

**Integración de técnicas avanzadas del bajo eléctrico en el formato orquesta de la  
música del pacífico colombiano**

**Autor:**

Mario David Murillo Moreno

**Director:**

Jeyson Nayid García Gómez

**Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD**

**Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH**

**Programa de Música**

**2025**

## Resumen

El presente trabajo, desarrollado bajo la modalidad de investigación-creación, tiene como objetivo componer una obra y dos arreglos orquestales que integren el bajo eléctrico mediante técnicas avanzadas slap, tapping y chord melody en la música del Pacífico colombiano. La investigación se centra en explorar cómo el instrumento puede asumir un papel protagónico dentro del ensamble orquestal, estableciendo un diálogo creativo con los instrumentos autóctonos y ampliando el espectro tímbrico y expresivo del repertorio, sin alterar su esencia cultural.

La metodología combinó la creación, la experimentación musical y el análisis crítico de las composiciones y arreglos, evaluando cómo las técnicas avanzadas del bajo eléctrico contribuyen a enriquecer la textura sonora y la expresividad del ensamble.

Este trabajo ofrece referentes para intérpretes, compositores y arreglistas que deseen fortalecer la vigencia de la música del Pacífico colombiano en contextos contemporáneos, pedagógicos y de proyección internacional. Además, constituye una fuente de consulta para la reflexión académica sobre la integración de instrumentos modernos en tradiciones musicales, mostrando cómo la innovación puede dialogar de manera respetuosa y efectiva con la preservación cultural.

**Palabras clave:** Música del Pacífico colombiano, Bajo eléctrico, Técnicas avanzadas, Slap, Tapping, Chord melody

### **Abstract**

This work, developed under the research-creation modality, aims to compose one original piece and two orchestral arrangements that integrate the electric bass using advanced techniques such as slap, tapping, and chord melody within the music of the Colombian Pacific region. The research focuses on exploring how the instrument can assume a leading role within the orchestral ensemble, establishing a creative dialogue with indigenous instruments and expanding the timbral and expressive range of the repertoire without altering its cultural essence.

The methodology combined composition, musical experimentation, and critical analysis of the works and arrangements, evaluating how advanced electric bass techniques contribute to enriching the ensemble's sonic texture and expressiveness.

This study provides a reference for performers, composers, and arrangers seeking to strengthen the relevance of Colombian Pacific music in contemporary, educational, and international contexts. Additionally, it serves as a source for academic reflection on the integration of modern instruments into traditional musical practices, demonstrating how innovation can interact respectfully and effectively with cultural preservation.

**Keywords:** Colombian Pacific music, Electric bass, Advanced techniques, Slap, Tapping, Chord melody

## Tabla de contenido

Introducción .....	7
Justificación.....	9
Objetivos .....	12
Objetivo General.....	12
Objetivo Específicos .....	12
Planteamiento temático .....	13
Marco teórico.....	15
Elementos Característicos de la Música del Pacífico Colombiano .....	15
Estructuras rítmicas, melódicas y tímbricas .....	15
La identidad cultural en contextos musicales .....	17
Tradición y estilos musicales del Pacífico.....	17
Innovación y experimentación musical .....	18
La Organología .....	19
Instrumentos del pacífico sur .....	20
El bajo eléctrico en contextos académicos o de músicas tradicionales.....	20
Técnicas avanzadas del bajo eléctrico y la música tradicional del Pacífico .....	22
Técnica Slap adaptada al formato.....	23
Técnica Tapping adaptada al formato .....	24
Técnica Chord Melody adaptada al formato.....	25
Estrategias de integración técnica y tímbrica del bajo eléctrico .....	25
Desarrollo metodológico .....	28
Proceso de creación de obra .....	29
Proceso de selección del repertorio .....	30
Criterios analíticos aplicados en la selección .....	31
Pertinencia estilística .....	31
Posibilidades de expansión orquestal .....	32
Resonancia cultural.....	33
Potencial para el uso de técnicas avanzadas del bajo .....	33
Análisis interpretativo del repertorio y su adecuación estética .....	34
Exploración rítmica. ....	35

Polirritmia como principio estructural .....	35
Función del ritmo .....	36
Diferencias rítmicas entre currulao, aguabajo y rumba chocona .....	36
Estructura rítmica del currulao. ....	36
Exploración melódica.....	38
Naturaleza modal de la marimba de chonta .....	38
Canto responsorial como estructura social .....	38
La melodía como vehículo de emoción .....	39
Exploración tímbrica: materiales, texturas y convivencia acústica .....	39
Textura sonora del Pacífico .....	39
Ajustes tímbricos del bajo eléctrico .....	40
Interacción tímbrica en cada obra .....	40
Análisis de referentes investigativos en los que el bajo eléctrico se haya incorporado en músicas tradicionales .....	40
Referentes nacionales .....	41
Referentes internacionales .....	43
Estrategias de integración técnica y tímbrica .....	45
Integración rítmica del slap .....	45
Uso contextualizado del chord-melody .....	45
Aplicación estratégica del tapping .....	46
Control técnico-tímbrico del bajo eléctrico .....	46
Desarrollo compositivo .....	47
Vivan y dejen vivir (composición) .....	47
Currulao me llama (arreglo) .....	48
Lino fue (arreglo) .....	49
Montaje de las Obras .....	51
Plan de Circulación/Exhibición.....	53
Conclusiones.....	54
Bibliografía .....	56
Anexos .....	59

**Tabla de ilustraciones**

Figura 1. Instrumentos del pacifico sur.....	20
Figura 2. Estructura rítmica del currulao.....	36
Figura 3. Estructura rítmica del aguabajo.....	37
Figura 4. Estructura ritmica del aguabajo.....	37
Figura 5 Fragmento Slap, percusión y armonía “Vivan y dejen vivir”.....	47
Figura 6 Fragmento de Tapping “Vivan y dejen vivir”. .....	48
Figura 7 Fragmento de Slap “Currulao me llama”. .....	49
Figura 8 Fragmento de chord melody “Lino fue”. .....	49
Figura 9 Fragmento de Slap “Lino fue”. .....	50
Figura 10 Taller de vientos para montaje de las obras con Afrobantú (2025) .....	52
Figura 11 Ensamble de las obras con la orquesta Afrobantú (2025).....	52

## Introducción

La música del Pacífico colombiano representa un legado cultural de gran riqueza, construido a partir de la memoria colectiva, la espiritualidad y las dinámicas comunitarias de los pueblos afrodescendientes del litoral. Sus géneros más representativos como la juga, el abozao, el bunde, el aguabajo y el currulao se han transmitido principalmente por tradición oral y se expresan mediante instrumentos autóctonos como la marimba y la chirimía. Este universo sonoro, además de su valor estético, funciona como un símbolo de cohesión social y resistencia cultural. En este contexto, surge el interés por investigar estas músicas y explorar cómo pueden dialogar con instrumentos contemporáneos, particularmente con el bajo eléctrico, con el fin de ampliar sus posibilidades expresivas sin comprometer su esencia ni su identidad histórica.

Para abordar esta exploración, el proyecto se desarrolla bajo la modalidad de investigación-creación, entendida como un proceso que combina reflexión, experimentación y producción musical. La propuesta contempla la composición de una obra original y dos arreglos de repertorio tradicional, en los que el bajo eléctrico se integra mediante técnicas avanzadas como slap, tapping y chord melody. De esta manera, el instrumento asume un rol activo dentro del ensamble, interactuando creativamente con los timbres autóctonos y ampliando las posibilidades sonoras de la música del Pacífico, sin alterar sus estructuras rítmicas y melódicas fundamentales.

El documento se organiza en cinco capítulos que reflejan el proceso investigativo y creativo. El primer capítulo aborda el marco teórico, centrado en las características de la música del Pacífico y en el papel del bajo eléctrico en distintos contextos musicales. El segundo capítulo detalla la metodología de investigación-creación y los procedimientos de composición, experimentación y análisis de técnicas aplicadas. El tercero presenta las obras y arreglos desarrollados; el cuarto analiza los resultados obtenidos, evaluando la integración sonora y la

expresividad del bajo eléctrico dentro del ensamble. Finalmente, el quinto capítulo reúne conclusiones y reflexiones finales, destacando los aportes del proyecto tanto para la práctica musical como para el ámbito académico.

En suma, esta investigación busca componer una obra y dos arreglos orquestales que integren el bajo eléctrico mediante técnicas avanzadas en el contexto de la música del Pacífico colombiano. Su objetivo principal es generar un modelo de innovación que amplíe las posibilidades tímbricas y expresivas del repertorio, preserve su identidad cultural y abra nuevas perspectivas para la creación, la interpretación y el estudio académico, consolidando un puente sólido entre la tradición y la modernidad musical.

## Justificación

La presente investigación surge de la necesidad de fortalecer los vínculos entre la práctica artística, la creación musical y la formación de maestros en música desde el modelo de investigación-creación promovido por la UNAD. En un contexto donde la educación musical debe integrar la reflexión crítica sobre las tradiciones y los procesos contemporáneos, se hace imprescindible abordar cómo los instrumentos modernos pueden participar activamente en la preservación y proyección del patrimonio sonoro nacional. En este sentido, explorar el papel del bajo eléctrico en la música del Pacífico colombiano representa una oportunidad para articular innovación, identidad cultural y formación académica en un mismo ejercicio creativo.

El proyecto busca ampliar las posibilidades expresivas y pedagógicas del repertorio del Pacífico colombiano mediante la creación de obras en las que el bajo eléctrico asume un rol estructural dentro del formato orquesta o modalidad Libre. Esta modalidad se convierte en un espacio donde los músicos pueden moverse con mayor amplitud creativa sin desprenderse del territorio que los inspira. A diferencia de los formatos estrictamente tradicionales, permite explorar nuevas sonoridades, incorporar instrumentos ajenos al ensamble típico y desarrollar estructuras musicales que surgen del diálogo entre la tradición y la contemporaneidad.

Ahora bien, este trabajo analiza y aplica técnicas avanzadas del bajo eléctrico como el slap, el tapping y el chord melody en contextos compositivos para formato orquesta, explorando su pertinencia estética dentro de los géneros tradicionales del Pacífico. Con ello, se pretende ofrecer herramientas analíticas y creativas tanto a intérpretes como a docentes, fomentando la apropiación consciente de los recursos musicales tradicionales y contemporáneos. Los resultados esperados incluyen la creación de tres obras (dos arreglos de canciones tradicionales y una

composición), así como la producción de materiales sonoros y escritos que sirvan como referentes para la enseñanza, la composición y el arreglo en contextos educativos y artísticos.

En el ámbito educativo, esta investigación contribuye a la formación de músicos integrales capaces de comprender la tradición no como un repertorio estático, sino como un campo de experimentación y diálogo cultural. Al proponer estrategias de arreglo y escritura que equilibran la tradición con la innovación, se generan modelos pedagógicos aplicables a la docencia musical, fortaleciendo la capacidad de los futuros maestros para desarrollar proyectos creativos con sentido identitario y pertinencia cultural. Además, ofrece a arreglistas y compositores un referente metodológico para expandir las posibilidades de la música tradicional colombiana mediante la incorporación crítica de instrumentos contemporáneos.

Desde una perspectiva teórica, esta propuesta se apoya en planteamientos como los de Miñana (2004), quien sostiene que las músicas tradicionales deben entenderse como sistemas dinámicos en constante transformación, resultado de la interacción entre lo local y lo global. Bajo esta premisa, la presencia del bajo eléctrico no implica una ruptura con la tradición, sino la posibilidad de enriquecerla mediante nuevas formas de diálogo sonoro, al igual que ocurrió con otros géneros afrodescendientes como el reggae, derivado del ska, el jazz y el rocksteady, o con la evolución del calipso y la soca en el Caribe.

