo* es importante para la unión de los demás instrumentos. Tiene en su interpretación variaciones en los parches que generan un sonido característico "Los de dos parches son el bombo macho y el bombo hembra, donde el bombo hembra es el que sostiene el ritmo y el macho es el que adorna" (Olaya & Figueroa, 2015, p. 120)

Ilustración 7. Bombo.



Tomado de: (Artesanías de Colombia, 2019)

Guasá

Sobre este instrumento, suelen ser varios dentro del formato, se construye tradicionalmente como un tubo de madera relleno de semillas por lo general “También están los elementos de semilla o sonajeros donde destaca el Guasá” (Olaya & Figueroa, 2015, p. 121). Por otra parte, es tan las cantadoras que suelen ser tres o cuatro dependiendo como acoplen sus voces., su papel dentro del formato es dar un colchón rítmico continuo, que refuerza el pulso y da más densidad sonora a los aires, si bien parece que es un instrumento más bien complementario su papel es clave dentro del elemento rítmico de los aires de la región.

Ilustración 8. Guasas.



Tomado de: (Banco de la República, 2025)

Voces

La voz es protagonista y tiene un papel fundamental dentro de los formatos de las músicas del pacifico colombiano y suele ser más de una “Por otra parte están las cantadoras que suelen ser tres o cuatro dependiendo como acoplen sus voces” (Olaya & Figueroa, 2015, p. 120) no solo en el ámbito musical, también se presenta como un elemento importante en la tradición oral y la

transmisión cultural. En el arrullo específicamente las voces tienen el rol más protagónico ya que como se mencionó anteriormente este último tiene un carácter ritual y colectivo, en el currulao por otra parte la voz tiene un rol más festivo y performativo.

Ilustración 9. Nidia Góngora, cantora de Timbiquí.



Tomado de: Nidia Góngora: "La música es un ritual, una forma de vida y una herramienta de sanación" (Rolling Stone en Español, 2025)

El Arrullo – Elementos musicales e interpretativos

El arrullo es un aire típico en las músicas del pacifico colombiano, este se caracteriza por su carácter suave y su relación con los ritos religiosos y comunitarios de los territorios especialmente del pacifico sur, se considera un aire donde la interpretación colectiva está ligada a la memoria, a lo ancestral ya la espiritualidad. (Wade & González, 2002)

Sobre lo musical es arrullo es menos festivo y mucho más estable que el currulao, el tempo suele ser más lento y las voces aquí son las verdaderas protagonistas; si hablamos de dinámicas musicales importantes el ya mencionado canto responsorial es la base del desarrollo melódico del arrullo, aquí la voz líder propone un verso que es contestado por el coro generando un vínculo musical entre los participantes.

Sobre la intención del arrullo se caracteriza por su interpretación colectiva y sobre todo muy expresiva, construyendo un ambiente musical que es una parte importante de los rituales donde está presente, la intención el espacio y la comunidad tiene mucho que ver en la manera en la que se interpreta.

Las letras suelen ser muy personales, que llevan a la calma y a la introspección, a continuación, se muestran algunos ejemplos:

Ilustración 10. Arrullo duérmete mi niño

DUÉRMETE MI NIÑO[4]

Duérmete mi niño
Duérmete mi amor
Ha llegado el coco para ñauí

Duérmete mi niño
Duérmete mi amor
Todos le llevan al niño

Yo no tengo qué llevarle
Las alas de mi corazón
Que le sirvan de pañales

Todos le llevan al niño
Yo no tengo qué llevarle
Las alas de mi corazón
Que le sirvan de pañales

Tomado de: Cocorobe: Cantos y arrullos del Pacífico Colombiano | Instituto Distrital de las Artes (Arango, 2014, p. 134)

Ilustración 11. Arrullo San Antonio.

SAN ANTONIO[8]

Mira qué bonito
Lo vienen bajando
Con ramos de flores
Lo van adornando (bis)
Orrí, orrá
San Antonio
Ya se va
Abuela Santa Ana
¿Por qué llora el niño?
Por una manzana
Que se le ha perdido
Yo le daré una
Yo le daré dos
Una para el niño
Otra para vos

Abuela Santa Ana
¿Qué dicen de vos?
Que sos soberana
Y abuela de Dios

Mañana me voy
¿Y con quién te quedás?
Si me habés querido
¿Por qué no llorás?
Anda vete no te vas
Quedate no te quedés
Pa' lo que me habés servido
Poquita falta me hacés
Orrí, orrá

Tomado de: Cocorobe: Cantos y arrullos del Pacífico Colombiano | Instituto Distrital de las Artes (Arango, 2014, p. 134)

El Currulao **– Elementos musicales e interpretativos.**

El aire de currulao es uno de los más importantes y representativos del pacifico colombiano, este se caracteriza por su ritmo fuerte y su función festiva donde la danza y el canto se unen en la

interacción entre los músicos, bailarines y la propia comunidad. Sobre su origen etimológico Olaya y Figueroa Comentan:

> Pudiera provenir de la forma en como en medio del baile los hombres acorralan a las mujeres, está acorralado o encorralao, se ha convertido en el ahora llamado currulao. Igualmente, este autor nos habla de una danza antigua llamada "curruchada", similar cartográficamente al currulao y que pudiera haber deformado su nombre en "curruchao" hasta pasar luego a currulao. (Olaya & Figueroa, 2015, p. 105)

Hablando de lo netamente musical, el currulao se construye a partir de la base rítmica e interpreta patrones que se sostienen y son cíclicos, esto en el cununo y en el bombo principalmente, desde esta base se interpretan melodías de la marimba de chonta; por otra parte, la voz se integra en el ensamble como un elemento que dialoga con los instrumentos en una dinámica de pregunta respuesta.

Ilustración 12. Patrón Rítmico del currulao.

Tomado de: The Amphibian Man in the Musical Ecosystem of the Tambora Momposina: Diversity, Interconnectivity and Resilience (Ciro-Gómez, 2024, p. 5)

Ilustración 13. Variación en Patrón Rítmico del currulao.

Tomado de: The Amphibian Man in the Musical Ecosystem of the Tambora Momposina: Diversity, Interconnectivity and Resilience (Ciro-Gómez, 2024, p. 5)

En los anteriores ejemplos se ve el patrón rítmico llevado principalmente por el bombo o en algunos casos (como el del propio maestro Nicoyembe) la tambora, el ritmo de currulao llevado por los cununos, por último, palmas y guasas marcando el pulso.

Sobre las letras las inspiraciones suelen ser extremadamente diversas: desde la comida del día, un viejo amor o historias de los territorios. Un ejemplo es el currulao ***El Paludismo*** donde ser retratan las vivencias diarias sobre la importancia de la salud y la buena fortuna (Olaya & Figueroa, 2015, p. 109)

Hay mucha gente que cree
Que el agua es la que la pasa
Y no se ocupa de quitar
La maleza por la casa
Quítese esa mordaza
Déjenme si me permite
Y a los vecinos invite
Cuando me ponga a decir
Que el Anofeles transmite

Hablando específicamente de la interpretación, está a diferencia del arrullo es más dinámica y rápida, la danza y el cuerpo tienen más movimiento y esto no solo en lo sonoro, la propia comunidad integra el ambiente festivo del aire. (Wade & González, 2002)

Sobre lo colectivo, en el currulao cada instrumento tiene un papel importante, es importante para los intérpretes reconocer el rol que tiene su instrumento, pero también es fundamental el reconocer y escuchar a los demás, de esta manera las dinámicas de pregunta respuesta, los solos de cununo y marimba, los pregones de las cantadoras y los lereos u onomatopeyas conforman un lenguaje único en este bello aire de la región del pacifico colombiano.

Transformaciones: Las nuevas músicas colombianas

Las músicas tradicionales en Colombia cambian constantemente, Peter Wade (2002) afirma que en Colombia las condiciones históricas y de circulación como, la urbanización la industria fonográfica y los movimientos migratorios ha definido en gran parte como la música colombiana se transforma y redefine el lugar de las músicas populares y tradicionales dentro de la cultura del país. Esto no solamente pasa con la música del pacífico importante para esta investigación sino con todas las músicas de nuestro país, en lo que autores como llamas nuevas músicas tradicionales.

> Desde los años 60's y 70's la etiqueta de NMC se registró en la prensa para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales Este interés por trabajar con este tipo de géneros tradicionales colombianos estuvo muy relacionado con movimientos de izquierda, sociales, estudiantiles y la oleada de la denominada la "Nueva Canción" Latinoamericana de la cual hace parte el grupo chileno Inti-Illimani y la artista Violeta Parra. (N. Gómez, 2016, p. 1)

El caso de las músicas tradicionales del pacifico colombiano es particular ya que cuentan con dinámicas y rasgos muy propios, Ochoa (2010) narra como el currulao pasó de contextos mucho más rurales y con un tono ritual a escenarios urbanos de concierto (como el festival Petronio) y también a escenarios de grabación comercial.

> Igualmente, a estas nuevas músicas se les ha atribuido su carácter alternativo en el mercado por la reivindicación de lo local, de autenticidad y novedad, a pesar de su constante pugna

con las estandarizaciones que se exigen en la industria musical (Arango, 2002) según lo citado en (Sánchez, 2012, p. 4)

La función y los públicos cambian y esto genera un cambio en la música de igual manera: algunos elementos como: la presencia de cantadoras profesionales en otros lenguajes, la incorporación de instrumentos ajenos al formato (como es el caso de Nicoyembe que incluye el bajo y otros instrumentos) e incluso la duración de las canciones. Esto genera que el currulao en la actualidad si bien conserva sus patrones rítmicos y melódicos así como la pregunta respuesta entre las voces y la marimba, también incluye nuevos instrumentos y se desarrolla en un entorno o ecosistema sonoro muy distinto.

