

**Producción musical de tres obras inéditas de bambuco y pasillo colombiano a partir de la  
incorporación de elementos sonoros del jazz**

Oscar Julián Guzmán García

Asesor

Adrián Gilberto Cifuentes Guerrero

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa de Música

2025

### **Dedicatoria**

A mi madre, mi guía y mi mayor inspiración, por ser esa mujer incondicional que siempre estuvo a mi lado, apoyándome en cada paso de este proceso, ofreciéndome su amor, su cariño y su fuerza infinita.

Gracias por creer en mí cuando yo dudaba, por enseñarme con su ejemplo que la constancia y la dedicación llevan a la realización de los sueños.

Este proyecto es tan mío como suyo, porque sin su apoyo inquebrantable no habría sido posible.

A la mejor madre del mundo, con todo mi amor y gratitud.

### **Agradecimientos**

Primero, agradezco a Dios por darme vida, fortaleza y guía en cada paso de este trabajo, inspirándome a seguir adelante.

Mi reconocimiento a mi asesor de grado, Adrián Cifuentes, por su orientación y apoyo, y al maestro Javier Pérez Sandoval, por sus contundentes asesorías y conocimientos, que contribuyeron directamente a que mi investigación y creación musical alcanzaran su máximo potencial.

Agradezco también a todos los músicos y miembros de mi equipo de trabajo, cuyo talento y compromiso hicieron posible que cada detalle sonoro cobrara vida.

Finalmente, agradezco a todas las personas que me acompañaron y respaldaron durante este proceso. Su cooperación fue fundamental para superar los desafíos y concretar este proyecto.

## Resumen

Las denominadas nuevas músicas colombianas surgen del encuentro entre las expresiones tradicionales del país y diversos géneros contemporáneos como el jazz, el rock y otras influencias internacionales. Este fenómeno ha cobrado fuerza en Colombia desde comienzos del siglo XXI, especialmente en la escena bogotana, donde agrupaciones como Puerto Candelaria, Curupira y Carrera Quinta han llevado sus propuestas desde festivales y jam sessions hasta estudios de grabación, consolidando un lenguaje sonoro propio. En este contexto se desarrolla la presente investigación–creación, orientada a documentar y analizar los procesos técnicos y estéticos involucrados en la producción musical de tres obras inéditas de bambuco y pasillo colombiano compuestas por el Estudiante unadista Oscar Guzmán. El proyecto aborda las decisiones que permitieron integrar elementos del jazz con las músicas andinas, destacando el papel de la experimentación en la búsqueda de nuevas texturas y colores sonoros. A partir del análisis musical y de mezcla de dos temas del disco *En esencia* de la agrupación Carrera Quinta, así como de entrevistas con su compositor y los ingenieros de sonido que participaron en la producción, se reconstruyen los caminos creativos que inspiraron este sonido híbrido. Finalmente, se presentan las etapas de preproducción, producción y postproducción de las obras inéditas, junto con las reflexiones del investigador sobre los aprendizajes, desafíos y aportes que este proceso deja al panorama actual de la música colombiana.

***Palabras clave:*** análisis musical, bambuco, pasillo, fusión, producción musical.

### Abstract

The so-called new Colombian musics emerge from the encounter between the country's traditional expressions and various contemporary genres such as jazz, rock, and other international influences. This phenomenon has gained momentum in Colombia since the early twenty-first century, particularly within the Bogotá scene, where ensembles such as Puerto Candelaria, Curupira, and Carrera Quinta have taken their proposals from festivals and jam sessions to recording studios, consolidating a distinctive sonic language. Within this context, the present research–creation project is developed, aimed at documenting and analyzing the technical and aesthetic processes involved in the musical production of three unpublished works of Colombian bambuco and pasillo composed by UNAD student Oscar Guzmán. The project addresses the decisions that enabled the integration of jazz elements with Andean musics, highlighting the role of experimentation in the search for new textures and timbral colors. Based on the musical and mixing analysis of two tracks from the album *En esencia* by the ensemble Carrera Quinta, as well as interviews with its composer and the sound engineers involved in the production, the creative paths that inspired this hybrid sound are reconstructed. Finally, the stages of preproduction, production, and postproduction of the unpublished works are presented, together with the researcher's reflections on the learnings, challenges, and contributions that this process offers to the current landscape of Colombian music.