Sin embargo, esta integración plantea también desafíos estéticos y conceptuales. ¿Debe el bajo eléctrico incorporarse como parte del formato tradicional, o su protagonismo da lugar a un nuevo formato híbrido? La respuesta que orienta este proyecto no busca sustituir las prácticas tradicionales, sino demostrar que la innovación puede coexistir con la preservación cultural. Así, el bajo eléctrico se convierte en un mediador entre tradición y modernidad, ampliando las posibilidades de interpretación sin alterar las bases rítmicas ni los acentos propios de géneros como la juga, el bunde o el abozao. En conclusión, esta investigación representa un modelo de

innovación respetuosa que aporta al desarrollo de la educación musical, dinamiza la música del Pacífico y reafirma la capacidad de la tradición para proyectarse creativamente hacia el futuro.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Componer una obra y dos arreglos orquestales que integren el bajo eléctrico mediante técnicas avanzadas (slap, tapping y chord melody) en la música del Pacífico colombiano.

### **Objetivo Específicos**

Seleccionar dos obras representativas cuyos enfoques estilísticos y de formato que guíen el proceso compositivo, creativo y de arreglos musicales desarrollado en la investigación.

Indagar los elementos característicos de la música del Pacífico colombiano, con énfasis en sus estructuras rítmicas, melódicas y tímbricas.

Analizar referentes investigativos en los que el bajo eléctrico se haya incorporado en contextos académicos o de músicas tradicionales, identificando estrategias de integración técnica y tímbrica.

### **Planteamiento temático**

La música del Pacífico colombiano constituye una manifestación sonora profundamente vinculada a la identidad, la espiritualidad y la memoria colectiva de las comunidades afrodescendientes del litoral. Ritmos tradicionales como la juga, el abozao, el bunde, el aguabajo y la rumba han sido transmitidos mediante la práctica oral y colectiva, consolidando formatos característicos como el de marimba (marimba de chonta, cununos, bombo, guasá y voces) y el de chirimía (clarinete, bombardino, redoblante, platillos y bombo).

En la actualidad, la proyección de estas músicas en escenarios urbanos y festivales como el Petronio Álvarez ha impulsado la consolidación del formato orquesta o modalidad libre, que incorpora instrumentos modernos como el bajo eléctrico, la batería, el piano, la guitarra y los metales. Este proceso ha ampliado las posibilidades tímbricas y expresivas, pero también plantea el desafío de integrar dichos recursos sin alterar la esencia rítmica y estilística que caracteriza a la tradición.

El bajo eléctrico, aunque presente en muchos de estos ensambles, ha tendido a desempeñar un papel limitado, centrado en reforzar la base rítmica mediante patrones simples que replican funciones percusivas a diferencia de lo que ocurre en géneros afrolatinos como la salsa, la timba o el jazz latino, en los que se exploran plenamente sus capacidades armónicas, melódicas y técnicas avanzadas que en la música del Pacífico sigue subutilizado su potencial expresivo. Esta situación evidencia la necesidad de repensar su función, proponiendo un modelo de equilibrio entre innovación instrumental y preservación de la tradición cultural.

Por ello, estudios recientes sobre la música afrocolombiana destacan que las tradiciones son procesos dinámicos, sujetos a adaptaciones constantes en respuesta a transformaciones sociales, culturales y tecnológicas (Rojas, 2012). Esta visión permite comprender la evolución de los formatos musicales del Pacífico como resultado de tensiones entre la preservación de la identidad y la incorporación de nuevas prácticas instrumentales, como ocurre con la inclusión del bajo eléctrico en ensambles contemporáneos.

En consecuencia, el bajo eléctrico ha permanecido en un rol funcional, limitado principalmente a la base rítmica, lo que evidencia una subutilización de sus posibilidades melódicas y armónicas. Por consiguiente, analizar cómo podría integrarse de manera más activa en composiciones para formato orquesta requiere problematizar no solo la técnica del instrumento, sino también los límites estéticos y culturales que han definido la tradición del Pacífico. La literatura sobre innovación en músicas afrocolombianas sugiere que estas tensiones entre conservación e innovación son esenciales para comprender cómo los instrumentos modernos pueden dialogar con lenguajes tradicionales sin desnaturalizarlos tal y como lo expone Bermúdez (2005). La música afrocolombiana ha evolucionado como un sistema dinámico, sujeto a adaptaciones constantes en respuesta a transformaciones sociales, culturales y tecnológicas. De este modo, se la necesidad concreta de investigación que oriente la integración de técnicas avanzadas del bajo eléctrico en contextos de música tradicional, aportando conocimiento crítico y herramientas analíticas para la práctica compositiva.

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo integrar técnicas avanzadas del bajo eléctrico, como el slap, el tapping y el chord melody, en composiciones para formato orquesta dentro de la música del Pacífico colombiano?

## **Marco teórico**

### **Elementos Característicos de la Música del Pacífico Colombiano**

La música del Pacífico colombiano constituye un entramado cultural que expresa la cosmovisión, historia y prácticas comunitarias afrodescendientes de la región. De acuerdo con Santamaría Delgado et al., (2010) su riqueza sonora proviene de una fusión entre herencias africanas, influencias indígenas y aportes europeos, que se manifiestan en sus géneros más representativos como el currulao, la juga, el bunde y el porro chocoano. Estas manifestaciones no solo poseen una función estética, sino que también cumplen un rol social y espiritual, acompañando rituales, festividades religiosas y dinámicas cotidianas. En este sentido, la música se convierte en una herramienta de preservación cultural y de resistencia simbólica ante los procesos de homogeneización cultural global. Entre los elementos característicos de la música del Pacífico colombiano se destacan: la estructura rítmica polirrítmica, la organización melódica basada en escalas modales y cantos de llamada y respuesta, los timbres diversos de marimbas, percusión y voces, y la forma cíclica que permite la improvisación colectiva. Estos aspectos constituyen la base sobre la cual se desarrollan los siguientes apartados del marco teórico, que analizan en detalle las estructuras musicales, la identidad cultural, la tradición y los procesos de innovación.

### **Estructuras rítmicas, melódicas y tímbricas**

El ritmo en la música del Pacífico se sustenta en patrones polirítmicos complejos que emergen del diálogo entre instrumentos de percusión como marimba, bombo, cununo y las líneas melódicas del canto. La síncopa, la acentuación desplazada y la alternancia métrica son recursos que generan un flujo rítmico particular, donde cada instrumento cumple un papel diferenciado dentro de la textura general (Useche et al., 2018). Este entramado no responde únicamente a una

lógica musical, sino también a una dimensión social y ritual: la colectividad rítmica simboliza el trabajo comunitario, la relación con la naturaleza y la memoria ancestral. Así, Birenbaum Quintero (2019) manifiesta que el ritmo se convierte en una forma de cohesión cultural que trasciende el sonido y se manifiesta como práctica identitaria en las comunidades afrodescendientes del litoral Pacífico.

Melódicamente, Useche et al., (2018) exteriorizan que, la marimba de chonta desempeña un papel central en la configuración del discurso musical. Su sistema de afinación no temperado, basado en escalas pentatónicas y modos menores, proporciona un color modal que diferencia esta música de las tradiciones occidentales. La relación entre la marimba y el canto, generalmente organizado bajo el esquema de llamada y respuesta, configura un diálogo constante entre solista y coro, donde el canto femenino se convierte en portador de emoción, memoria y resistencia. Esta estructura melódica no busca el virtuosismo individual, sino la expresión colectiva, reafirmando la idea de que la música del Pacífico es una experiencia compartida antes que una ejecución técnica.

Desde el punto de vista tímbrico, la sonoridad característica del Pacífico colombiano surge de la combinación de materiales naturales maderas, tales como: semillas, pieles y de una interpretación que privilegia la resonancia orgánica sobre la precisión mecánica, por ello, los timbres graves del bombo y los agudos del cununo se entrelazan con el sonido brillante de la marimba, creando un espectro acústico equilibrado pero diverso. Este universo tímbrico, profundamente enraizado en la corporalidad de los intérpretes y en la materialidad de los instrumentos, constituye una estética sonora propia que se resiste a la homogeneización. A partir de esta riqueza tímbrica es posible explorar nuevas formas de diálogo con instrumentos eléctricos como el bajo, cuya versatilidad tonal puede integrarse a la tradición sin alterar su esencia, potenciando así las posibilidades expresivas y orquestales del repertorio del Pacífico colombiano.

## **La identidad cultural en contextos musicales**

La música del Pacífico no puede desligarse de la identidad cultural que representa. Los procesos de transmisión oral, la participación comunitaria y la función ritual de la música consolidan un sentido de pertenencia territorial. En virtud de lo expuesto por Castro Sinisterra (2021) la práctica musical en el litoral Pacífico funciona como un acto de reafirmación identitaria frente a los fenómenos de desplazamiento y marginación histórica. Por tanto, cualquier intervención sonora, reinterpretación o fusión debe asumir una postura ética y estética que respete los códigos simbólicos de la tradición.

## **Tradición y estilos musicales del Pacífico**

Según Birenbaum Quintero (2016) La música del Pacífico puede entenderse como un sistema abierto en constante diálogo entre lo ancestral y lo contemporáneo. Cada subregión norte, centro y sur posee estilos y acentos particulares, aunque todos comparten una base rítmica común sustentada en la interacción entre canto, percusión y danza. En el norte, los ritmos como el abozao y la juga presentan mayor presencia de influencias urbanas y caribeñas, mientras que en el centro y sur del litoral predominan los aires asociados al currulao, el bunde y el berejú, de raíz más ritual y comunitaria. Extrapolando las manifestaciones de la Asociación Nacional de Música Sinfónica (2021) En los últimos años, a través del concierto Pazcífico Sinfónico se han incorporado nuevos formatos instrumentales, como orquestas, ensambles académicos y agrupaciones de fusión, ha permitido explorar sonoridades inéditas sin perder el espíritu de la tradición. Estas transformaciones evidencian la capacidad adaptativa de la música del Pacífico para sostener su identidad en medio de procesos de modernización.

Asimismo, la diversidad estilística de esta región refleja la relación directa entre territorio, comunidad y memoria colectiva. Cada estilo musical encarna una forma de vida ligada al entorno

natural; ríos, selvas y mar y a los oficios tradicionales que definen la cotidianidad del litoral. Las prácticas musicales no solo cumplen una función estética, sino también social y espiritual: acompañan los trabajos comunitarios, las celebraciones religiosas y los rituales fúnebres, manteniendo una función cohesionadora dentro del tejido social (Moreno Tovar, 2011). En este contexto, la tradición se convierte en un espacio de creación continua, donde las innovaciones tímbricas y las reinterpretaciones instrumentales, como la incorporación del bajo eléctrico, pueden entenderse como extensiones naturales del proceso histórico de transformación cultural.

### **Innovación y experimentación musical**

La innovación en la música del Pacífico colombiano se manifiesta en la búsqueda de nuevas texturas, timbres y lenguajes interpretativos que amplían el espectro sonoro sin desvirtuar su esencia cultural. Proyectos contemporáneos que innovan en la música tradicional del Pacífico colombiano se reflejan en casos como Herencia de Timbiquí, que ha incorporado instrumentos eléctricos (bajo, teclados, guitarra, batería) sobre la base de instrumentos autóctonos como la marimba de chonta, cununos, bombo y guasá, explorando timbres contemporáneos sin dejar de respetar la raíz cultural del litoral (Piedrahíta, 2015). De forma similar, ChocQuibTown ha fusionado ritmos del Pacífico como currulao, bunde y bambazú con elementos urbanos, electrónica y hip-hop, ampliando el espectro sonoro mientras preserva elementos identitarios del folclor pacífico (Grupo El Comercio, 2016).

