

"La Sensación del Tiempo en el Currulao: Exploración del 'Detrás del Beat' en la Interpretación y Composición Musical"

Trabajo de grado presentado para obtener el título de

Licenciado en Música

Ihan Martínez

Cod: 2023275020

Asesor: Andrés Flórez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C 2026

Contenido

Contenido.....	2
Índice de ilustraciones.....	4
Índice de tablas	5
Introducción	6
Planteamiento Del Problema.....	8
Delimitación.....	8
Preguntas De Investigación.....	10
Objetivos	10
General.....	10
Objetivos Específicos.....	10
Justificación	11
Antecedentes	13
Marco conceptual.....	16
1.Contexto histórico-cultural del Pacífico Sur Colombiano	16
1.1Ubicación geográfica del Pacífico Colombiano	17
1.2De África a las Minas: Reinención y Huellas de Africanía	18
1.4 Cultura Musical del Pacífico Sur	21
1.5 El ecosistema sonoro del Pacífico Sur: prácticas musicales, géneros e instrumentación.....	25
1.5.1 El conjunto de marimba y la configuración del paisaje sonoro	26
1.5.2 Géneros de la Música de Marimba del Pacífico Sur Colombiano	33
1.4.1 El aguaje como categoría estética del currulao.....	38
2. La Interpretación Patraseada o "Detrás del Beat"	41

2.1. Ritmo y cotidianidad.....	41
2.2. Micro ritmo y Micro tiempo	41
3. La relación entre expresión rítmica y el cuerpo.....	43
3.1. Cognición encarnada.....	44
3.1.1 Cognición encarnada en la interpretación musical	44
4. Conocimiento Tácito y su Relación con la Interpretación Musical	45
4.1. Fundamentos del Conocimiento Tácito	45
4.2. Definición de Conocimiento Tácito.....	46
4.3. Conocimiento Tácito en la Interpretación y Aprendizaje Música	46
4.3.1 El Conocimiento Tácito como Motor de la Interpretación	46
4.3.2 La Experiencia Corporal en el Aprendizaje Musical.....	46
4.3.3 La Relación entre Conocimiento Tácito y Técnica Instrumental	47
4.4. Conocimiento Tácito y la Improvisación.....	47
4.5. Conocimiento Tácito y la Transmisión del Conocimiento Musical	48
Marco Metodológico.....	49
Categorías de análisis.....	50
Diseño metodológico	51
Ruta metodológica	57
Conclusiones	75
Bibliografía	77
ANEXO 1 Composición musical: Contrastes.....	80
ANEXO 2 Material audiovisual.....	80
ANEXO 3 Bitácora reflexiva del investigador	81
ANEXO 4 Entrevistas y consentimientos informados.....	81

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Mapa de los departamentos del Pacífico Colombiano	17
Ilustración 2: Mapa de las rutas de África a Cartagena y los centros mineros.....	19
Ilustración 3: Polos urbanos de influencia en el Pacífico Sur.....	22
Ilustración 4: Conjunto de marimba del Pacífico Sur Colombiano.....	27
Ilustración 5: Comparación de una casa con la estructura tímica del conjunto de marimba.....	28
Ilustración 6: Partes de la marimba de chonta y sus tacos.....	29
Ilustración 7: Partes del bombo.....	30
Ilustración 8: Cununo apagador, repicador y sus partes.....	31
Ilustración 9: El guasá.....	32

Índice de tablas

Tabla 1: Protocolo de entrevista.....	56
Tabla 2: Forma musical, texto vocal, instrumentación y recurso del fraseo patraseado en “contrastes”.....	70

Introducción

El presente trabajo de grado surge de una inquietud que nació en la práctica musical antes que en la academia: la posibilidad de interpretar los tambores en el ritmo tradicional del currulao con un estilo patraseado, es decir, detrás del beat, sin que ello implique una pérdida de autenticidad si no, por el contrario, una expresión profunda de la tradición musical del Pacífico Sur colombiano.

Esta inquietud, lejos de ser meramente técnica, presenta cuestiones sobre la manera en que ciertos saberes musicales se construyen, se transmiten y se habitan corporalmente en tradiciones donde el conocimiento no se plasma en el pentagrama sino en la propia experiencia, la convivencia y la memoria sensorial de las comunidades del pacifico sur.

La investigación se titula *La sensación del tiempo en el currulao: exploración del 'detrás del beat' en la interpretación y composición musical*, y fue desarrollada en el marco del pregrado de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Su propósito central es analizar los elementos que configuran la interpretación del fraseo rítmico patraseado en el currulao, a partir de la experiencia y los saberes de músicos vinculados a la tradición del Pacífico Sur, con el fin de desarrollar una propuesta de creación musical que sintetice los aprendizajes obtenidos en el proceso.

Para lograr este propósito, el trabajo se organizó en torno a cuatro etapas metodológicas: una primera etapa de revisión y recopilación de fuentes teóricas y antecedentes; una segunda etapa de entrevistas semiestructuradas a músicos con experiencia reflexiva sobre la tradición; una tercera etapa de composición musical; y una cuarta etapa de análisis de la obra resultante. Este recorrido se enmarca en un enfoque cualitativo de alcance exploratorio, con orientación fenomenológica hermenéutica y componente de investigación-creación.

El documento está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta el planteamiento del problema, la delimitación, las preguntas de investigación, los objetivos y la justificación. A continuación, se desarrollan los antecedentes y el marco conceptual, que abordan el contexto histórico-cultural del Pacífico Sur colombiano, la interpretación patraseada y el concepto de "detrás del beat", la relación entre expresión rítmica y corporeidad, y el

conocimiento tácito en la interpretación musical. Posteriormente se presenta el marco metodológico con sus categorías de análisis, el diseño del proceso investigativo y el análisis de los resultados obtenidos en las entrevistas. Finalmente se presenta la propuesta de creación musical *Contrastes*, su descripción y análisis, seguidos de las conclusiones del trabajo.

Este trabajo no pretende comprender del todo un tema tan rico y complejo como el currulao, sino aproximarse a uno de sus rasgos más interesantes desde una perspectiva que combina la experiencia del investigador como músico y percusionista empírico con el rigor del proceso académico. En ese sentido, *Contrastes* no es solo el resultado final del trabajo sino también la prueba de que el conocimiento construido a lo largo de este proceso pudo ser incorporado, interpretado y expresado desde el cuerpo.

Planteamiento Del Problema

Delimitación

La presente investigación surge de una interrogante constante en la práctica del investigador como músico y percusionista empírico: la posibilidad de interpretar el instrumento con un estilo patraseado ó detrás del beat, respetando la autenticidad del currulao. El interés por este fenómeno no es meramente académico, sino que se nutre de una herencia cultural y una trayectoria de vida vinculada a estas tradiciones. Aunque no se posean raíces familiares directas en el Pacífico colombiano, el entorno de crianza estuvo profundamente marcado por las tradiciones afrocolombianas a través de la música y la danza folclórica, disciplinas estudiadas por el abuelo y el padre del investigador. Desde la infancia, estos ritmos se integraron a la cotidianidad mediante la participación en ensayos, presentaciones y celebraciones tradicionales, tales como las novenas de marimba y tambores del Pacífico Sur que se llevaban a cabo en diciembre, en las cuales se interpretan los arrullos navideños propios del Pacífico Sur donde se conmemoraban los principales personajes de la religión Católica y seguido de ésta, se celebra con más música del conjunto de marimba.

En el marco de la formación musical académica del investigador, se ha observado una tendencia que clasifica el tocar "patraseado" ó "detrás del beat" así como lo mencionó Vijay Iyer “Las minúsculas desviaciones temporales en la música interpretada son a menudo descritas de manera engañosa como discrepancias” (Iyer, 2002, p.397). No obstante, el contacto con músicos tradicionales ha permitido notar que la interiorización del tiempo y la interpretación del ritmo parte de una perspectiva sensorial y corporal que conecta de manera profunda con el oyente. Por ello, este trabajo busca valorar lo que en contextos académicos suele considerarse un desacierto, reconociéndolo como un rasgo estilístico de gran riqueza interpretativa.

A medida que se ha profundizado en la práctica del currulao y el bambuco viejo, se ha identificado que los intérpretes poseen códigos y técnicas únicas para construir atmósferas rítmicas "patraseadas". Se observa que el uso de figuras como el dosillo y el cuatrillo genera una impresión de retardo que mantiene una solidez rítmica notable, evocando la sensación rítmica que caracteriza dicha celebración que en este caso de estudio es el ritmo de currulao.

En cuanto a la población de estudio, la investigación se centra en músicos e intérpretes de la tradición del Pacífico Sur. Para efectos de este trabajo, no se resalta la importancia de dialogar con músicos que actúen como mediadores de la tradición. Se prioriza la relación con personas que, habiendo vivido el contexto y la cultura, posean además la capacidad de racionalizar y reflexionar sobre este fenómeno desde su experiencia ya que tratándose de un conocimiento meramente tácito, para las personas del territorio, lograr esta interpretación hace parte de su naturaleza como, de sus costumbres diarias, siendo así, muy difícil de verbalizar o reflexionar sobre cómo se puede lograr esta interpretación llevándola a otros entornos y contextos diferentes a los momentos en los que se celebra, como por ejemplo, llevar este estilo patraseado a la rigidez del metrónomo como se acostumbra a hacer en un estudio de grabación. Esta selección de portadores de sabiduría permite acceder, por lo menos hasta cierto punto, al conocimiento tácito y a la complejidad del fraseo rítmico de los músicos del Pacífico Sur que interpretan currulaos, a través de quienes han transformado la vivencia tradicional en una herramienta de expresión consciente y reflexiva.

El investigador argumenta que los percusionistas tradicionales no dependen de métricas complejas ni de teoría formal para lograr esta expresividad en su interpretación musical. En cambio, se puede observar que realizan movimientos corporales coordinados y con “picardía” como levantar los brazos y realizar coreografías o juegos con sus brazos mientras golpean el cununo, lo que retrasa naturalmente el golpe y esto podría facilitar una interpretación “detrás del beat”. Este gesto de los brazos, también denominado “el dejo” junto a otras acciones que parecen nacer del propio contexto cultural, de la práctica empírica, la conexión con la naturaleza y la conexión con el instrumento, demuestran que la relación entre el cuerpo, el sentimiento y el ritmo son esenciales en la música afrocolombiana y no puede ser completamente captada por métodos de enseñanza y de análisis musical convencionales (Castaño, comunicación personal, 2026).

Preguntas De Investigación

¿Cómo se interpreta y se construye la sensación del fraseo rítmico "patraseado" en el currulao a partir de la experiencia de músicos de la tradición del Pacífico Sur?

Objetivos

General

Analizar los elementos que configuran la interpretación del fraseo rítmico "patraseado" en el currulao, basándose en la experiencia y los saberes de músicos de la tradición, con el fin de desarrollar una propuesta de creación musical.

Objetivos Específicos

1. Identificar las características musicales y de interpretación que permiten la sensación del "detrás del beat" o "patraseado".
 2. Describir las prácticas corporales, auditivas, sensoriales y contextuales que intervienen en la ejecución del fraseo por parte de los músicos de la tradición del Pacífico Sur.
 3. Interpretar los sentidos que los músicos atribuyen a esta práctica musical desde una mirada fenomenológica.
 4. Aplicar los aprendizajes obtenidos en el proceso investigativo en una propuesta de creación musical que sintetice la experiencia rítmica comprendida.
-

Justificación

La región del Pacífico colombiano presenta una inmensa diversidad sonora, donde la música actúa como el hilo conductor de la memoria colectiva y la resistencia cultural. No obstante, es necesario distinguir entre las sonoridades del Pacífico Norte, marcadas por la presencia de metales y maderas en el formato de chirimía, y el Pacífico Sur, donde el protagonista es el conjunto de marimba.

Dentro del ecosistema sonoro del Pacífico Sur, el currulao destaca como el género matriz, pero a su vez convive con otros géneros esenciales. Entre ellas, encontramos el bunde, utilizado principalmente en ritos fúnebres infantiles y conmemoración de los santos; la juga, caracterizada por un tiempo más rápido, presentando mayor dinámica; y estrechamente ligado al currulao, el bambuco viejo.

La presente investigación surge en respuesta a una problemática en el campo de la enseñanza y percepción de la música, específicamente en lo que respecta a la técnica de interpretación “patraseada” o también llamada “detrás del beat”. El concepto de “detrás del beat” en la interpretación musical ha sido ampliamente estudiado en géneros como el jazz. (Osorio, 2024). Sin embargo, en el contexto del currulao, esta técnica ha sido poco documentada desde la perspectiva de quienes la aprenden y la transmiten de manera empírica. Tradicionalmente, métodos pedagógicos como el OIO y el de que te pasa a vo, se han centrado en la enseñanza didáctica de las músicas del pacífico sur, la instrumentación, los tipos de golpes, las onomatopeyas y demás elementos asociados a estas dinámicas de enseñanza, mas no hacen mención directa a la forma de tocar patraseado. Esta ausencia de documentación podría explicarse, en parte, por lo que Vijai Iyer critica, el autor argumenta que la mayoría de la investigación en la cognición musical se ha basado en modelos y representaciones derivados de la música tonal de concierto de la Europa occidental anterior al siglo XX (Iyer, 2002). Este enfoque ha generado un entendimiento de la música que no se aplica de manera adecuada a géneros musicales fuera de esta tradición, como el Currulao y otras expresiones musicales afrocolombianas, que operan bajo lógicas rítmicas y conceptuales muy diferentes.

En el contexto de la enseñanza musical contemporánea, las metodologías para aprender a tocar “detrás del beat” suelen basarse en el uso del metrónomo, que, si bien tiene una utilidad en

el aprendizaje de la precisión temporal, promueve un enfoque excesivamente matemático y milimétrico del ritmo. Esta metodología no toma en cuenta la expresividad, la corporalidad y otros aspectos que son fundamentales en géneros como el Currulao, donde la interpretación rítmica depende más de la conexión intuitiva y sensorial con el ritmo que de la exactitud técnica de un "tiempo fijo".

Desde el punto de vista del investigador, este trabajo busca reflexionar y racionalizar sobre los principales aspectos que construyen esta "sensación" rítmica, entendiéndola como un saber profundo que merece ser analizado y preservado. Para lograrlo, resulta fundamental establecer un diálogo con músicos que actúan como mediadores de la tradición. Se justifica la interacción con intérpretes que han transitado por diversos ámbitos musicales, ya que su capacidad para reflexionar sobre su propio oficio permite "traducir" sensaciones físicas y experiencias sonoras en conceptos concretos que pueden ser estudiados y replicados.

Además, la investigación explorará cómo este conocimiento puede ser condensado y aplicado selectivamente para desarrollar una composición musical, permitiendo una integración creativa de los elementos rítmicos propios del currulao en nuevas creaciones musicales.

Antecedentes

Guevara Calderón y Godoy Acosta (Guevara Calderon & Godoy Acosta, 2015), en su trabajo de grado *El Currulao: una propuesta de exploración, interpretación y creación, a través de la batería y la guitarra eléctrica* (Universidad El Bosque), proponen estrategias de aprendizaje e interpretación del currulao desde instrumentos ajenos a su tradición. A partir del análisis de repertorios tradicionales y de fusión, así como del contacto directo con músicos de la región, los autores evidencian que conservar la sensación rítmica del currulao en otros contextos exige una comprensión que trasciende la escritura musical y que depende del contacto con la cultura que la enmarca.

María del Rocío Medina Caicedo (2019), en su proyecto de investigación-creación *Ondeada: marimba y género* (Maestría en Músicas Colombianas, Universidad El Bosque), explora las músicas tradicionales del Pacífico desde una perspectiva de género, creando un concierto solista para marimba de chonta, voz y loops. La autora cuestiona la separación entre interpretación y composición, y parte de saberes transmitidos oralmente por maestros de la región, entre ellos la maestra María Helena Anchíco. Este trabajo coincide metodológicamente con la presente investigación en el uso de la investigación-creación y en la comprensión de la práctica musical del Pacífico como un saber encarnado que no se reduce a la técnica formal.

En su publicación *Shaping rhythm: timing and sound in five groove-based genres* (Danielsen et al., 2023) destaca la naturaleza multiparamétrica de la interpretación y la experiencia musical, mostrando cómo las características temporales y sonoras interactúan de maneras específicas según el género para crear groove. Los músicos y productores tienen un conocimiento sustancial de estas configuraciones particulares y las utilizan en la práctica musical. En este estudio se logra evidenciar cómo tocar detrás, delante, o en el beat genera una atmósfera y sensación musical específica.

En el ámbito de la música colombiana, Oscar Osorio (2024) en su trabajo *Cinco ritmos de bandas Pelayeras colombianas desde la perspectiva de la batería jazz* aborda una expresión rítmica de gran importancia para la presente investigación. A través de una entrevista con el percusionista japonés Satoshi Takeishi quien vivió en Colombia por más de cuatro años investigando las tradiciones musicales del país, Osorio documenta el concepto de "between the

cracks": una sensación rítmica particular en la que la subdivisión se ubica en la mitad entre la sensación binaria y ternaria, sin ser completamente precisa. Aunque este concepto se aborda en el contexto del porro pelayero, Takeishi señala que su origen proviene del elemento africano presente tanto en San Pelayo como en Nueva Orleans.

En su trabajo *Participatory Discrepancies and the Power of Music*, Charles Keil (1987) plantea que el poder de la música reside precisamente en sus discrepancias participativas, de dos tipos: procesuales y texturales. Para Keil, la música, para ser personalmente envolvente y socialmente valiosa, debe estar en cierta medida "fuera del tiempo" y "fuera del tono". Son las pequeñas discrepancias dentro del beat de un baterista de jazz, entre el bajo y la batería, entre la sección rítmica y los solistas, las que crean el "swing" e invitan a participar.

En el artículo *The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music* de Olly Wilson (1974) explora la conexión entre la música afroamericana y la música de África Occidental, destacando varias características musicales comunes entre la música afroamericana y la música de África Occidental, como los procedimientos organizativos de llamada y respuesta, el enfoque percusivo de la música y el fraseo fuera de ritmo de los acentos melódicos. Estas características se encuentran en diversos géneros de música afroamericana, desde canciones de trabajo hasta el jazz.

Con relación a la expresión rítmica partiendo del hecho de que el sistema neuromotor juega un rol de suma importancia a la hora de interpretar un instrumento, Iyer (2002) en su publicación *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music* plantea que la cognición y el sistema sensoriomotor están íntimamente ligados. La teoría de la cognición encarnada presentada por Iyer (2002) sugiere que nuestras estructuras cognitivas emergen de la interacción entre nuestros sentidos y nuestros movimientos corporales. Esto significa que nuestra percepción del ritmo no es solo un proceso mental abstracto, sino que está influenciada por nuestras experiencias físicas y sensoriales.