**Keywords:** musical analysis, bambuco, pasillo, fusion, music production.

## Tabla de Contenido

Resumen.....	4
Abstract.....	5
Lista de Tablas .....	10
Lista de Figuras.....	11
Introducción .....	13
Objetivo General.....	15
Objetivos Específicos.....	15
Planteamiento Temático.....	16
Justificación .....	18
Marco Artístico Teórico.....	20
Nuevas Músicas Colombianas .....	20
Producción Musical de la Nueva Música Colombiana en la Escena Bogotana.....	22
Características Generales de la Producción Musical y el Rol del Productor .....	23
Preproducción .....	23
Producción .....	24
Postproducción.....	25
Pérez, Montalvo y su Visión Urbana del Bambuco y Pasillo Colombiano .....	25
Referente Sonoro: Álbum En Esencia de la Agrupación Carrera Quinta.....	25
“Más de lo Mismo” .....	26
Análisis Musical.....	26
Análisis de Mezcla.....	27
“Sin Viaje” .....	27

Análisis Musical.....	27
Análisis de Mezcla.....	28
Producción Musical del Álbum “ <i>En Esencia</i> ” .....	28
Entrevista a Javier Pérez Sandoval: Etapa de Preproducción.....	29
Entrevista a Camilo Silva: Etapa de Producción .....	30
Entrevista a Eduardo García: Etapa de Postproducción .....	32
Elementos Sonoros del Jazz en las Nuevas Músicas Colombianas .....	34
Proceso de Creación de Obra.....	35
Acerca del Compositor, sus Obras y su Enfoque en la Producción.....	35
Preproducción .....	36
Planeación Artística .....	37
Tema “Bella Ciudad”.....	38
Tema “Pasillo Chicharra”.....	38
Tema “Flor de Ocobo”.....	38
Instrumentación.....	42
Planeación Técnica .....	44
Planeación Logística .....	44
Producción .....	45
Técnicas de Microfonía.....	45
Grabación de cada Instrumento .....	46
Grabación de la Batería.....	47
Grabación del Bajo Eléctrico.....	48
Grabación del Teclado.....	49

Grabación de la Guitarra Eléctrica.....	50
Grabación del Saxo Soprano.....	51
Grabación de Flauta Traversa. ....	52
Edición y Limpieza.....	53
Postproducción.....	58
Mezcla.....	58
Nivelación de Volúmenes. ....	59
Panorámica.....	59
Balance Frecuencial. ....	61
Batería. ....	61
Bajo Eléctrico.....	66
Teclado.....	67
Guitarra Eléctrica. ....	68
Saxofón Soprano.....	69
Flauta Traversa.....	70
Compresión. ....	71
Dimensión. ....	75
Automatizaciones.....	76
Masterización.....	77
Plan de Circulación y Exhibición .....	82
Conclusiones.....	83
Referencias Bibliográficas .....	85
Apéndices.....	87

Apéndice A .....	87
Apéndice B.....	88
Apéndice C.....	89

**Lista de Tablas**

<b>Tabla 1</b> <i>Instrumentos y Micrófonos Utilizados en el Álbum En Esencia</i> .....	31
<b>Tabla 2</b> <i>Estructura y Roles del Tema “Bella Ciudad”</i> .....	40
<b>Tabla 3</b> <i>Estructura y Roles del Tema “Pasillo Chicharra”</i> .....	40
<b>Tabla 4</b> <i>Estructura y Roles del Tema “Flor de Ocho”</i> .....	41
<b>Tabla 5</b> <i>Técnicas de Microfonía para Cada Instrumento</i> .....	45
<b>Tabla 6</b> <i>Ubicación Panorámica de Cada Instrumento</i> .....	60