Tascón Hernández (2022) afirma que la marimba de chonta y la instrumentación del currulao plantean muchos desafíos y transformaciones musicales que no han sido muy abordadas en el ámbito académico.

Una de las transformaciones más visibles e importantes (en especial por el enfoque de esta investigación) es la incorporación de instrumentos que no pertenecen al formato tradicional. El bajo eléctrico es uno de los más remarcables debido a su uso en la propuesta de Nicoyembe, motivando el intercambio musical de su experiencia e impulsando desde la práctica. No se trata de una ruptura, es según la experiencia del investigador en la agrupación musical de Nicoyembe trata de que cada generación o grupo adapte los lenguajes musicales a sus condiciones específicas, ligado a lo que se mostró en el subcapítulo sobre la tradición oral.

Nicoyembe en la música del Pacífico colombiano

El reconocido músico Nicolás Emilio Nicoyembe Rodríguez, más conocido como Nicoyembe nació en Quibdó departamento del chocó, tiene una larga trayectoria musical de más de cincuenta años y ha participado en múltiples conciertos en el pacífico el caribe y diversos festivales internacionales (S. Gómez, 2025). Su incursión a la música no se debió a la academia ni en la escuela sino al entorno familiar ya que su padre es Daniel Rodríguez clarinetista e integrante de la banda de San Francisco de Asís y de la bailarina María Nicacia, Nicoyembe creció rodeado de música y de las prácticas musicales de sus padres en el departamento del Chocó (Bibliored, 2019) Como se mencionó anteriormente la música en el pacífico colombiano se conserva a través de la transmisión oral y esto ubica al maestro como un artista que integra los elementos propios de las músicas del pacífico a su propuesta.

Esta procedencia ubica al maestro en una línea de transmisión oral que el marco teórico de esta investigación ha señalado como uno de los rasgos centrales de las músicas del Pacífico.

La formación inicial de Nicoyembe se dio dentro del repertorio típico del Pacífico norte, donde la chirimía organiza el formato instrumental alrededor del redoblante, el bombo, el clarinete, el bombardino y los platillos (BibloRed, 2019). El paso hacia el Pacífico sur, y por lo tanto hacia el Currulao y el Arrullo, ocurrió de manera relativamente tardía a través de su vínculo con la Fundación Colombia Negra. Con esta agrupación viajó a Ecuador a festivales de marimba y músicas tradicionales del Pacífico sur, donde se acercó al formato del cununo, el bombo, el guasá y la marimba de chonta. Sobre este punto el propio maestro recuerda: "ahí me incliné a tocar los tambores del sur: cununos, bombos, los guasá y la marimba" (BibloRed, 201. Este trayecto es importante para esta investigación porque muestra que la práctica interpretativa del maestro no

responde a una sola tradición regional, sino que articula dos zonas musicales del Pacífico colombiano que con frecuencia se estudian por separado.

En paralelo a su trabajo con los formatos tradicionales, Nicoyembe sostuvo durante años conciertos didácticos dedicados al Pacífico sur en los que cantaba dos repertorios diferenciados: las canciones paganas asociadas a la rumba y al baile, y las canciones religiosas o místicas vinculadas a las fiestas decembrinas y a los velorios de niños y adultos (BibloRed, 2019). Esta distinción coincide con la diferencia entre Currulao y Arrullo que se ha trabajado en este marco teórico, y muestra que el maestro maneja conscientemente las funciones sociales de cada aire, no solo su estructura musical.

La propuesta sonora actual de Nicoyembe combina la base percutiva tradicional del Pacífico con instrumentos que no pertenecen al formato típico. En sus propias palabras, su trabajo se enfocó "al folclor con ingredientes armónicos y melódicos como el clarinete, saxofón, flauta, piano, bajo, además de la parte afro que son los tambores y la percusión" (El Tiempo, 2026). El bajo, instrumento eje del presente estudio de caso, aparece allí como una pieza más dentro de una ampliación deliberada del formato. Esta decisión no se entiende como ruptura con la tradición sino como continuidad: el maestro proviene de una matriz familiar y comunitaria donde el clarinete y el bombardino ya convivían con la percusión afro, de modo que la incorporación del bajo se inscribe en una lógica de hibridación que la práctica chocoana lleva mucho tiempo ensayando.

El reconocimiento institucional reciente confirma el lugar de Nicoyembe en el campo de las músicas tradicionales colombianas. Su obra *Entre mares y ríos, mi voz es historia*, que reúne a treinta y cinco artistas en escena entre músicos, bailarines, actores y artistas circenses, fue ganadora de la Beca LEP de Circulación, Circuito Bogotá, Gran Formato 2025 del Portafolio Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes (El Tiempo, 2025). Adicionalmente, el Festival Centro

2026 le rindió un homenaje público en el que se destacó su recorrido por los álbumes *Nuestras Raíces Al Son Del Caribe* y *A Toda Costa*, y se describió su propuesta como una fusión entre la chirimía, la marimba de chonta y el saxofón, con ritmos del Pacífico, el Caribe y las raíces africanas (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2025).

Estudiar la práctica interpretativa de Nicoyembe en los aires de Currulao y Arrullo, por lo tanto, no implica documentar a un intérprete aislado sino a un músico que ha estado en cruce entre regiones, formatos y generaciones durante más de cinco décadas. Su caso permite observar cómo la inclusión del bajo eléctrico en el formato tradicional ocurre dentro de un proceso más amplio de apertura instrumental que el maestro ya venía sosteniendo con maderas, metales y teclados. Es precisamente esta condición de músico bisagra entre el Pacífico norte y el sur, entre lo tradicional y lo ampliado, entre la transmisión oral familiar y los escenarios distritales, la que justifica abordarlo desde el estudio de caso y traducir su experiencia en un producto audiovisual.

El documental como herramienta de divulgación

El producto final de esta investigación no es solo el minidocumental *Nicoyembe: Entre Tambores y Memoria,* También es uno de sus instrumentos metodológicos: un producto audiovisual puede funcionar al mismo tiempo como herramienta de recolección y también como resultado, esta doble condición es propia de los proyectos de investigación creación en artes donde el producto y el proceso se pueden retroalimentar el uno al otro durante todo el proceso investigativo. (Cuartas, 2009)

En el enfoque de investigación artística el uso de los registros audiovisuales puede corresponder a un requerimiento que muchos métodos exclusivamente escritos no logran tener y

se trata de documentar las prácticas interpretativas cuyo desarrollo ocurre en el cuerpo, en el sonido y en general en los espacios. Al respecto López-Cano y San Cristóbal (2014) afirman que las prácticas musicales pueden ejercer diversos roles dentro de un mismo proceso investigativo: puede dar información y ayudar en el proceso de experimentación o reflexión. En este trabajo el documental se presenta como una herramienta para presentar los resultados de la investigación a públicos más amplios que los que acceden al producto escrito

Esta función divulgativa tiene un especial interés cuando el objeto de estudio se basa en la transmisión del *Currulao* y el *Arrullo* por medio de la tradición oral, las músicas del pacífico colombiano muy pocas veces se sostienen en la escritura; principalmente se sostienen en la práctica, el gesto y la escucha compartida. Un texto académico puede describir algunos patrones rítmicos del bombo, hablar de cómo se usa la marimba de chonta y sus patrones principales sin embargo estos elementos no se hacen audibles ni visibles en el documento. En un documental sí, y es que en ese sentido el formato audiovisual se corresponde mucho más con el objeto de este estudio ya que busca recuperar, al menos de manera parcial elementos sonoros y performativos de los aires que utiliza y analiza el maestro *Nicoyembe*.

En cuanto al ámbito metodológico el documental articula dos elementos: por una parte es una herramienta de recolección de datos, los registros de su práctica musical, la propia entrevista con el maestro Nicoyembe, los ejemplos interpretativos que fueron grabados durante el proceso se presentan como datos de fundamental importancia que nutren el análisis de los resultados. Por otro lado también es una herramienta de divulgación ya que organiza lo encontrado y lo presenta en una narrativa audiovisual que es accesible para músicos estudiantes investigadores y público en general que pueda llegar a estar interesado en las músicas del pacífico colombiano, esto es lo que

(Hernández et al., 2014) señala Como una de las características de las investigaciones cualitativas en artes donde el proceso de producción enriquece el planteamiento inicial.

Es por esto por lo que el mini documental fue elegido producto y herramienta metodológica de esta investigación, dada su capacidad de combinar las entrevistas, la demostración musical y el contexto histórico. Se eligió el documental corto debido a que permite enfatizar el desarrollo de la práctica interpretativa en dos aires en concreto. Esto permite un diseño coherente con el caso de estudio y que permite que el producto audiovisual sea también un referente para futuras investigaciones que busquen ahondar en las prácticas musicales en las músicas del pacífico colombianas (Sánchez, 2012)

Práctica interpretativa

La práctica interpretativa se entiende como el conjunto de algunas decisiones técnicas interpretativas expresivas y contextuales que los artistas toman al momento de tocar su repertorio, esto es relevante porque es la columna vertebral de este trabajo. La práctica no es únicamente la interpretación instrumental, también abarca la relación entre el intérprete y la tradición así como su conocimiento acumulado y los elementos interpretativos y expresivos propios y característicos de cada artista.

López-Cano y San Cristóbal (2014) En su libro *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* muestran que la práctica musical puede tener varios roles dentro de una investigación, puede ser informativa: que en este caso brinda datos de cómo un músico resuelve los problemas interpretativos que le plantea su repertorio y su entorno. Esto es bastante relevante para este proyecto dado que el maestro Nicoyembe es exactamente así, siendo

la fuente principal de la información la incorporación de algunos instrumentos como la tambora o el bajo eléctrico a los aires de los cuales no son instrumentos típicos del formato, como el *Currulao y Arrullo.*

Estudiar la práctica interpretativa del maestro implica entender que no existe solo una única forma de tocar los aires del pacifico: cada intérprete construye su propia manera de tocar a partir de su historia de vida, de sus referentes musicales y del contexto donde desarrolla su práctica. Nicoyembe por ejemplo, recoge dos zonas musicales del pacífico colombiano en su música, la chirimía que es propia del norte del pacífico y el formato de percusión del sur, además de años de exposición a otros lenguajes instrumentales lo que puede verse reflejado en el uso de la tambora en ocasiones en lugar del bombo.