Esta experimentación abre un campo fértil para la inserción del bajo eléctrico como elemento articulador entre lo rítmico y lo armónico, generando nuevas posibilidades tímbricas dentro del formato orquestal. Su incorporación permite establecer un puente sonoro entre los instrumentos autóctonos y las técnicas contemporáneas, ofreciendo nuevas texturas, líneas armónicas y patrones rítmicos que enriquecen el repertorio sin alterar su identidad cultural.

## **La Organología**

La organología es la disciplina que estudia los instrumentos musicales, su clasificación, evolución y función dentro de un contexto cultural determinado. Según Pérez de Arce (2013), esta rama de la musicología se centra en el diseño de sonidos, abarcando conocimientos y habilidades artesanales al servicio de una estética sonora particular. En este sentido, el estudio de la organología permite comprender cómo los instrumentos reflejan la identidad cultural y funcional de una comunidad musical. En el caso de la música del Pacífico colombiano, este análisis resulta fundamental para integrar instrumentos contemporáneos, como el bajo eléctrico, en composiciones y arreglos, garantizando la preservación de los timbres y estructuras tradicionales mientras se exploran nuevas posibilidades sonoras dentro del ensamble.

Por otro lado, la organología de la música del Pacífico colombiano se caracteriza por un predominio de instrumentos de percusión y resonancia natural. Según Quiñones (2021), “la marimba de chonta es el eje melódico, mientras que el bombo, el cununo y el guasá estructuran la base rítmica” (p.45).

Estos instrumentos no solo cumplen una función musical, sino también simbólica, al reflejar los vínculos de las comunidades con la naturaleza y los ancestros. Comprender esta organología es fundamental para integrar de manera coherente instrumentos contemporáneos, como el bajo eléctrico, en arreglos y composiciones, respetando la simbología y los timbres tradicionales mientras se exploran nuevas posibilidades sonoras y expresivas.

**Figura 1.**

Instrumentos del pacífico sur



Fuente: Tomado de rincón del pacífico (2016).

En el contexto contemporáneo, la expansión de formatos orquestales ha propiciado la incorporación de instrumentos eléctricos y de viento, generando una reinterpretación organológica que busca equilibrar lo acústico y lo electrónico. El bajo eléctrico, por su registro grave y su flexibilidad tímbrica, se posiciona como un mediador entre la percusión tradicional y las secciones armónicas modernas, ofreciendo un puente sonoro entre la raíz y la experimentación.

**El bajo eléctrico en contextos académicos o de músicas tradicionales**

El bajo eléctrico, desde su invención en la década de 1950, se ha consolidado como un instrumento fundamental en múltiples géneros por su capacidad para articular ritmo, armonía y textura. En contextos académicos y tradicionales, su estudio ha pasado de ser un mero acompañamiento a una práctica técnica compleja con un lenguaje propio (Páez González, 2020). Su versatilidad lo convierte en un instrumento idóneo para dialogar con estructuras musicales de raíz popular.

El bajo eléctrico ha venido ganando visibilidad en la academia latinoamericana no simplemente como acompañante, sino como instrumento con capacidad para enriquecer repertorios tradicionales mediante análisis detallados, propuestas pedagógicas y transformaciones interpretativas. En Colombia, Torres Ruíz (2018). Ha documentado que los planes de estudio universitarios para bajo eléctrico incluyen repertorio de músicas folclóricas, pero no siempre definen las raíces rítmicas tradicionales como componente central del aprendizaje del instrumento, lo que limita la capacidad del estudiante de basarse en esos ritmos para construir acompañamientos coherentes culturalmente; por ello, su investigación propone la incorporación explícita de los ritmos, los timbres y las estructuras de repertorio tradicionales en los métodos de enseñanza del bajo eléctrico.

Asimismo, investigaciones orientadas a otros géneros afrodescendientes en países vecinos muestran patrones útiles para comparar. En Perú, (Ginez (2023) analiza el rol del bajo eléctrico en géneros afroperuanos como el festejo y el landó, y argumenta que el instrumento ha servido para articular influencias del Caribe y de la música africana, reconfigurar los formatos interpretativos y aportar líneas de bajo que dialogan con percusión tradicional y canto, manteniendo cierto equilibrio acústico y respetando la memoria cultural.

Otro ejemplo de proximidad se halla con Puerto Espinosa (2017) quien ha investigado cómo los planes de estudio para bajo eléctrico no siempre integran formalmente los patrones rítmicos, las estructuras de acompañamiento ni los recursos intérpretes tradicionales de los géneros de pasillo y bambuco, lo cual restringe la gama de herramientas interpretativas del bajista. Su estudio propone un modelo que incorpora técnicas como slap y armónicos, así como influencias de géneros como funk y jazz (walking bass), para generar líneas de acompañamiento más complejas que respondan a los acentos propios del género.

Estos estudios coinciden en que la integración del bajo eléctrico en músicas tradicionales exige un conocimiento profundo de las estructuras rítmicas y melódicas propias de cada repertorio, de modo que las líneas de acompañamiento respeten los acentos, silencios y cadencias de la tradición oral. Asimismo, el intérprete debe adaptar los recursos tímbricos y técnicos del instrumento. como la elección de cuerdas, ecualización y articulación para equilibrar su sonoridad con la de los instrumentos acústicos, sin alterar su esencia colectiva. Desde el ámbito pedagógico, resulta fundamental que los programas académicos incluyan el análisis del repertorio tradicional, el trabajo colaborativo con portadores de saberes y la experimentación en ensambles híbridos, fomentando así una práctica interpretativa informada culturalmente y orientada a la preservación e innovación del patrimonio musical.

Finalmente, aunque los estudios en el Pacífico colombiano son menos específicos con respecto al bajo eléctrico que los de pasillos, bambucos o géneros afroperuanos, al combinar los aprendizajes de esos estudios con los rasgos particulares de la música del Pacífico, su fuerte tradición rítmica, su organología particular, su afinación; su canto responsorial se detecta un espacio fértil para que el bajo eléctrico no solo acompañe, sino que participe activamente en la creación, en los arreglos orquestales, en los interludios, en los solos, siempre mediado por un enfoque, técnico, colaborativo y culturalmente informado.

### **Técnicas avanzadas del bajo eléctrico y la música tradicional del Pacífico**

La exploración de técnicas avanzadas en el bajo eléctrico como: el slap, el tapping y el chord melody, permite expandir las posibilidades expresivas dentro del formato orquesta. Estas técnicas, originadas en el jazz y el funk, pueden ser resignificadas desde el contexto del Pacífico para reforzar la riqueza polirítmica y la interacción tímbrica con los instrumentos autóctonos.

## **Técnica Slap adaptada al formato**

La técnica del slap transforma el bajo eléctrico en un instrumento tanto rítmico como melódico, aportando un carácter percusivo que puede dialogar con los acentos del bombo, el cununo o la marimba en la música tradicional del Pacífico colombiano. Su uso controlado permite reforzar el pulso colectivo sin alterar la textura orgánica del ensamble. Según Friedland (1996) esta técnica basada en la interacción entre golpe y percusión de las cuerdas permite ampliar el rango expresivo del bajo, integrando recursos tímbricos que, adaptados con sensibilidad cultural, pueden complementar las sonoridades tradicionales sin distorsionar su carácter acústico.

A partir de esta base, la adaptación del slap en repertorios folclóricos exige una moderación en la intensidad, especialmente en contextos donde la marimba y la voz lideran el discurso sonoro. El objetivo no es protagonizar el gesto percusivo, sino incorporarlo como una herramienta que aporte claridad rítmica y sostén sin desplazar los timbres tradicionales. Esto implica un tratamiento más sutil del ataque, privilegiando acentos que fortalezcan el patrón rítmico general en lugar de generar contrastes demasiado marcados.

Asimismo, su inclusión en el formato permite explorar microvariaciones tímbricas que enriquecen la línea del bajo sin modificar la estética colectiva. Pequeños acentos, golpes suaves y combinaciones que pueden actuar como elementos de color dentro del discurso musical, siempre que se mantenga una escucha activa hacia el ensamble. Bajo este enfoque, el slap deja de ser una técnica asociada al virtuosismo y se convierte en un recurso expresivo contextualizado que contribuye a la cohesión rítmica y al carácter identitario del conjunto.

## **Técnica Tapping adaptada al formato**

El tapping amplía la capacidad expresiva del bajo eléctrico al permitir la ejecución simultánea de líneas melódicas y armónicas con ambas manos sobre el diapasón. En géneros latinoamericanos, esta técnica ha sido explorada como un recurso que enriquece el discurso polifónico sin romper con la identidad rítmica tradicional. Su integración en la música del Pacífico requiere un estudio detallado de las escalas modales y de las afinaciones no temperadas, especialmente las asociadas a la marimba de chonta, lo cual favorece una interacción equilibrada entre modernidad y herencia sonora (Useche et al., 2018).

Dentro del formato del Pacífico, el uso del tapping demanda un control riguroso de la dinámica y la articulación para evitar que su carácter resonante sobresalga por encima del tejido acústico del ensamble. La técnica puede emplearse para reforzar líneas melódicas que dialogan con la marimba o para construir acompañamientos armónicos discretos que aporten profundidad sin desplazar las funciones tradicionales de cada instrumento. Esto exige una adaptación cuidadosa, priorizando patrones rítmicos y células melódicas que respeten el fraseo característico del litoral.

Adicionalmente, el tapping ofrece la posibilidad de explorar texturas más etéreas o campanadas que pueden complementar las atmósferas propias de géneros como el bunde, el aguabajo o la juga, siempre que se mantenga un enfoque respetuoso de su identidad sonora. Cuando se utiliza con moderación, puede actuar como un recurso tímbrico que amplía la paleta expresiva del bajo sin alterar la esencia acústica del formato. Así, su incorporación no se plantea como un gesto de innovación aislada, sino como una oportunidad de expansión musical coherente con la tradición y la sensibilidad comunitaria.

### **Técnica Chord Melody adaptada al formato**

La técnica chord melody posiciona al bajo eléctrico como un instrumento capaz de ejecutar simultáneamente líneas melódicas y funciones armónicas, enriqueciendo la textura y densidad sonora de los arreglos musicales. Driever (2022) sugiere que la contextualización melódica mejora la predicción de acordes, lo que es esencial para la ejecución efectiva de chord melody. A su vez, Whitman (2021) destaca la importancia de técnicas visual-espaciales en el aprendizaje del bajo eléctrico, facilitando la ejecución simultánea de melodía y armonía. En el ámbito académico colombiano, se ha comprobado que su aplicación en músicas tradicionales permite reinterpretar repertorios patrimoniales mediante procesos de rearmonización que respetan sus bases modales y rítmicas (Puerto Espinosa, 2017). En el contexto del Pacífico, esta técnica podría fortalecer secciones introductorias o transicionales de la orquesta, contribuyendo a una estética sonora contemporánea sin perder el vínculo con las raíces culturales.