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> <i>Captura de la Batería</i> .....	48
<b>Figura 2</b> <i>Captura del Bajo Eléctrico</i> .....	49
<b>Figura 3</b> <i>Captura del Teclado</i> .....	50
<b>Figura 4</b> <i>Captura de la Guitarra Eléctrica</i> .....	51
<b>Figura 5</b> <i>Captura del Saxofón Soprano</i> .....	52
<b>Figura 6</b> <i>Captura de la Flauta Traversa</i> .....	53
<b>Figura 7</b> <i>Compuerta de Ruido Aplicada en el Bombo</i> .....	55
<b>Figura 8</b> <i>Compuerta de Ruido Aplicada en la Caja</i> .....	56
<b>Figura 9</b> <i>Compuerta de Ruido Aplicada en la Flauta Traversa</i> .....	56
<b>Figura 10</b> <i>Edición Mediante Recortes en Bombo y Caja</i> .....	57
<b>Figura 11</b> <i>Edición del Bajo Mediante Recortes y Fade Out</i> .....	57
<b>Figura 12</b> <i>Edición del Teclado Mediante Recortes y Fade Out</i> .....	57
<b>Figura 13</b> <i>Edición de la Guitarra Eléctrica Mediante Fade Out</i> .....	58
<b>Figura 14</b> <i>Nivelación General de Volúmenes</i> .....	59
<b>Figura 15</b> <i>Ecualizador del Kick In</i> .....	62
<b>Figura 16</b> <i>Ecualizador del Kick Out</i> .....	63
<b>Figura 17</b> <i>Ecualizador del Snare Up</i> .....	63
<b>Figura 18</b> <i>Ecualizador del Snare Down</i> .....	64
<b>Figura 19</b> <i>Ecualizador del Hit-Hat</i> .....	64
<b>Figura 20</b> <i>Ecualizador de los Toms</i> .....	65
<b>Figura 21</b> <i>Ecualizador de los Overheads</i> .....	65
<b>Figura 22</b> <i>Ecualizador del Room</i> .....	66

<b>Figura 23</b> <i>Ecualizador del Bajo Eléctrico</i> .....	67
<b>Figura 24</b> <i>Ecualizador del Teclado</i> .....	67
<b>Figura 25</b> <i>Ecualización del Amplitube 5</i> .....	68
<b>Figura 26</b> <i>Ecualizador de la Guitarra Eléctrica</i> .....	69
<b>Figura 27</b> <i>Ecualizador del Saxofón Soprano</i> .....	70
<b>Figura 28</b> <i>Ecualizador de la Flauta Traversa</i> .....	70
<b>Figura 29</b> <i>Compresor en el Bombo</i> .....	72
<b>Figura 30</b> <i>Compresor en el Snare Up</i> .....	72
<b>Figura 31</b> <i>Compresor en los Toms</i> .....	73
<b>Figura 32</b> <i>Compresor en el Submaster de la Batería</i> .....	73
<b>Figura 33</b> <i>Compresor en el Bajo Eléctrico</i> .....	73
<b>Figura 34</b> <i>Compresor en la Guitarra Eléctrica</i> .....	74
<b>Figura 35</b> <i>Compresor en el Saxofón Soprano</i> .....	74
<b>Figura 36</b> <i>Compresor en la Flauta Traversa</i> .....	74
<b>Figura 37</b> <i>Plug-In H-Reverb Insertado en el Canal Auxiliar</i> .....	75
<b>Figura 38</b> <i>Automatización de Volumen en la Pista de la Batería</i> .....	76
<b>Figura 39</b> <i>Automatización de Volumen en la Pista del Bajo</i> .....	76
<b>Figura 40</b> <i>Automatización de Volumen en la Pista del Teclado</i> .....	77
<b>Figura 41</b> <i>Ecualizador Infinity de Slate Digital en el Master</i> .....	79
<b>Figura 42</b> <i>Compresor ReaComp de Cockos en el Master</i> .....	80
<b>Figura 43</b> <i>Limitador L2 de Waves en el Master</i> .....	80
<b>Figura 44</b> <i>Medidor WLM de Waves en el Master</i> .....	81