Esta trayectoria de vida resulta en elementos que no pueden entenderse desde la partitura o desde la teoría musical netamente, deben ser revisados desde la práctica musical misma, desde la experiencia del maestro y cómo él lo explica.

En este trabajo dicho análisis se va a realizar desde tres fases o dimensiones:

- La primera de ellas es una revisión técnica hablando de la incorporación de algunos instrumentos como la tambora o el bajo y cómo asumen funciones rítmicas y melódicas dentro del ensamble del currulao y del arrullo, qué patrones ejecutan los instrumentos y cómo se relacionan el bombo o tambora con los cununos y las líneas melódicas de la marimba de chonta.
- La siguiente es la estética, esta tiene que ver con las decisiones interpretativas y expresivas del maestro, como por ejemplo: las dinámicas, el timbre y algunos elementos que él interpreta como propios de su propuesta.

- Por último se puede hablar de la dimensión contextual que tiene que ver con la práctica del maestro y cómo se sitúa dentro de las transformaciones musicales que han vivido las músicas del pacífico colombiano, como son y cómo se comparan estas con los formatos tradicionales.

La práctica interpretativa es importante y tiene que ver con el diseño de esta investigación, ya que es el estudio de caso que permite realizar un análisis profundo enfocado específicamente en el maestro y cómo se incorporan los elementos propios de su propuesta. Así pues se busca entender un caso particular y que sus hallazgos puedan contribuir al campo de la investigación de las músicas del pacífico colombiano. (Hernández et al., 2014).

Marco Metodológico

Introducción

Esta investigación busca la comprensión y descripción de la práctica musical del maestro Nicoyembe en un contexto cultural específico, desde una perspectiva cualitativa se busca abordar desde su experiencia la interpretación de los aires de Currulao y Arrullo del pacifico colombiano, esto por medio de la experiencia del maestro que busca plasmar el minidocumental *"Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo"*

Enfoque

Este proyecto cabe dentro de la categoría de enfoque cualitativo, dada su intención de describir y comprender un caso de estudio desde la experiencia musical (La práctica y aporte del maestro Nicoyembe y su trabajo con el Currulao y el Arrullo). Este enfoque permite describir y analizar prácticas interpretativas más allá de las netamente musicales, las busca entender como procesos de tradición memoria y construcción de tejido social, sobre el enfoque cualitativo Úrsula San Cristóbal y López Cano en su libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* comentan:

> Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 108)

Otra ventaja del enfoque cualitativo es la propuesta por (Hernández et al., 2014) que rompe la estructura típica de los procesos de investigación clásicos basados en hipótesis prueba y resultado, aquí el enfoque cualitativo se retroalimenta constantemente, y los resultados por ejemplo pueden aportar al planeamiento o a la obra en sí, ese fue el resultado del minidocumental que a medida que avanzaba su realización elementos del planteamiento se modificaban en torno a los nuevos descubrimientos resultado del proceso creativo.

Tipo

En las artes se pueden distinguir en la actualidad dos grandes tipos de investigaciones con enfoques y metodologías muy distintas

- *La investigación acción*
- *La investigación no – acción*

La diferencia entre estos dos tipos de investigación es básicamente la participación del investigador y su intervención en el contexto, objeto u obra que es investigada. (Kemmis & McTaggart, 1988)

Para esta investigación el tipo elegido es la ***Investigación no – acción,*** esto se debe principalmente en que busca describir y analizar por medio del documental algunas de las prácticas musicales del maestro Nicoyembe más no pretende modificar o intervenir de alguna manera en ello. Esto debido a que se busca documentar y analizar la experiencia del maestro en la práctica musical de ambos aires, *Currulao y arrullo.* A continuación se presentan algunos de los elementos de la investigación acción y su relevancia para esta investigación, la descripción se basa en el libro *Cómo planificar la investigación-acción* (Kemmis & McTaggart, 1988)

- No interviene en el objeto de estudio, busca documentarlo y entenderlo.
- Se centra en entender las experiencias artísticas y culturales sin afán de modificarlas
- El investigador toma un rol reflexivo y se centra en entender el objeto de estudio
- Es importante ya que busca comprender el proceso creativo y la práctica musical del maestro Nicoyembe.

Diseño

Esta investigación cabe en lo que (Hernández et al., 2014) llama "Diseños mixtos" ya que articula elementos de la etnografía con un estudio de caso propio de la investigación en artes.

Desde el diseño etnográfico se resalta su función como herramienta para entender las prácticas y tradiciones musicales en su contexto, esto por medio de la observación y la experiencia con el objeto de estudio, herramientas como la entrevista, el documental o el diario de campo son significativos a la hora de entender un fenómeno cultural, como lo es la práctica musical del maestro Nicoyembe.

Si bien la etnografía brinda un diseño relevante y brinda herramientas de recolección de datos importantes como la entrevista, este proyecto no sigue la concepción clásica de este diseño, usa elementos del denominado "Estudio de caso" donde la investigación se centra en un artista y su práctica interpretativa, este diseño permite analizar de manera mucho más personal la experiencia del artista y brinda un amplio panorama de información sobre su cultura, elementos personales e historia de vida. "Así pues, Hernández (2014) propone varias formas de recolección de datos del diseño etnográfico, las empleadas en esta investigación son la revisión documental de la literatura existente, la entrevista y el análisis de datos secundarios, videos, fotografías y documentales"

En resumen, el diseño articula elementos de la etnografía, como por ejemplo el análisis interpretativo, las entrevistas o el diario de campo con elementos del estudio de caso, que permite entender de manera más íntima la práctica musical del maestro Nicoyembe, esto con el fin desemboca en la creación del *minidocumental*. (Cuartas, 2009)

De esta manera, el diseño del proyecto articula elementos etnográficos, análisis interpretativo y producción audiovisual, permitiendo comprender la práctica musical del maestro Nicoyembe dentro de su contexto y traducirla en un producto de creación como lo es el *minidocumental*.

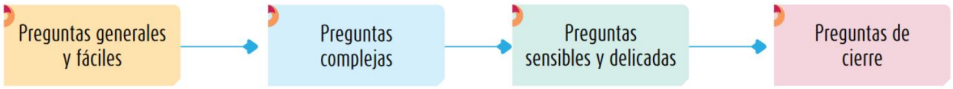
Entrevista

Dada la naturaleza mixta del diseño de esta investigación es necesario tomar herramientas de recolección de datos de ambos, de la etnografía se destaca la *Entrevista,* en lo citado por Montenegro (2023) según lo descrito por Hernández (2014) se describe a la entrevista como:

> El tipo de entrevista usada es la semiestructurada dado el enfoque cualitativo de esta investigación la describe como una modelo que, si bien sigue una estructura preestablecida, no se limita a esta a la hora de desarrollarla, permitiendo al entrevistador formular preguntas además de las que ya están sujetas al modelo. Este tipo de entrevista también permite desarrollar y aclarar conceptos que durante la realización resulten de interés para el investigador. Las preguntas usadas en la entrevista semiestructurada de esta investigación son las preguntas de opinión, expresión de sentimientos, de conocimientos y de antecedentes. (Montenegro, 2023)

Las preguntas en la propuesta de Hernández (2014) se clasifican en las categorías y el siguiente orden para una entrevista:

Ilustración 14. Tipos de preguntas.



Tomado de: Metodología de la Investigación: Las Rutas Cuantitativa, Cualitativa y Mixta (Hernández et al., 2014, p. 405)

Si bien este orden resulta importante para la realización del documental las preguntas no estarán ordenadas de esta manera, ya que en cada fase del documental se harán varias preguntas de distintos tipos.

Población:

Dada la naturaleza de la investigación se podría pensar que la población es aquel que habita el territorio donde se interpreta y transmite de manera ancestral los aires de currulao y arrullo. No obstante, dado el diseño elegido que para este subcapítulo sería el ***estudio de caso*** ya que la investigación se centra especialmente en el maestro Nicoyembe, músico colombiano con una amplia trayectoria en la interpretación, arreglos y composición de músicas del pacifico colombiano. (López-Cano & San Cristóbal, 2014)

De esta manera, más que una población como tal, el estudio de caso se centra en el maestro y los procesos interpretativos relacionados con estos aires.

Herramientas de recolección de datos.

Una vez descritos el enfoque, el tipo y el diseño es indispensable mencionar cuales son las herramientas de recolección de datos de esta investigación, estas son indispensables ya que permiten triangular y comparar la información obtenida, las herramientas son típicas de los diseños y el enfoque, donde la observación de la práctica por ejemplo es resultado del estudio de caso y la entrevista semiestructurada es resultado de la etnografía; a continuación se muestran estas herramientas y la información relevante que arrojan a esta investigación:

Tabla 1. Herramientas de recolección de datos.