### **Estrategias de integración técnica y tímbrica del bajo eléctrico**

El bajo eléctrico constituye un pilar fundamental en la música contemporánea debido a su capacidad de articular la relación entre ritmo y armonía. Investigaciones recientes han demostrado que este instrumento no se limita a sostener las notas fundamentales, sino que a través de variaciones tímbricas y técnicas de ejecución se convierte en un recurso expresivo capaz de modificar la percepción del groove y la identidad estilística de una obra. Por ejemplo, Haugen et al., (2023) encontraron que los bajistas no solo alteran el momento de los ataques, sino también características acústicas como la intensidad sonora y el brillo para generar diferentes sensaciones rítmicas en la interpretación. Esto evidencia que la técnica y el timbre son inseparables a la hora de entender la integración del bajo en un ensamble.

En el ámbito de las técnicas de ejecución, se ha identificado un repertorio ampliamente difundido en la enseñanza y práctica del instrumento, tales como el *fingerstyle*, el uso de la púa, el *slap*, el *tapping* y los armónicos naturales. Cada una de ellas no solo representa un reto técnico, sino también una modificación en la calidad del sonido.

Torres Ruíz (2018) señala que el *fingerstyle* otorga un carácter cálido y redondo, mientras que el *slap* aporta un componente percusivo que refuerza la interacción con la batería; por su parte, el *tapping* genera líneas más fluidas y los armónicos producen un timbre brillante y etéreo. Estas variaciones técnicas permiten al bajo adaptarse a géneros tan diversos como el jazz, el funk o el rock, mostrando cómo la técnica repercute directamente en la integración tímbrica.

La elección de recursos tecnológicos también cumple un papel central en esta integración. La manipulación de la señal a través de pedales de efectos, ecualizadores y diferentes configuraciones de amplificación constituye una estrategia para expandir las posibilidades tímbricas del instrumento. Santos (1997) argumenta que herramientas como el compresor, el chorus o el octavador no solo enriquecen la paleta sonora, sino que permiten que el bajo adquiriera un rol protagónico en determinados pasajes musicales, dejando de ser únicamente un soporte armónico. Además, la selección de cuerdas, el tipo de pastillas y la configuración de la ecualización son variables que transforman radicalmente la percepción del bajo en la mezcla.

Por último, el bajo eléctrico también se integra mediante estrategias micro-rítmicas que van más allá de la técnica o el equipo. Conforme a Câmara et al., (2020) en estilos basados en el groove, los intérpretes ajustan la duración de las notas y el nivel de presión sonora para generar sensaciones de tensión o relajación en la música, construyendo así matices que el oyente percibe como “adelantados” o “atrasados” respecto al pulso. Estas decisiones performativas resaltan la dimensión expresiva del instrumento y su capacidad de modular la interacción con la batería y

otros instrumentos de la sección rítmica, confirmando que la integración del bajo depende tanto de la técnica como de la intención estilística del intérprete.

### **Desarrollo metodológico**

La presente investigación se desarrolla bajo el enfoque de investigación–creación, lo que permite comprender los procesos musicales desde la práctica artística, la interpretación y la experimentación sonora. Este enfoque integra reflexión, análisis y producción creativa, facilitando el diseño y la transformación de las propuestas musicales durante el proceso.

En coherencia con esta perspectiva metodológica, el proyecto se organiza en cinco fases, las cuales describen de manera clara y ordenada el recorrido realizado para la creación de una composición original y la elaboración de dos arreglos basados en repertorio tradicional del Pacífico colombiano. Cada fase evidencia los procedimientos, decisiones y dinámicas creativas que dieron forma a los resultados finales del proyecto.

## Proceso de creación de obra

El presente capítulo desarrolla de manera amplia y argumentada los resultados del proceso de investigación–creación orientada a integrar técnicas avanzadas del bajo eléctrico (slap, tapping y chord melody) en la elaboración de dos arreglos y una composición dentro del contexto de la música tradicional del Pacífico colombiano. A diferencia de metodologías cuantitativas o cualitativas tradicionales, la investigación–creación concibe los resultados como procesos interpretativos, decisiones estéticas y transformaciones metodológicas que emergen de la práctica artística, tal como señalan Hernández, Sancho y Rivas (2010), quienes afirman que en la investigación basada en artes el conocimiento se construye mediante la acción creativa, la experiencia sensible y la reflexión situada en el proceso mismo de producción.

Este capítulo presenta los resultados organizados conforme a los tres objetivos específicos planteados: (1) la selección de dos obras representativas que sirven como base para el proceso creativo; (2) la indagación de los elementos característicos de la música tradicional del Pacífico, con énfasis en sus estructuras rítmicas, melódicas y tímbricas; y (3) el análisis de referentes nacionales e internacionales que han integrado el bajo eléctrico en contextos tradicionales. A partir de ello, se desarrolla un análisis crítico que articula los hallazgos con el marco teórico y con las decisiones compositivas implementadas en *Currulao me llama*, *Lino Fue* y *Vivan y dejen vivir*.

El contenido que se expone a continuación representa la síntesis del proceso reflexivo que posibilitó las tres obras del proyecto, en el cual convergen el entendimiento profundo de la tradición, la exploración técnica del bajo eléctrico y la búsqueda de un equilibrio estético entre innovación y respeto por las prácticas musicales del Pacífico colombiano.

## Proceso de selección del repertorio

La selección de repertorio constituye un punto de partida crucial en la investigación–creación, ya que determina el marco sonoro, estético y conceptual sobre el cual se construyen los arreglos y la composición. En este proyecto, la selección de Currulao me llama y Lino Fue no fue arbitraria, sino el resultado de un análisis detenido de los criterios estilísticos, organológicos y funcionales que requería la integración del bajo eléctrico mediante técnicas avanzadas.

En primer lugar, se consideró la representatividad de los géneros. Currulao me llama, obra de Hugo Candelario, pertenece al género currulao, considerado uno de los símbolos sonoros más relevantes del Pacífico sur. Su estructura rítmica compleja, basada en patrones cíclicos y acentos sincopados, lo convierte en un laboratorio ideal para experimentar con el slap como técnica que, si bien proviene del funk y de otras músicas afroamericanas, dialoga naturalmente con las lógicas percusivas de los cununos y el bombo. La presencia de la marimba como eje melódico otorga además una referencia modal clara para estudiar cómo el bajo eléctrico puede aportar elementos nuevos sin fracturar la estética tradicional.

Por su parte, Lino Fue, es una obra de Zully Murillo compuesta desde el aguabajo, un género introspectivo, ondulante y profundamente ligado a la espiritualidad de las comunidades afrodescendientes del litoral Pacífico. A diferencia del currulao, el aguabajo permite un desarrollo más melódico y armónico, lo que lo convierte en un espacio fértil para explorar la técnica de chord melody y para integrar un slap más sutil, que acompañe la voz sin invadirla. El carácter narrativo y emotivo de esta obra exige del bajo un rol más expresivo y menos percusivo, lo cual representa un contraste fundamental con el currulao y permite ampliar el rango de posibilidades técnicas dentro de la investigación–creación.

La decisión final de seleccionar estas dos obras responde también a una necesidad metodológica: garantizar contrastes suficientes entre los géneros objeto de estudio para que el proceso creativo pueda abarcar tanto texturas densas y rítmicas como ambientes melódicos y contemplativos. Así, el currulao y el aguabajo se complementan mediante una dialéctica entre vigor rítmico y expresividad lírica, que ofrece al bajo eléctrico un terreno amplio para la exploración técnica y conceptual.

### **Criterios analíticos aplicados en la selección**

La selección del repertorio no fue un proceso intuitivo ni estético únicamente, sino el resultado de un análisis sistemático que buscó garantizar coherencia entre la tradición, el potencial creativo y los objetivos técnicos del proyecto. En investigaciones basadas en prácticas musicales como señalan Borgdorff (2012) y Hernández-Salgar (2018) la elección de obras de referencia determina el alcance y las limitaciones del proceso creativo, pues define el universo sonoro desde donde se construye conocimiento. Bajo esta premisa, la selección de Currulao me llama y Lino Fue, se apoyó en criterios que integran aspectos estilísticos, organológicos, culturales y técnicos. Estos criterios permitieron valorar no solo la representatividad del repertorio, sino también su capacidad para dialogar con el bajo eléctrico desde una perspectiva estética respetuosa y creativa.

A partir de este enfoque, el análisis se estructuró en cinco criterios que, respaldados por referentes teóricos y artísticos, orientaron la decisión final:

#### **Pertinencia estilística**

Ambas obras representan géneros fundamentales de la música del Pacífico colombiano: el currulao y el aguabajo. Esta pertinencia estilística asegura que los arreglos se fundamenten en estructuras rítmicas y melódicas auténticas. Según Miñana (2004), la música del Pacífico debe

abordarse desde una comprensión profunda de sus patrones cíclicos, la relación entre danza y música y la importancia de la marimba como eje estructural. Currulao me llama encarna esta tradición al trabajar con patrones típicos de marimba y percusión, mientras que Lino Fue se inserta en la poética sonora del aguabajo, caracterizada por su lirismo introspectivo.

Desde referentes artísticos, compositores como Hugo Candelario González y Zully Murillo son reconocidos por desarrollar obras que, sin perder su raíz tradicional, han formado parte de escenarios académicos y pedagógicos. Esto confirma la pertinencia estilística de trabajar con repertorios que ya han demostrado su solidez dentro de procesos formativos y de creación contemporánea.

### **Posibilidades de expansión orquestal**

El potencial para expandir la instrumentación fue determinante. Según los estudios de Santamaría Delgado (2010), los ensambles del Pacífico poseen una estructura flexible que permite diálogos con instrumentaciones ampliadas siempre que se respete la función de la marimba, el bombo y los cununos. Currulao me llama presenta patrones rítmicos bien definidos que admiten la incorporación de secciones de vientos, piano y bajo eléctrico como refuerzo y extensión tímbrica.

En Lino Fue, el carácter melódico del aguabajo permite construir capas armónicas sin interferir con la expresividad vocal. Agrupaciones contemporáneas como Herencia de Timbiquí, Grupo Bahía o ChocQuibTown han demostrado que los géneros del Pacífico pueden dialogar exitosamente con formatos modernos sin perder autenticidad. Estos referentes fueron claves para determinar que ambas obras podían expandirse orquestalmente sin comprometer su esencia.

## **Resonancia cultural**

La selección también consideró la relevancia cultural del repertorio. *Currulao me llama* se ha consolidado como una obra emblemática en el estudio contemporáneo del currulao, mientras que *Lino Fue*, ha trascendido su contexto local gracias a la voz de Zully Murillo, cuyo trabajo ha sido reconocido por preservar la tradición cantada del Chocó. Según Wade (2000) y Bermúdez (2014), la elección de repertorios con valor cultural fortalece los procesos de investigación musical al conectar la creación con memorias colectivas y prácticas vivas.

Además, ambos temas representan trayectorias artísticas profundamente ligadas a las comunidades negras del litoral, lo que garantiza que la investigación no se apoye en obras marginales o de circulación limitada, sino en repertorios con impacto identitario que otorgan legitimidad cultural al proceso creativo.

## **Potencial para el uso de técnicas avanzadas del bajo**

Este criterio es central en la investigación. La integración de slap, tapping y chord melody debía surgir de las posibilidades reales del repertorio, no de una imposición técnica. En *Currulao me llama*, el carácter percusivo del currulao —estudiado por Useche et al. (2018)— justifica el uso del slap como técnica que refuerza acentos y dialoga con los cununos y el bombo. A nivel artístico, bajistas como Abraham Laboriel han demostrado cómo el slap puede adaptarse a repertorios de raíz afro sin desplazar el carácter tradicional.