## Introducción

El presente documento describe el proceso de investigación–creación enfocado en la producción musical de tres obras instrumentales inéditas de bambuco y pasillo colombiano: “Bella ciudad”, “Pasillo chicharra” y “Flor de ocobo”, compuestas por el estudiante unadista Oscar Julián Guzmán García. El objetivo principal es explorar nuevas formas de interpretar y producir la música andina colombiana, buscando un equilibrio entre el respeto por la tradición y la exploración de nuevas sonoridades. A través de la práctica musical y el trabajo en estudio, se propone un enfoque que combina la sensibilidad artística con el uso consciente de la tecnología, ampliando las posibilidades tímbricas más allá del formato clásico del trío andino de bandola, tiple y guitarra.

El proyecto se desarrolla dentro del contexto de las denominadas nuevas músicas colombianas, un movimiento que nace del diálogo entre las raíces folclóricas y las influencias de géneros como el jazz, el rock y otras corrientes internacionales. A partir del análisis del álbum *En esencia* de la agrupación Carrera Quinta, se identifican rasgos característicos de esta fusión, como la libertad rítmica, la armonía extendida y el uso creativo de la producción sonora. Las entrevistas realizadas al compositor Javier Pérez Sandoval y a los ingenieros de sonido que participaron en dicha producción permitieron comprender las decisiones técnicas y artísticas que dieron forma a su propuesta, las cuales sirvieron de inspiración para la producción de las nuevas obras.

El proceso metodológico se estructuró en tres etapas: preproducción, producción y postproducción. En la primera se organizaron los arreglos y la planeación general del proyecto; en la segunda se realizaron las grabaciones utilizando un sexteto de jazz y las técnicas de microfónica correspondientes; y en la tercera se efectuaron los procesos de mezcla y

masterización que consolidaron la identidad sonora definitiva. Finalmente, el documento presenta una reflexión sobre los aprendizajes y hallazgos obtenidos, destacando cómo la experimentación, el diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, y el uso de herramientas de producción musical pueden revitalizar el pasillo y el bambuco dentro del contexto actual de la música colombiana.

## **Objetivo General**

Realizar la producción musical de tres obras instrumentales inéditas de bambuco y pasillo colombiano mediante la incorporación de elementos estilísticos y técnicos del jazz, orientada a una sonoridad renovada que se distancie del formato tradicional de la música andina colombiana.

## **Objetivos Específicos**

Analizar dos temas del álbum *En esencia* de la agrupación Carrera Quinta, tomando como referencia sus elementos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos para la producción de las obras inéditas.

Entrevistar a Javier Pérez Sandoval, compositor del álbum *En esencia*, en relación con los procesos de creación de arreglos con influencias jazzísticas aplicados en la obra.

Entrevistar a los ingenieros Camilo Silva y Eduardo García acerca de los procesos de grabación, mezcla y masterización desarrollados en la producción del álbum *En esencia*.

Desarrollar las etapas de preproducción, producción y postproducción de las obras inéditas, considerando los referentes musicales y técnicos abordados durante el proceso investigativo.

### Planteamiento Temático

Para este proyecto de investigación–creación se eligió el producto musical Producción Discográfica, entendido como la elaboración de una colección de obras originales que responden a una búsqueda estética apoyada en referentes discográficos, sonoros e históricos. Esta modalidad se adapta plenamente al propósito del trabajo, que consiste en producir tres piezas inéditas de bambuco y pasillo con influencia del jazz. Asimismo, el eje temático seleccionado es la preproducción, ya que en esta fase se toman las decisiones creativas que definirán la identidad musical de las obras.