Herramienta	*Información que proporciona*
Revisión Documental	Información teórica sobre los aires estudiados, arrullo y currulao, además de información del territorio, el formato, la práctica musical y el documental como herramienta de divulgación
Observación de la práctica musical	Permite analizar la práctica musical del maestro Nicoyembe, resaltando cuáles son los elementos musicales, técnicos interpretativos y estéticos más relevantes de su propuesta
Registro audiovisual (minidocumental)	Por un lado, permite la recolección de información a través de las entrevistas y grabación de material audiovisual, empleos sonoros y demás, por otra parte, es la base para la construcción del *minidocumental* que se presenta como producto de esta investigación
Entrevista semiestructurada	Esta entrevista tiene una guía temática y preguntas intencionadas en conocer a fondo y de manera muy personal la trayectoria del maestro Nicoyembe, su historia y consideraciones en cuanto a si práctica musical

Tomado de: Elaboración propia (2026) con la información obtenida Metodología de la investigación (Hernández et al., 2014)e Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos (López-Cano & San Cristóbal, 2014)

Ruta metodológica

Antes de entrar en los resultados, conviene mostrar cómo se llegó hasta ahí. La siguiente tabla organiza el proceso en seis fases, desde la revisión documental inicial hasta la sistematización de las conclusiones, señalando en cada una la herramienta usada y lo que esa fase le aportó a la investigación.

Tabla 2. Ruta metodológica.

Fase	Técnica / herramienta	Resultado obtenido
Fase 1. Revisión documental y contextualización histórica (Objetivo específico 1)	Rastreo documental de fuentes académicas sobre música tradicional del Pacífico colombiano, el Currulao y el Arrullo	Marco teórico sobre origen afrocolombiano, relación con el territorio, función social y tradición oral de los aires estudiados
Fase 2. Inmersión en el campo (transversal a los cuatro objetivos)	Observación participante sostenida durante once años en presentaciones, rodajes y fusiones del maestro Nicoyembe	Conocimiento previo del caso, criterio para seleccionar categorías de análisis y acceso facilitado al músico para la entrevista
Fase 3. Recolección de testimonio (Objetivos específicos 2 y 3)	Aplicación de entrevista semiestructurada con guía temática (preguntas de antecedentes, conocimiento, opinión y sentimientos)	Testimonio grabado del maestro sobre su formación, el formato instrumental, la práctica interpretativa y las transformaciones de su propuesta
Fase 4. Registro y producción audiovisual (Objetivo específico 4)	Captura audiovisual de la entrevista y de demostraciones musicales	Minidocumental "Nicoyembe: Entre Tambores y Memoria", citable con timestamps
Fase 5. Análisis y triangulación (Objetivos específicos 2 y 3)	Contraste triangulado entre el testimonio documental, la bibliografía del marco teórico y la observación participante	Seis categorías de resultados: contexto y formación, Currulao y arrullo, formato instrumental, práctica interpretativa, transformaciones y propuesta artística
Fase 6. Sistematización de conclusiones (Objetivo general)	Reflexión analítica sobre los hallazgos y sus límites, incluida la posición del investigador frente al caso	Conclusiones por categoría y líneas abiertas para investigación futura

Tomado de: Elaboración propia (2025)

Tabla 3. Guion Minidocumental.

Fases	***Material visual, auditivo***	***Contenido***
Apertura – El artista	Nicoyembe tocando Planos cercanos Audio (Voz de Nico)	"La música del Pacífico no es solo tradición… también está cambiando"
¿Quién es Nicoyembe?	Entrevista Fotografías	Trayectoria e historia y su relación con la música
Contexto musical (desde su perspectiva)	Archivo Imágenes del Pacífico	"yo crecí escuchando currulao…" "en estas músicas el formato era…"
Los Aires: Currulao Y Arrullo	Explicado por él usando apoyo visual y ejemplos sonoros	Diferencias Función Contexto
Formato Tradicional	Mostrar imágenes o los propios instrumentos Marimba Cununos Bombo	Dar contexto y mostrar el papel de cada uno de ellos en los aires
El Quiebre	(Momento clave narrativo)	Aquí aparece el conflicto: Como es la propuesta de Nicoyembe, aquí nace el problema del proyecto
La Propuesta De Nicoyembe	Entrevista: ¿por qué decide incluir el bajo y cómo lo hace?	Que elementos especiales tiene la propuesta musical de Nicoyembe y cómo se relaciona con los aires de Currulao Y Arrullo
Demostración Musical	Secuencia ideal: tambora sola tambora + explicación bajo replicando Ambos juntos	El investigador y Nico tocan algunos ejemplo y temas

Tomado de: Elaboración propia (2025)

Resultados

Un elemento importante para resaltar es que los resultados de esta investigación y su organización son resultado de la triangulación de la información obtenida con las distintas herramientas: entrevista, revisión documental y el propio documental. De allí se obtienen ciertas categorías de análisis que son subtítulos que permiten un análisis y presentación de resultados integral, al respecto Montenegro comenta:

> Las categorías finales de recolección datos permiten describir y analizar críticamente la sistematización del proceso investigativo, estas son resultado de la información obtenida con las herramientas de registro por intervalo y entrevistas, así como la revisión documental. Estas fuentes resultaron fundamentales para la recolección de datos y materialización de dichas categorías, la elección de estas se ejecutó teniendo en cuenta el objetivo principal y específicos, pregunta problema y planteamiento de esta investigación. Es importante mencionar que la pertinencia en el uso de categorías y subcategorías para explorar los resultados de una investigación radica en la necesidad de organizar los resultados de una investigación. (Montenegro, 2023, p. 82)

A continuación, se presentan estas categorías que serán usadas para los resultados y conclusiones del proyecto, siendo los resultados un estudio descriptivo y analítico de la investigación y las conclusiones una reflexión más personal y revisionista de lo que se hizo, lo que faltó y posibles implicaciones para futuras investigaciones.

- Contexto y formación del músico
- Currulao y arrullo
- Formato instrumental
- Práctica interpretativa

- Transformaciones
- Propuesta artística
- Documental como herramienta de divulgación

Documental - Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria.

El resultado principal es Nicoyembe: *Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo,* que fue ideado como un producto de esta investigación que integra teorías y metodologías con elementos prácticos y prácticas musicales.

Este producto es resultado de lo descrito en el planteamiento del problema, siendo esta la necesidad de documentar y visibilizar en un ámbito académico la práctica interpretativa del maestro Nicoyembe, usando materias audiovisuales, entrevistas y demás que permiten entender el estudio de caso de su práctica musical de una manera más integral.

Su organización se basa en lo recogido en el marco teórico y en los diseños de estudio de caso y etnografía, siendo estos

- Presentación del artista
- Su trayectoria
- Relación con las músicas del pacifico
- -Contexto de los aires de Currulao y arrullo
- Práctica musical del maestro

Así pues, el documental no es solo una descripción de la práctica del maestro, se propone como un espacio de análisis interpretativo de la tradición y la transformación musical a través del

registro audiovisual y el material de producto, información que da pie a entender desde la perspectiva de Nicoyembe un poco más estas músicas.

Ilustración 15. Portada de la investigación.



Tomado de: Elaboración propia a partir de las fotografías de: (Teatro Ensueño, 2025, p. 1)

Contexto y formación del músico

El documental comienza con la presentación que el maestro hace de su propio proyecto "músico, autor, compositor e intérprete de los géneros musicales de nuestras dos costas colombianas y del Caribe" (Salgado Acosta, 2026, min. 0:36) esta definición es muy importante para los resultados ya que resalta un rasgo que está presente en toda la entrevista: Nicoyembe no se ubica solamente en una región específica, su práctica se entiende como el cruce entre el pacífico norte donde nació y creció y el pacífico sur al que llega en su madurez musical, el caribe también es importante ya que allí fue donde desempeñó su trabajo con la maestra Totó la Momposina.

Ilustración 16. Documental Parte 1 - Contexto y formación del músico.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

La formación inicial del maestro tiene tres elementos importantes que él mismo identifica en el documental:

Por una parte menciona a su familia, específicamente a su padre el reconocido clarinetista Daniel Rodríguez Asprilla que fue integrante de la banda de San Francisco de Asís en Quibdó. Desde niño el maestro fue expuesto a la práctica musical de su padre aunque sin acceso directo a algunos instrumentos, en palabras del propio maestro "De niño practicaba la música con los tarros de leche Klim en polvo, con las sillas de cuero, en las mesas y en las butacas, porque en nuestro territorio no había instrumentos musicales, solo los que tenía la banda de San Francisco de Asís" (Salgado Acosta, 2026, min. 0:36). Esta parte del mini-documental es importante ya que resalta uno de los elementos más relevantes de la música del pacífico y es la tradición oral, esta no se

transmite a través de partituras o elementos escritos, es la práctica colectiva y escuchar a los mayores la manera de conservar las tradiciones musicales.

Otro elemento importante fue su participación en el club infantil del padre Ernesto Arias y los coros de la iglesia de San Francisco, que en esa época y en palabras del maestro estaban dirigidos por el padre Isaac Rodríguez. Es allí donde el maestro aprende las bases de la lectura y la escritura musical, como curiosidad el maestro reconoce que de allí salieron otros músicos reconocidos como Alexis Lozano (Salgado Acosta, 2026, min. 3:42).

Este detalle es relevante porque muestra que la formación de Nicoyembe integra desde el inicio la oralidad familiar y la tradición con un contacto temprano con la notación musical.

Ilustración 17. Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria: formación inicial.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

El último elemento importante es su carrera y circulación por todo Colombia y otros países: en los llanos orientales fabrica sus primeros instrumentos y aprende la conga, en Bogotá se vincula a Delia Zapata: realiza también una gira europea con la reconocida maestra Totó la Momposina, que incluyó dos años viviendo en París. Además de esto hay otros espacios que el maestro menciona en el minidocumental como las clases con el maestro Juan Carrão y él presenta como "el complemento para tocar bajo, para tener unas primeras nociones de lo que era un instrumento meloarmónico como es el piano" (Salgado Acosta, 2026, min. 2:57)

Esta afirmación es importante para la investigación ya que la aparición del bajo no es una decisión externa al folclore, esta aparece por su formación armónica y el desarrollo de su propuesta para resolver una necesidad musical, que es ***enriquecer el desarrollo armónico de sus composiciones.***

Estos elementos permiten entender que la propuesta del maestro no se encuentra en capas separadas, además de la experiencia del investigador en el acompañamiento de sus presentaciones y procesos se confirma que Nicoyembe vincula la tradición oral, con elementos de lectura básicos y la armonía aprendida en piano dentro de una sola propuesta interpretativa, siendo éste el principal objetivo del minidocumental.