Por otro lado, en su libro *The Art of Practicing* Madeline (1997) sugiere que independientemente de la cultura de origen, cualquier persona puede desarrollar su sentido rítmico conectando su cuerpo con los ritmos musicales. Usar sílabas rítmicas, enfatizar acentos, y realizar movimientos simples como balancear los brazos o caminar, ayudan a reforzar el pulso

musical en el cuerpo y a incrementar el placer físico de hacer música. La idea central es que, en lugar de controlar el instrumento, los músicos deben sintonizar con sus sensaciones corporales y permitir que el cuerpo, con su "propia inteligencia rítmica," guíe la interpretación espontánea.

Marco conceptual

1.Contexto histórico-cultural del Pacífico Sur Colombiano

El litoral Pacífico colombiano se encuentra dividido en dos grandes zonas diferenciadas por la desembocadura del río San Juan. En la zona norte, correspondiente al Chocó, predomina la chirimía, formato conformado por flautas, clarinete, redoblante y platillos; mientras que en la zona sur, que abarca las franjas costeras de Valle del Cauca, Cauca y Nariño, el protagonismo recae en el conjunto de marimba, integrado por voces, marimba de chonta, bombos, cununos y guasás (Guevara y Godoy, 2015). Dentro del ecosistema sonoro del Pacífico Sur conviven diversas expresiones musicales: el alabao, de carácter fúnebre; el bunde, asociado al velorio del niño; la juga, de uso festivo; la rumba o aguabajo; y el currulao, que se interpreta exclusivamente en ocasiones festivas con el conjunto de marimba completo (Guevara Calderon & Godoy Acosta, 2015). Estas expresiones, aunque diversas en su función social, comparten una base rítmica común y una profunda vinculación entre el sonido, el cuerpo y el territorio, elementos que alcanzan su mayor complejidad en el currulao, eje central de la presente investigación.

Encontraremos que en el Pacífico Sur Colombiano muchas de las dinámicas sociales y sus expresiones culturales están sumamente influenciada y construida por la vivencia e interacción orgánica de sus habitantes con el medio ambiente (Duque et al., 2009). Por ejemplo, algunas de estas dinámicas están regidas por las mareas, que en un ciclo de doce horas dictan el tiempo de la pesca, el tiempo del viaje y, también, el tiempo del sonido. Siguiendo, además, el enfoque principal de este trabajo de investigación contextualizado y situado en el Pacífico Sur, es necesario enmarcar y resaltar aspectos de gran importancia que estuvieron envueltos en la definición de las expresiones culturales del pacífico Sur como lo son la música del formato de marimba, aquellos aspectos que involucran la violencia, la esclavitud, el intercambio cultural, la libertad, la soberanía y la reinvencción.

1.1 Ubicación geográfica del Pacífico Colombiano

El pacífico colombiano es una región de Colombia y abarca el territorio comprendido entre el océano Pacífico y la vertiente occidental de la cordillera Occidental de los Andes, hacia el Norte tiene límites con la provincia del Darién (Panamá) y hacia el Sur con la provincia de Esmeraldas (Ecuador). En esta región, como se puede observar en la figura 1 se encuentran los departamentos del Chocó, y las franjas occidentales de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño (Ochoa et al., 2015).os

Ilustración 1 Mapa de los departamentos del Pacífico Colombiano



Nota. Adaptado de *Territorio: Cocinas del Pacífico Colombiano*, por Eventtia, 2026, (<https://live.eventtia.com/es/cocinasdelpacificocolombiano/territorio>). Derechos reservados.

A partir de la década del setenta, desde la perspectiva de diversos campos del conocimiento se han tenido en cuenta diferencias geográficas y sobre todo culturales que permiten dividir el litoral Pacífico en al menos en dos grandes subregiones: Pacífico norte y Pacífico sur. Al Pacífico norte corresponden el departamento del Chocó y la pequeña franja noroccidental de Antioquia; mientras que en el Pacífico Sur se encuentran las franjas costeras de los departamentos Valle del Cauca, Cauca y Nariño (Ochoa et. al. 2002) (ver ilustración 1).

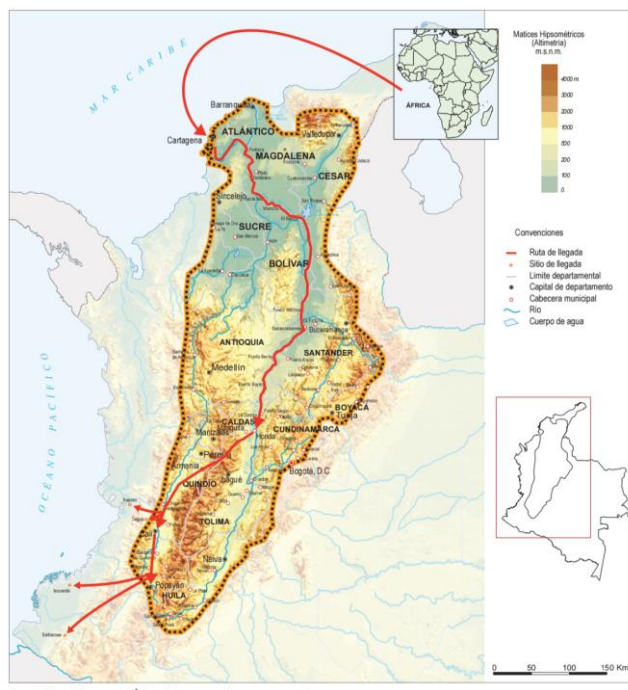
1.2 De África a las Minas: Reinención y Huellas de Africanía

En el periodo de la colonización, la conquista del Pacífico Sur comenzó en el año 1525 pero debido a diversas razones tales como la hostilidad del territorio, la densa vegetación, las condiciones climáticas y el encuentro con las comunidades indígenas dispuestas a defender su territorio, hicieron que la conquista del Pacífico no tuviera lugar sino hasta el siglo XVII, mientras que los primeros esclavos provenientes de la costa de África Occidental comenzaron a llegar a partir del año 1640 (Ochoa et al.,2015, p19).

Así como se menciona en Ochoa, la ruta de estos esclavos para llegar al Pacífico era la siguiente (Ver ilustración 2):

Comenzaba en el sitio de captura en África; de allí los enviaban al sitio de embarque; luego atravesaban el Atlántico hasta llegar a Cartagena (principal puerto esclavista de la Colonia); después eran vendidos a traficantes de Popayán o Cali, quienes los enviaban a Honda por el río Magdalena; de allí, por el camino del Quindío, llegaban a Cartago, Cali o Popayán, para finalmente ser enviados a los diferentes centros mineros del Pacífico — Dagua, Raposo, Iscuandé, Barbacoas— (Zuluaga 1995b, p. 61-62; Patiño 2003-2004, p. 40). Fue un viaje largo y en condiciones que solo resistieron los más fuertes. Esto hacía que se encareciera la importación de esclavos hasta el Pacífico: una cosa era la importación hasta Cartagena y otra hasta enclaves mineros como Iscuandé o Barbacoas.(Ochoa et. al. 2015, p. 20)

Ilustración 2 Mapa de las rutas de África a Cartagena y los centros mineros



Nota: Adaptado de Arrullos y Currulaos (Ochoa et al., 2015)

De esta manera, el número de esclavos siguió aumentando a tal punto que en 1740 ya había 10.000 esclavos hasta que en 1780 se alcanzó el mayor auge minero del Litoral Pacífico (Ochoa et al. 2015).

Tras este largo periodo de esclavitud donde se impuso la religión católica junto a un sistema legislativo se consolidó un sistema de dominación sociopolítico y cultural a lo largo del territorio de Nueva Granada, hoy llamado Colombia; Con todo esto, podemos afirmar que debido a estos acontecimientos ¿hubo una homogenización de la población que señale un dominio total Occidental? Según la antropóloga Nina S. Friedemann la respuesta es no. Y para explicar esto hace referencia a un término denominado “huellas de Africanía” el cual reconoce que existen memorias, sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, sonidos, entre otros aspectos que constituyen una materia prima para la etnogénesis de la cultura negra (De Friedmann, 1993)).

Lo anterior sugiere que a pesar de los arduos intentos por parte del sistema de anular sistemáticamente la identidad de la población Africana, quienes fueron esclavizados, este despojo fue contrarrestado por estas “huellas de africanía” que denotan los procesos de

reintegración étnica cuando las personas de igual o similar procedencia vuelven a encontrarse en lugares distintos a los de su cotidianidad en África (De Friedmann, 1993).

Debido a estos códigos ancestrales que permanecieron en el consciente y subconsciente de las culturas Africanas que fueron esclavizadas, se recrearon memorias, rituales, danzas, fiestas y tecnologías que supondría un acto de libertad y oposición contra la dominación (De Friedmann, 1993). Una de estas tecnologías claves fue el tambor siendo una de las primeras recreaciones de la cultura Africana; con el pasar del tiempo los esclavos que, si bien no necesariamente hablaban el mismo idioma, empezaron a utilizar el tambor como medio de comunicación y para convocar diversas actividades, entre ellas el cimarronaje (De Friedmann, 1993)

Teniendo en cuenta estas crecientes tendencias influenciadas por la insurgencia y con el fin de contrarrestar estos fuertes intentos de dominación total, como se afirma en (Duque et al., 2009)

“tras la fuga de los esclavos, la aparición de los palenques, los elevados costos de los negros, la maquinaria esclavista y el surgimiento de nuevas ideologías que propugnaban por la igualdad de todos los hombres, conllevaron a la abolición de la esclavitud, a mediados del siglo XIX, mediante la ley de Manumisión. Estos negros libres o prófugos se ubicaron generalmente a lo largo de los principales ríos y de las costas Pacífica y Atlántica.” (p.7)

1.3 Libertad a la orilla del Río

Finalmente, en 1852 cuando se logró consolidar la abolición de la esclavitud, hubo una gran migración por parte de los esclavos liberados hacia las zonas costeras del pacifico siguiendo el curso de los ríos. Mientras que los indígenas se replegaron hacia las partes altas de los ríos, los negros comenzaron a ubicarse en las partes bajas del sur del litoral haciendo este terreno su territorio (Ochoa et al. 2015).

Existe una falta de documentación acerca de qué pasó con estas comunidades africanas luego de la abolición de la esclavitud hasta comienzos del siglo XX tras la apertura del canal de Panama y la consolidación de puerto de Buenaventura, esto debido a que “una vez el negro quedo libre, perdió importancia económica para el poder central” (Ochoa et al. 2015, p. 25), por

lo tanto, las comunidades esclavizadas que ahora eran libres quedaron puestas a su suerte y su libre albedrío sin la supervisión ni el control de nadie, todo esto con la escasez de materiales que contaban y con la hostilidad del hábitat del pacífico.

En síntesis, este periodo de aparente abandono institucional que vino después de la abolición de la esclavitud en 1852 puede ser interpretado bajo la perspectiva de Nassim Taleb, como la génesis de un sistema cultural con características Antifrágiles. Al perder importancia económica para el poder central, las comunidades afrodescendientes del Pacífico Sur no solo ganaron movilidad física hacia las cuencas de los ríos, sino que también obtuvieron una libertad expresiva precisamente por la falta del control centralizado (Nassim Nicholas Taleb, 2012)

En adición a lo anterior la hostilidad del hábitat del Pacífico y el aislamiento geográfico no operaron simplemente como limitantes, sino como estresores ambientales que obligaron a la cultura a desarrollar una organización autónoma de abajo hacia arriba, que es el modelo orgánico que plantea Taleb (2012).

Fue en los puntos ciegos de la vigilancia estatal donde, las normas de convivencia, la religiosidad, los mitos y las expresiones culturales como la música de arrullos y el currulao empezaron a adquirir forma, aunque poco se sabe de la manera en que ocurrió todo esto (Ochoa et al. 2015).

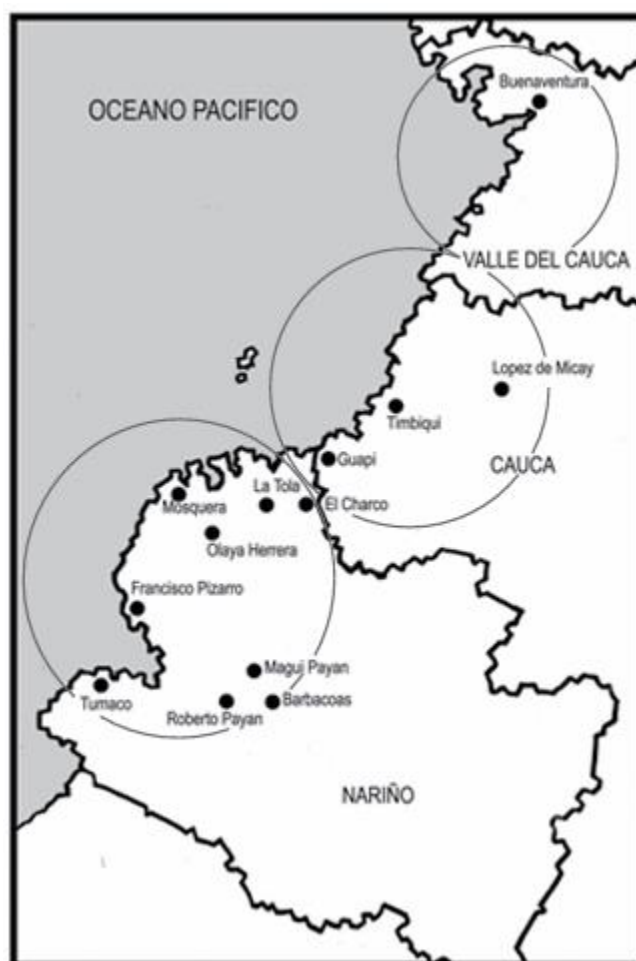
1.4 Cultura Musical del Pacífico Sur

Es importante resaltar que dentro del Pacífico Sur hay diferencias en cuanto a la música, así como se menciona en (Duque et al., 2009):

Teniendo en cuenta la enorme extensión que representa el Pacífico Sur colombiano el cual abarca la zona costera de tres departamentos, y las dificultades de transporte que hay en su interior, sería lógico pensar que la cultura musical de la región fuera heterogénea. Sin embargo, se trata de un sistema musical homogéneo con importantes variaciones regionales. Un oído común, fácilmente podría ser engañado por la procedencia de determinado aire, pues las diferencias microrregionales son casi “imperceptibles”, pero al interior de las comunidades son abismos musicales que generan la identidad de las zonas. Estas microrregiones subyacen sobre las relaciones de movilidad y conexión fluvial entre

municipios. Entre ellos se destacan tres polos urbanos de influencia o circulación de las músicas que parecieran de manera individual conservar ciertos rasgos musicales propios. Estas tres microrregiones de influencia son: Tumaco, en el sur; Guapi, en el centro y Buenaventura, en el norte. (p.7)

Ilustración 3 Polos Urbanos de influencia en el Pacífico Sur



Nota. Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta*, por A. Duque, H. F. Sánchez y H. J. Tascón, 2009, Ministerio de Cultura, p. 8. Derechos reservados.

En este sentido, las diferencias que podemos encontrar en cuanto a la interpretación musical de estos tres polos son: mientras que en Tumaco predomina una sección de percusión con roles de bombos no diferenciados y un mayor número de cununos, en Buenaventura la instrumentación se expande debido a las influencias comerciales y urbanas propias de su actividad portuaria. Estas diferencias también alcanzan la dimensión temporal, donde Guapi se distingue por una interpretación más cadenciosa y un manejo de tempos iniciales más lentos en comparación con el resto de la región (Ochoa et al., 2015).

La cultura musical del Pacífico Sur colombiano puede entenderse como un sistema de prácticas sonoras, corporales, narrativas y rituales que no se reduce a la ejecución de repertorios musicales y dancísticos, sino que se encuentra totalmente inmersa en la cotidianidad y en la construcción de la vida comunitaria (Lara & Moncayo, 2015; Ministerio de Cultura, 2010).

Desde esta perspectiva, hablar de música en el Pacífico Sur implica referirse también a la memoria, comunicación, identidad y las formas en que las comunidades se relacionan e interactúan con el territorio, pues estas expresiones culturales han acompañado las maneras de nacer, vivir y morir, así como los momentos de gran importancia que vienen acompañados de emociones tales como alegría, dolor, celebración y duelo en las comunidades afrodescendientes de la región (Ministerio de Cultura, 2010).

Por esta razón, el Currulao no debe comprenderse solamente como una estructura rítmica o como una danza específica, sino como un acto cultural complejo en el que convergen canto, movimiento, oralidad, instrumentación, indumentaria, simbolismo y memoria colectiva (Lara & Moncayo, 2015).

Esta comprensión ampliada resulta especialmente importante porque permite reconocer que la música tradicional del Pacífico Sur no funciona como un objeto aislado de mera contemplación, sino como una práctica viva que organiza experiencias cotidianas y produce sentidos de pertenencia o, así como lo plantea Juan David Castaño “No es tanto un ritmo sino un sistema cultural” (Castaño, comunicación personal, febrero 2026), refiriéndose al Currulao como un Aire musical.

Un rasgo decisivo de esta cultura musical es su estrecha relación con el sistema acuático. En la documentación sobre el Currulao como identidad cultural de Tumaco, el río, los esteros y

el mar aparecen no solo como eventos geográficos, sino como bases de la experiencia social, de la movilidad, de la imaginación, de la inspiración y de la percepción estética de sus habitantes (Lara & Moncayo, 2015).

Por ello, la música y la danza suelen reproducir imágenes del vaivén del agua, del tránsito por los ríos y de la vida anfibia de las comunidades costeras y ribereñas, de modo que el territorio activamente genera una influencia en el desarrollo y la percepción de muchas formas de sentir, moverse y sonar.

A esta relación entre música y territorio se suma la importancia de la tradición oral. Según Lara y Moncayo el Currulao también aparece ligado a relatos, canciones, décimas, testimonios y memorias que permiten comprenderlo como una red de saberes transmitidos y recreados en la cotidianidad. Dicho de otro modo, la cultura musical del Pacífico Sur no se sostiene únicamente por la permanencia de unos instrumentos o unos ritmos, sino por la permanencia de prácticas de narración, escucha, imitación, convivencia y reinterpretación colectiva (Lara & Moncayo, 2015).

Dicho esto, así como señala el documento entregado por el Ministerio de Cultura, según el cual las músicas de marimba y los cantos tradicionales del Pacífico Sur configuran una manifestación en la que se articulan tres dimensiones que se encuentran sumamente interrelacionadas: lo étnico-territorial, lo artístico-musical y lo espiritual-religioso (Ministerio de Cultura, 2010). Lo étnico-territorial se refiere al vínculo entre música, comunidad y defensa del territorio; lo artístico-musical al conjunto de rasgos tímbricos, rítmicos y contextuales de la manifestación; y lo espiritual-religioso a una mirada de sentido que le otorga profundidad cultural que logra conectar con la trascendencia, la ritualidad y la memoria ancestral.