En el contexto colombiano, especialmente en las músicas andinas, se ha evidenciado un interés creciente por renovar géneros tradicionales a través de la incorporación de elementos provenientes del jazz y otras estéticas contemporáneas. Este movimiento, presente tanto en agrupaciones recientes como en producciones independientes, ha permitido que géneros como el bambuco y el pasillo se proyecten hacia nuevas sonoridades sin perder su base estructural. Estas exploraciones plantean la necesidad de comprender cómo se construyen dichas fusiones desde las primeras etapas del proceso creativo.

Bajo este enfoque, la preproducción se vuelve fundamental para definir la dirección estética del proyecto. Allí se diseñan las composiciones, se estructuran los arreglos, se elige el formato instrumental y se elaboran maquetas que funcionan como guía para la grabación y la producción. En este caso, ese proceso se nutre del análisis de dos obras del álbum *En esencia* de Carrera Quinta, que funcionan como referentes directos por su manera equilibrada de integrar el lenguaje del jazz al bambuco y al pasillo. Los análisis musicales y de mezcla, junto con la entrevista realizada a su compositor, ofrecen elementos prácticos para entender cómo se logra esta integración incluso desde la creación.

De manera complementaria, los planteamientos de autores como Santamaría (2007) y Romero (2019) permiten comprender el lugar que ocupan estas fusiones en la escena vigente de las nuevas músicas colombianas. Aunque estos aspectos se profundizan en el marco teórico, sirven para entender que la preproducción no se limita a cuestiones técnicas, sino que es el espacio donde se define qué se conserva de los géneros tradicionales, qué se transforma y cómo se articula la propuesta estética del proyecto.

A partir de lo anterior, surge la necesidad de estudiar de qué manera las decisiones tomadas en esta etapa temprana influyen directamente en la construcción del sonido híbrido que se busca lograr en las tres obras originales.

De esta manera se plantea la siguiente pregunta de investigación:

*¿Cómo las decisiones tomadas en la etapa de preproducción —composición, arreglos, selección de formatos y creación de maquetas— pueden orientar la producción musical de tres obras instrumentales inéditas de bambuco y pasillo colombiano, a partir de la incorporación de elementos sonoros del jazz?*

## Justificación

Son múltiples los aspectos que justifican el desarrollo de la presente investigación. En primer lugar, se destaca el arraigo a las raíces musicales colombianas y el enriquecimiento que estas pueden recibir mediante la apropiación de otros géneros, con el propósito de mantener vigente el patrimonio cultural. En este sentido, el proyecto se orienta a la difusión de obras inéditas colombianas, concebidas por un estudiante de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), utilizando los recursos de la producción musical como herramienta fundamental para su preservación, circulación y resignificación.

Desde la importancia para la música y la producción musical, esta investigación pone en valor la etapa de preproducción como un espacio clave para la definición estética del proyecto. A través de este proceso se orienta la fusión entre géneros tradicionales como el bambuco y el pasillo con elementos propios del lenguaje del jazz, permitiendo establecer criterios claros de arreglos, instrumentación y sonoridad final. De este modo, la preproducción se consolida como un componente estratégico que incide directamente en la coherencia artística y en la calidad del producto musical resultante.

En cuanto a su importancia en el contexto sociocultural, el proyecto contribuye a la renovación y proyección de las músicas tradicionales colombianas hacia nuevos lenguajes y públicos. La reinterpretación de formatos andinos desde una perspectiva contemporánea, mediada por el jazz, favorece el diálogo intercultural y amplía las posibilidades de circulación de estas músicas tanto en el ámbito nacional como internacional, resaltando además el alto nivel interpretativo de los músicos colombianos.