Currulao y arrullo

El tratamiento que Nicoyembe hace con el *currulao* y el *arrullo* y se presenta en el documental aporta conocimiento sobre una pregunta que no había podido ser resuelta en el marco teórico y es ¿cuál es la diferencia interna entre el currulao del pacífico norte y el del pacífico sur

vista desde la perspectiva de un músico que había desarrollado su práctica musical allí y conocía ambas tradiciones en persona, el maestro lo plantea de la siguiente manera:

> "Nuestro currulao es uno de nuestros ritmos más representativos de la costa del Pacífico, sobre todo Pacífico sur, o sea, es un ritmo que lo adoptó cien por ciento el Pacífico sur por la instrumentación. [...] En el Pacífico sur nuestros coterráneos son más arraigados a la parte tradicional, son los negros más africanos" (Salgado Acosta, 2026, min. 5:30).

Ilustración 18. Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria: Currulao y arrullo.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Esta decisión interpretativa del maestro confronta lo descrito en el marco teórico de esta investigación, específicamente la bibliografía consultada de los autores (Londoño, 1985; Wade y González, 2002; Olaya y Figueroa, 2015) que muestran el currulao como un aire del pacífico colombiano sin entrar en detalles en las diferencias entre el norte y el sur, ignorando

completamente la distinción regional de este. Nicoyembe lo describe de manera más clara: el currulao del sur (Guapi, Timbiquí) se interpreta con la marimba de chonta, cununos, bombo y guasá; en cambio el currulao del norte (de Quibdó a Buenaventura) se ejecuta con redoblante, tambores y platillos, es decir, con el formato de chirimía chocoana y que es bastante distinto al anterior. La reflexión al respecto por parte del maestro es la siguiente "El que hacemos acá del Chocó a Buenaventura ya es currulao más moderno, porque ya no suena más bailable" (Salgado Acosta, 2026, min. 8:17), lo que hace el maestro es trabajar el currulao desde un punto medio entre el norte y el sur.

Sobre el arrullo se destacan dos modalidades que el maestro Nicoyembe separa claramente: la primera es el arrullo cotidiano, que habitualmente se usa para hacer dormir a los niños en casa y el maestro en el vídeo documental ejemplifica con la siguiente letra "Duérmete, mi niño, ¿qué tengo que hacer? Lavar los pañales y ponerme a coser" (Salgado Acosta, 2026, min. 12:11).

La otra modalidad es el arrullo tradicional del pacífico sur colombiano que está más ligado a eventos religiosos y a los velorios, el maestro lo ejemplifica con la siguiente letra "Velo qué bonito lo vienen bajando, con ramo de flores lo van coronando" y con el arrullo de San Antonio (Salgado Acosta, 2026, min. 13:14). Estas diferencias hacen que el arrullo no aparezca desarrollado con precisión en las fuentes revisadas en el marco teórico de esta investigación (Cuero y Montaño, 2019; Arango, 2014), ya que tienen a describir el arrullo en una sola categoría, específicamente la ritual. Sin embargo, la propuesta del maestro Nicoyembe destaca un arrullo cotidiano en articulación con elementos musicales estéticos e interpretativos del arrullo ritual del sur del pacífico, compartiendo algunas estructuras melódicas pero sin olvidar sus diferentes funciones y significados culturales.

Haciendo un ejercicio de triangulación de datos se encuentra un ***hallazgo fundamental***: para el maestro Nicoyembe la distinción entre el currulao y el arrullo no está simplemente en sus características musicales (qué tiene que ver con la categorización que se hace normalmente en la literatura) más bien responde a diferencias en su función social.

El currulao invita a la rumba y a la fiesta, muy diferente al carácter de calma, ritual religioso o el momento de dormir de los niños; en la revisión documental autores como Wade (2002) destacan también la función social de las músicas del pacífico concretamente las prácticas musicales de un intérprete.

Ilustración 19. Documental Parte 2: Sobre el arrullo.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Formato instrumental

Una parte relevante del minidocumental tiene que ver con el formato instrumental, describir como está conformado y sus razones, esto según el criterio del investigador es el aporte más grande de la propuesta del maestro Nicoyembe. Algo reiterativo en el documental era el denominado problema de carácter técnico e interpretativo:

> *¿Cómo se puede tocar el arrullo y el currulao en Bogotá sin disponer de los músicos endémicos que conocen los patrones específicos del cununo, la marimba e incluso los guasá?*

Sobre este punto, en el documental el maestro Nicoyembe comenta:

> "Cuando llegué aquí a Bogotá y busqué músicos del interior, al principio pasé mucho trabajo porque pues no contaba con músicos del Pacífico que conocieran los patrones rítmicos y básicos de estas músicas. [...] A nivel de tambor, como normalmente son dos tamboreros o dos cununeros, el uno hace un golpe que se llama quilá, que es como la base, el otro hace el pregón. Lo que hice fue tratar de resumir, de unir los dos golpes con los tambores alegres también, porque no había cununos del Pacífico" (Salgado Acosta, 2026, min. 23:10).

La respuesta se encuentra en una reorganización del formato sin abandonar sus raíces principales: él con uno del sur del pacífico requiere dos músicos (cununo macho con la base, cununo hembra con el pregón) en la propuesta del maestro pasa a ser interpretado por una sola persona en tambores alegres que no son propios de la música del pacífico, ya que son originarios del caribe colombiano y así se integran ambos golpes en un patrón único.

Por otro lado la Marimba de Chonta regularmente no está presente en los formatos disponibles en la ciudad de Bogotá se sustituyen en parte por el tumbao del bajo eléctrico que

cumple una función de desarrollo armónica y rítmica, esto es fundamental ya que en un inicio una de las preguntas generadoras fue la inclusión del propio instrumento en el formato su función y adaptación. Por último el bombo y los guasá se conservan del formato original.

Adaptación del bajo eléctrico

Como se describió anteriormente el bajo eléctrico, que en un inicio representó el problema principal de esta investigación aparece aquí como un instrumento que se incorpora al formato por una razón técnica e interpretativa específica. Nicoyembe lo describe en relación con el aire de currulao proveniente del norte del pacífico y no como una incorporación de afuera:

> "Como se hacía con bajo, guitarra y los otros instrumentos de la chirimía, el bajo tenía un golpe que caracterizaba el currulao. Por ejemplo, mi Buenaventura patatá ti patatá. El bajo así pi pum tum tum tum patatá patatá. Entonces, esos son los patrones característicos que nosotros tenemos o tuvimos para hacer los arreglos de los currulaos" (Salgado Acosta, 2026, min. 9:00).

Esto es fundamental ya que confronta una de las premisas escritas en la justificación de esta investigación, autores como (Sánchez, 2018; Cedeño, 2015) se refieren a la incorporación del bajo eléctrico a las músicas tradicionales como una práctica reciente sin embargo en la práctica del maestro Nicoyembe se presenta a como algo de continuidad ya que el instrumento ya estaba presente en la *Chirimia Chocoana* proveniente del pacífico norte. Así pues se entiende que su propuesta no introduce el bajo a los aires propios del sur del pacífico desde cero, desde su perspectiva él traslada el patrón del bajo eléctrico proveniente del norte a un repertorio que tradicionalmente se interpretaba sin él y hacerlo se presenta como una integración y un puente sonoro entre ambas zonas: pacifico norte y pacífico sur.

La observación participante realizada por el investigador dada su relación como músico del maestro permite confirmar que esa adaptación instrumental no sólo está presente en el curro lao y en arroyo (como se planteó inicialmente en esta investigación). En las presentaciones y a lo largo del tiempo se ha podido determinar que el maestro Nicoyembe aplica la misma lógica con otros aires del pacífico y del caribe que también integra e incluye a su repertorio, esto sugiere uno de los descubrimientos más importantes de esta investigación ya que amplía el alcance y describe que la propuesta responde a un método consciente (que puede ser aplicado a diversos aires de colombianos) y no a un elemento aislado.

Ilustración 20. Inclusión del bajo eléctrico.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Práctica interpretativa

La práctica interpretativa del maestro Nicoyembe en los aires de currulao y arrullo no se puede describir desde una sola categoría analítica. Lo que el documental registra es una manera de tocar construida durante décadas sobre tres principios que el propio maestro articula con claridad: la escucha antes que la lectura, la síntesis antes que la adición, y la función del oyente como criterio de validez.

El primer principio responde directamente a lo que el marco teórico de esta investigación identificó como tradición oral del Pacífico colombiano. Hernández Sampieri et al. (2014) señalan que en la investigación cualitativa el investigador es el principal instrumento de recolección, y que su historia y sus sesgos forman parte del proceso. En este caso el dato se invierte: es el propio sujeto investigado quien hace visible esa condición. Nicoyembe lo enuncia sin rodeos al final del documental: "Yo lo aprendí a base de la repetición. Yo lo hice a base de esa vivencia cotidiana que tuve desde niño, sin maestro, simplemente viendo a nuestros mayores" (Salgado Acosta, 2026, min. 33:00). Esta afirmación coincide con lo que Tascón Hernández (2022) identifica como el principio central de la transmisión en las músicas del Pacífico: que el conocimiento musical circula por observación, imitación y práctica colectiva, no por instrucción sistemática. En Nicoyembe ese principio no es solo un antecedente biográfico, es el método que sigue aplicando cuando arregla, compone y enseña.