Así, la cultura musical del Pacífico Sur puede definirse como una forma de conocimiento situado, encarnado y relacional, en la que la experiencia del cuerpo, la interacción con el territorio y la práctica comunitaria hacen posible la consolidación de una identidad y sensibilidad propia. Esta definición resulta pertinente para la presente investigación porque cambia el foco de atención desde una visión que parte exclusivamente desde la técnica del ritmo hacia una comprensión que es más holística, donde la interpretación musical se vincula también con formas de habitar el tiempo, de comunicar afectos y de afirmar una identidad histórica y cultural (Lara & Moncayo, 2015; Ministerio de Cultura, 2010)

Finalmente, conviene señalar que esta práctica musical también se encuentra involucrada en tensiones contemporáneas. Entre las amenazas identificadas en los procesos de salvaguardia aparecen la homogeneización cultural, el desinterés de nuevas generaciones, el debilitamiento del diálogo intergeneracional, el conflicto armado, el deterioro ambiental y la pérdida de condiciones materiales para la construcción de instrumentos (Ministerio de Cultura, 2010). Pero por otro lado, debido al fenómeno comercial y la popularización de los formatos de música tropical se han empezado a generar nuevas estructuras musicales que incluyen cortes al unísono, nuevos instrumentos y afinaciones similares a las del piano occidental (Duque et al., 2009), por lo que el formato instrumental y sus ritmos tradicionales se han llevado a otros contextos diferentes al marco de origen generando así un dinamismo en la cultura musical del Pacífico Sur.

1.5 El ecosistema sonoro del Pacífico Sur: prácticas musicales, géneros e instrumentación

Las expresiones musicales del Pacífico Sur colombiano se configuran a partir de un conjunto complejo de prácticas sonoras que se articulan con la vida social, los rituales y la cotidianidad de las comunidades afrodescendientes de la región. Estas prácticas no se limitan únicamente a la producción de música en un sentido occidental, sino que forman parte de una concepción más amplia del sonido como medio de conocimiento, comunicación y relación con el entorno. Por lo tanto, las prácticas sonoras se encuentran profundamente integradas a las formas de organización social y a la comprensión del mundo natural y espiritual que caracteriza a las comunidades del Pacífico.

En su estudio sobre las prácticas sonoras de la región, Michael Birenbaum Quintero señala que para las comunidades negras del Pacífico Sur las prácticas sonoras trascienden el concepto occidental de música y forman parte de una cosmovisión que articula las dimensiones natural y sobrenatural de su experiencia colectiva (Quintero, 2010).

Desde esta perspectiva, el sonido actúa como un elemento mediador entre diferentes dimensiones del mundo social y espiritual. La sonoridad, según el mismo autor, posee características particulares dentro del sistema cultural local como la resonancia en el espacio, la densidad tímbrica utilizada en los conjuntos, la repetición y la ejecución colectiva que permiten

organizar las relaciones sociales y las experiencias compartidas dentro de la comunidad (Quintero, 2010) . Esta concepción coincide con lo señalado por el Ministerio de Cultura, que define las músicas de marimba del Pacífico Sur como una manifestación cultural en la que convergen dimensiones territoriales, musicales y espirituales, articuladas dentro de prácticas colectivas de transmisión oral (Ministerio de Cultura, 2010)

1.5.1 El conjunto de marimba y la configuración del paisaje sonoro

El núcleo instrumental de gran parte de las músicas del Pacífico Sur es el conjunto de marimba, cuya configuración instrumental produce un paisaje sonoro característico de la región. Este conjunto está compuesto generalmente por:

- Marimba de chonta
 - Bombo (golpeador y arrullador)
 - Cununos (macho y hembra ó apagador y repicador)
 - Guasá
 - Voces
-

Ilustración 4 Conjunto de Marimba del Pacifico Sur Colombiano



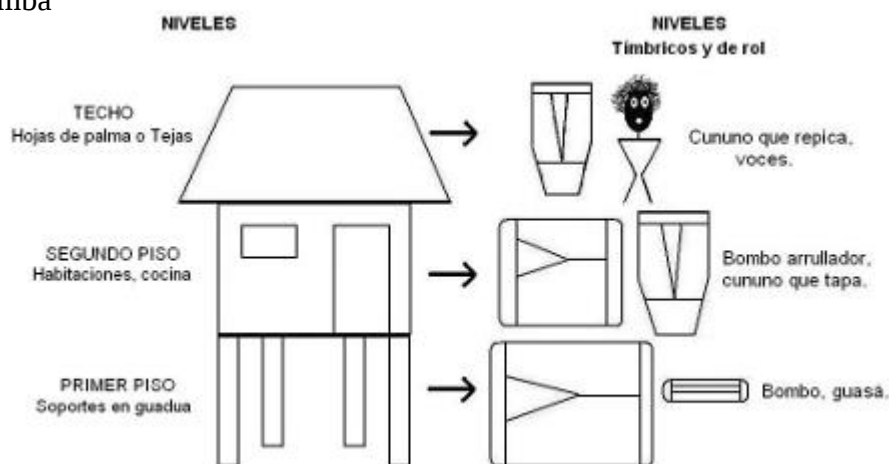
Nota: Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (Duque et al., 2009)

Según describe Birenbaum Quintero, cada uno de estos instrumentos aporta un rango particular de frecuencias y timbres que, al combinarse, producen una textura sonora amplia y densa. El autor señala que “Cada instrumento del conjunto de marimba, bombos, cununos, guasás y voces es capaz de producir tonos en diferentes tesituras... desde el bajo de un golpe del bombo más grande hasta el chasquido seco de las semillas del guasá.” (Quintero, 2010).

La riqueza tímbrica del conjunto también se relaciona con las características acústicas de los instrumentos. En particular, los instrumentos del Pacífico Sur están diseñados de manera que los sobretonos o parciales resalten dentro del sonido producido. Por ejemplo, en el caso del cununo, la presencia de un disco de madera en el interior del instrumento hace que las vibraciones se proyecten nuevamente hacia la membrana percutida, generando un sonido más denso debido a la prominencia de los sobretonos (Quintero, 2010). Estas características acústicas generan lo que el autor describe como una textura sonora densa y pulsante que constituye uno de los rasgos distintivos de la estética musical de la región.

Héctor Tascón (2008) hace una comparación de la estructura tímbrica del conjunto con la de una casa de las costas del Pacífico (Véase la ilustración 5).

Ilustración 5 Comparación de una casa con la estructura tímbrica del conjunto de marimba



Nota: Adaptado de *A Marimbiar método "OÍO" para tocar la marimba de chonta* (Tascon Hernandez, 2008)

En esta ilustración tenemos que, en el primer piso el bombo y guasá comparten la misma base rítmica. En el segundo piso el bombo arrullador y cununo apagador comparten la misma base rítmica, así como el mismo rol. En el techo el cununo repicador y la voz comparten el rol de improvisación.

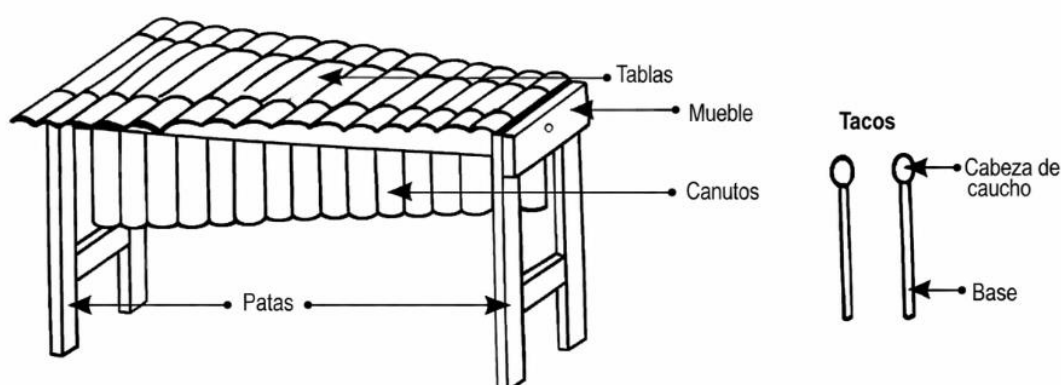
Marimba de Chonta

Está compuesta por una serie de tablas elaboradas con la chonta y se encuentran soportadas en una base de madera. Su sonido logra ser amplificado mediante los “canutos” o tubos hechos en guadua que están ubicados perpendicularmente bajo las tablas. La marimba, en su organización tradicional estaba compuesta de veintiocho tablas y se colgaba del techo del lugar donde era ejecutada. Actualmente, las marimbas más comunes cuentan con dieciséis tablas, lo cual hace que el tamaño sea más apropiado para su transporte (Duque et al., 2009).

En su formato tradicional, la marimba es interpretada por dos marimberos: el bordonero, ubicado en las notas más graves del instrumento y el tiple o requinta ubicado en la parte aguda. Las tablas se percuten con dos tacos recubiertos de caucho en sus extremos, tomándolos por su base, uno en cada mano.

La función de este instrumento en el conjunto consiste en proponer la parte armónica y en muchas ocasiones también la parte melódica e improvisación. La marimba se presenta como eje transversal de toda la música tradicional del eje Pacífico Sur, de allí que el conjunto instrumental lleve su nombre: “Conjunto de marimba” (Duque et al., 2009).

Ilustración 6 Partes de la Marimba de Chonta y sus tacos



Nota: Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (Duque et al., 2009)

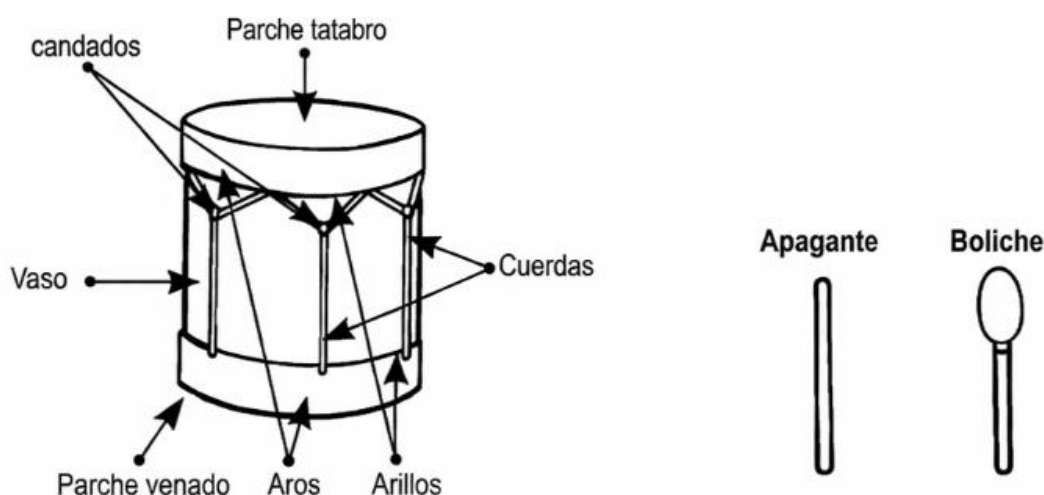
El Bombo

El bombo es un tambor cónico de doble membrana, elaboradas tradicionalmente en cuero de venado y de tatabro, que se toca con dos palos: uno percute la madera del cuerpo y el otro, con la punta acolchada en tela o espuma, golpea el parche, llamados también apagante y con un boliche. Dentro del conjunto de marimba se distinguen dos tipos: el bombo golpeador, de mayor tamaño y sonido más grave, que cumple el rol principal en el ensamble que con su base rítmica y sus variaciones presenta una comunicación con la marimba y la melodía; y el bombo arrullador, de

menor tamaño, cuya presencia en la mezcla sonora es más discreta ayuda a mantener la estabilidad rítmica y su función es menos protagonista que la del primero (Guevara Calderon & Godoy Acosta, 2015).

Los aros que se usan para sujetar y templar la piel están hechos de madera de jagua y están perforados para que con el uso de una cuerda se establezca un sistema de afinación para el instrumento (Lara & Moncayo, 2015).

Ilustración 7 Partes del Bombo



Nota: Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (Duque et al., 2009)

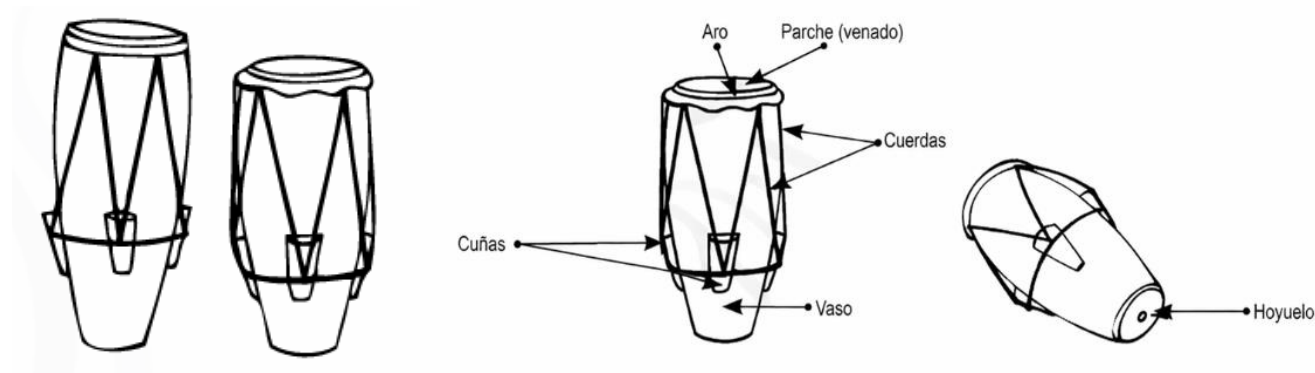
El Cununo

El cununo es un instrumento con cuerpo de madera en forma de vaso “abarrilado”, sus medidas oscilan entre los 50cm y 70cm de alto; los 20cm y 26cm de diámetro en la boca superior; y los 16cm y 22cm de diámetro en la base o boca inferior. Cuenta con una sola membrana o parche de piel de venado en la parte superior del vaso, la cual se encuentra ajustada al cuerpo a través de un aro tensado por cuerdas y cuñas que componen el sistema de afinación del instrumento. El extremo inferior del vaso o base del cununo, a diferencia del tambor alegre, está tapado con una pieza de madera de balso, en forma circular con un pequeño orificio en el

centro, tradicionalmente llamado “el hoyuelo”, que le da un sonido particular. El cununo se percute directamente con las manos sobre el cuero (Duque et al., 2009).

Al igual que sucede con el bombo, hay dos tipos de cununo con diferentes funciones o roles: Por un lado, se encuentra el cununo apagador que generalmente es de mayor tamaño y con un tono más grave que el arrullador, su función, como su nombre lo indica, es “apagar” el sonido, para darle a éste un timbre seco de manera que logre conservar el timbre y la base rítmica estable y constante. Por otro lado, tenemos al cununo repicador que como su nombre lo indica, interpreta las variaciones de su base rítmica permaneciendo en constante diálogo con la melodía y las propuestas generadas por la marimba de chonta. En muchas de las danzas es notoria la relación y el diálogo permanente entre el repicar del cununo y el zapateo de los bailadores (Guevara y Godoy, 2015; Duque et al., 2009)

Ilustración 8 Cununo apagador, repicador y sus partes

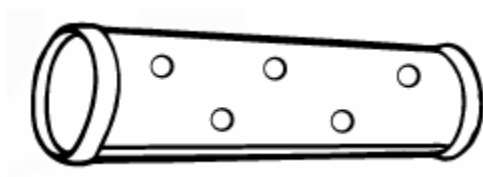


Nota: Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (Duque et al., 2009)

El Guasá

Es un instrumento idiófono, es decir, produce el sonido con la vibración de su propio cuerpo. Generalmente está construido con guadua y tiene una forma cilíndrica. El sonido del guasá guarda relación con el tamaño de las semillas y el grado de sacudimiento determinando de esta manera si sonará más grave o agudo. En su interior se encuentran unos palillos que están cruzados y unas semillas, que cuando entran en contacto, generan una sonoridad muy específica. La manera en la que se ejecuta este instrumento es tomándolo con las manos por los extremos y sacudiéndolo. Tradicionalmente, su ejecución se delega únicamente a las cantaoras y respondedoras, quienes acompañan sus tonadas con la base rítmica constante de este instrumento (Lara & Moncayo, 2015)

Ilustración 9 El Guasá



Nota: Adaptado de *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta* (Duque et al., 2009)

Voz solista y las Cantadoras

Es la que se encarga de cantar la melodía principal de la canción y, en las secciones responsoriales, es quien le contesta al coro a modo de pregón. Por otro lado, las cantadoras se encargan de llevar el coro y de tocar, al mismo tiempo el Guasá, casi siempre estos roles se le designan exclusivamente a las mujeres (Ochoa et al., 2015).

1.5.2 Géneros de la Música de Marimba del Pacífico Sur Colombiano

La música tradicional del Pacífico sur colombiano está conformada por un conjunto de aires o géneros que comparten elementos comunes en su instrumentación, organización rítmica y función social dentro de las comunidades afrodescendientes de la región. Sin embargo, la delimitación entre estos géneros no siempre es clara, ya que las clasificaciones utilizadas por investigadores y músicos tradicionales no siempre coinciden (Ochoa et al., 2015), p.81). Por lo tanto, se ha encontrado que la definición de los géneros de la música del Pacífico ha presentado dificultades, debido a que muchas veces los nombres registrados en las investigaciones folclóricas corresponden más a canciones específicas del repertorio que a categorías musicales claramente diferenciadas.

En efecto, al analizar la música de arrullos y currulaos se observa que varios de estos nombres pueden agruparse dentro de un mismo sistema musical, ya que comparten estructuras melódicas, rítmicas y funciones similares dentro de la práctica musical. Por ejemplo, aires como el patacoré, el pango y el berejú presentan estructuras muy semejantes, por lo que pueden considerarse parte del sistema del currulao más que géneros completamente independientes (Ochoa et al., 2015).

A pesar de esta diversidad de denominaciones para estos géneros, varios autores coinciden en que los géneros más representativos de la música de marimba del Pacífico sur colombiano son el currulao, la juga y el bunde (Duque et al., 2009; Ochoa et al., 2015), debido a la cantidad de repertorio existente y a su presencia constante en celebraciones comunitarias, festivales y grabaciones discográficas.