En *Lino Fue*, el chord melody se ajusta al ambiente contemplativo propio del aguabajo, donde la voz descansa sobre una base armónica sensible. Técnicas similares han sido utilizadas por bajistas como Michael Manring y Victor Wooten, quienes integran acordes y melodías en repertorios acústicos o de carácter introspectivo, demostrando la pertinencia de estas técnicas en contextos no necesariamente urbanos.

Ambos repertorios admiten el uso selectivo del tapping, una técnica que puede aportar líneas melódicas independientes, tal como lo exploran artistas contemporáneos como Yves Carbonne o Federico Malaman en fusiones con músicas tradicionales.

#### e) Coherencia metodológica con la investigación–creación

Finalmente, la selección se alineó con los principios de la investigación–creación, que según Hernández-Salgar (2018) implica articular análisis conceptual, experimentación sonora y producción artística. Las obras seleccionadas permiten un equilibrio entre respeto por la tradición y apertura a la innovación, lo cual es esencial para proyectos que buscan ampliar el repertorio desde prácticas creativas.

A su vez, Borgdorff (2012) sostiene que la investigación basada en la práctica exige repertorios que generen preguntas estéticas y técnicas, no solo materiales de estudio. Tanto Currulao me llama como Lino Fue ofrecen escenarios de complejidad musical que motivan decisiones creativas fundamentadas en análisis, escucha y experimentación.

#### **Análisis interpretativo del repertorio y su adecuación estética**

La selección del repertorio no solo responde a criterios formales, sino que establece una relación profunda con la lógica cultural y estética de la música del Pacífico. El currulao representa la fuerza colectiva, la conexión comunitaria, la vitalidad y la ritualidad; el aguabajo expresa la interioridad, el duelo, la reflexión, la espiritualidad. Desde esta dualidad, el proyecto adquiere un marco expresivo amplio en el que el bajo eléctrico puede experimentar su doble función: instrumento percusivo y armónico, pero también instrumento melódico y sensible.

Es por ello que, la incorporación de técnicas avanzadas adquiere sentido precisamente porque el repertorio seleccionado exige una escucha profunda de los códigos culturales de cada género. No se trata de imponer recursos técnicos provenientes de músicas afroamericanas o

urbanas, sino de resignificarlos dentro de una estética arraigada. En este sentido, la selección del repertorio constituye un acto de respeto y al mismo tiempo un acto creativo: se reconoce la tradición como base, pero se abre la puerta a nuevas formas de expresión.

### **Exploración rítmica.**

El componente rítmico es el eje estructural de los géneros tradicionales del Pacífico colombiano. En concordancia con lo señalado por Useche et al. (2018), la música del litoral se configura a partir de sistemas polirrítmicos que combinan patrones cíclicos, acentos desplazados y subdivisiones mixtas, lo que genera una sensación de “movimiento continuo” fundamental para la danza y para la cohesión comunitaria.

### **Polirritmia como principio estructural**

El análisis confirmó que el currulao —base de Currulao me llama— se articula sobre la superposición de líneas en subdivisión ternaria y patrones binarios generados principalmente por bombo y cununos. La marimba, por su parte, establece un patrón cíclico que guía la direccionalidad del ensamble. Esta complejidad, ampliamente descrita por Wade (2000), exige que cualquier instrumento no tradicional, como el bajo eléctrico, se inserte respetando la arquitectura rítmica, evitando desplazamientos artificiales o acentos ajenos al género.

En este sentido, la técnica de slap se integró como refuerzo rítmico debido a su capacidad para producir ataques similares a golpes percusivos. Sin embargo, siguiendo las advertencias de Ginez (2023) sobre la integración respetuosa del bajo en repertorios afrodescendientes, se evitó replicar patrones foráneos como los del funk, adaptando la técnica al pulso natural del currulao.

## Función del ritmo

El ritmo no cumple solo una función musical sino una función social y simbólica. Birenbaum (2019) destaca que la rítmica del Pacífico articula la memoria histórica y la espiritualidad de las comunidades afrodescendientes, convirtiéndose en un vehículo de identidad. En consecuencia, la intervención del bajo eléctrico debía reforzar, y no reemplazar, la función comunitaria del ritmo.

Por ello, en los arreglos se decidió que el bajo no duplicara de forma mecánica el bombo o los cununos, sino que generara una capa intermedia que acompañara su interacción. Esto se tradujo en patrones que enfatizan los acentos tradicionales, pero aprovechan las capacidades expresivas del instrumento sin interrumpir el tejido rítmico.

## Diferencias rítmicas entre currulao, aguabajo y rumba chocona

El análisis mostró contrastes importantes:

- El currulao posee un carácter más extrovertido y vigoroso, ideal para una intervención más percusiva del bajo.

### Figura 2.

Estructura rítmica del currulao.

The image displays four staves of musical notation for the rhythmic structure of currulao, all in 6/8 time. The staves are labeled as follows:

- Bombo Golpeador:** Shows a sequence of quarter notes with stems pointing up, grouped in pairs.
- Bombo arrullador:** Shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs.
- Cununo Macho:** Shows a sequence of quarter notes with stems pointing up, grouped in pairs, with 'x' marks above the notes.
- Cununo Hembra:** Shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs.

Fuente: elaboración propia.

- El aguabajo, base de Lino Fue, presenta una métrica ondulante y menos marcada, lo cual limita la intervención agresiva y favorece un acompañamiento sutil.

### Figura 3.

Estructura rítmica del aguabajo

Fuente: Tomado de al son que me toquen canto y bailo.

- La rumba chocoana, elemento de referencia para Vivan y dejen vivir, permite mayor libertad rítmica y combina patrones africanos y caribeños, lo que facilitó el uso híbrido de slap y tapping en ciertos pasajes.

### Figura 4.

Estructura rítmica del aguabajo.

Fuente: Tomado de al son que me toquen canto y bailo.

Estas diferencias rítmicas, descritas por Bermúdez (2014) como “variaciones expresivas de una misma raíz afro”, justificaron las decisiones técnicas y estilísticas adoptadas en cada obra.

## **Exploración melódica**

La música tradicional del Pacífico se sustenta en una lógica modal y en estructuras melódicas que reflejan prácticas comunitarias de participación vocal. De acuerdo con Santamaría Delgado (2010), las líneas de marimba y canto responden a sistemas modales flexibles que no siempre coinciden con la tonalidad temperada occidental. Este rasgo fue determinante para definir las posibilidades y limitaciones del bajo eléctrico.

## **Naturaleza modal de la marimba de chonta**

La marimba emplea escalas pentatónicas y modos característicos cuya afinación depende tanto del intérprete como del material del instrumento. Quiñones (2021) señala que la organología del Pacífico está atravesada por una relación espiritual con el territorio: la elección de la madera, la construcción del instrumento y su uso ritual influyen en su color sonoro.

En Lino Fue, este contexto modal exigió que el bajo eléctrico evitara armonías funcionales estrictas y tensiones ajenas al modo. Por ello, el chord melody se ajustó a voicings abiertos, acordes sin tercera o intervalos que no alterarán el centro modal. Esto permitió respetar la estética introspectiva del aguabajo.

## **Canto responsorial como estructura social**

La forma de llamada y respuesta, común en currulao, bunde y aguabajo, no solo es un recurso musical sino un mecanismo de participación comunitaria. Santamaría Delgado (2010) explica que el diálogo entre voz líder y coro refuerza la narración colectiva.

Por ello, el bajo eléctrico se mantuvo fuera del espacio melódico principal durante estas interacciones, asumiendo un rol acompañante que reforzaba el pulso y la direccionalidad sin competir con la voz.

## **La melodía como vehículo de emoción**

Mientras que en Lino Fue, la melodía vocal expresa un carácter nostálgico y meditativo, en Currulao me llama la melodía funciona como motor energético. Este contraste fue clave para definir la intervención del bajo:

- En Lino Fue: líneas melódicas suaves, acompañamiento armónico y articulación legato.
- En Currulao me llama: líneas de apoyo más rítmicas, mayor énfasis en ataque y acento.

Estos roles diferenciados responden al concepto de funcionalidad emotiva presente en Rojas (2012), quien argumenta que la música del Pacífico distribuye sus recursos expresivos según el sentido social del género.

## **Exploración tímbrica: materiales, texturas y convivencia acústica**

La dimensión tímbrica es una de las más sensibles cuando se introduce un instrumento no tradicional. Como señala Santos (1997), el timbre no es solo un atributo físico, sino un elemento identitario que define como una comunidad reconoce su propio sonido. Por ello, la integración del bajo eléctrico implicó ajustes técnicos, de interpretación y de diseño sonoro.

### **Textura sonora del Pacífico**

El conjunto tradicional del Pacífico está formado por instrumentos de madera, membranas naturales y elementos que producen resonancias orgánicas. Este ecosistema sonoro genera una textura cálida y porosa, en la que cada golpe y cada resonancia tienen un significado.

En este contexto, la presencia del bajo eléctrico con su claridad en frecuencias graves y su perfil más brillante debía suavizarse. De lo contrario, corría el riesgo de desplazar la marimba o competir con el bombo.

## **Ajustes tímbricos del bajo eléctrico**

Para lograr integración, se aplicaron tres ajustes principales:

- Reducción de agudos para acercar el ataque del bajo al perfil cálido del ensamble.
- Control del registro grave para evitar enmascarar el bombo.
- Articulación suave y mínima compresión en géneros introspectivos como el aguabajo.

Estas decisiones coinciden con recomendaciones de Puerto Espinosa (2017) sobre la manipulación tímbrica del bajo en contextos acústicos.

## **Interacción tímbrica en cada obra**

- En Currulao me llama, el slap se utilizó con ataque moderado, imitando la energía percusiva de los cununos sin sobresalir por encima de ellos.
- En Lino Fue, el chord melody se ejecutó con pulsación sostenida y registro medio, para convivir con la voz sin invadirla.
- En Vivan y dejen vivir, la mezcla de slap y tapping permitió contrastes dinámicos, especialmente en pasajes donde el ensamble requería diversidad tímbrica sin abandonar la cohesión global.

## **Análisis de referentes investigativos en los que el bajo eléctrico se haya incorporado en músicas tradicionales**

La entrevista con Hugo Candelario González confirma que la integración del bajo eléctrico en músicas de tradición afrodescendiente incluida la música popular del pacífico exige una comprensión profunda de la estructura rítmica, tímbrica y espiritual del repertorio. En consonancia con lo planteado por Ginez (2023), Puerto Espinosa (2017) y Santos (1997), Candelario insiste en que el instrumento solo puede incorporarse de manera que su función responda a la lógica interna del género y no a la imposición de estéticas externas. Esta posición se

evidencia cuando advierte que “el riesgo más grande es la descontextualización, si tú impones una técnica moderna sin sentir el lenguaje del pacífico, la música pierde su raíz” (Candelario, entrevista 2025).

Asimismo, su experiencia como compositor y arreglista aporta criterios concretos para comprender cómo el bajo eléctrico puede dialogar con la marimba y la percusión tradicional sin desplazar su función original. Candelario destaca que su aproximación parte de los roles históricos del ensamble como el bombo hembra o el bordón de la marimba, los cuales son traducidos al bajo eléctrico para mantener la esencia rítmica del currulao y otros géneros. En este sentido, su referencia a Peregoyo como pionero en trasladar patrones tradicionales al bajo confirma que el proceso de integración no es una sustitución, sino un ejercicio de adaptación respetuosa que amplía las posibilidades del formato.