Ilustración 21. Práctica interpretativa



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

El segundo principio, la síntesis, aparece en la descripción más técnica del documental, cuando el maestro explica cómo resolvió el problema de tocar currulao sin contar con dos cununeros. La solución no fue eliminar la voz del cununo hembra ni reemplazarla por otro instrumento. Fue comprimirla: "El uno hace un golpe que se llama quilá, que es como la base. El otro hace el pregón. Lo que hice fue tratar de resumir, de unir los dos golpes" (Salgado Acosta, 2026, min. 24:13). Olaya y Figueroa (2015) documentan que en el formato tradicional del currulao el cununo macho y el cununo hembra cumplen funciones distintas y complementarias, siendo la base y el pregón los dos polos del diálogo percutivo que organiza el ensamble. Nicoyembe no suprime ese diálogo, lo interioriza en un solo intérprete. Desde la observación participante sostenida durante once años en presentaciones y procesos de trabajo del maestro, se ha podido verificar que esta capacidad de síntesis no se aplica sólo a la percusión. El mismo principio opera cuando el maestro usa el bajo para cubrir simultáneamente el peso armónico que haría la marimba

de chonta y el acento rítmico que haría el bordonero. Lo que desde afuera parece incorporación de instrumentos ajenos al formato es, desde adentro, una reducción de partes que el maestro ejecuta con menos músicos sin perder la densidad sonora del ensamble original.

El tercer principio, el oyente como criterio, es el más explícito en el cierre del documental y el más relevante para entender la propuesta de Nicoyembe como práctica interpretativa consciente. El maestro lo formula así: "En términos generales, no es una transformación, es una adaptación y una forma de resolver para que al oyente o a estas generaciones les llegue de una manera agradable" (Salgado Acosta, 2026, min. 31:13). Esta distinción entre transformación y adaptación no es solo semántica. Wade y González (2002) argumentan que las músicas tradicionales colombianas se han redefinido históricamente en función de los escenarios y los públicos que las reciben, y que ese proceso no implica ruptura con la tradición sino reconfiguración de su forma de circular. Nicoyembe opera exactamente en esa lógica: conserva los patrones rítmicos centrales del currulao y el arrullo, y modifica lo que él llama "el intervalo", la variante que disimula la repetición para sostener la atención del oyente urbano de escenario sin romper la estructura que da identidad al aire

Ilustración 22. Sobre la adaptación y la importancia del oyente



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Transformaciones

La categoría de transformaciones es quizá la más debatida en la literatura sobre músicas tradicionales colombianas, y el caso de Nicoyembe permite contrastar esa discusión con la experiencia concreta de un intérprete que ha vivido el proceso desde adentro durante más de cinco décadas.

Wade y González (2002) plantean que la urbanización, la industria fonográfica y los movimientos migratorios han sido los principales factores de transformación de las músicas populares y tradicionales colombianas. Gómez (2016) añade que desde los años sesenta y setenta la etiqueta de nuevas músicas colombianas fue un espacio de experimentación con géneros locales

vinculado a movimientos sociales y a la influencia de la Nueva Canción Latinoamericana. Estas lecturas son pertinentes para entender el contexto en el que se inscribe la propuesta de Nicoyembe, pero no agotan lo que el documental registra. La transformación que el maestro describe no viene de un proyecto estético ni de una posición ideológica explícita sobre el folclor. Viene de una necesidad técnica: Bogotá no tenía los músicos que el formato del Pacífico sur requería.

Ese punto de partida cambia la lectura del fenómeno. Lo que la literatura tiende a describir como un proceso cultural amplio, Nicoyembe lo narra como una serie de decisiones concretas de adaptación instrumental tomadas en condiciones de precariedad de recursos: "Cuando yo llegué aquí a Bogotá y busqué músicos del interior, al principio pasé mucho trabajo porque no contaba con músicos del Pacífico que conocieran los patrones rítmicos y básicos de estas músicas" (Salgado Acosta, 2026, min. 23:10). De esa situación nace la síntesis de los dos golpes del cununo en una sola mano, la entrada del bajo para cubrir la función armónica de la marimba ausente, y el tumbao construido en la marimba cuando el maestro accede a ella, simulando un piano. Cada una de estas decisiones responde a la misma pregunta práctica: cómo mantener el currulao sonando como currulao cuando no están todos los instrumentos ni todos los músicos del formato original.



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Sánchez (2018) había identificado en su tesis de la UPN que el bajo eléctrico puede operar como "columna vertebral que soporta y a la vez es puente entre la marimba y la percusión" en el currulao. El documental confirma esa función desde la voz del propio intérprete, pero añade una capa que Sánchez no desarrolla: el bajo no entra al formato del Pacífico sur como una novedad absoluta. Nicoyembe lo establece con claridad cuando describe el currulao del Pacífico norte: "Como se hacía con bajo, guitarra y los otros instrumentos de la chirimía, el bajo tenía un golpe que caracterizaba el currulao" (Salgado Acosta, 2026, min. 9:00). El bajo eléctrico, en ese marco, no es un elemento externo que se incorpora a una tradición cerrada. Es un instrumento que ya tenía un rol definido en el Pacífico norte, y que Nicoyembe traslada al repertorio del Pacífico sur a partir de su propia experiencia como músico chocoano. La transformación es, en ese sentido, también

una articulación entre dos zonas del mismo Pacífico colombiano que la literatura académica suele estudiar por separado.

La observación participante durante once años de trabajo con el maestro permite confirmar que este proceso de articulación no se detuvo en el currulao y el arrullo. Las fusiones más recientes de Nicoyembe, de las que el investigador tiene evidencia directa a través de presentaciones acompañadas, aplican la misma lógica a otros aires del Pacífico y del Caribe, incluyendo cumbia, abozao y ritmos del Chocó. Lo que el documental registra no es un experimento puntual con dos géneros, es el método de trabajo consistente de un músico que lleva décadas resolviendo el mismo problema de adaptación en distintos formatos.

Propuesta artística

La propuesta artística de Nicoyembe, en los términos que el documental registra, se organiza alrededor de tres composiciones que el maestro usa como ejes demostrativos: el Mosaico Pacífico (que reúne la Caderona y El Camarón), Lamento de pescadores, y los arrullos del Pacífico norte que el maestro interpreta desde niño. Cada una de estas piezas ilumina un aspecto distinto de su práctica.

El Mosaico Pacífico es la pieza donde la propuesta de síntesis instrumental se hace más audible. Nicoyembe la describe como la unión de dos currulaos que para él son los más representativos: "La Caderona y El Camarón son, por decir, de mi época. Son currulaos que hablan de la resistencia, de la vivencia del campesino, del que va en la champa, del que va en la canoa" (Salgado Acosta, 2026, min. 27:34).



***Nota**: Dando clic en la imagen accede a la sección específica del documental*

Tomado de: Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026)

Esta elección de repertorio no es accidental. Cuero y Montaño (2019) documentan que las letras del currulao tienden a registrar la vida cotidiana de las comunidades del litoral, con referencias directas al trabajo, al río y a las dinámicas comunitarias. La Caderona y El Camarón responden exactamente a esa caracterización. Lo que Nicoyembe hace con ellos es mantener esa dimensión semántica intacta y reorganizar el formato instrumental para que el ensamble reducido pueda ejecutarlas con la densidad sonora del formato ampliado. En el documental se puede escuchar el resultado: tambora llevando el patrón base, bajo ejecutando el tumbao armónico, y voz del maestro con el canto pregonero. El guasá y los efectos rítmicos de palmas completan el ensamble.

Lamento de pescadores es la pieza más reveladora desde el punto de vista compositivo porque muestra una dirección inversa a la del Mosaico Pacífico. Mientras que en el Mosaico el maestro parte de un material tradicional y lo adapta a su formato, en Lamento de pescadores parte

de una composición propia en cumbia e incorpora el arrullo como sección interna: "Lamento se creó en cumbia, pero con la tristeza y el dolor de un negro del Pacífico chocoano. Se me ocurrió, dentro del marco de mi composición, meterles un arrullo o lamento que habla de nuestras tristezas" (Salgado Acosta, 2026, min. 22:09). Este movimiento es analíticamente importante. Carrillo Sánchez (2014), en su reflexión sobre el documental etnográfico sobre cantadoras afrocolombianas, señala que el testimonio de los intérpretes permite revelar lógicas compositivas que el análisis musical externo no puede alcanzar. El testimonio de Nicoyembe sobre Lamento de pescadores es precisamente ese tipo de dato: la inclusión del arrullo no obedece a una lógica de género ni de formato, obedece a una lógica emocional que el maestro asocia a la vivencia chocoana. El arrullo entra en la cumbia porque esa tristeza lo pide.

La articulación entre tradición y adaptación que recorre toda la propuesta de Nicoyembe encuentra su formulación más directa en el cierre del documental. El maestro describe su trabajo como "una buena conjugación entre lo básico, tradicional, empírico que yo manejo, contra todo lo académico, porque siempre mis propuestas han sido bien aceptadas entre los académicos porque se han dado cuenta de que ha habido buena conjugación" (Salgado Acosta, 2026, min. 34:01). Esta autovalidación no es solo un cierre retórico. Coincide con lo que López-Cano y San Cristóbal (2014) identifican como el rasgo central de la investigación artística: que en ella la práctica musical cumple un papel fundamental como método, como objeto y como resultado. La propuesta de Nicoyembe no es separable de su práctica. El arreglo del Mosaico Pacífico existe porque el maestro lo toca. La síntesis de los golpes del cununo existe porque el maestro la resolvió con sus manos antes de poder describirla con palabras. El bajo eléctrico en el arrullo existe porque el maestro escuchó en él la misma lógica de marcha que la tambora ya llevaba. Todo el conocimiento que el

documental registra está encarnado en la práctica, y es precisamente eso lo que el formato audiovisual permite documentar con una fidelidad que el texto académico solo no puede lograr.