Dentro de este universo musical también se encuentran otros aires como bambuco viejo, patacoré, berejú, pango y aguabajo, los cuales comparten la base instrumental del conjunto de marimba conformado por marimba de chonta, bombos, cununos, guasás y voces.

A continuación, se presentan algunos de los aires más representativos de la música del Pacífico Sur Colombiano.

El Bunde

El bunde es uno de los géneros más representativos de la música de marimba del Pacífico Sur colombiano y está estrechamente vinculado al velorio del niño menor de siete años, también llamado "chigualo". En este contexto ritual, la muerte del niño no se vive únicamente como pérdida sino como celebración, pues se considera que el pequeño, por su inocencia, asciende directamente al cielo convirtiéndose en un ángel. De ahí que la música que lo acompaña tenga un carácter festivo y alegre, aparentemente paradójico frente al dolor del duelo (Ochoa et al., 2015).

El bunde también aparece en contextos de adoración a los santos, lo cual logra evidenciar que al igual que otros géneros del Pacífico Sur, su función no se limita a un solo escenario, sino que se adapta a distintos momentos de la vida comunitaria. Esta flexibilidad contextual confirma lo señalado por el Ministerio de Cultura (2010), según el cual las músicas del Pacífico Sur logran integrar las dimensiones espiritual, musical y territorial de las comunidades afrodescendientes de la región.

La juga

La juga es uno de los géneros más difundidos dentro del repertorio de marimba del Pacífico sur colombiano. Se caracteriza por tener un tempo más rápido que el del currulao y por una estructura rítmica que inspira un movimiento coreográfico ágil y dinámico (Ochoa et al., 2015).

Desde el punto de vista musical, la juga suele presentar patrones rítmicos marcados en los tambores que generan una sensación de impulso constante, sobre la cual la marimba desarrolla frases melódicas repetitivas que dialogan con el canto. En muchos casos el canto adopta una forma responsorial entre solista y coro, característica común en las comunidades africanas (Ministerio de Cultura, 2010; Ochoa et al., 2015).

El bambuco viejo

El bambuco viejo es un aire estrechamente relacionado con el currulao y, en muchos casos, el término se utiliza como una forma de referirse a ciertos tipos de currulao que presentan una característica célula rítmica sincopada en la marimba y en la línea vocal.

De acuerdo con las descripciones recogidas entre músicos tradicionales, el bambuco viejo se identifica cuando la melodía y la base de la marimba enfatizan de manera constante una figura rítmica sincopada específica. Por esta razón, aunque el término puede emplearse como sinónimo de currulao, también puede utilizarse para designar una variante particular dentro de este género (Ochoa et al., 2015).

El Currulao

Para comprender el currulao en su dimensión más amplia, es necesario diferenciarlo tanto de la categoría de un ritmo o género musical como de la de una danza folclórica. Así como lo señala J. Castaño (comunicación personal, febrero 2026), el currulao es ante todo "un sistema cultural", una afirmación que coincide con lo planteado por Ochoa et al. (2015), quienes reconocen que el término currulao se utiliza en ocasiones de manera amplia para referirse a todo el sistema musical que integra al conjunto de marimba.

En su sentido más específico, el currulao o baile de currulao es una reunión festiva que con frecuencia se reproduce como una continuación del arrullo: una vez terminada la adoración a los santos, sigue la fiesta. En este sentido, el baile de currulao utiliza los mismos instrumentos del arrullo, con la posible adición de la marimba de chonta y las voces masculinas solistas, instrumentos de gran utilidad para la interpretación de los currulaos, también llamados bambucos viejos (Ochoa et al., 2015). Esta distinción entre el arrullo y el currulao es de gran importancia, ya que define dos espacios claramente diferenciados: uno de recogimiento espiritual y otro de celebración festiva, aunque ambos comparten la misma base instrumental y se alimentan mutuamente dentro del tejido cultural de las comunidades del Pacífico Sur (De Friedmann, 1993).

Desde la perspectiva de Olaya y Figueroa (2015), el currulao es denominado "La Danza Madre", pues de este parten o se recrean otras danzas como el patacoré, la caderona, el pango, la moña, la bambara negra y el berejú, todas ellas son variantes que comparten la misma base instrumental y estructural del currulao pero que se diferencian en sus coreografías, aspectos contextuales y en ciertos matices musicales. Su surgimiento es visto como una especie de grito

libertario, donde a través de los movimientos y los sonidos se buscó establecer un escenario para combatir la depredación cultural y permitir la supervivencia del pueblo negro y la conservación de su identidad (Olaya y Figueroa, 2015).

Esta comprensión del currulao como acto de resistencia y de afirmación identitaria es inseparable de su dimensión musical. Como lo plantean Olaya y Figueroa (2015), el currulao no existe únicamente para la diversión; es también la cotidianidad del tumaqueño: la forma como se enamora, la manera de pescar, las diferentes enfermedades que padece, la gastronomía y la enseñanza.

La estructura del currulao

En términos generales, las piezas del currulao suelen estructurarse en tres secciones principales: introducción, glosa y arrullo. En la introducción, los músicos establecen el tempo y el carácter de la pieza; durante la glosa, la voz principal interpreta el texto de la canción; y en el arrullo, se intensifica la participación instrumental y se desarrollan improvisaciones mientras los bailadores utilizan sus mejores movimientos coreográficos (Ochoa et al., 2015). Esta estructura no es necesariamente rígida en todas las comunidades, sino que responde a cada contexto y depende de cada grupo de intérpretes, lo que demuestra el carácter vivo y dinámico de esta expresión cultural.

Desde el punto de vista musical, el currulao se caracteriza por el uso predominante del compás de 6/8, así como por la interacción de polirritmias entre los instrumentos del conjunto. A diferencia de otros géneros en los que los instrumentos pueden compartir una misma base rítmica, en el currulao cada instrumento ejecuta un patrón propio que, al combinarse con los demás, genera una textura rítmica característica de este estilo musical (Ochoa et al., 2015). Es precisamente en esta polirritmia donde también se manifiesta el fenómeno del fraseo "patraseado" o "detrás del beat" que ocupa el centro de la presente investigación, pues la superposición de capas rítmicas con distintos centros de gravedad y acentos genera una atmósfera sonora en la que la interpretación de los instrumentos presenta una sensación de elasticidad frente a la rigidez del pulso.

El currulao y la danza: el cuerpo como lenguaje

La relación entre la música y el cuerpo es uno de los rasgos más importantes del currulao. El movimiento coreográfico no es un complemento de la música, sino que existe una interconexión entre ambos. En el trabajo de investigación *Currulao: identidad cultural de Tumaco*, los autores señalan que la danza constituye una forma primaria de expresión humana que antecede al lenguaje verbal y establece una relación profunda entre el ser humano y su entorno, siendo en la danza del currulao todo el cuerpo un medio de comunicación: cada gesto, postura y desplazamiento de pies, piernas, brazos, manos, tronco y rostro porta un significado (Lara & Moncayo, 2015)

Desde el punto de vista coreográfico, Alberto Londoño describe el currulao como un encuentro ritual entre parejas sueltas en el que se desarrolla un juego de seducción: el hombre despliega su energía a través del zapateo y los galanteos mientras la mujer responde con serenidad y compostura. El recorrido espacial de la danza se construye sobre trayectorias circulares que se entrecruzan, generando figuras de avance, repliegue y rotación acompañadas del movimiento del pañuelo (Londoño, 1985). Las distintas variantes del currulao, señala el mismo autor, no se distinguen por su estructura musical sino por la manera particular en que cada una organiza estos movimientos corporales en el espacio

Esta dimensión corporal tiene una implicación directa sobre la construcción de la atmósfera musical: las posturas, los zapateos y los giros no solo comunican estados de ánimo y relaciones de poder sino que generan una retroalimentación constante entre danzantes e intérpretes, particularmente se resalta el diálogo entre el repicar del cununo y el zapateo de los bailadores (Duque et al., 2009; Olaya & Figueroa, 2015).

1.4.1 El aguaje como categoría estética del currulao

El aguaje constituye uno de los conceptos más evocadores y a la vez menos formalizados de la cultura musical del Pacífico Sur. Su dificultad de definición se debe a que hay muchas definiciones para este concepto: el aguaje engloba dimensiones estéticas, afectivas, corporales, territoriales y espirituales. Como señala D. Lozano, el aguaje es un término muy coloquial ancestral tradicional que la academia no suele convalidar (Lozano, comunicación personal, 2026), lo que evidencia desde el inicio un diferencial entre el saber de la práctica musical partiendo de la experiencia y los sistemas de validación del conocimiento académico formal.

Encontrando otras posibles definiciones para la palabra aguaje, se alude a una imagen de elegancia y presencia. Según Arquimedes Perlaza, el término designa a una persona que va bien vestido y está bien elegante, alguien cuya apariencia transmite una calidad estética que se percibe de inmediato (Perlaza, comunicación personal, 2026). Extrapolando esta definición hacia el ámbito musical tendremos que así como se reconoce en el porte de una persona, también se reconoce cuando el currulao "está bien tocado". En sus propias palabras: el currulado cuando está bien tocado, lleva ese aguaje (Perlaza, comunicación personal, 2026). Esta metáfora de la elegancia sitúa al aguaje dentro de una percepción holística donde no solo se trata de evaluar un elemento aislado de la interpretación como la velocidad, la precisión técnica, la afinación, sino de reconocer en la totalidad del evento musical una cualidad que lo distingue como auténtico.

Una perspectiva complementaria la ofrece Francisco Hinestroza, quien describe el aguaje como "cuando algo tiene sabor, como cuando algo tiene su naturalidad, su identidad, su gusto" (Hinestroza, comunicación personal, 2026), refiriéndose a las características de la interpretación tal como la realizan quienes han nacido y crecido en el territorio del Pacífico Sur. La referencia a la naturalidad y a la identidad territorial conecta el aguaje con lo que se entiende como conocimiento tácito: un saber que no se transmite mediante instrucción explícita, sino que se incorpora a través de la experiencia prolongada de habitar un contexto específico (Polanyi, 1966).

Desde una perspectiva más analítica, Juan David Castaño plantea una definición que amplía el alcance del término: "aguaje es la expresión, en el contexto de la cultura del Pacífico, para referirse al sabor. El sabor es una cosa muy compleja de definir qué tiene que ver con la correspondencia entre los que bailan y los que tocan" (Castaño, comunicación personal, 2026). Esta definición resulta fundamental porque traslada el aguaje del plano de la apreciación individual al de la interacción colectiva: el aguaje no reside en el músico ni en el bailarín por separado, sino que emerge en el espacio de encuentro entre ambos. Es, en este sentido, un fenómeno relacional que depende de la sincronía entre el fraseo del intérprete y el movimiento del cuerpo del bailador, lo que coincide con la noción de Groove como fenómeno participativo que describe Charles Keil al señalar que el poder de la música reside en sus discrepancias participativas (Keil, 1987).

Esta dimensión relacional del aguaje se vincula directamente con lo que Castaño denomina el fraseo, al que define como "la relación muscular entre músculos de quien toca con quién baila [...] una relación de sincronía entre los cuerpos" (Castaño, comunicación personal, 2026). Desde esta perspectiva, el aguaje también podría entenderse como la manifestación perceptible del fraseo: cuando la relación entre músico y bailarín alcanza esa correspondencia, el resultado estético es lo que las comunidades del Pacífico Sur reconocen como aguaje. Castaño lo sintetiza diciendo "el aguaje es el fraseo" (comunicación personal, 2026), es decir, si el músico interpreta con ese fraseo característico, el bailarín va a sentir ese "sabor" y esto va a generar una inspiración recíproca entre el bailador, el músico y la comunidad.

Esta equiparación entre aguaje y fraseo también se sugiere de manera implícita en los testimonios de Gilberto Martínez, quien describe el aguaje como una cualidad que emerge de la dinámica entre los instrumentos marcantes y los improvisadores dentro del conjunto (Martínez, comunicación personal, 2026). Los instrumentos que sostienen la base como el cununo apagador y el bombo arrullador permiten que los demás instrumentos "retarden un poco el tempo" y regresen luego al pulso compartido, generando una tensión rítmica que inspira al bailarín a incorporar el zapateo, entre otras figuras coreográficas. Este movimiento de salida y retorno al pulso es lo que "llama al bailarín a hacer diferentes figuras" (Martínez, comunicación personal, 2026) y lo que activa, en la colectividad, la energía que se denomina aguaje.

Diego Lozano aporta una dimensión adicional al señalar que el aguaje posee una carga étnica y territorial que lo distingue de otros conceptos similares en otras tradiciones musicales, es "ese sello que le da lo étnico a ciertas músicas", una cualidad ligada a "la raza, la etnia, el territorio, la tradición oral" (Lozano, comunicación personal, 2026). Esta perspectiva sitúa el aguaje como una forma de conocimiento situado, donde existe un saber que no puede desvincularse de las condiciones históricas, culturales y corporales en que fue producido y transmitido (Iyer, 2002). Lozano también señala que, aunque el término se escucha con mayor frecuencia en el Pacífico, también ha oído hablar del aguaje en la música de la costa Atlántica.

Finalmente, resulta relevante que el propio término aguaje se encuentre asociado etimológicamente al agua, al movimiento de las mareas, al caudal del río, al vaivén del oleaje; lo que no puede pasar desapercibido en el contexto de una tradición que tiene una relación directa con el entorno acuático. J. D. Castaño lo señala con claridad: "el aguaje está en correlación también con el agua porque la marimba es agua" (comunicación personal, 2026). Esta asociación no es meramente poética pues refuerza la comprensión del currulao como un sistema cultural en el que la sonoridad y la experiencia del territorio son inseparables, y sugiere que el aguaje, esa cualidad que hace que la música "suene" e invite a bailar es también la resonancia de ese entorno vivo presente en la interpretación.

En síntesis, el aguaje puede comprenderse como una categoría estética compleja relacionada con la interpretación del currulao cuando este alcanza una correspondencia entre todos los elementos que lo constituyen: el fraseo de los intérpretes, el movimiento de los bailarines, la memoria ancestral que habita en los instrumentos y la conexión con el entorno natural y cultural del Pacífico Sur. No es una característica medible ni codificable desde los parámetros de la teoría musical convencional, sino una condición que se percibe se reconoce y se evalúa en la práctica, desde la experiencia del cuerpo y desde el conocimiento tácito de quienes han habitado esa tradición. Como señala Michael Polanyi, hay formas de saber que exceden lo que puede ser dicho con palabras, y el aguaje es precisamente eso (Polanyi, 1966).

2. La Interpretación Patraseada o "Detrás del Beat"

2.1. Ritmo y cotidianidad

Según Olly Wilson el ritmo en las tradiciones musicales afroamericanas y de África Occidental se caracteriza por una integración única de movimiento y expresión corporal, una cualidad que se distingue por su enfoque en los contrastes rítmicos y la estratificación de capas sonoras (Wilson, 1974). Como plantea Wilson (1974), las prácticas afroamericanas de “llamada y respuesta” (Antifonía) y la variedad de timbres contrastantes no solo enriquecen la textura musical, sino que también reflejan un enfoque holístico que considera la música como una extensión de la vida cotidiana. Este enfoque busca mantener una atmósfera colectiva y expresiva, en la cual cada elemento rítmico interactúa de manera dinámica con otros, subrayando la importancia de la heterogeneidad en el sonido.

Según la investigación de Wilson (1974) una de las características más frecuentes de esta música es la abundancia de eventos sonoros en un lapso relativamente breve. A menudo, múltiples actividades musicales ocurren al mismo tiempo, creando la sensación de que se intenta ocupar cada rincón del espacio musical disponible, lo que hace evidente la necesidad de recurrir a la diversidad de expresividad que se puede acceder al sumergirse en el micro ritmo para de esta manera poder darles su lugar a todos estos sonidos en la mezcla sonora.

2.2. Micro ritmo y Micro tiempo

El microrritmo o microtiming, es decir, las desviaciones minúsculas en el tiempo dentro de una ejecución musical suelen ser percibidas en algunos contextos como una "imperfección"; sin embargo, investigaciones recientes demuestran que estas variaciones son componentes esenciales en la expresión musical. Según estudios realizados por Keil y Feld (1994) (Como se menciona en Iyer 2002), estas variaciones temporales, aunque parezcan inconsistentes, transmiten información sobre la estructura musical y son capaces de crear efectos rítmicos específicos, dependiendo de la intención interpretativa del músico. Esta sensibilidad al microtiming permite que los músicos experimenten con la entrega rítmica en un nivel casi microscópico, logrando evocar distintos estados de ánimo o características rítmicas al jugar con los tiempos débiles y los acentos en relación con un pulso regular.

Además de lo anteriormente mencionado, según Ladzekpo (como se citó en Iyer 2002) las variaciones sutiles en el tiempo permiten que un instrumento resuene de forma destacada en

la mezcla sonora, incluso cuando comparte características tímbricas con otros en el mismo conjunto. Esto significa que en agrupaciones como los ensambles de tambores de África Occidental o las grandes bandas de jazz, la similitud de timbres no limita la expresión individual. Los músicos, al improvisar en el ámbito microrrítmico, pueden generar un juego de intercambio atencional que da a cada instrumento una presencia propia. Estas variaciones no solo cumplen una función estética, sino que también ayudan a que los diferentes patrones rítmicos se perciban como unidades independientes, cada una con una "personalidad" distintiva.

El micro ritmo no solo es usado por intérpretes, así como sugiere Danielsen et al. (2024) los violinistas y músicos de Jazz dan forma al micro ritmo a través de la articulación, dinámicas y los ritmos que interpretan con sus instrumentos, mientras que los productores alteran estas características mediante la manipulación de pistas de audio o MIDI en el entorno DAW. También, el micro ritmo tiene en cuenta una variedad de características adicionales relacionadas con el "qué" del sonido: ataque (¿agudo o gradual?), duración (¿corto o largo?), decaimiento (¿rápido o gradual?), tono (¿alto o bajo?), timbre (¿brillante u oscuro?) e intensidad relativa. Como, por ejemplo, en la samba, los eventos retardados a menudo son tocados por instrumentos en el registro inferior (es decir, surdo) y empujados por instrumentos en el registro superior (es decir, agogo, pandeiro), acá podemos evidenciar la interacción del micro ritmo tanto detrás del beat como delante del beat (Danielsen et al., 2024).

2.3 Between the Cracks: Satoshi Takeishi

El concepto de "between the cracks" constituye uno de los ejemplos de cómo la interpretación patraseada ó detrás del beat, se manifiesta como un fenómeno presente en distintas músicas con influencia Africana alrededor del mundo. Esta expresión fue documentada por Osorio (2024) en el marco de una entrevista con el percusionista japonés Satoshi Takeishi, músico que, tras quedar fascinado por la cadencia de la cumbia durante una rueda de tambores en Cali, decidió permanecer en Colombia por más de cuatro años investigando sus tradiciones musicales (Osorio, 2023, p. 149).