Finalmente, el maestro plantea un enfoque creativo que combina tradición y experimentación, siempre bajo un principio de respeto por la raíz. Si bien reconoce influencias del jazz, la salsa y el son cubano en su estilo, aclara que toda innovación debe surgir desde el territorio: “todo debe partir de la tradición, si desde ahí una técnica moderna aporta, bien” (Candelario, entrevista 2025). Con ello, ofrece un referente valioso para este proyecto, pues establece que las técnicas avanzadas del bajo eléctrico pueden incorporarse en la música del Pacífico siempre que fortalezcan su identidad rítmica y expresiva, manteniendo la conexión espiritual y estética que caracteriza a esta tradición.

### **Referentes nacionales**

El análisis de referentes nacionales permitió reconocer que, aunque la literatura académica colombiana sobre la incorporación del bajo eléctrico en músicas tradicionales aún es limitada, sí existen aportes significativos que orientan la comprensión de este proceso. Uno de los

más relevantes es el de Torres Ruíz (2018), quien plantea que la función del bajo en repertorios tradicionales no debe construirse mediante la imitación mecánica de patrones provenientes del jazz, el rock o el funk, sino mediante una adaptación sensible a la “organicidad rítmica” propia de cada territorio. Aunque su estudio se centra en músicas andinas, su propuesta metodológica resulta plenamente aplicable al contexto del Pacífico, ya que enfatiza la importancia de que el bajista se acerque a los repertorios tradicionales con una técnica flexible, una escucha activa y una disposición a negociar tímbricamente con el ensamble. Desde esta perspectiva, la integración del bajo no implica imponer un lenguaje previamente aprendido, sino comprender cómo su timbre y su gestualidad pueden dialogar con una tradición sonora distinta.

En el litoral Pacífico, si bien la tradición más estricta no contempla el uso del bajo eléctrico dentro de su organología fundamental, la práctica contemporánea sí ha abierto espacios para su presencia, especialmente en agrupaciones que buscan tender puentes entre lo ancestral y lo moderno. Ejemplos como Herencia de Timbiquí, Grupo Bahía o incluso propuestas más urbanas como ChocQuibTown muestran que el bajo eléctrico puede asumir funciones diversas dentro del ensamble. En algunos casos actúa como un refuerzo rítmico que se acopla al bombo y a los cununos; en otros se convierte en un sostén armónico discreto que respeta el protagonismo de la voz y la marimba; y, en proyectos más híbridos, adopta un rol melódico o textural que aporta densidad sin alterar la identidad del género.

Estas experiencias revelan dos elementos clave para el proceso analítico: por un lado, que el Pacífico colombiano ya reconoce, en su expresión musical contemporánea, la legitimidad del bajo eléctrico como instrumento capaz de integrarse sin desvirtuar la tradición; y por otro, que dicha integración implica asumir roles híbridos percutivos, armónicos, melódicos y tímbricos cuya pertinencia depende del carácter de cada obra y del equilibrio general del ensamble. Este entendimiento fue determinante para orientar el diseño del bajo en Currulao me llama, Lino Fue y

Vivan y dejen vivir, donde su participación debía equilibrar la modernización sonora con un respeto profundo hacia la estética, la rítmica y la sensibilidad tradicional del Pacífico.

### **Referentes internacionales**

El análisis de referentes internacionales permitió identificar estrategias de integración del bajo eléctrico ya consolidadas en otras tradiciones afrodescendientes, las cuales resultaron especialmente útiles para comprender cómo este instrumento puede convivir con ensambles acústicos sin alterar su identidad. Uno de los casos más ilustrativos es el de la música afroperuana, en la que, según Ginez (2023), el bajo se incorpora de manera respetuosa reforzando los acentos rítmicos existentes y no imponiendo patrones ajenos a la estructura del festejo o del landó. Sus observaciones muestran que técnicas como el slap pueden emplearse siempre que se moderen el ataque y la proyección tímbrica, de modo que el cajón conserve su lugar protagónico en la arquitectura rítmica. Para este autor, el bajo debe “circular” alrededor del ensamble y acompañar su movimiento, no dominarlo. Estas reflexiones resultaron particularmente pertinentes para el tratamiento del bajo en Currulao me llama, ya que tanto el festejo afroperuano como el currulao comparten una raíz africana marcada por la interacción entre percusión, movimiento corporal y pulsaciones continuas que exigen un soporte grave contenido, cálido y claramente subordinado al carácter percusivo del género.

Del mismo modo, la tradición afrobrasileña ofreció un conjunto de referentes significativos, especialmente a través del trabajo de bajistas como Arthur Maia, Nico Assumpção y Michael Pipoquina, cuyas propuestas integran técnicas como el slap, el double thumbing y el tapping dentro de repertorios que dialogan con el samba, el maracatú y el baião. Aunque estas músicas no comparten la misma organología ni los mismos patrones rítmicos del Pacífico colombiano, su estudio evidenció cómo el bajo eléctrico puede participar en géneros tradicionales

sin desplazar la percusión ni romper la direccionalidad rítmica del ensamble. En estas fusiones brasileñas, el bajo logra construir líneas densas y altamente rítmicas que, sin embargo, nunca compiten con los tambores; por el contrario, se sitúan en una relación de complementariedad funcional. Asimismo, el empleo del tapping en contextos de fusión afrobrasileña mostró que es posible asignarle al bajo un rol melódico momentáneo sin desestabilizar su función de sostén. Este principio inspiró directamente el diseño del pasaje por tapping en Vivan y dejen vivir, donde el bajo adquiere visibilidad expresiva, pero continúa anclado al pulso colectivo de la obra.

Por otra parte, el estudio de repertorios latino-caribeños y ecuatorianos como el son jarocho, el currulao de Esmeraldas, la bomba puertorriqueña o ciertas vertientes del festejo caribeño permitió observar un tipo de integración distinta, basada en la búsqueda de un timbre cálido y un ataque controlado que permita al bajo ubicarse en el espacio sonoro sin sobresalir de manera artificial. En estas tradiciones, el instrumento suele emplear un sonido menos brillante, un ataque redondeado y líneas melódicas que dialogan estrechamente con los patrones de los tambores o de los instrumentos de cuerda resonante. En conjunto, estos referentes revelaron la importancia de mantener un equilibrio entre presencia y discreción, pues el bajo debe aportar estabilidad rítmica sin reemplazar el papel que tradicionalmente cumplen los instrumentos membranófonos.

La revisión de estos contextos internacionales no solo enriqueció el análisis comparativo, sino que también confirmó la pertinencia de adoptar un enfoque técnico-tímbrico cuidadosamente calibrado en el proyecto. En efecto, las prácticas observadas en estas músicas demostraron la necesidad de suavizar el ataque, controlar la profundidad del registro grave y adaptar la articulación a las lógicas modales y rítmicas del Pacífico colombiano. Este conjunto de aprendizajes permitió fundamentar con mayor rigor la integración del bajo eléctrico en Currulao me llama, Lino Fue y Vivan y dejen vivir, asegurando que su participación estuviera guiada por

criterios culturales, musicales y técnicos coherentes con la tradición y no por una simple intención de fusión estilística.

### **Estrategias de integración técnica y tímbrica**

Las estrategias adoptadas en el proyecto no surgieron de intuiciones aisladas, sino de una lectura comparativa entre:

- La tradición del Pacífico
- Los referentes nacionales e internacionales
- Las posibilidades expresivas del bajo eléctrico

De este cruce surgieron cuatro principios aplicados directamente en los arreglos y en la obra original:

### **Integración rítmica del slap**

La integración rítmica del slap se fundamentó en las prácticas observadas en repertorios afroperuanos (Ginez, 2023) y afrobrasileños, donde esta técnica se utiliza únicamente cuando puede reforzar la estructura rítmica preexistente sin generar acentos externos al patrón tradicional. Por lo tanto, el slap se aplicó con un ataque deliberadamente moderado y un énfasis claro en los acentos propios del currulao, permitiendo un diálogo fluido con los cununos y el bombo. Este enfoque evitó cualquier tipo de intrusión agresiva y garantizó que la técnica funcionará como un refuerzo percusivo que se adapta al carácter comunitario del género.

### **Uso contextualizado del chord-melody**

En cuanto al uso contextualizado del chord-melody, los referentes académicos sobre músicas modales especialmente los trabajos de Wade (2000) y Santamaría Delgado (2010) establecen que la armonización en contextos tradicionales debe respetar el color modal y evitar

tensiones ajenas al sistema acústico del repertorio. A ello se suma la experiencia interpretativa de bajistas como Michael Manring, cuyo enfoque demuestra cómo los acordes pueden emplearse sin abandonar la sensibilidad modal. Por esta razón, en Lino Fue se optó por un chord-melody basado en voicings abiertos, intervalos modales y acordes sin terceras definidas, lo cual permitió mantener la sonoridad introspectiva del aguabajo sin introducir direccionalidades armónicas externas a su estética tradicional.

### **Aplicación estratégica del tapping**

La aplicación estratégica del tapping respondió a observaciones derivadas de fusiones afrobrasileñas y latinoamericanas contemporáneas, en las que esta técnica se emplea para generar texturas polifónicas sin comprometer la función rítmica del bajo. En el marco de esta investigación, el tapping se reservó para momentos específicos que permitieron al instrumento asumir un rol melódico temporal en el registro medio, generando líneas independientes que aportaron contraste sin desplazar su papel de soporte. Este enfoque fue especialmente relevante en *Vivan y dejen vivir*, donde el pasaje en tapping introduce una expansión expresiva sin desligarse del pulso colectivo que caracteriza a la obra.

### **Control técnico-tímbrico del bajo eléctrico**

Finalmente, el control técnico-tímbrico del bajo eléctrico se desarrolló siguiendo los lineamientos propuestos por Santos (1997) y Puerto Espinosa (2017), quienes señalan la necesidad de ajustar los parámetros sonoros del instrumento eléctrico cuando se integra en ensambles acústicos tradicionales. En consonancia con estos autores, se priorizó una ecualización suave para evitar excesos de brillo, un manejo controlado del registro grave para no enmascarar el bombo, y una articulación cálida que favoreciera la convivencia con la marimba y los tambores. Estas decisiones garantizaron que el aporte del bajo se mantuviera equilibrado,

evitando cualquier sobre presencia tímbrica que pudiera alterar la identidad acústica de los géneros analizados.

## Desarrollo compositivo

### Vivan y dejen vivir (composición)

Vivan y dejen vivir, es una composición original concebida en ritmo de rumba chocoana, cuyo mensaje central promueve la convivencia y el respeto por la vida ajena. En esta creación, se emplearon las técnicas de slap y tapping como ejes expresivos del bajo eléctrico, integrándolas de manera orgánica dentro del discurso rítmico y armónico de la obra.

El slap fue articulado desde la percusión, otorgando al bajo un carácter rítmico y tímbrico percutivo que dialoga directamente con los patrones del bombo, las congas y la batería. Esta técnica se utilizó en diferentes secciones de la obra para reforzar la energía del acompañamiento, aportar acentos sincopados y generar cohesión entre la base rítmica y los instrumentos melódicos.

### Figura 5

Fragmento Slap, percusión y armonía “Vivan y dejen vivir”.

The image displays a musical score for the piece "Vivan y dejen vivir". It consists of five staves, each representing a different instrument: Piano, Electric Bass, Bombo (Drum), Conga Drums, and Drum Set. The Piano staff is in the treble clef, while the Electric Bass, Bombo, Conga Drums, and Drum Set staves are in the bass clef. The Electric Bass staff includes a "SLAP" annotation above the first measure and a sequence of rhythmic notations (T, P, T, P, T, P, T, P, T, P, T, P, T, P, T) below the notes, indicating the timing of the slap technique. The Bombo, Conga Drums, and Drum Set staves show various rhythmic patterns and accents, with the Drum Set staff featuring red arrows pointing to specific notes, likely indicating the placement of the slap technique. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Nota. Slap articulado con la percusión y armonía. Fuente: elaboración propia.