Conclusiones

Contexto y formación del músico

La reconstrucción biográfica que armé con el maestro Nicoyembe no da como resultado una historia con etapas ordenadas, sino tres núcleos que operaron al mismo tiempo desde muy temprano: la familia, la iglesia y la circulación. El padre, Daniel Rodríguez Asprilla, quería que su hijo trascendiera el empirismo y llegara a lo profesional, y esa aspiración marcó la actitud del maestro frente a la música desde niño. La iglesia de San Francisco de Asís, con el padre Isaac Rodríguez, fue el primer lugar donde entró en contacto con la escritura y la lectura musical, en el mismo espacio del que salió Alexis Lozano. La circulación, que comienza en los Llanos y termina en Bogotá pasando por París con Totó la Momposina, fue el escenario donde la clase de piano con Juan Carrão le dio la mínima base armónica que años después le sirvió para tocar bajo.

Estos tres núcleos son inseparables en la práctica del maestro tal como la he visto durante once años acompañándolo. En sus presentaciones no hay un momento donde uno gane peso sobre los otros. La familia le dio el material, la iglesia le dio las primeras herramientas para leerlo, y la circulación le dio el problema que resolvería después con el bajo. Sin cualquiera de los tres, la propuesta que documenta este trabajo tendría un punto de partida distinto. Por eso conviene entender la formación de Nicoyembe como una condición del análisis interpretativo que sigue en los otros capítulos, y no como un capítulo biográfico separado.

Queda una pregunta que este trabajo no alcanzó a responder. La formación de Nicoyembe reunió en una sola persona la oralidad chocoana, la escritura mínima aprendida en la iglesia y una nociones de armonía autodidactas. Habría que preguntarse si esa combinación es reproducible para otros músicos empíricos del Pacífico que quieran incorporar instrumentos ajenos al formato, o si

depende de condiciones biográficas irrepetibles. Esa pregunta abre una línea de investigación que este documental no podía cerrar y que dejo planteada como continuación posible.

Currulao y arrullo

El acercamiento del maestro a estos dos aires me permitió confirmar algo del marco teórico que en la literatura queda más suelto: la diferencia entre currulao y arrullo se sostiene más en la función social que en la forma musical. El currulao convoca el cuerpo y la rumba, el arrullo convoca la calma, el ritual o el sueño del niño. Y dentro del arrullo, Nicoyembe distingue con claridad dos modalidades que muchas veces se estudian juntas: el arrullo cotidiano del norte, el que se canta para hacer dormir al niño, y el arrullo ritual del sur, ligado a fiestas religiosas y velorios. Que un solo intérprete maneje esas dos modalidades es parte de lo que hace interesante su caso.

Ahora, tengo que ser honesto con lo que este documental cubrió y con lo que dejó por fuera. El proyecto se concentró en la propuesta de fusión que Nicoyembe hace desde Bogotá con formato reducido, y no profundizó en el formato tradicional del sur del Pacífico. La marimba de chonta, los dos cununeros del formato original, las cantadoras del sur, todo eso aparece en el marco teórico y en los ejemplos que muestra el maestro, pero no se documentó en su contexto propio. Fue una decisión coherente con el estudio de caso, porque el caso es Nicoyembe y no el formato tradicional. Aun así, conviene nombrar esa ausencia y no disimularla.

De ahí sale la línea de investigación futura más clara que este trabajo puede sugerir. Vale la pena hacer un estudio análogo con intérpretes del sur que trabajen dentro del formato tradicional, para poner en diálogo lo que Nicoyembe hace desde Bogotá con lo que se sigue haciendo en Guapi

o en Timbiquí. Solo con esa comparación se podría afirmar con más solidez qué elementos del currulao y del arrullo se preservan en las propuestas ampliadas y cuáles se transforman en el camino.

Formato instrumental

Este es el punto donde se responde con más claridad la pregunta problema. La propuesta del maestro para el currulao y el arrullo se organiza alrededor de dos ajustes técnicos: sintetizar los dos golpes del cununo (base y pregón) en un solo intérprete sobre tambores alegres, y usar el bajo eléctrico para cubrir la función armónica que en el formato del sur haría la marimba de chonta. Estos dos ajustes son la respuesta concreta a la segunda parte de la pregunta problema, la que se refiere a los elementos más importantes para comprender su acercamiento. Son decisiones técnicas, no declaraciones estéticas, y por eso resultan defendibles como categoría de análisis.

Sobre el bajo eléctrico quiero dejar una idea clara desde mi lugar como bajista. El instrumento cumple tres funciones al mismo tiempo cuando se toca en estos aires: sostiene la armonía, dialoga con la voz melódica de la marimba y participa de la rama percusiva del ensamble. Esas tres funciones se apoyan en un dato histórico que casi no discutimos y que vale la pena recuperar. El bajo eléctrico nace en los años cincuenta con el Fender Precisión por una necesidad de volumen, no por búsqueda estética. Lo que Nicoyembe hizo en Bogotá al adaptar el formato por falta de músicos del Pacífico repite la lógica con la que el instrumento apareció en primer lugar: resolver un problema práctico sin renunciar a la música que se quiere hacer. En esa continuidad, el bajo encaja en el formato ampliado sin desdibujar los patrones tradicionales.

Debo reconocer una limitación de mi mirada en este punto. Como bajista y como participante directo del proyecto durante once años, no identifiqué pérdidas en el proceso de adaptación, solamente ganancias. Esa asimetría no es una conclusión objetiva sobre el formato, es la posición desde la que miro. Un observador que llegara desde el sur del Pacífico, que hubiera crecido con dos cununeros y con la marimba de chonta como columna del ensamble, seguramente identificaría pérdidas que yo no vi. Nombrar esa asimetría es parte de la honestidad metodológica que exige el estudio de caso y también parte de lo que un trabajo posterior tendría que abordar.

Práctica interpretativa

La práctica interpretativa del maestro se sostiene sobre tres principios que él mismo articula en el documental y que yo he podido verificar durante estos años acompañándolo: la escucha antes que la lectura, la síntesis antes que la adición, y el oyente como criterio de validez. Escuchar antes que leer significa que la información del ensamble entra por el oído y no por la partitura, incluso cuando hay lectura básica involucrada. Sintetizar antes que sumar significa que la pregunta cuando falta un músico no es cómo reemplazarlo con otro instrumento, sino cómo comprimir dos voces en una sola sin perder el diálogo que las hacía funcionar. Y el oyente como criterio significa que el arreglo se ajusta según cómo llegue a quien escucha, y no según una idea previa de fidelidad al formato tradicional.

Estos tres principios permiten sostener una idea que atraviesa todo el trabajo. No hace falta ser oriundo del Pacífico para apropiarse de sus músicas con criterio propio, siempre que se manejen los conceptos, el lenguaje y el contexto del género. Lo digo desde mi posición como músico bogotano que ha acompañado al maestro durante once años, y lo digo con matiz: la apropiación no reemplaza la relación biográfica que un intérprete del sur tiene con la marimba de chonta, pero

sí abre un camino para que músicos de otras regiones del país participen del ensamble sin caer en el pastiche.

El documental que produje debe entenderse en esa clave. Es un homenaje al maestro y una entrada al análisis de su práctica, no una captura exhaustiva de cinco décadas de trabajo. Aspirar a lo exhaustivo con el formato de minidocumental habría sido, además de irrealizable, deshonesto con lo que un caso de estudio puede y no puede hacer. La decisión de trabajar en profundidad con dos aires y dejar por fuera otros repertorios que el maestro también toca fue coherente con la pregunta problema, y también fue una renuncia que este trabajo asume conscientemente.

Transformaciones

Aquí quiero tomar una postura más firme, en primera persona, y con la aclaración de que lo que sigue es mi lectura como intérprete y como investigador de este caso, no un consenso del campo. Cuando el maestro dice que su trabajo es adaptación y no transformación, entiendo la distinción y comparto la intuición: los patrones rítmicos centrales del currulao y del arrullo se conservan, y lo que cambia es el ropaje del formato. Pero desde el análisis, lo que él llama adaptación funciona como fusión, y llamarla por su nombre no le quita valor tradicional a la propuesta. Al contrario, ubicarla como fusión permite compararla con procesos análogos que han vivido otras músicas populares colombianas y evita la ilusión de una tradición cerrada que en la práctica nunca ha existido.

Ahora, y aquí sí quiero afirmarlo con fuerza una sola vez y no repetirlo en los otros capítulos: el bajo eléctrico en la propuesta de Nicoyembe enriquece el formato del currulao y del arrullo sin desdibujarlo. Enriquece porque cubre funciones armónicas y rítmicas que en el formato

reducido de Bogotá quedarían huérfanas, y no desdibuja porque los patrones que ejecuta provienen del propio Pacífico norte, donde el bajo ya venía tocando currulao en el formato de chirimía. La continuidad es un dato del testimonio del maestro y también un dato de la práctica que yo mismo he ejecutado durante años en la agrupación.

Sobre el límite entre adaptar y transformar, mi postura personal es que no existe un límite fijo, siempre que se respete el contexto, el formato de referencia y el lenguaje del género. Reconozco que esta afirmación es fuerte y que no todos los intérpretes y estudiosos del Pacífico la compartirían. Un músico o cantadora del sur podría defender, con razones, que hay elementos rituales del arrullo que no pueden trasladarse a un escenario de concierto sin perder algo esencial. Mi postura queda registrada aquí como opinión de intérprete formado en este caso particular, no como conclusión cerrada del campo. La discusión sobre ese límite es una de las conversaciones abiertas del trabajo con m□□sicas tradicionales en Colombia y este documental no pretende zanjarla.