Al ser interrogado sobre la relación entre la subdivisión rítmica del porro pelayero y la del Second Line de Nueva Orleans, Takeishi realizó un breve análisis de la evolución histórica de lo que hoy conocemos como swing, concluyendo que para comprender cómo tocar con swing

feel es fundamental entender los ritmos provenientes de África. En este recorrido histórico, el maestro Takeishi ubica la expresión "between the cracks" como un estadio intermedio: una forma de tocar que se encuentra en la mitad del camino entre las bases africanas y el swing propiamente dicho. En sus propias palabras, recogidas por Osorio (2024), esta sensación rítmica es "una especie de ritmo particular donde la subdivisión está en la mitad entre la sensación binaria y ternaria, no es completamente precisa", señalando además que esta sensación es muy parecida a la que se experimenta cuando se toca un porro (Takeishi, 2022, como se cita en Osorio, 2024, p. 152).

Este concepto de tocar "between the cracks" confirma que el fenómeno del fraseo patraseado ó detrás del beat no es exclusivo del currulao ni de una tradición musical aislada, sino que forma parte de un retumbar rítmico de raíz africana que atraviesa múltiples expresiones musicales del continente americano, desde las bandas Payeras del río Sinú hasta el currulao del Pacífico Sur, pasando por el jazz de Nueva Orleans. Por otro lado, la caracterización del "between the cracks" como una subdivisión que habita el espacio entre lo binario y lo ternario sin enmarcarse completamente en ninguno de los dos, ofrece información técnica que se complementa con lo que los músicos del currulao describen desde su propia experiencia sensorial y corporal cuando hablan del fraseo patraseado.

Esta coincidencia entre la observación de Takeishi sobre el porro y la experiencia de los músicos del currulao no es una coincidencia. Como señala el propio Takeishi al concluir su reflexión, considera que el origen de esta sensación rítmica proviene del elemento africano (Osorio, 2024, p. 152)(Osorio, 2024, p. 152), una afirmación que conecta directamente con lo planteado por Wilson (1974) sobre las características musicales compartidas entre la música afroamericana y la música de África Occidental, y con las "huellas de africanía" que Nina De Friedmann identifica como los elementos comunes de las expresiones culturales de las comunidades negras en América (De Friedman 1993).

3. La relación entre expresión rítmica y el cuerpo

La expresión rítmica es un proceso que ocurre en una escala de tiempo extremadamente precisa, y así como describe Iyer (2002) las pequeñas variaciones temporales son lo

suficientemente rápidas como para impedir la intervención de una retroalimentación auditiva consciente. Esta precisión temporal sugiere que nuestra percepción rítmica en escalas muy cortas depende menos de un procesamiento analítico y más de una capacidad sensorial inmediata, que algunos autores describen como "precognitiva" (Fraisse, 1956; Clarke, 1999, como se citó en Iyer 2002).

3.1. Cognición encarnada

Mucho se puede decir sobre la relación que hay entre el proceso de cognición y el cuerpo. Así como nos cuenta Iyer (2002) la cognición depende de experiencias basadas en tener un cuerpo con capacidades sensoriomotoras. Los procesos relacionados con la percepción y los procesos motores relacionados con la acción habiendo evolucionado juntos, se consideran, por lo tanto, fundamentalmente inseparables, retroalimentados y estructurados de manera que fundamentan nuestros sistemas conceptuales.

Por esta razón no debemos separar la mente y el cuerpo, ya que el cerebelo, la parte del cerebro encargada de funciones motoras, está conectado casi directamente con todas las demás áreas del cerebro, esto quiere decir que existe una interrelación con los mecanismos encargados de transmisiones sensoriales, sistemas reticulares (excitación/atención), hipocampo (recuerdos episódicos) y el sistema límbico (Iyer, 2002)

3.1.1 Cognición encarnada en la interpretación musical

Según Iyer (2002) el acto de escuchar música rítmica implica los mismos procesos mentales que generan el movimiento corporal, puede que por esta razón Bruser (1997) haga mención al hecho de que el sentido rítmico puede desarrollarse a través de la conexión física con los ritmos musicales y haga recomendaciones para la práctica tales como realizar movimientos básicos, como balancear los brazos o caminar al ritmo de una frase cantada para refuerza el pulso musical en el cuerpo, permitiendo que el ritmo se sienta de manera más natural y placentera. También nos dice que en lugar de intentar controlar el cuerpo estrictamente para tocar un instrumento, es mejor escuchar las propias sensaciones físicas, confiando en la coordinación y musicalidad innatas, permitiendo que el cuerpo se exprese espontáneamente. En este sentido, el cuerpo parece tener una "sabiduría" propia que guía la interpretación musical.

Es muy interesante evidenciar cómo la postura y las acciones corporales modifican el sonido y la velocidad de este (Danielsen et al., 2024) evidenciando como los golpes "backbeat"

se ejecutaban con una velocidad [mano/brazo] más baja y una mayor duración del movimiento en comparación con los golpes “on the beat” y también se evidenció como los intérpretes tendían a inclinarse hacia adelante cuando tocaban “delante del beat” en lugar de tocar con una sensación backbeat; La diferencia de postura, aunque pequeña (1,5-2,0 grados), es biomecánicamente significativa en el contexto de la interpretación.

Un argumento plausible sobre porque el ritmo se asocia a menudo con el movimiento y la corporeidad es que, “en primer lugar, la música fue creada con el objetivo de hacer que los oyentes movieran sus cuerpos. En segundo lugar, también observamos que las cualidades rítmicas de la música sonora (definidas en sentido amplio) a menudo se identifican utilizando metáforas de movimiento, como 'elevación', 'balanceo', 'flujo', 'respiración' y 'empuje hacia adelante' (Danielsen et al., 2024)

4. Conocimiento Tácito y su Relación con la Interpretación Musical

Así como se ha logrado evidenciar, la percepción individual a la hora de describir el aguaje, el Groove, el acto de tocar patreseado o detrás del beat, suele tener definiciones abstractas, ya que estos conceptos, en muchas ocasiones, obedecen al campo del conocimiento tácito, siendo este un saber netamente empírico caracterizado por ser muy difícil de documentar, estructurar y transmitir.

4.1. Fundamentos del Conocimiento Tácito

En el ámbito musical, el conocimiento no se limita a la teoría y los métodos explícitos de enseñanza. Existen formas de aprendizaje que operan de manera implícita, sustentadas en la práctica, la experiencia y la intuición. Uno de los conceptos más relevantes para comprender este tipo de aprendizaje es el conocimiento tácito, un término acuñado por Michael Polanyi (Polanyi, 1966) quien argumentó que "sabemos más de lo que podemos decir". Este conocimiento, difícil de articular en palabras o cifras, es fundamental en la transmisión de habilidades musicales y en la interpretación espontánea.

4.2. Definición de Conocimiento Tácito

El conocimiento tácito se distingue del conocimiento explícito en que no puede ser fácilmente codificado ni transmitido mediante el lenguaje verbal o escrito (Roldán, 2017). Mientras que el conocimiento explícito se encuentra en libros, partituras o teorías musicales, el conocimiento tácito se desarrolla a través de la práctica, la experiencia y la interacción con otros músicos.

Polanyi (1966) señala que el conocimiento tácito se compone de dos niveles de conciencia:

- Conciencia focal, que implica el conocimiento explícito de un objeto o fenómeno.
- Conciencia subsidiaria, en la que la persona sabe algo sin enfocarse directamente en ello.

En el caso de la música, un intérprete puede estar concentrado en la melodía principal (conciencia focal), mientras que simultáneamente es consciente de aspectos rítmicos y armónicos sin analizarlos explícitamente (conciencia subsidiaria). Este tipo de conocimiento es fundamental para la fluidez y naturalidad en la ejecución musical (Polanyi, 1966).

4.3. Conocimiento Tácito en la Interpretación y Aprendizaje Música

4.3.1 El Conocimiento Tácito como Motor de la Interpretación

La interpretación musical no se basa únicamente en la lectura de partituras o la aplicación de reglas teóricas, sino en un conjunto de habilidades adquiridas a través de la práctica y la intuición. García Roldán (2017) argumenta que, en el ámbito de la innovación, el conocimiento tácito es fundamental, ya que permite a los intérpretes desarrollar nuevas formas de expresión y adaptación.

En este sentido, los músicos recurren constantemente al conocimiento tácito al interpretar, ya sea ajustando el tempo de manera espontánea, reaccionando a otros músicos en un ensamble, o modificando la dinámica sin una instrucción explícita. Según Polanyi (1966), esta integración de múltiples elementos sin una deliberación consciente es una característica clave del conocimiento tácito.

4.3.2 La Experiencia Corporal en el Aprendizaje Musical

El aprendizaje musical a menudo ocurre a través de un proceso de imitación y repetición, en el que el músico interioriza patrones sin necesidad de una instrucción teórica detallada. Un claro ejemplo de esto se encuentra en el estudio de los taiko drummers japoneses, quienes aprenden a tocar a través de la observación y la práctica, sin que los maestros les proporcionen explicaciones verbales exhaustivas (Oka & Mori, 2016)

Este proceso de transmisión se basa en la máxima de "escuchar, ver y aprender", lo que refleja la dificultad de codificar ciertas habilidades musicales en conocimiento explícito (Oka & Mori, 2016). Similarmente, en el aprendizaje de la música tradicional del Pacífico colombiano, los intérpretes desarrollan su estilo mediante la observación de músicos experimentados y la participación en espacios de práctica colectiva.

4.3.3 La Relación entre Conocimiento Tácito y Técnica Instrumental

En la interpretación instrumental, la asimilación del conocimiento tácito es clave para alcanzar un nivel avanzado. Polanyi (1966) menciona que los músicos experimentados logran una integración total con su instrumento, de manera que este deja de ser un objeto externo y se convierte en una extensión de su cuerpo. Esta idea coincide con la noción de aprendizaje corporal en la música: un baterista, por ejemplo, no piensa conscientemente en cada movimiento de sus manos y pies al tocar un ritmo complejo, sino que lo ejecuta de manera natural gracias a la memoria muscular y la experiencia previa.

Harold Osborne refuerza esta idea al señalar que, cuando se disfruta una obra musical, el oyente es consciente de la totalidad de la pieza, pero no siempre puede articular qué elementos específicos le producen placer lograrlo (Osborne, 1980, como se citó en Reese, 1980)). Lo mismo ocurre en la interpretación: un músico puede ejecutar una obra con gran expresividad sin ser plenamente consciente de los elementos técnicos que utiliza para

4.4. Conocimiento Tácito y la Improvisación

Uno de los ámbitos donde el conocimiento tácito se manifiesta con mayor claridad es en la improvisación musical. La capacidad de improvisar no se desarrolla a partir de reglas explícitas, sino a través de la experiencia y la intuición adquirida por el músico a lo largo de su trayectoria.

Según Michael Polanyi, la improvisación es un ejemplo de cómo el conocimiento tácito permite a los músicos integrar elementos subsidiarios en una expresión musical fluida. Un intérprete no sigue un plan rígido, sino que responde espontáneamente al contexto musical, confiando en su intuición y en el conocimiento implícito que ha adquirido a lo largo del tiempo (Polanyi, 1966).

4.5. Conocimiento Tácito y la Transmisión del Conocimiento Musical

El conocimiento tácito no solo influye en la interpretación, sino también en la manera en que se transmite el conocimiento musical. Mientras que la educación musical académica se basa en métodos explícitos, en muchas tradiciones musicales la enseñanza ocurre a través de la experiencia, la observación y la práctica colectiva.

Oka y Mori argumentan que, en sistemas de aprendizaje basados en la oralidad y la imitación, la transmisión del conocimiento no ocurre de manera estructurada, sino que los aprendices absorben la información de forma intuitiva a través de la convivencia con músicos experimentados (Oka & Mori, 2016). Este modelo de enseñanza es característico de muchas tradiciones musicales, donde el conocimiento se transfiere de generación en generación sin necesidad de documentos escritos.

A lo largo de este capítulo se ha evidenciado que el conocimiento tácito no es una forma menor o incompleta, sino una dimensión fundamental del aprendizaje y la interpretación musical que opera desde la experiencia corporal, la observación y la práctica colectiva. Para los propósitos de esta investigación, este concepto adquiere un valor central porque permite comprender por qué el fraseo patraseado en el currulao es tan difícil de verbalizar, codificar y reproducir fuera de su contexto de origen: no se trata de una técnica que pueda aprenderse desde la instrucción explícita, sino de un saber que se incorpora a través de la convivencia con la tradición, el contacto con el instrumento y la escucha activa del entorno sonoro y cultural que lo produce. En este sentido, el conocimiento tácito es un componente importante para entender la naturaleza de este fenómeno: saber tocar patraseado es, un saber que se siente y se hace antes de que pueda decirse.

Marco Metodológico

El presente proyecto de investigación tiene como objeto de estudio los elementos que configuran la interpretación del fraseo rítmico "patraseado" en el currulao, examinados a partir de la experiencia y los saberes de músicos de la tradición del Pacífico Sur. A partir de este proceso de indagación, se construirá una reflexión que será luego sintetizada en una propuesta de creación musical. A lo largo del presente trabajo, se utiliza también el término "patraseado" como sinónimo de "detrás del beat", ya que ambas expresiones refieren a la misma práctica rítmica tal como la nombran numerosos músicos e intérpretes de la tradición.

La pregunta que guía esta investigación es: ¿Cómo se interpreta y se construye la sensación del fraseo rítmico "patraseado" en el currulao a partir de la experiencia de músicos de la tradición del Pacífico Sur? Esta pregunta se articula con un objetivo general que busca analizar los elementos que configuran dicha interpretación, basándose en la experiencia y los saberes de músicos de la tradición, con el fin de desarrollar una propuesta de creación musical.

En cuanto a su orientación, esta investigación es aplicada, ya que tiene como finalidad emplear el conocimiento generado sobre una experiencia musical específica que en este caso es el fenómeno del "detrás del beat" en el currulao para luego producir una obra musical. Según Hernández Sampieri, la investigación aplicada se enfoca en la resolución de problemas concretos o en la utilización del conocimiento con fines prácticos. Por lo tanto, los hallazgos no se limitan únicamente a su análisis, sino que se usan como insumo para desarrollar una creación musical que refleja e integra los aprendizajes generados durante el proceso investigativo (Hernández Sampieri et al., 2014).

Respecto al enfoque metodológico, este trabajo se desarrolla en un marco cualitativo, ya que se centra en comprender significados y experiencias subjetivas en un contexto social y cultural específico. El enfoque cualitativo permite interpretar fenómenos complejos y situados, atendiendo a las vivencias de los participantes (Hernández Sampieri et al., 2014).

En cuanto a su alcance, la investigación es exploratoria, ya que se aproxima a un fenómeno que no ha sido suficientemente abordado desde la perspectiva fenomenológica ni desde una lógica de investigación-creación. El componente de exploración busca generar una

perspectiva alternativa e interpretativa sobre esta práctica musical, con base en la experiencia corporal y sensorial de los músicos. De esta manera, los estudios exploratorios son adecuados cuando se pretende indagar sobre temas “desde nuevas perspectivas” (Hernández Sampieri et al. (2014, p. 91).

Categorías de análisis

1. Conocimiento tácito

Hace referencia a las formas de saber que no se expresan de manera explícita, pero que de alguna manera guían ciertas prácticas, en el caso de la música y la improvisación se encuentra muy implícito este tipo de conocimiento, en el caso del tema central de este proyecto, la expresión rítmica con un estilo “patraseado” es muy difícil de definir con palabras. Este tipo de conocimiento se manifiesta en el “saber cómo” se toca, más que en explicaciones verbales o técnicas. Según Polanyi, el conocimiento tácito se basa en una conciencia subsidiaria que opera en segundo plano y que hace posible la acción sin necesidad de verbalización (Polanyi, 1966). También Oka y Mori muestran cómo los músicos aprenden observando e imitando gestos, sin mediación de instrucciones verbales (Oka y Mori, 2016).

2. Corporeidad rítmica

Esta categoría considera el cuerpo como eje central en la construcción y ejecución del ritmo, no solo como soporte físico sino como lugar de percepción, conocimiento y expresión. El movimiento corporal permite habitar el tiempo musical de forma intuitiva, ajustando el pulso sin depender del metrónomo. En el trabajo *la metodología fenomenológicohermenéutica de m. van manen en el campo de la investigación educativa. posibilidades y primeras experiencias*, el autor sostiene que la vivencia se experimenta desde y en el cuerpo, lo que en este caso se manifiesta en la manera de “tocar detrás del beat” mediante gestos, posturas y desplazamientos (Ayala, 2008)

3. Interiorización e Interpretación del Fraseo

Esta categoría se centra en la manera en que el músico ubica internamente los eventos sonoros sobre un pulso constante, no como un cálculo racional matemático sino como el resultado de un proceso de apropiación sensorial acumulado con la práctica. La interiorización del fraseo implica que el intérprete ha desarrollado una referencia interna del tiempo lo suficientemente estable como para desviarse de ella de forma controlada, habitando ese espacio entre el pulso y el golpe que define la sensación patraseada. Según Vijay Iyer, estas variaciones ocurren a una velocidad que impide la retroalimentación auditiva consciente, lo que sugiere que este tipo de fraseo opera en un nivel pre cognitivo, mediado por la experiencia corporal más que por el análisis (Iyer, 2002).

4. El aguaje como estética en el currulao

El aguaje es un término coloquial y ancestral que en la cultura del Pacífico Sur se usa para describir el sabor, la naturalidad y la identidad de una interpretación auténtica del currulao. Para los propósitos de este análisis, el aguaje funciona como categoría estética porque permite evaluar la interpretación patraseada no de manera aislada sino en relación con el conjunto: el fraseo, el movimiento del bailarín y la memoria cultural del intérprete. Desde esta categoría se busca identificar de qué manera los participantes reconocen o perciben el aguaje en su propia práctica, y en qué medida lo vinculan con la sensación rítmica patraseada como uno de sus elementos constitutivos

5. Transmisión empírica y oralidad

Explora cómo se aprende este conocimiento en contextos no académicos, principalmente a través de la observación, la repetición y la práctica en grupo. No hay un método formal, sino una dinámica de transmisión basada en la experiencia. Oka y Mori (2016) afirman que las habilidades se adquieren mediante el “escuchar, ver y hacer”.