Por su parte, el tapping se aplicó en una sección solista de bajo, en la cual el instrumento asume un papel protagónico acompañado por la armonía y la percusión. Mediante esta técnica, se exploró una textura polifónica y un efecto resonante que permitió al bajo proyectar líneas melódicas expresivas y de amplio rango, aportando un contraste lírico dentro del carácter festivo general de la rumba chocoana.

### Figura 6

Fragmento de Tapping “Vivan y dejen vivir”.

The image shows a musical score for a bass tapping solo. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'BASS TAPPING' and starts at measure 46. The second staff continues the tapping pattern. The third staff is labeled 'OUT...' and shows a more complex tapping sequence. The fourth staff ends at measure 50 with a 'FINISH' marking. The music is written in bass clef and 4/4 time, with various rhythmic values and accidentals.

Fuente: elaboración propia.

### Currulao me llama (arreglo)

En Currulao me llama, se desarrolló un proceso de adaptación del formato tradicional hacia una versión orquestal. La instrumentación incluyó marimba de chonta, bombo, batería, congas, bajo eléctrico, guitarra, piano, trompeta, trombón y saxofones.

Durante la fase compositiva, el bajo eléctrico fue tratado como elemento central mediante la técnica de slap, utilizada para reforzar la base rítmica del currulao y generar un diálogo activo con la percusión. se experimentó con el acento sincopado y la variación

dinámica de los ataques, buscando un sonido percusivo que mantuviera coherencia con los instrumentos tradicionales.

### Figura 7

Fragmento de Slap “Currulao me llama”.

The musical score for 'Currulao me llama' is presented in three staves. The top staff is for Marimba, the middle for Piano, and the bottom for Electric Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Marimba part features a melodic line with a tempo marking of 93. The Piano part provides harmonic support with chords and a melodic line. The Electric Bass part features a rhythmic pattern of slaps, indicated by 'P T T' (Piano, Tenor, Tenor) and 'T P' (Tenor, Piano) markings. Chord symbols for the Marimba part include Dm7, Am7, and D. The Electric Bass part includes a red 'SLAP' annotation.

Nota: sección del mambo marimba y Bajo. Fuente. Elaboración Propia.

### Lino fue (arreglo)

La segunda obra, “Lino fue”, corresponde a un arreglo elaborado sobre el ritmo de aguabajo, caracterizado por su movimiento ondulante y melancólico. En esta pieza, el compositor integró las técnicas de chord melody y slap, aplicándolas de manera complementaria para enriquecer la expresividad del bajo eléctrico.

Durante la introducción, se aplicó la técnica de chord melody, mediante la cual el bajo ejecuta simultáneamente acordes y líneas melódicas, generando una textura armónica densa que funciona como base para la entrada de la voz.

### Figura 8

Fragmento de chord melody “Lino fue”.

The musical score for 'Lino fue' is presented in three staves. The top staff is for Electric Bass, the middle for Bombo (Tom), and the bottom for Conga Drums. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Electric Bass part features a chord melody line with a dynamic marking of *mf*. The Bombo part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ppp*. The Conga Drums part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ppp*.

Nota. Intro de chord melody y percusión. Fuente: elaboración propia.

En las secciones de coro y pregón, se integró la técnica slap como recurso rítmico, aportando un carácter más marcado y energético.

Desde la perspectiva tímbrica, la obra se centró en la sonoridad del registro medio del bajo, aprovechando su resonancia cálida y su integración con los timbres de la marimba y los saxofones. Este diálogo tímbrico permitió mantener la esencia introspectiva del aguabajo, a la vez que introdujo un matiz contemporáneo en el discurso musical.

### Figura 9

Fragmento de Slap “Lino fue”.

The image displays a musical score for a piece titled "Lino fue". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Marimba, Piano, and Electric Bass. The Marimba part features a melodic line with chords (D, D, Em7, A7, D, D). The Piano part provides harmonic support with chords. The Electric Bass part is the focus, showing a rhythmic pattern with red arrows and the word "SLAP" indicating the technique used. The second system includes staves for Bombo, Conga Drums, and Drum Set, all showing rhythmic patterns that complement the bass line.

Nota. En esta imagen se ve como el slap refuerza la percusión y la armonía. Fuente: elaboración propia.

El tratamiento tímbrico resultante combina el ataque seco y brillante del slap con la sonoridad sostenida y envolvente del tapping, generando una interacción equilibrada entre energía rítmica y lirismo melódico. Este enfoque consolida el papel del bajo eléctrico como elemento articulador del conjunto y como símbolo de fusión entre la tradición folclórica y la innovación técnica contemporánea.

## **Montaje de las Obras**

El proceso creativo del proyecto no culmina en la escritura o el diseño de los arreglos; alcanza su verdadero sentido en el montaje musical realizado junto al grupo Afrobantú. Esta etapa constituye el momento en que las ideas concebidas en el análisis y la composición se transforman en una experiencia sonora real, colectiva y profundamente expresiva. El montaje se convierte así en el puente entre la concepción teórica y la práctica viva, donde las decisiones estéticas cobran cuerpo a través de la interacción entre los intérpretes y el material musical.

Trabajar con Afrobantú permitió que la propuesta tomara forma desde la experiencia, el saber y la sensibilidad del grupo, reconocido por su solidez en los lenguajes del Pacífico colombiano. Bajo un proceso de diálogo permanente, los músicos aportaron su interpretación, su intuición rítmica y su comprensión de la tradición, enriqueciendo cada sección del arreglo. La marimba, los cununos, el bombo, el guasá y el bajo eléctrico se articularon de manera orgánica, evidenciando la importancia de un ensamble cohesionado y comprometido con el sonido colectivo.

La entrega y disposición de los integrantes de Afrobantú resultaron fundamentales para consolidar un montaje expresivo y auténtico. Cada ensayo se convirtió en un espacio de exploración, ajuste y crecimiento, donde la tradición se entrelazó con la visión creativa del proyecto. De esta manera, el montaje musical no solo validó la efectividad del arreglo, sino que también potenció su carácter artístico, permitiendo que la obra alcanzara una identidad plena y profundamente conectada con el territorio y su espiritualidad.

**Figura 10**

Taller de vientos para montaje de las obras con Afrobantú (2025).



**Nota:** elaboración propia

**Figura 11**

Ensamble de las obras con la orquesta Afrobantú (2025)



**Nota:** elaboración propia.

### **Plan de Circulación/Exhibición**

El plan de circulación se desarrolló a partir de la exhibición inicial realizada el 19 de noviembre de 2025, fecha en la que se presentaron públicamente las obras montadas junto al grupo Afrobatú. Esta muestra constituyó el punto de partida para la proyección futura del proyecto, cuyo objetivo principal es la preparación y circulación del repertorio con miras a su participación en el Festival Petronio Álvarez 2026, uno de los escenarios más relevantes para la música del Pacífico colombiano.

## Conclusiones

La investigación presentada demostró que incorporar el bajo eléctrico utilizando técnicas como el slap, el tapping y el chord melody no solo es posible, sino que también es relevante desde un punto de vista estético en la música del Pacífico colombiano. Esto ocurre cuando se aborda con una comprensión profunda de sus estructuras melódicas, rítmicas y de timbre. El proceso mostró que la innovación no va en contra de la tradición; en cambio, puede fortalecerla cuando se basa en el respeto por sus patrones culturales y en un diálogo consciente con las herramientas y prácticas culturales de la región.

La exploración de los géneros escogidos currulao y aguabajo ayudó a detectar espacios donde el bajo eléctrico puede cumplir funciones rítmicas, melódicas y armónicas sin reemplazar el papel de la marimba, los tambores o el canto responsorial. La técnica de slap se estableció como un método efectivo para intensificar la energía rítmica en canciones como Currulao me llama, mientras que el chord melody y el tapping encontraron un espacio expresivo adecuado en temas como Lino Fue y Vivan y dejen vivir, donde contribuyeron con profundidad armónica y texturas contemporáneas, sin modificar el carácter introspectivo o espiritual del género.

La experiencia de trabajar con la orquesta Afrobantú demostró que la creación musical tiene su verdadero significado en la colaboración colectiva. La sensibilidad y el conocimiento del grupo mejoraron las decisiones en la composición, verificando que las adaptaciones y la obra original encajan de forma natural en el lenguaje del Pacífico. Este diálogo práctico permitió validar la relevancia técnica y estética de las ideas propuestas, así como confirmar la capacidad del bajo eléctrico para convivir con la tradición sin sobresalir.

Por último, el proyecto propone un modelo de integración instrumental útil para músicos, compositores, educadores y arreglistas que buscan ampliar las posibilidades expresivas de la

música del Pacífico colombiano. Las estrategias desarrolladas muestran que es viable innovar desde la raíz, ampliando el rango sonoro de la región y proyectando sus sonidos hacia espacios contemporáneos como el Festival Petronio Álvarez 2026, sin olvidar la responsabilidad ética de cuidar la memoria cultural del área. Este trabajo confirma que la tradición es un sistema vivo y dinámico, capaz de interactuar con la modernidad sin perder su identidad.

## Bibliografía

- Asociación Nacional de Música Sinfónica. (2021). *Pacífico Sinfónico' de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia*. Pacífico Sinfónico - Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.  
<https://sinfonica.com.co/pacifico-sinfonico/>
- Birenbaum Quintero, M. (2019). *Rites, Rights & Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Oxford University Press.
- Cámara, G. S., Nymoén, K., Lartillot, O., & Danielsen, A. (2020). Effects of instructed timing on electric guitar and bass sound in groove performance. *J Acoust Soc Am.*, 147(2). PubMed.  
 10.1121/10.0000724
- Castro Sinisterra, W. E. (2021). Poder y resistencia de la mujer negra a través del canto en el Pacífico Sur colombiano: Una mirada desde las investigaciones musicales en Colombia. *Estudios Del Pacífico*, 1(2), 11–29.  
<https://revistas.uniclairetiana.edu.co/index.php/EstudiosdelPacifico/article/view/276>
- Driever, L., Loe Jagt, M., & Lon Vu, K. (2022). Improving Chord Prediction in Jazz Music using Melody Information. *Proceedings of the 19th Sound and Music Computing Conference*, 2.  
<https://apmcleod.github.io/pdf/chord-melody.pdf>
- Friedland, E. (1996). *Hal Leonard Electric Bass Method - Complete Edition: Contains Books 1, 2, and 3 Bound Together in One Easy-To-Use Volume*. Hal Leonard.
- Gínez, L. E. (2023, enero 25). *El bajo eléctrico y su relevancia dentro del desarrollo musical de los géneros afroperuanos festejo y landó*. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/ba802c9a-a8f7-41b6-acc1-0929ed19b6f4>