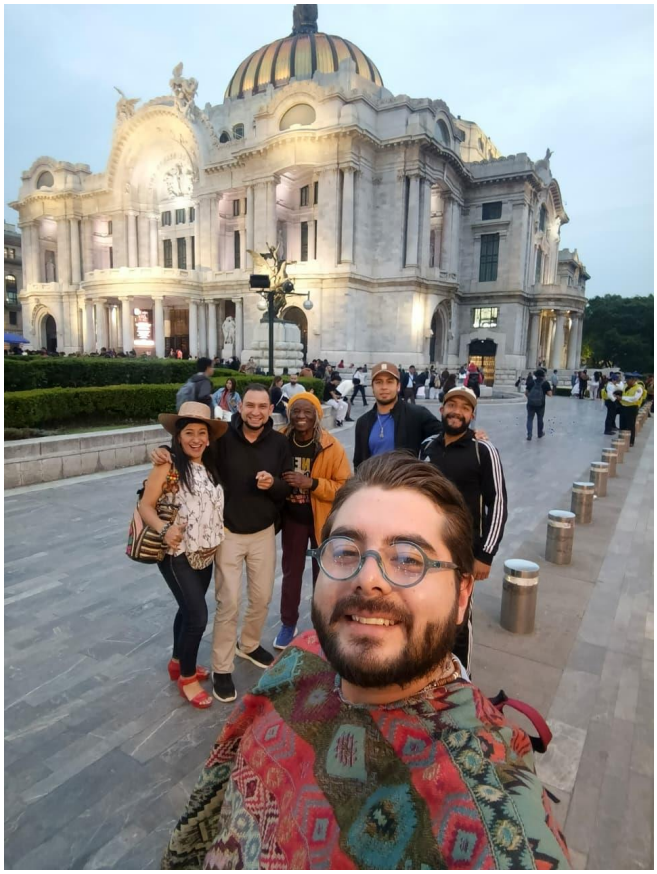
Propuesta artística

El aporte más específico de la propuesta de Nicoyembe no está solo en el cruce entre el currulao, el arrullo y el bajo eléctrico. Está en el cruce más amplio con el Caribe, que él construyó desde su trabajo con Totó la Momposina y que aparece con fuerza en composiciones como *Lamento de pescadores*, donde una cumbia se abre por dentro para dar paso a un arrullo. Ese movimiento (una cumbia que hospeda un arrullo por una razón emocional, no formal) resume mejor su propuesta que cualquiera de los currulaos aislados. Reconocer eso me obliga a matizar el foco inicial del proyecto, que había puesto la atención casi exclusivamente en el Pacífico. La

propuesta artística del maestro se entiende mejor cuando se lee también desde el diálogo con el Caribe.

Quiero cerrar con una idea que el maestro dejó dicha en el documental y que a mí me marcó como músico y como estudiante de la universidad. Del empirismo venimos todos. La formación académica es una herramienta, no un punto de llegada, y cuando se toma como punto de llegada termina desconociendo la biblioteca de conocimiento que músicos como Nicoyembe construyeron sin pasar por una licenciatura. Vale la pena mencionar aquí, aunque sea como reflexión y no como dato citable, que agrupaciones como Grupo Niche, Guayacán o Fruko y sus Tesos crecieron en entornos culturales cercanos al chocoano y sostienen una parte importante de la música popular colombiana. Esa genealogía no está sistematizada en la academia con el detalle que merecería, y trabajos como este son una entrada modesta a esa deuda pendiente.

Ilustración 23. Investigador Camilo Salgado con Nicoyembe.



Elaboración propia (2026)

La pregunta con la que quiero cerrar es incómoda a propósito. ¿Está lista la universidad colombiana para recibir, valorar y titular propuestas como la del maestro Nicoyembe, en las que la investigación se apoya en la práctica de un intérprete empírico y en la observación participante de un estudiante que también es intérprete? Este trabajo es una respuesta parcial y afirmativa: sí, cuando el estudiante y el asesor deciden que el caso vale la pena y encuentran la forma de traducirlo a un producto evaluable. Pero la pregunta más amplia queda abierta, y responderla no depende de un trabajo de grado, depende del sistema entero.

Gracias

Anexos

Documental Nicoyembe: Entre Tambores Y Memoria. Un Acercamiento A Las Músicas Del Pacífico Colombiano Desde El Currulao Y El Arrullo (2026):

Recomendado abrir en YouTube con alta calidad

https://youtu.be/V22jo-_kmnU?si=bsUeU7rDLHZycrgN

Link de respaldo:

https://drive.google.com/drive/folders/1CXqOqITB5gm59ciYbhaS7gZbhcu7ANnL

- ***Entrevista transcrita:***

  https://drive.google.com/drive/folders/12Oc2Auy5h3OkvYa_9dqYYiztN2RMuNb6?usp=sharing

Bibliografía

Bibliored. (2019). *Música de agua | BibloRed*. https://www.biblored.gov.co/noticias/musica-de-agua

Cuartas, S. L. D. (2009). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, *11*(1), Article 1. https://horizontespedagogicos.ibero.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339

Gómez, N. (2016, agosto 29). *Surgimiento de la Nueva Música Colombiana (NMC)*. Medium. https://medium.com/@NathyGomezz/surgimiento-de-la-nueva-m%C3%BAsica-colombiana-nmc-parte-1-f560acec5756

Gómez, S. (2025, noviembre 1). *El legado musical del maestro Nicolás Nicoyembe cobra vida en un espectáculo en el Jorge Eliécer Gaitán*. El Tiempo. https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/el-legado-musical-del-maestro-nicolas-nicoyembe-cobra-vida-en-un-espectaculo-en-el-jorge-eliecer-gaitan-3505367

Hernández, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill España. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=775008

López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. *Barcelona: Esmuc*. https://scholar.google.com/scholar?cluster=10869913390652994 86&hl=en&oi=scholarr

Ochoa, J. S., Santamaría Delgado, C., Sevilla Peñuela, M., & Arango Melo, A. M. (Eds.). (2010). *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano* (1. ed). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Sánchez, A. (2012). *Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): Una lectura desde los Estudios Culturales*.

Tascón Hernández, H. (2022). *Después Del Currulao*. Centro de Publicaciones PUCE. https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/1078

Wade, P., & González, A. (2002). *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia*.

Aragón, L. (2018). *Diccionario Folclórico Colombiano*. Ediciones Unibagué

Arango, A. (2014). *Cocorobe: Cantos y arrullos del Pacífico Colombiano | Instituto Distrital de las Artes*. http://www.idartes.gov.co/es/publicaciones/cocorobe-cantos-arrullos-del-pacifico-colombiano

Artesanías de Colombia. (2019, octubre 10). *BOMBO - Encuentros*. https://artesaniasdecolombia.com.co/encuentros/project/bombo/

Banco de la República. (2025). *Cununo—Tipo de objeto físico*. https://colecciones.banrepcultural.org/document/coleccion/63a069025d96b8790f266a08

Ciro-Gómez, B. A. (2024). The Amphibian Man in the Musical Ecosystem of the Tambora Momposina: Diversity, Interconnectivity and Resilience. *Revista musical chilena*, *78*(241), 37-62. https://doi.org/10.4067/s0716-27902024000100037

Cuartas, S. L. D. (2009). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, *11*(1), Article 1. https://horizontespedagogicos.ibero.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339

Cuero, C., & Montaño, D. (2019). *La música y cantos tradicionales – arrullos y alabaos—Afronariñenses, como estrategia didáctica para el fortalecimiento de las tradiciones en los*

estudiantes del grado 4° de la Institución educativa Litoral pacífico del Municipio de Olaya Herrera. http://repository.unad.edu.co/handle/10596/26636

Hernández, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill España. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=775008

Kemmis, S., & McTaggart, R. (1988). *Cómo planificar la investigación-acción*. Laertes.

La huella migrante en la música del Pacífico colombiano | Revista Pesquisa Javeriana. (2019, agosto 9). https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/la-huella-migrante-en-la-musica-del-pacifico-colombiano/

Londoño, C. A. (1985). El currulao. *Educación Física y Deporte*, *7*(1), 78-90.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. *Barcelona: Esmuc*. https://scholar.google.com/scholar?cluster=10869913390652994 86&hl=en&oi=scholarr

Montenegro, A. S. (2023). *Bullerengue y bebop jazz: Dos arreglos compositivos para guitarra eléctrica y formato típico.* http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18698

Olaya, J., & Figueroa, C. (2015). *El currulao: Identidad cultural de Tumaco* [Masters, Universidad de Nariño]. https://biblioteca.udenar.edu.co/atenea/91184.pdf

Radio Nacional De Colombia. (2026). *La marimba de chonta: El piano de la selva y el sentir del Pacífico*. https://www.radionacional.co/cultura/la-marimba-de-chonta-el-piano-de-la-selva-y-el-sentir-del-pacifico

Radionica. (2026). *Festival Petronio Álvarez: No te pierdas Arrullo en el Barrio*. https://www.radionica.rocks/noticias/arrullo-en-el-barrio-visita-infaltable-del-festival-petronio-alvarez

Redacción. (2020, marzo 25). Currulao. *Enciclopedia Cultural*. https://enciclopediacultural.com/currulao/

Rolling Stone en Español. (2025, septiembre 1). Nidia Góngora: "La música es un ritual, una forma de vida y una herramienta de sanación". *Rolling Stone en Español*. https://es.rollingstone.com/nidia-gongora-la-musica-es-un-ritual-una-forma-de-vida-y-una-herramienta-de-sanacion/

Secretaría de cultura de Bogotá. (2026). *Nicoyembe | Festival Centro 2026*. https://www.festivalcentro.gov.co/artista/nicoyembe

Tascón Hernández, H. (2022). *Después Del Currulao*. Centro de Publicaciones PUCE. https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/1078

Teatro Ensueño. (2025). *Nicoyembe y su banda (Ganador Beca LEP - Música) | Teatro El Ensueño*. https://teatroelensueno.gov.co/eventos/nicoyembe-y-su-banda-ganador-beca-lep-musica

Wade, P., & González, A. (2002). *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia*.