Diseño metodológico

Desde su enfoque cualitativo, este trabajo tiene como interés explorar la experiencia subjetiva y contextual de los participantes, reconociendo el valor del conocimiento encarnado,

explícito o tácito y no académico propio de los procesos empíricos y de tradición oral. Así como afirman Hernández, Fernández & Baptista (2014):

Las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general. [...] El enfoque cualitativo se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. (p. 9)

Por lo tanto, un enfoque cualitativo permitirá comprender fenómenos complejos como la experiencia de sentir e interpretar el ritmo patraseado desde las perspectivas de los participantes. Esta elección de diseño metodológico nace en parte de la intención de acceder a los significados y símbolos profundos que los músicos atribuyen a su sensación rítmica, así como a las formas en que la interiorizan, la comunican y la hacen parte de su identidad musical.

Desde la perspectiva de Van Manen, la fenomenología hermenéutica no se basa en aplicar un conjunto de técnicas rígidas, sino en asumir una actitud reflexiva que permita al investigador “habitar” la experiencia del otro (Ayala Carabajo, 2008). Esta experiencia, al ser vivida, requiere ser interpretada desde sus sentidos más esenciales, lo cual se alcanza mediante el diálogo, la observación atenta, la escritura reflexiva y, en este caso, mediante la creación musical. La fenomenológica hermenéutica permite ir más allá de la descripción y busca interpretar los significados que los músicos atribuyen a su experiencia rítmica, considerando que estos sentidos no son evidentes, sino que requieren de una interpretación profunda por parte del investigador.

Como la investigación también se enmarca en la investigación-creación, el diseño contempla una fase final de producción artística que actúa como síntesis estética de la comprensión alcanzada. Según varios autores, la investigación-creación integra teoría y práctica en un proceso riguroso en el que la obra artística no es el objeto de estudio, sino el medio expresivo mediante el cual el creador-investigador traduce su proceso de indagación (Ariza, 2021; Morales Ortiz et al., 2018).

Selección de participantes

La selección de los participantes de esta investigación responde a un criterio que merece ser explicitado con cuidado, pues constituye en sí mismo una decisión teórica y no solo práctica. En principio, podría parecer que los interlocutores más indicados para una investigación sobre la interpretación patraseada en el currulao serían los músicos que nacieron y crecieron en el territorio del Pacífico Sur, aquellos para quienes este estilo de ejecución es una forma natural de habitar el ritmo. Sin embargo, es precisamente esa naturalidad la que los convierte en interlocutores difíciles para los propósitos de este trabajo. Para un músico de la tradición que creció escuchando el currulao desde el vientre materno, ejecutando ese fraseo en contextos comunitarios cotidianos y aprendiéndolo por imitación y convivencia, la interpretación patraseada no constituye una técnica separable de la práctica convencional, por lo tanto, es difícil para estos músicos contrastar este tipo de ejecución y reflexionar al respecto. En términos de Polanyi, se trata de un conocimiento que opera desde una conciencia enteramente subsidiaria: el intérprete lo sabe hacer sin necesidad de saber que lo sabe, lo que hace casi imposible su verbalización y mucho más difícil su traslado consciente a otros contextos (Polanyi, 1966).

Esta dificultad se evidencia en una observación que el reconocido baterista Paul Votteler, quien ha trabajado con artistas como David Bisbal y Ricky Martin compartió con el investigador en el marco de este proceso de indagación. Votteler señalaba que los músicos del Pacífico Sur tocan naturalmente con ese fraseo característico, pero que al enfrentarlos a un metrónomo les cuesta mucho trabajo replicarlo, porque el metrónomo descontextualiza la interpretación y elimina la red de relaciones corporales, sociales y sonoras dentro de la cual ese fraseo emerge de manera espontánea (Votteler, comunicación personal, 2025). Esta observación plantea una paradoja de enorme relevancia para el presente trabajo debido a que, quien posee el conocimiento en su forma más auténtica puede carecer de la capacidad de ejecutarlo en contextos diferentes al cuál se origina, condiciones de rigidez externa como lo puede ser un metrónomo en un estudio de grabación, mientras que quien ha desarrollado la capacidad de interpretar bajo esa rigidez puede no haber incorporado aún el conocimiento. La presencia de ambas condiciones, es decir, la capacidad de tocar patraseado de manera consciente y reproducible incluso frente al metrónomo, requiere una forma de saber que trasciende tanto el dominio puramente empírico como el puramente técnico.

De esta paradoja se desprende un criterio esencial para la selección de participantes: para que la interpretación patraseada pueda ser analizada, descrita y eventualmente trasladada a una propuesta de creación musical, es necesario contar con músicos que no solo conozcan o posean ese fraseo, sino que hayan desarrollado la capacidad de reflexionar sobre él, de observar desde afuera y de articularlo en términos que puedan ser discutidos. En otras palabras, se buscan intérpretes que hayan hecho consciente lo que en la tradición permanece tácito, sin que esa concientización haya anulado la autenticidad de ese saber.

En consecuencia, los participantes de esta investigación fueron seleccionados a partir de los siguientes criterios: en primer lugar, experiencia directa y prolongada con la música del Pacífico Sur. En segundo lugar, curiosidad intelectual y capacidad de reflexión sobre la práctica musical, específicamente, la interpretación patraseada y la construcción del aguaje. En tercer lugar, experiencia y conocimiento en contextos de grabación o de interpretación bajo la rigidez de un metrónomo, lo que implica la presencia del contraste entre el fraseo tradicional elástico y la rigidez del tiempo fijo. Y, en cuarto lugar, disposición para dialogar sobre este fenómeno desde su perspectiva y su propia experiencia.

Este perfil no corresponde al músico exclusivamente "de territorio" ni al músico exclusivamente académico, sino a aquellos que han transitado por ambos espacios y que han logrado, en ese tránsito, convertir la experiencia en reflexión. En este sentido, los entrevistados son portadores de sabiduría que han transformado la vivencia tradicional en una herramienta de expresión consciente y reflexiva, lo que permite acceder, al menos hasta cierto punto, a la complejidad del fraseo rítmico del currulao y a los mecanismos mediante los cuales este puede ser comprendido, comunicado y aplicado en nuevos contextos musicales.

Herramientas y recolección de información

Para captar las experiencias, significados y corporalidades asociadas al fenómeno del "patraseado" en el currulao, se emplearon dos herramientas que permiten abordar el objeto de estudio desde perspectivas que se complementan entre sí: las voces de músicos con experiencia reflexiva sobre la tradición, y el registro en una bitácora de las observaciones y reflexiones del propio investigador a lo largo del proceso.

Entrevistas semiestructuradas

Se realizaron entrevistas a profundidad de tipo semiestructurado a músicos, bailarines y pedagogos vinculados a la tradición del currulao y a la música del Pacífico Sur colombiano. Esta modalidad permite contar con una guía temática pero también con la flexibilidad de profundizar en aspectos relevantes que emerjan durante el diálogo. Según Hernández, Fernández y Baptista (2014), en este tipo de entrevistas "el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener más información" (p. 403). Esta herramienta es especialmente adecuada para recoger relatos personales, procesos de aprendizaje y formas de percibir el ritmo en contextos no académicos, y resulta particularmente pertinente dado que el conocimiento tácito, por definición difícil de verbalizar, requiere de una conversación abierta y sensible para poder manifestarse, al menos parcialmente, en palabras.

Bitácora reflexiva del investigador

En coherencia con la metodología de investigación-creación y con el enfoque fenomenológico hermenéutico que orienta este trabajo, se llevó una bitácora que recoge observaciones, intuiciones, conexiones conceptuales y reflexiones surgidas a lo largo del proceso investigativo. Esta herramienta incluye notas tomadas durante y después de las entrevistas, apuntes sobre ideas que surgieron en distintos momentos del proceso, y registros derivados de la asistencia a conciertos y presentaciones de músicos vinculados a la tradición del Pacífico Sur, que permitieron observar directamente las gestualidades corporales de los intérpretes en contextos reales de ejecución.

Hernández, Fernández y Baptista explican que la bitácora o diario de campo "es una especie de diario personal, donde además se incluyen: descripciones del ambiente, mapas, registros de experiencias, ideas y problemas surgidos durante el trabajo de campo" ((Hernández Sampieri et al., 2014), p. 374). En el marco de la investigación-creación, esta práctica de registro cumple además una función creativa: permite enlazar teoría y práctica, y manifestar lo que permanece contenido en la expresión misma de la obra (Morales et al., 2018).

Protocolo de entrevista

Con el fin de orientar las conversaciones sin limitar el surgimiento de ideas y de saberes provenientes de cada interlocutor, se diseñó un protocolo de preguntas orientadas a las categorías de análisis definidas en este trabajo. Este protocolo funcionó como una guía temática flexible y no como un cuestionario cerrado, en coherencia con el enfoque semiestructurado descrito anteriormente. A continuación, se presenta el esquema de preguntas utilizado:

Tabla 1 Protocolo de entrevista

Dimensión/ Categoría	Definición	Pregunta
Conocimiento Tácito	El saber empírico que guía la práctica, pero es difícil de verbalizar	Desde su experiencia, ¿Cómo describiría usted la acción de tocar "patraseado" y qué elementos definen esa sensación rítmica?
Corporeidad	El cuerpo como lugar de saber (gestos, peso y memoria muscular).	¿Qué hace usted con su cuerpo (movimientos o sensaciones) para que el ritmo se mantenga en ese punto "detrás" sin perderse?
Estética e intención (Aguaje)	El aguaje como la fuerza o "swing".	¿Qué define usted como "aguaje" y qué transformaciones sufre la música cuando el intérprete carece de esa intención?
Interiorización e interpretación del fraseo	La ubicación de los eventos musicales sobre un pulso constante.	¿Considera que el uso del metrónomo limita la fluidez del patraseado? ¿Cuál es su estrategia para grabar con un metrónomo sin sacrificar este estilo de interpretación?
Transmisión y Oralidad	Procesos de aprendizaje empírico el legado del estilo musical.	¿Cómo se transmite ese "secreto" del sabor tradicional a las nuevas generaciones sin usar partituras?

Nota: Elaboración propia

Ruta metodológica

Etapas 1: Revisión y recopilación de información

El punto de partida del proceso investigativo fue la identificación y revisión de trabajos, publicaciones y fuentes que permitieran construir un marco de referencia sólido sobre los conceptos centrales de esta investigación. Esta etapa incluyó la búsqueda de antecedentes relacionados con el fraseo que no está estricta y perfectamente alineado en el beat, sino que se habla de la riqueza y la sensación que generan los pequeños desplazamientos que ocurren en la interpretación al encontrarse detrás o incluso delante del beat. Centrando la investigación en la sensación de ejecución patraseada o detrás del beat, también se logra apreciar que este fenómeno se manifiesta en distintos géneros musicales de raíz africana. También se realiza la revisión de literatura sobre conocimiento tácito, cognición encarnada y microtiming, así como la consulta de fuentes especializadas en la cultura musical del Pacífico Sur colombiano ya que en palabras de Castaño “para que el tambor suene” y para lograr interpretar con el fraseo característico del Pacífico Sur es necesario conocer sobre su ubicación geográfica, su cultura, sus costumbres y su historia. A partir de esta recopilación se construyeron tanto los antecedentes como el marco conceptual que sustentan teóricamente el presente trabajo, y se identificaron los vacíos que justifican la pertinencia de esta investigación, particularmente la escasa documentación del fraseo patraseado en el currulao desde la perspectiva de quienes lo aprenden, transmiten y reflexionan desde su propia experiencia.

Etapas 2: Realización y análisis de las entrevistas

El proceso de recolección de información contó con la participación de cinco interlocutores en entrevistas semiestructuradas y un testimonio adicional recopilado mediante comunicación escrita. Los perfiles de los participantes se complementan entre sí: desde músicos y bailarines de la tradición con formación empírica y origen en el territorio, hasta académicos que han reflexionado sistemáticamente sobre las músicas del Pacífico Sur desde su propia experiencia como intérpretes. Esta diversidad de perspectivas permite aproximarse a las categorías de análisis desde distintos ángulos de la experiencia y del saber, lo que enriquece la comprensión del fenómeno estudiado. A continuación, se presenta el análisis de cada entrevista organizado en torno a las categorías establecidas en el diseño metodológico.

Análisis de la entrevista con Juan David Castaño

Juan David Castaño es percusionista, compositor y pedagogo bogotano que ha desarrollado, desde una práctica empírica y autodidacta, una reflexión teórica profunda sobre la música tradicional del Pacífico Sur colombiano. Su experiencia con el conjunto de marimba y con músicos del Pacífico Sur en el territorio lo posiciona como un interlocutor que combina el saber vivido en territorio con la capacidad de articular conceptualmente aquello que en la práctica suele permanecer implícito, siendo por ello un experto de gran valor para esta investigación.

Castaño habla sobre la "gramática de lo tradicional", entendida como un sistema de reglas implícitas que organizan la práctica musical de las tradiciones afrodescendientes y que no es equiparable a los parámetros de la música occidental. Esta gramática, en su perspectiva, no está escrita ni se verbaliza dentro de los territorios, sino que habita en la práctica misma: "hay que pensar en ella porque está como implícita en la práctica" (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026). Esta caracterización coincide con el concepto de conocimiento tácito planteado por Michael Polanyi, quien señala que este tipo de saber opera desde una conciencia subsidiaria que no requiere de verbalización para ser efectiva (Polanyi, 1966). La premisa central de esta gramática, según Castaño, es que "el tambor habla": el instrumento articula vocales, consonantes, sílabas, palabras, frases y versos que forman poesía en una lógica de lenguaje donde abunda la

coherencia entre lo que la boca dice y lo que la mano toca. Esta coherencia es, para él, una definición resultante de “decir la verdad” en la interpretación musical.

Desde la dimensión de la corporeidad rítmica, Castaño describe el proceso de la interpretación como un recorrido fisiológico que nace en la cabeza, pasa por el corazón como "filtro emotivo" y llega a la mano, que actúa como "la lengua del tambor" (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026).

Castaño también hace referencia a lo que denomina el "dejo", un concepto tomado del canto tradicional del Pacífico, para describir la articulación gestual que se usa al cantar, y que, en este sentido, determina también el estilo. El "dejo" es el gesto con que los labios se mueven al cantar, y llevando este gesto al tambor se traduce en el movimiento específico del brazo y la mano que, “hace que la frase sea” (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026). Este concepto del “dejo” es de gran importancia y tiene una relación directa con las observaciones y análisis personales del investigador sumado a una reflexión con el percusionista Gilbert Martínez (Comunicación personal, 2025), quienes destacan el hecho de que, en los músicos tradicionales existe una tendencia a realizar un gesto amplio, por lo tanto, al aumentar tanto la distancia que hay entre el inicio del gesto y la membrana del tambor, el golpe llegará levemente más tarde, y es precisamente en ese gesto donde también reside el patraseado. Otro aspecto relacionado a lo anteriormente mencionado es a lo que Castaño llama “el truco”, y es que “mientras te muestran una mano tocan con la otra” generando una especie de coreografía a hora de interpretar los tambores (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026).

Respecto al aguaje como categoría estética y a la interiorización del fraseo, Castaño ofrece una muy buena definición al establecer que el aguaje está influenciado por el fraseo, entendiendo este último como "la relación muscular entre músculos de quien toca con quién baila [...] una relación de sincronía entre los cuerpos" (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026). También se refiere al aguaje como el sabor, una sensación que se genera gracias a la interacción recíproca entre bailarín e intérprete. Esta definición desplaza el aguaje del marco individual hacia lo colectivo y lo relacional, lo que conecta con lo planteado por Charles Keil sobre las discrepancias participativas, en este contexto es en la fricción creativa entre el intérprete y el bailarín donde emerge el Groove, la sabrosura, el aguaje (Keil, 1987). Para ilustrar

la mecánica del fraseo, Castaño propone la imagen del porcentaje de swing: en un extremo del espectro, una subdivisión completamente binaria (0%); en el otro extremo, una subdivisión completamente ternaria (100%). El fraseo natural del currulao que además inspira la generación del aguaje es también el fraseo patraseado mencionado en esta investigación, y se ubica en torno al 70% de ese espectro, en ese espacio intermedio que el percusionista japonés Takeishi describe como "between the cracks" y que los sistemas de gramática convencional no logran representar con exactitud.

Finalmente, en lo que corresponde a la transmisión y la oralidad, Castaño plantea una de las críticas más contundentes al modelo academicista de enseñanza: "el currulao no está en el tablero. Está en la boca, en los pies, en la memoria sensorial y ancestral" (J. D. Castaño, comunicación personal, 2026). Desde su perspectiva, intentar enseñar el currulao con la gramática de la música occidental, es decir, trasladar sus patrones a un pentagrama, clasificarlo según compases y métricas, produce "música muerta". La transmisión auténtica requiere, según Castaño, entrar en "comunidad" con los pueblos cuya música se estudia, lo que implica no solo escuchar sino comprender las luchas civiles, los paisajes, las memorias corporales y los sistemas de sentido que la sustentan.

Análisis de la Entrevista con Diego Lozano

Diego Lozano es licenciado en música, percusionista y académico bogotano especializado en la música del Pacífico colombiano. Formado directamente por su padre, el folclorista Donaldo Lozano Mena, uno de los primeros en llevar las tradiciones del Pacífico a Bogotá en los años ochenta, Lozano es además magíster en educación, lo que lo convierte en un interlocutor pertinente para examinar la tensión entre el conocimiento empírico heredado y su sistematización académica.

Desde la dimensión del conocimiento tácito, Lozano ofrece su perspectiva al plantear que el patraseado en el currulao está íntimamente ligado al movimiento corporal del bailarín: "el paso básico del currulao es un paso hacia atrás, con un agachadito, con un quiebre, como una flexión, y ese momento de flexión [...] me va dando un deje, como una interpretación de echar para atrás" (D. Lozano, comunicación personal, 2026). Esta observación sugiere que el fraseo patraseado no

es una decisión técnica abstracta del músico, sino que también, es la respuesta corporal natural al movimiento coreográfico de la danza. Al observar al bailarín, el intérprete incorpora ese impulso hacia atrás en su propia ejecución, lo que evidencia que el conocimiento del fraseo rítmico es, en gran medida, un conocimiento visual y kinestésico antes que conceptual. Esta lectura refuerza lo planteado por Iyer sobre la cognición encarnada: el ritmo no se procesa exclusivamente en términos abstractos sino en relación directa con los estímulos sensoriales del entorno (Iyer 2002).

Lozano establece además una comparación con las músicas del Pacífico Norte: mientras que en el currulao del Pacífico Sur el paso básico va hacia atrás, generando una interpretación "más asentada, más sentada, como con los pies descalzos en la tierra" (D. Lozano, comunicación personal, 2026), en el abozao chocoano el paso va hacia adelante, lo que produce una música "más jalada", con mayor empuje hacia el frente.