- Grupo El Comercio. (2016, agosto 10). ChocQuibTown presenta su fusión musical en el VAQ Este contenido ha sido publicado originalmente por EL COMERCIO. Si vas a hacer uso del mismo, por favor, cita la fuente y haz un enlace hacia la nota original en la dirección: <https://www.elcomercio.com/ten. EL COMERCIO. https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/chocquibtown-musica-colombia-vaq2016-concierto/>
- Haugen, M. R., Câmara, G. S., Nymoen, K., & Danielsen, A. (2023, June 30). Instructed timing and body posture in guitar and bass playing in groove performance. *Musicae Scientiae*, 28(3), 407-420. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10298649231182039>
- Moreno Tovar, L. (2011). Músicas afrocolombianas: entre la espiritualidad y la crítica social. *Cadernos de campo, São Paulo*, (20), 1-360. <https://musicasdelrio.com/wp-content/uploads/2021/12/Tovar2011Musicas-afrocolombianas-entre-la-espiritualidad-y-la-critica-social.pdf>
- Páez González, J. M. (2020). *Análisis morfológico del bajo eléctrico: estudio del comportamiento sonoro de acuerdo a las formas, elementos y materiales de construcción*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Biblioteca UDFJC. <https://repository.udistrital.edu.co/items/ddd4e6f4-17ce-4b6f-a8b3-9ecfb4bc469a>
- Piedrahíta, J. C. (2015, agosto 22). Herencia de Timbiquí, el zumbido del otro litoral. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/herencia-de-timbiqui-el-zumbido-del-otro-litoral/>
- Puerto Espinosa, J. H. (2017). *Investigación en interpretación de pasillos y bambucos para un instrumento no tradicional (Bajo eléctrico)*. Repositorio Institucional Universidad El Bosque. <https://hdl.handle.net/20.500.12495/8676>

- Quiñones, A. D. (2021, septiembre 06). *Marimpeta un acercamiento académico al contexto musical del pacífico colombiano*. Repositorio Institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co/items/bf5d6966-542e-48db-8715-8a9cf31afbe9>
- Santamaría Delgado, C., Sevilla Peñuela, M., & Arango Melo, A. M. (2010). *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano* (J. S. Ochoa, C. Santamaría Delgado, & M. Sevilla Peñuela, Eds.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Santos, P. (1997). *Técnicas modernas aplicadas al bajo*. Ellisound.
- Torres Ruíz, S. A. (2018). *Las músicas colombianas como base rítmica para el desarrollo de un método de enseñanza para el bajo eléctrico*. Repositorio Institucional Universidad Autónoma de Bucaramanga. <https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/2665>
- Useche, J. E., Hurtado, R. G., & Demmer, F. (2018). Interplay between musical practices and tuning in the marimba de chonta music. *Journal of New Music Research*, 48(5), 479–500. ResearchGate. [https://www.researchgate.net/publication/323470970\\_Interplay\\_between\\_musical\\_practices\\_and\\_tuning\\_in\\_the\\_marimba\\_de\\_chonta\\_music](https://www.researchgate.net/publication/323470970_Interplay_between_musical_practices_and_tuning_in_the_marimba_de_chonta_music)
- Whitman, B. J. (2021). *A Comprehensive Visual-Spatial Technical Manual for the Jazz Bass Guitar*. University of Miami. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Comprehensive-Visual-Spatial-Technical-Manual-for/991031582289502976>

## Anexos

### Anexo 1. Entrevista maestro Hugo Candelario

**Tema:** Integración del bajo eléctrico en la música popular del Pacífico colombiano

**Entrevistado:** Hugo Candelario González

**Formato:** Diálogo – Pregunta / Respuesta

**Presentación:**

**Entrevistador:** Buenas tardes, mi nombre es Mario David Murillo Moreno estudiante del programa de música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

Maestro, muchas gracias por aceptar esta entrevista la cual es con fines investigativos y académicos. Antes de comenzar esta entrevista de parte del proyecto denominado integración de técnicas avanzadas del bajo eléctrico en la música del pacifico colombiano, ¿podría contarnos un poco sobre usted?

**Hugo Candelario González:** Con mucho gusto. Yo soy Hugo Candelario González, nací en Guapi, pero de niño mis padres me enviaron a estudiar a Bogotá, hace ya muchos años estoy radicado en Cali, donde estudié en el Instituto Popular de Cultura (IPC). Desde muy joven he estado vinculado a la música. Tuve la fortuna de aprender con el Maestro Gualajo, que marcó profundamente mi visión musical.

Cuando llegué a Cali pasaba mucho tiempo en una taberna donde sonaba salsa, jazz y música afrocubana. Eso me permeó muchísimo. Así que, aunque mi raíz es la música del Pacífico, también tengo una formación muy fuerte en música contemporánea, jazz y salsa.

**Hugo Candelario:**

Antes de seguir, te pregunto: ¿estamos hablando de música tradicional o de música popular del Pacífico?

**Entrevistador:** Música Popular maestro.

**Hugo Candelario:** Hay una diferencia clave. En este caso, es hablar de música popular del Pacífico, porque estamos hablando de formatos que ya dialogan con otros lenguajes y contextos.

**Entrevistador:** ¿Qué criterios musicales emplea para decidir qué elementos rítmicos y melódicos de ritmos como el bambuco (currulao), la juga y el aguabajo pueden transformarse al llevarlos a formato orquesta?

**Hugo Candelario:** Bueno Mario, En el caso del currulao y sus variantes, mi patrón de bajo se basa en lo que hizo Peregoyo, porque él fue pionero en llevar el currulao a otros formatos. Pocas veces se menciona esto: Peregoyo lo que hizo, originalmente, fue quitar el bombo hembra que es el que realmente lleva la clave del ritmo y trasladar su patrón al bajo eléctrico.

Aunque con el tiempo yo he ido haciendo ese tratamiento más hacia el estilo Bahía, más hacia la música cubana, yo he escuchado muchos grupos del interior que lo que hacen es en el patrón 6/8 poner 3 negras pan pan pan; lo hago así porque me interesa que sea claro, que tenga función pedagógica, que permita entender la raíz de cada elemento.

Por ejemplo, en la canción “Con el corazón”, el bajo marca un motivo que dialoga con los vientos retomando la idea del bordón de la marimba que es: ‘paparan tatan tatan pa’. Para mí ese es el rol del arreglo: conservar la esencia rítmica, pero abrir posibilidades musicales.

Respecto a la rumba, yo tomo los patrones tradicionales del Pacífico Norte, influenciados por Alexy Lozano y la chirimía, pero los adapto para que el bajo eléctrico se acerque más al estilo del son cubano. Alexis lo lleva muy cerca al patrón de acompañamiento del bombardino en la chirimía.

En el caso del aguabajo, también llamado bambazú o porro chocono, yo acentúo mucho el patrón hacia el son cubano. De hecho, a el primer aguabajo que compongo llamado “Te Vengo

a Cantar” le doy el nombre de “aguabajo son”, porque aunque el ritmo es el de aguabajo, el patrón del bajo eléctrico se toma directamente del son cubano.

**Entrevistador:** ¿Cómo describiría la función tímbrica y expresiva del bajo eléctrico en el formato Orquesta, más allá de su papel rítmico - armónico habitual?

**Hugo Candelario:** Esa es una pregunta muy interesante, nunca se me la había hecho. Mira cuando estoy con Bahía Trío uso el contrabajo o el Baby Bass, y cuando estoy con Bahía Orquesta utilizo la tabla (bajo eléctrico). Y depende de lo que quiera en ese momento, del carácter de la interpretación, del formato.

También parto desde la elección de las cuerdas del bajo tanto para la grabación .

**Entrevistador:** Desde su experiencia como compositor y arreglista, ¿qué estrategias de instrumentación y técnicas de orquestación permiten que un instrumento moderno, como el bajo eléctrico, dialogue de manera equilibrada con la marimba de chonta y los instrumentos de percusión tradicionales?

**Hugo Candelario:** Mira, esa forma orquestal a mí me sale naturalmente. Una vez alguien me dijo que mis arreglos para vientos, especialmente los saxofones, sonaban como si fueran la marimba. Y yo pienso que eso es normal, porque ese es mi sentir, yo soy marimbero. Yo trabajo mucho desde la textura monofónica, desde esa línea que viene del currulao y de la marimba de chonta.

Ahora, aunque mi sentir viene de la marimba, en mis arreglos la marimba es lo último que incorporo. De ahí es donde me nace la idea, de ahí me nace la inspiración, pero primero construyo otra cosa. Yo primero hago la línea melódica. Para mí, la melodía prima, sobre todo. Primero está la melodía, y ahí mismo van saliendo la melodía de la trompeta, las voces... todo parte de esa melodía que estoy tarareando.

Y cuando estoy haciendo el arreglo, voy tarareando y voy bajando. Para mí, en mis arreglos, lo primero es la percusión. Después viene el bajo. Primero percusión, luego bajo. Y ya con el bajo voy armando la armonía, mientras sigo llevando la línea melódica. Ahí es donde incorporo los vientos. La guitarra la meto como un elemento adicional. Y por último, la marimba.

Y algo que siempre menciono es el momento de reflexión. En Bahía siempre hay un momento de reflexión. Yo hablo mucho con el bajista en este caso con Jeffrey Obando y le digo: ‘Bueno, Jeffrey, tenemos tal canción... ¿cómo la vamos a hacer? ¿Qué vamos a hacer?’ Siempre, siempre pasamos por esa reflexión antes de definir cómo va todo.”

**Entrevistador:** ¿Qué riesgos estilísticos percibe en la incorporación de técnicas avanzadas del bajo eléctrico (slap, tapping, chord melody) en músicas tradicionales del Pacífico, y cómo podrían abordarse en el proceso creativo?

**Hugo Candelario:** El riesgo más grande es la descontextualización. Las técnicas no son malas; lo problemático es aplicarlas sin entender la lógica espiritual, rítmica y corporal de esta música, si tú impones una técnica moderna sin sentir el lenguaje del Pacífico, la música pierde su raíz.

Por eso, insisto: todo debe partir de la tradición, si desde ahí una técnica moderna aporta, bien, pero si no, se nota el desarraigo.

Yo estoy muy abierto a la experimentación, pero sin perder el enfoque.

**Entrevistador:** En su opinión, ¿qué criterios deberían considerarse para evaluar la pertinencia y la calidad de un arreglo orquestal en el que el bajo eléctrico tenga un papel protagónico dentro de la música del Pacífico?

**Hugo Candelario:** Todo empieza desde el respeto. Respeto por la tradición, por la espiritualidad del territorio y por la intención de la obra. Si hay respeto, no hay maldad, como te dije. Y eso es fundamental.

Yo estoy muy de acuerdo con innovar, siempre y cuando sea desde el respeto, desde las bases. Y la verdad, me parece muy interesante lo que estás haciendo e investigando. Al final, si se hace con buena fe y respeto por la raíz, no hay problema.

Te felicito por tu proyecto, me alegra mucho lo que estás haciendo. tu proyecto tiene intención, investigación y conexión con el territorio. Eso es lo más importante.

**Hugo Candelario:** Te deseo muchos éxitos. Lo que estás investigando tiene sentido y puede aportar mucho. Sigue adelante y por aquí bienvenido.

**Entrevistador:** Muchas Gracias maestro por su tiempo y disposición para compartir esta entrevista.

## **Anexo 2. Partituras.**

Partituras de las canciones Vivan y dejen vivir, Currulao me llama, Lino fue.

<https://drive.google.com/drive/folders/15vggtsT2jNY6xK0qfbDIimgmZzZAMVCV?usp=sharing>

## **Anexo 3. Audios.**

Audios de las canciones Vivan y dejen vivir, Currulao me llama, Lino fue.

<https://drive.google.com/drive/folders/1zBvfBGkr1DwmdF2gRT-tOF05xw6DG28Y?usp=sharing>

## **Anexo 4. Exhibición de las obras.**

Concierto de exhibición de las obras Vivan y dejen vivir, Currulao me llama, Lino fue.

[https://drive.google.com/drive/folders/1zz1O8Ney\\_BU1a9JVk8WqtKoUs0wxbEC0?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1zz1O8Ney_BU1a9JVk8WqtKoUs0wxbEC0?usp=sharing)