En cuanto a la definición del aguaje, Lozano reconoce el carácter étnico del término: "el aguaje es ese sello que le da lo étnico a ciertas músicas [...] tiene que ver con raza, tiene que ver con etnia, tiene que ver con territorio, tiene que ver con tradición oral" (D. Lozano, comunicación personal, 2026). Esta dimensión étnica del aguaje es relevante porque sugiere que no se trata únicamente de una cualidad estética musical sino de una marca de identidad cultural que distingue las expresiones musicales afrodescendientes de otras tradiciones. Lozano también señala que, aunque el término se escucha con mayor frecuencia en el Pacífico, también ha escuchado este término en la música de la costa Atlántica.

Finalmente, respecto a la transmisión del conocimiento, Lozano introduce un concepto de gran valor para esta investigación: el del modelo cognitivo social del aprendizaje musical. Señala que, aunque una persona no haya crecido en el territorio del Pacífico, si ha estado inmersa desde la infancia en un contexto familiar donde esas músicas estaban presentes, a través de la escucha, la observación de los adultos, la participación en celebraciones, "algo ha interiorizado en ese procesamiento de la información a largo plazo" (D. Lozano, comunicación personal, 2026). Esta perspectiva amplía las posibilidades del aguaje más allá del criterio territorial y permite que el contexto, incluso cuando es urbano, puede generar condiciones para la transmisión auténtica del saber tradicional.

Análisis de la Entrevista con Gilberto Martínez

Gilberto Martínez es músico y bailarín con décadas de experiencia en el estudio y la enseñanza de las danzas y músicas del Pacífico y del Caribe colombiano. Formado en parte junto a la maestra Delia Zapata Olivella y habiendo ejercido simultáneamente los roles de intérprete y bailarín, Martínez aporta a esta investigación una perspectiva valiosa sobre la relación entre el movimiento corporal y la construcción del fraseo rítmico, en la que la danza y la música son inseparables desde el análisis.

Desde la dimensión del conocimiento tácito, Martínez describe que el patraseado emerge naturalmente del diálogo entre los instrumentos marcantes y los improvisadores dentro del conjunto. En su descripción, la polirritmia existente en el currulao (3/4 vs. 6/8) genera por sí misma un terreno propicio para que los intérpretes de los instrumentos que se encargan de repicar, como el bombo golpeador y el cununo repicador, se desvíen levemente del pulso y regresen a él: "yo puedo retardar un poco en el ritmo, pero cuando vuelve otra vez, hay un momento en que vuelvo e igualo con el marcante" (G. Martínez, comunicación personal, 2026). Este mecanismo de tensión y resolución frente al pulso es, a su juicio, uno de los principales generadores de esta sensación rítmica, y coincide con la descripción de Danielsen et al. (2023) sobre cómo las características temporales interactúan para crear Groove en diferentes géneros musicales.

En cuanto a la corporeidad rítmica, el análisis de Martínez sitúa al bailarín en un lugar activo dentro de la construcción del fraseo. Los bailarines siguen la base marcante para sus pasos fundamentales, pero responden a las desviaciones rítmicas de los instrumentos improvisadores con zapateos y figuras propias: "cuando sienten esos cambios de tempo, empiezan a sentir algo diferente en su movimiento corporal y en ese momento también empiezan a poner los zapateos" (G. Martínez, comunicación personal, 2026).

Respecto a la noción de aguaje, Martínez no utiliza el término de manera directa, pero lo describe funcionalmente al señalar que los adornos de los instrumentos improvisadores, sus retardos y aceleraciones frente al pulso, son los que "llaman al bailarín a hacer diferentes figuras" (G. Martínez, comunicación personal, 2026). En ese llamado reside lo que se conoce como aguaje: la energía que la música transmite al cuerpo del bailarín y que lo incita a moverse de

maneras más creativas y expresivas. El aguaje se produce, entonces, cuando el fraseo del músico y el movimiento del bailarín entran en una correspondencia que, tal como señala Castaño, "es muscular, animal, primitiva".

Sobre la transmisión del conocimiento, Martínez subraya que las presentaciones en tarima o en festivales tienden a limitar la expresividad auténtica de músicos y bailarines, en comparación con los contextos comunitarios donde la música es una práctica de cohesión social: "en la tarima están un poco medio limitados, diferente cuando están ahí en toda la misma comunidad" (G. Martínez, comunicación personal, 2026). Esta observación sugiere que el aguaje emerge con mayor plenitud en los contextos donde la música cumple su función social original, es decir, la fiesta, el ritual, el encuentro comunitario, y que su traslado a entornos escénicos o de grabación implica una posible reducción de esa energía colectiva.

Análisis de la Entrevista con Arquímedes Perlaza

Arquímedes Perlaza es originario de Guapi, uno de los tres polos de influencia musical más importantes del Pacífico Sur colombiano. Fundador del grupo Bogas del Pacífico junto a reconocidos bailarines de la región, docente, investigador y colaborador de la maestra Delia Zapata Olivella, Perlaza vivió desde su infancia inmerso en la tradición del currulao. Esto lo convierte en un portador de saber muy valioso para este proyecto de investigación ya que es alguien que no solo conoce la tradición intelectualmente, sino que la ha habitado corporalmente desde la infancia.

En lo referente al conocimiento tácito y el aguaje, la definición que ofrece Perlaza parte de una metáfora de la vida cotidiana: el aguaje es como cuando una persona va bien vestida y elegante, cuando su presencia transmite de inmediato una distinción que se reconoce sin necesidad de analizarla. Trasladando esa imagen al plano musical, señala que "el currulao cuando está bien tocado lleva ese aguaje" (A. Perlaza, comunicación personal, 2026), es decir, que el aguaje es la cualidad que hace que el currulao se reconozca como auténtico y completo. Según esta definición, Perlaza no lo reduce a un aspecto técnico particular, sino que lo vincula con la totalidad del ensamble: el aguaje se siente cuando el bombo arrullador, el bombo

golpeador, el cununo hembra, el cununo macho y la marimba están sonando juntos de manera correcta, generando la polirritmia que permite que los guasás y las cantadoras también entren a su lugar (A. Perlaza, comunicación personal, 2026).

En cuanto al aprendizaje, Perlaza describe que en los grupos donde se formó como bailarín se exigía a los integrantes saber tocar, cantar y bailar: "esa interpretación de los instrumentos nos daba cómo nosotros hacíamos los bailes de los golpes del currulao" (A. Perlaza, comunicación personal, 2026). Sobre la transmisión y el territorio, Perlaza sostiene que, si bien el contacto con personas del territorio es importante para aprender a tocar con aguaje, la tradición y sus costumbres también se transporta con la diáspora: "independientemente de que la gente esté en el territorio o estén aquí en Bogotá, si ellos vienen, van a tocar el currulao" (A. Perlaza, comunicación personal, 2026). Esta perspectiva confirma lo planteado por De Friedmann (1993) sobre las "huellas de africanía": la memoria cultural no queda atada a un territorio, sino que viaja con las personas, se recrea en nuevos contextos y persiste en forma de identidad y saberes.

Síntesis de entrevistas

A partir del análisis individual de cada entrevista es posible identificar una serie de convergencias que permiten construir una comprensión más integral del fenómeno estudiado.

En relación con el conocimiento tácito, todos los participantes coinciden en que la interpretación patraseada es un saber que se origina y opera desde la práctica y es difícil su verbalización. Sin embargo, la manera en que cada uno accede a ese saber es distinta: mientras que Castaño lo articula desde una gramática tradicional y cultural colectiva donde el fraseo está influenciado por el mismo territorio, Lozano lo vincula con un conocimiento visual y kinestésico antes que conceptual, donde la observación de la danza, atendiendo a los juegos coreográficos y sus acentos, dictan la manera en la que la interpretación se desarrollará. Por otro lado, Martínez propone que la riqueza tímbrica y la correcta ejecución de los instrumentos inspira a los bailarines que empiezan a mostrar sus mejores pasos generando una cadena de reacciones recíprocas entre todo el colectivo; además de la variedad de timbres presentes en el conjunto,

coincide con Perlaza en que la polirritmia (3/4 vs 6/8) denota una correcta integración e incita a la comunidad al gozo.

Respecto a la corporeidad rítmica, el cruce de las entrevistas revela que el cuerpo no es solo el medio por el cual se logra la ejecución del fraseo, sino que es justo donde se origina. Se destaca el aporte de Martínez al describir la aparente sincronía entre el zapateo del bailarín y el repique del cununo, y el concepto del “dejo” introducido por Castaño, ya que al analizar esta amplitud del gesto y el juego realizado con los brazos, hace que naturalmente el golpe llegue levemente tarde, además, también se genera una coreografía interna a la hora de interpretar en la que todo el cuerpo está en sincronía y esto se refleja en la fluidez de la interpretación, articulando de manera particular con el conjunto.

En cuanto a la interiorización e interpretación del fraseo, se logra evidenciar cómo el patraseo surge sobre todo a la hora de interpretar en conjunto, donde los instrumentos marcantes llevan el ritmo buscando la estabilidad, y de esta manera, logran construir una base sólida para que los instrumentos improvisadores puedan “salirse” de la rigidez. Castaño sitúa el fraseo natural del currulao en torno al 70% de un espectro que va de la subdivisión binaria a la ternaria, coincidiendo con lo que Takeishi describe como “between the cracks”.

Sobre el aguaje, los cuatro participantes lo describen como una cualidad que no reside en ningún elemento aislado sino en la correspondencia entre todos ellos. Castaño lo define como “el sabor” resultado de la interacción y relación muscular entre músico y bailarín. Perlaza lo vincula con la totalidad del ensamble sonando de manera correcta. Martínez no utiliza el término directamente, pero lo describe al hablar de la inspiración recíproca entre bailarines e intérpretes. En todos los casos el aguaje aparece como un fenómeno relacional y colectivo que se siente, pero es difícil de verbalizar con exactitud, lo que lo conecta directamente con la lógica del conocimiento tácito.

Finalmente, en lo referente a la transmisión y la oralidad, los participantes coinciden en que el saber del fraseo o como lo llama Castaño “para que el tambor suene”, no se enseña únicamente de manera explícita, sino que se absorbe por convivencia en el territorio, observación e imitación. No obstante, Lozano introduce un matiz relevante al señalar que incluso en contextos urbanos como Bogotá, la inmersión prolongada en un entorno familiar donde estas

músicas estaban presentes puede generar condiciones para una transmisión auténtica. Esta observación amplía la comprensión del fenómeno más allá del criterio territorial y permite pensar en formas de apropiación del saber tradicional que no dependen exclusivamente del origen geográfico del intérprete, sino de la profundidad y la continuidad de su contacto con la tradición.

Etapas 3: Proceso de creación musical

La composición *Contrastes* fue un resultado final de todo el proceso investigativo, y en ese sentido, constituye la síntesis creativa de los aprendizajes obtenidos a lo largo de las etapas anteriores. Es importante señalar que la pieza fue compuesta e interpretada en su totalidad por el investigador, quien grabó todos los instrumentos de manera independiente en su propio espacio de trabajo, utilizando micrófonos Shure SM57. Esto demuestra que el conocimiento adquirido sobre el fraseo patraseado pudo ser incorporado y ejecutado de manera autónoma, incluso bajo las condiciones de rigidez que impone el entorno de grabación.

La pieza se compuso en La menor y explora una temática personal: el “monstruo” interno que habita en cada persona, que lo gobierna el impulso ansioso, el miedo, que lleva al autosabotaje y al que en la canción se le da el nombre de “pajarito colibrí”. El tema usa la metáfora del colibrí que canta en la madrugada refiriéndose a que el colibrí, con su metabolismo y su movimiento de alas extremadamente rápido (reflejando la impulsividad, ansiedad, anhelo de obtener resultados rápidos) invade la mente de la persona en sus momentos de oscuridad, llevándolo a cometer errores sistemáticos y repetitivos, decisiones que se originan desde la emocionalidad y el miedo, conduciendo directamente hacia el autosabotaje. La elección de esta temática responde a una intención que también está presente en la tradición del currulao, hablar de la cotidianidad propia, de las situaciones y emociones que se comprenden desde la perspectiva del intérprete, así como en el Pacífico Sur los músicos cantan sobre su propio entorno.

Desde el punto de vista de la forma, la pieza se estructura en las secciones descritas en la Tabla 2, organizadas distintas partes que intentan reflejar el contraste existente entre la persona y su pajarito colibrí interno, con el que naturalmente existe una tensión o conflicto. La pieza

musical también refleja la confrontación directa entre ambos, esto se logra con el uso de modulación, improvisación del cununo macho y con el propio texto. La introducción presenta las voces, semillas, junto a los instrumentos marcantes y una guitarra que ya desde el inicio frasea el ritmo con una sensación patraseada. Los versos se construyen sobre una textura más espaciada donde la voz comienza de una manera muy expresiva sin marcar el tiempo explícitamente, para que luego el ensamble realice una entrada con un corte a contratiempo, específicamente en la segunda corchea en el compás de 6/8, lo cual genera un efecto de contraste donde la voz parece querer ir a un tiempo más lento pero después los instrumentos marcan el ritmo real; por otro lado la marimba hace frases de respuesta y el bombo golpeador aparece en la sección responsorial donde las voces dicen "Ay oí" que refleja el canto del colibrí" y tiene su momento de más actividad en los coros. A lo largo del tema, hay intervenciones de dos guasá, cada uno con un timbre distinto, que marcan una polirritmia: mientras el guasá 1 lleva negras dentro del compás de 3/4, el guasá 2 ejecuta el patrón de corchea-negra en 6/8, generando una tensión rítmica sutil pero perceptible. El coro desarrolla la antifonía característica del currulao, con pregones que dialogan con la respuesta coral "ay el pajarito, que entra en mi jardín". Más adelante, una modulación hacia Fa menor, preparada gradualmente a lo largo del tema entre verso y verso, junto con la reiteración de acordes como Bbmaj7 (bII de la tonalidad), que al momento de llegar a dicha modulación se le suman los acords Abmaj7 y Gbmaj, para abrir paso a un solo de cununo macho con un fraseo patraseado, acompañado de una armonía más oscura y de voces al unísono que confrontan directamente al pajarito: "vete, de acá vete". La pieza cierra con un coro pregonado y un outro que retoma motivos del verso inicial.

En cuanto a la concepción de los tambores, se utilizó un gesto corporal amplio buscando separar más los brazos a la hora de interpretar los cununos y el bombo golpeador, también, se adoptó una postura corporal que mayoritariamente estaba inclinada hacia atrás. El proceso se apoyó en el principio de la tradición oral con la asignación de palabras a los patrones rítmicos para generar coherencia entre lo que se dice y lo que se toca. Para la base del cununo repicador se utilizó la frase "trata de toca, trata de toca", distribuida entre los timbres abierto y quemado del instrumento. Para el cununo apagador se utilizó la onomatopeya "cogé, cogé, cogé", que en términos de escritura convencional en 6/8 equivale a la última corchea, negra, corchea y negra. El bombo arrullador, por su parte, incorporó una variante similar al cununo apagador con un golpe adicional del palo: "co-ge-la, co-ge-la". En estos instrumentos marcantes, lo que se buscó

fue más precisión en el ritmo, teniendo intermitentemente una interpretación más “adosillada”, de esta forma, los instrumentos con rol más improvisador como el cununo repicador, el bombo golpeador y la marimba, pudieran sobre una base firme, reproducir una interpretación patraseada, demostrando que, parte de la sensación patraseada se cultiva en un contraste entre regularidad o rigidez frente a una elasticidad del ritmo. También es importante resaltar el hecho de que a la hora de repicar en el cununo no se busca la rapidez en la interpretación, partiendo de la observación de Martínez (comunicación personal, 2026), quien destaca que en el clímax del currulao cuando el bailarín empieza a zapatear, el intérprete del cununo intenta generar una sincronía con los golpes del zapateo, esto lo podríamos traducir, hasta cierto punto, como “pensar con los pies”, por lo tanto, los repiques y la improvisación parten desde la espacialidad y expresividad, no desde la agilidad. Para el solo de cununo macho se eligieron palabras con coherencia semántica directamente vinculada al tema de la canción: “vete de acá”, “ya”, “fuera”, “lejos”, visualizándolas durante la interpretación para orientar tanto la prosodia como la intención expresiva de cada frase.

Con relación a la armonía que acompaña la canción: en la introducción se usa Am y C (I grado y III) añadiéndole una tensión (b13) al C proveniente de la escala mayor armónica, lo cual permite que al patrasear esa frase, la tensión añadida le da un efecto especial. Para los versos se usa un contraste entre Am y F6 seguido de Bb6/9 y C6/9 que culminan en un Fm con “el Chureo”, entendiendo este último como los sonidos largos de las voces característicos del aire, o lo que Castaño llamó “gritos de libertad” que recuerdan la nostalgia de los ancestros (Comunicación personal, 2026). La canción “contrastes” tiene sonoridades modernas con acordes que incluyen séptimas y tensiones, pero para mantener una sonoridad tradicional en los coros, se usa el clásico Im- V característico de este aire donde existe una pregunta respuesta en las voces. Es importante resaltar que el bajo está presente durante todo el tema y suele marcar los tiempos fuertes cuando existe una mayor espacialidad en el discurso musical, y cuando entra el coro, interpreta un ritmo totalmente sincopado que descansa en la 6ta corchea, generando una especie de complemento con el acento en la 5ta corchea que interpreta el bombo golpeador.

La preparación para la grabación incluyó también una disposición emocional consciente. El investigador reflexionó sobre la historia del tambor en el contexto de la esclavitud y la libertad de las comunidades afrodescendientes, lo que generó una conexión con el instrumento que trascendió la dimensión técnica. Esta preparación mental es coherente con lo planteado por

Castaño (comunicación personal, 2026) sobre el recorrido fisiológico de la interpretación: de la cabeza al corazón como filtro emotivo, y del corazón a la mano como lengua del tambor.

Letra y forma de la canción

Introducción: (Voces, semillas, marcantes, bajo y guitarra eléctrica)

Verso 1: Pajarito colibrí, que canta en la madrugada

Respuesta verso 1: Ay oí, ay oí, eeeee

Verso 2: Pajarito colibrí, que se mete en mi jardín, que canta en la madrugada, y que viene muy deprisa y me roba la calma

Respuesta verso 2 Ay oí, ay oí, eeeee

Coro: Oye oye colibrí ya no cantes más, que me está asustando, ya me tiene acelerao, Io io ii, o oi, ooo, cállate ya colibrí sáquenlo de aquí (Coros responden) Ay el pajarito, ay el pajarito, ay el pajarito que entra en mi jardín.

Motivo introducción

Verso 3: Pajarito colibrí, ¿qué quieres tú de mí? Me atormenta el pensamiento, esos miedos otra vez

Extensión responsorial Ay oí, ay oí, esos miedos otra vez (Modulación hacia Fm)

Solo de cununo macho: Vete, de acá vete, de acá de acá vete, de acá de acá vete, de acá vete de acá

Corte al unísono

Coro final: Ioooo yeee Ese miedo no me hace bien, ay me sabotea otra vez, me patraseó ay vé, el colibrí, el colibrí (Coros responden) Ay mi pajarito, ay mi pajarito, ay mi pajarito que entra en mi jardín

Outro: Pajarito colibrí, que canta en la madrugada

Etapa 4: Análisis de la composición

Tabla 2 Forma musical, texto vocal, instrumentación y recursos del fraseo patraseado en “Contrastes”

Sección	Texto vocal	Instrumentación	Recursos del fraseo patraseado
Introducción	Voces “uuuu”	Voces, marcantes, guitarra, bajo. En la respuesta entra bombo golpeador, cununo repicador y guasá 2	Marcantes base mientras guitarra fraseo patraseado
Verso 1	Pajarito colibrí, que canta en la madrugada	Marimba, bajo, guitarra, bombo arrullador, cununo apagador, guasá 2	Amplitud del gesto en el cununo macho
Respuesta verso 1	Ay oí, ay oí, eeeee	Se suma el Bombo golpeador, guasá 1	Contraste rigidez-elasticidad entre marcantes y cununo hembra+bombo macho. Polirritmia con los dos guasá
Verso 2	Pajarito colibrí que se mete en mi jardín...	Marimba, bajo, guitarra, bombo arrullador, cununo apagador, guasá 1	Mismo tratamiento que respuesta verso 1
Respuesta verso 2	Ay oí, ay oí, eeeee	Bombo golpeador, guasá 2	Mismo tratamiento respuesta verso 1. Al final de la frase el bombo golpeador retrasa el tiempo
Coro	Oye oye colibrí ya no cantes más... / Ay mi pajarito x3 que está en mi jardín	Ensamble completo	Gesto amplio en los cununos y bombo golpeador+ juego de brazos para el cununo hembra. Marimba hace frases adosilladas

Motivo introducción	Voces semillas	Mismo formato que en la introducción	Retorno al material inicial
Verso 3	Pajarito colibrí, que quiere tu de mi...	Ensamble completo	Amplitud del gesto+postura hacia atrás
Extensión responsorial	Ay oí, ay oí, esos miedos otra vez...	Ensamble completo	El cununo apagador sale de su rigidez con figuras patraseadas marcando un claro contraste tímbrico, ya que el cununo hembra tiene un tono más agudo y es el que ha estado repicando la mayor parte del tiempo.
Solo de cununo macho	Vete, de acá vete...	Cununo macho, acompañamiento armónico, voces al unísono, bombo arrullador, guasá 1	La guitarra inicia con una frase muy patraseada. Visualización e interpretación con relación a palabras respetando la prosodia y los acentos de dichas palabras que además tienen relación semántica con la canción. Interpretación de frases largas, espaciadas y repetitivas con una intención patraseada
Corte al unísono	—	Ensamble completo	Corte largo que genera tensión antes del coro final
Coro final	Ioóoo yeee / Ese miedo no me hace bien... / El colibrí	Ensamble completo	Mismo tratamiento coro 1
Outro	Pajarito colibrí...		

Más allá de la descripción seccional, el análisis de “Contrastes” revela un conjunto de decisiones respecto a la tímbrica de la canción. Una de las más importantes es la especialización tímbrica: la riqueza sonora del ensamble no reside en la acumulación constante de instrumentos, coexistiendo todos al mismo tiempo durante todo el tema, sino en la conciencia de cuándo cada uno debe entrar, salir e interactuar con los demás. Por ejemplo, en la tabla 2 se puede observar como el guasá 2 acompaña la voz en el verso 1, mientras que en el verso 2 el que acompaña la voz es el guasá. Así como lo describe Tascón (2008) al comparar la estructura tímbrica del conjunto de marimba con los niveles de una casa, cada instrumento ocupa un lugar específico dentro de la textura y su presencia o ausencia en cada sección es en sí misma una decisión expresiva. El cununo repicador, por ejemplo, aparece y desaparece a lo largo de la pieza precisamente porque su ausencia en ciertos momentos le otorga mayor peso a su entrada posterior.

En este sentido, la dinámica de la canción está construida sobre el principio del contraste, que da nombre a la pieza. Los versos, con su textura más espaciada, contrastan con las secciones responsoriales del canto del colibrí (Ay oí) donde la densidad rítmica aumenta con la entrada del bombo golpeador y el segundo guasá acompañado de un cambio armónico. El solo de cununo macho representa el punto de mayor tensión dramática, que es donde ocurre la modulación y la densidad tímbrica disminuye para luego ir aumentando paulatinamente. El uso de silencios al finalizar cada parte de la canción también tiene su rol, pues es en los silencios donde la escucha se agudiza y contrasta con el fraseo patraseado que lo precedía para luego prepara la sonoridad emergente.

Como se ha mencionado anteriormente, uno de los elementos más determinantes fue la distinción entre los instrumentos marcantes y los improvisadores dentro del conjunto. El bombo arrullador y el cununo apagador sostienen la base rítmica con una función estabilizadora, lo que genera el piso sobre el cual los demás instrumentos pueden desviarse y regresar al pulso. Esta dinámica, descrita por Martínez (comunicación personal, 2026) como el mecanismo central de la sensación patraseada, se mantuvo activa a lo largo de toda la pieza: mientras los marcantes definían el ritmo, el cununo repicador y el bombo golpeador aparecían y desaparecían según la sección, generando ese contraste entre rigidez y elasticidad.

El hecho de haber utilizado metrónomo durante la grabación es en sí mismo uno de los hallazgos más significativos del proceso. A pesar de la referencia de tiempo externa, la postura corporal y la disposición interpretativa estuvieron orientadas conscientemente a producir la sensación patraseada. En los instrumentos marcantes esta sensación se logró en parte a través de una interpretación “between the cracks” ubicada en algún punto intermedio entre una subdivisión binaria y ternaria, en momentos específicos, para luego regresar a la precisión, buscando la variedad orgánica que, como señala el propio investigador, caracteriza el comportamiento de los elementos naturales: no una linealidad sino un movimiento de tipo fractal, como el mar. En los guasás, en cambio, se enfatizó la precisión rítmica, lo que refuerza el contraste entre la base estable y los elementos elásticos del conjunto.

El gesto amplio, concepto identificado con la propia observación del investigador y en las entrevistas con Castaño (comunicación personal, 2026) y Martínez (comunicación personal, 2026), fue aplicado de manera consciente durante la grabación, especialmente en el solo de cununo macho. Al aumentar la distancia entre el inicio del movimiento y el momento del golpe, el ataque llega naturalmente más tarde, produciendo el retraso característico del fraseo patraseado sin que este sea el resultado de un cálculo sino de una decisión corporal. Esta experiencia confirma lo planteado por Iyer (2002) sobre la cognición encarnada: el fraseo no se produce desde la mente sino desde el cuerpo en acción.

El solo de cununo macho, ubicado en la sección de modulación hacia Fa menor, concentra también la aplicación de estos aprendizajes. El uso de palabras con carga semántica vinculada al texto de la canción, "vete de acá", "fuera", "lejos", “¡ya!”, siguiendo una correcta prosodia, ayudó orientó los acentos y la distribución de las frases rítmicas de manera coherente con la intención expresiva del momento. Este procedimiento se relaciona directamente con lo que Castaño denomina "el tambor habla": la articulación de vocales, consonantes y sílabas que producen palabras y frases con sentido dentro de la lógica del lenguaje percusivo tradicional.

Finalmente, la introducción del chureo como elemento vocal, la antifonía del coro, la armonía expandida con acordes como bIIImaj7 y VIIm, y la modulación hacia Fa menor son decisiones que responden a una interacción consciente entre la tradición y el lenguaje sonoro propio del investigador como productor musical. En este sentido, *Contrastes* no busca reproducir

el currulao sino habitarlo desde una perspectiva contemporánea, lo que es coherente con la naturaleza dinámica de la cultura musical del Pacífico Sur descrita a lo largo de este trabajo: una tradición viva, dinámica que se recrea, se adapta y persiste precisamente porque no está atada a una forma fija sino a un sistema de valores estéticos, corporales y culturales que el investigador buscó comprender, interiorizar y expresar.

Conclusiones

La presente investigación permitió aproximarse a uno de los fenómenos más interesantes desde de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano: la interpretación patraseada o "detrás del beat" en el currulao. A través de un proceso que combinó la revisión teórica, el diálogo con músicos de la tradición, la observación, la reflexión del investigador y la creación musical, fue posible construir una comprensión más integral de este fenómeno que trasciende la dimensión técnica y lo sitúa en el campo del conocimiento encarnado, la estética cultural y la identidad.

En primer lugar, el análisis de las entrevistas permitió identificar que la sensación patraseada no es el resultado de un cálculo rítmico matemático y consciente sino de una serie de condiciones corporales, contextuales y culturales que operan de manera simultánea. El gesto amplio del brazo, el paso hacia atrás del bailarín, la polirritmia entre los instrumentos marcantes e improvisadores, el uso de palabras como guía rítmica con origen en la tradición oral y la preparación emocional del intérprete son todos elementos que contribuyen a generar esa sensación de elasticidad frente al pulso. Esta diversidad de factores confirma lo planteado por Iyer (2002) sobre la cognición encarnada, que en este caso atiende a que el fraseo patraseado no se produce únicamente desde la mente sino desde el cuerpo en acción, en diálogo constante con el entorno sonoro y cultural.

En segundo lugar, la investigación permitió reconocer el aguaje como una categoría estética que emergió durante el proceso investigativo a partir del diálogo con los participantes. Aunque el término ya existía en la tradición, este trabajo lo posicionó como herramienta analítica para comprender la interpretación patraseada no de manera aislada sino en relación con el conjunto: el fraseo del músico, el movimiento del bailarín, la memoria ancestral que habita en los instrumentos y la conexión con el territorio. En este sentido, el aguaje no es medible ni codificable desde los parámetros de la teoría musical convencional, sino una condición que se percibe, se reconoce y se evalúa desde lo sensorial, desde la experiencia del cuerpo y el conocimiento tácito de quienes han habitado esa tradición.

En tercer lugar, uno de los hallazgos más relevantes del proceso fue comprender que el fraseo patraseado presenta dificultades para replicarse bajo condiciones de rigidez externa sin que antes haya sido incorporado. Como señaló Votteler (comunicación personal 2025) y Lozano

(Comunicación personal, 2026) en el marco de este proceso, los músicos del territorio tocan naturalmente con ese fraseo, pero al enfrentarlos a un metrónomo son incapaces de replicarlo, porque el metrónomo descontextualiza la interpretación y elimina la red de relaciones corporales y sonoras dentro de la cual ese fraseo emerge espontáneamente. Esto no significa que el conocimiento no exista, sino que opera desde una conciencia subsidiaria que depende del contexto origen para activarse. La experiencia de grabar *Contrastes* con metrónomo demostró que esta barrera puede superarse cuando el intérprete ha desarrollado una comprensión consciente de los elementos que generan el fraseo, sin que esa conciencia anule la naturalidad del resultado.

En cuarto lugar, la composición *Contrastes* demostró que es posible incorporar el fraseo patraseado de manera consciente y reproducible incluso en un entorno de grabación con metrónomo, siempre que el intérprete haya desarrollado una comprensión profunda de los elementos que lo generan. La aplicación del gesto amplio, el uso de palabras como guía rítmica, la distinción entre instrumentos marcantes e improvisadores, la correcta distribución de los timbres del conjunto, la preparación emocional y la disposición corporal orientada hacia atrás fueron decisiones interpretativas producto de la investigación que permitieron sostener la sensación patraseada a lo largo de la pieza. En este sentido, *Contrastes* no es solo el producto final del proceso investigativo sino también la evidencia de que el conocimiento construido pudo ser incorporado y expresado desde el cuerpo del investigador.

Finalmente, este trabajo invita a reflexionar sobre los límites de los métodos de enseñanza musical convencionales frente a tradiciones donde el saber no se transmite por escrito sino por convivencia, observación e imitación o como lo describe Daniel Kahneman “por contagio” (Kahneman, 2011). La tendencia a clasificar el fraseo patraseado como un error técnico revela una visión eurocéntrica de la música que, como señala Iyer (2002), se ha centrado en un segmento muy limitado de los fenómenos musicales humanos. Reconocer el patraseado como un rasgo estilístico de gran riqueza interpretativa es también reconocer la validez y la complejidad de los sistemas de saberes que lo producen, sistemas que no necesitan ser traducidos al lenguaje de la teoría occidental para ser legítimos, sino que merecen ser comprendidos desde sus propias lógicas, desde el cuerpo, desde el territorio y desde la memoria ancestral que los sustenta.

Bibliografía

Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 537-552.
<https://doi.org/10.5209/aris.68916>

Ayala Carabajo, R. (2008). *LA METODOLOGÍA FENOMENOLÓGICO-HERMENÉUTICA DE M.VAN MANEN EN EL CAMPO DE LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA. POSIBILIDADES Y PRIMERAS EXPERIENCIAS*. 26.

Bruser, M. (1997). *The Art of Practicing*.

Danielsen, A., Brøvig, R., Bøhler, K. K., Câmara, G. S., Haugen, M. R., Jacobsen, E., Johansson, M. S., Lartillot, O., Nymoen, K., Oddekalv, K. A., Sandvik, B., Sioros, G., & London, J. (2024). There's More to Timing than Time. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 41(3), 176-198. <https://doi.org/10.1525/mp.2024.41.3.176>

Danielsen, A., Johansson, M., Brøvig, R., Sandvik, B., & Bøhler, K. K. (2023). Shaping rhythm: Timing and sound in five groove-based genres. *Popular Music*, 42(1), 20-41.
<https://doi.org/10.1017/S0261143023000041>

De Friedmann, N. S. (1993). *La saga del negro*. Instituto de Genética Humana. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Medicina.

Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). Que te pasa a vo! *ACODEM*.

Guevara Calderon, A., & Godoy Acosta, C. (2015). *EL CURRULAO: UNA PROPUESTA DE EXPLORACIÓN, INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN, A TRAVÉS DE LA BATERÍA Y LA GUITARRA ELÉCTRICA*.

Hernández Sampieri, R., Fernandez-Collado, C. F., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (Sexta edición). McGraw-Hill Education.

Iyer, V. (2002). Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music. *Music Perception*, 19(3), 387-414.
<https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.387>

- Kahneman, D. (2011). *Thinking, Fast and Slow*.
- Keil, C. (1987). Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, 2(3), 275-283.
- Lara, J. P. O., & Moncayo, C. R. F. (2015). *EL CURRULAO: IDENTIDAD CULTURAL DE TUMACO*.
- Londoño, A. (1985). EL CURRULAO. . . *Ene*.
- Medina Caicedo, M. del R. (2019). *Ondeada. Marimba y género*.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Plan Especial de Salvaguardia (PES) de las músicas de marimba y los cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia*.
- Morales Ortiz, B. L., Giraldo Veloza, A. M., Rodríguez Núñez, Y., & Casas Fernandez, P. (2018). Investigación-creación en los trabajos de grado de pregrado en música. Un estudio de caso. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 15, 97-118. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.59378>
- Nassim Nicholas Taleb. (2012). *ANTIFRAGIL: LAS COSAS QUE SE BENEFICIAN DEL DESORDEN*. Random House.
- Ochoa, J. S., Convers, O., & Hernández, O. (2015). Arrullos y Currulaos. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Oka, M., & Mori, H. (2016). Tacit Skills Discovery by Data Mining. En S. Yamamoto (Ed.), *Human Interface and the Management of Information: Applications and Services* (Vol. 9735, pp. 579-588). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-40397-7_56
- Osorio, O. (2024). *CINCO RITMOS DE BANDAS PELAYERAS COLOMBIANAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA BATERIA DE JAZZ*.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*.
- Quintero, M. B. (2010). *LAS POÉTICAS SONORAS DEL PACÍFICO SUR*.
-

Reese, S. (1980). Polanyi's Tacit Knowing and Music Education. *Journal of Aesthetic Education*, 14(1), 75. <https://doi.org/10.2307/3332452>

Roldán, T. G. (2017). El conocimiento tácito como motor de innovación y competitividad en las organizaciones. 2017.

Tascon Hernandez, H. J. (2008). *A marimbiar: Metodo OIO para tocar la marimba de chonta*. Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Wilson, O. (1974). The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music. *The Black Perspective in Music*, 2(1), 3. <https://doi.org/10.2307/1214144>

ANEXO 1 Composición musical: Contrastes

El presente anexo contiene la grabación de *Contrastes*, la propuesta de creación musical que sintetiza los aprendizajes obtenidos a lo largo del proceso investigativo. La pieza fue compuesta, interpretada y producida en su totalidad por el investigador, quien grabó todos los instrumentos de manera independiente. Su escucha complementa con el chart adjunto y también directamente con el análisis presentado en el capítulo de creación musical.

Enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/1kf6w1jupUyeqTLbDS5nHpdx8nOS_Ta?usp=sharing

ANEXO 2 Material audiovisual

El presente anexo contiene un registro audiovisual recopilado durante algún punto del proceso investigativo como parte de la observación directa de intérpretes vinculados a la tradición del Pacífico Sur colombiano. En él es posible apreciar con claridad el gesto amplio de los brazos que realizan los percusionistas durante la interpretación del cununo, uno de los elementos corporales identificados en esta investigación como generadores naturales del fraseo patraseado. También se presenta una representación del zapateo del bailarín que busca una sincronía con el cununo. Este material evidencia de manera concreta la dimensión corporal de la interpretación descrita a lo largo del trabajo.

Enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1K2KrB0zQZxSxz138Ts9EevskobPTBy2n?usp=sharing>

ANEXO 3 Bitácora reflexiva del investigador

El presente anexo contiene la bitácora llevada a cabo a lo largo de las entrevistas y durante la composición musical, en la cual se registraron observaciones, reflexiones, intuiciones y conexiones conceptuales surgidas.

Enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1HkfHJzfvkzPPSBmkp2L8K6oHb1bkytHl?usp=sharing>

ANEXO 4 Entrevistas y consentimientos informados

El presente anexo contiene las grabaciones de audio de las cuatro entrevistas semiestructuradas realizadas en el marco de esta investigación, junto con los respectivos consentimientos informados firmados por cada participante. Las entrevistas fueron realizadas a Juan David Castaño, Diego Lozano, Gilberto Martínez y Arquímedes Perlaza, músicos y bailarines vinculados a la tradición del Pacífico Sur colombiano con experiencia reflexiva sobre la interpretación del currulao.

Enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/1GGEc3_88s76X4kHi7PBbCeFa6UyIxwi2?usp=sharing