Asimismo, la investigación adquiere relevancia al documentar de manera sistemática el proceso creativo de un producto musical, detallando el paso a paso y los procedimientos técnicos

y artísticos necesarios para su concreción. Este ejercicio constituye un aporte significativo al campo de la investigación–creación, al ofrecer una referencia metodológica para investigadores y creadores interesados en integrar elementos de las músicas folclóricas colombianas dentro de procesos de producción musical contemporánea. En consonancia con lo anterior, el trabajo busca servir como guía y motivación para futuros compositores unadistas, demostrando la viabilidad de modernizar géneros tradicionales como el bambuco y el pasillo a partir del diálogo con géneros foráneos.

Finalmente, desde la importancia para la Universidad, este proyecto aporta directamente a la línea de investigación–creación del programa de Música de la UNAD, evidenciando la pertinencia del modelo educativo de la institución. Asimismo, permite visibilizar los conocimientos, competencias musicales y criterios profesionales alcanzados por el investigador durante su proceso formativo, constituyéndose en un reflejo de la calidad académica y del impacto formativo que promueve la Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

## Marco Artístico Teórico

### Nuevas Músicas Colombianas

De acuerdo a Santamaría (2007), “La nueva música colombiana es toda aquella que resulta de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares, mediante una ampliación y desarrollo de su lenguaje” (p. 6). Bajo esta premisa se han orientado diferentes agrupaciones del país en los últimos años, especialmente en la escena bogotana, las cuales, en su mayoría, se han propuesto reinterpretar obras del repertorio tradicional, desde la fusión y experimentación con corrientes sonoras de gran influencia, como el jazz y el rock.

Arnedo (como se citó en Santamaría, 2007), plantea que la nueva música colombiana es “toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia” (p. 16). Esta afirmación refleja la manera en que dichos ensambles, han incorporado elementos rítmicos, melódicos, formales y organológicos, provenientes de otros contextos culturales a las expresiones folclóricas nacionales, principalmente de las regiones andina, pacífico y caribe.

Según Santamaría (2007), los primeros artistas en iniciar esta exploración sonora, fueron Antonio Arnedo y Carlos Vives: Por un lado, Vives integró el rock y otras sonoridades contemporáneas al vallenato; por otro, Arnedo fusionó la riqueza armónica y tímbrica del jazz con los aires tradicionales del país.

El mismo autor señala que, aunque este proceso de mestizaje musical ya se venía gestando desde los años noventa, fue en 2005, con la creación del Festival BAT de Nueva Música Colombiana, cuando adquirió mayor visibilidad y se consolidó como una plataforma

para que diversas bandas demostraran su virtuosismo instrumental y su interés por proyectar el folclore renovado hacia nuevos públicos.

La organización de este tipo de eventos ha sido clave en la construcción de una identidad nacional a partir del arte sonoro. Un antecedente importante es el primer Concurso de Música de Colombia, organizado por la empresa Fabricato en 1948, que tuvo cuatro versiones consecutivas y consolidó lo que hoy se denomina música tradicional andina colombiana, destacando artistas como Carlos Vieco y Luis Uribe Bueno.

Estas manifestaciones no solo se desarrollaron a través de presentaciones en vivo, sino también mediante la producción discográfica y la difusión radial, configurando así un paradigma de identidad cultural. En este sentido, Santamaría (2007) establece un paralelismo entre aquellos certámenes pioneros y el Festival BAT, al considerar que ambos representan hitos en la construcción simbólica del país: el primero exaltando el legado tradicional, y el segundo promoviendo la transformación e innovación.

Finalmente, el autor reseña algunas características musicales de tres agrupaciones ganadoras del Festival BAT: Guafa Trío, que reinterpreta repertorios andinos y llaneros mediante un formato poco convencional, con flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo, como se aprecia en su versión del pasillo “El violento”, donde destaca la complejidad armónica y el virtuosismo interpretativo.

Puerto Candelaria, que emplea un quinteto de jazz para recrear la sonoridad de las bandas de pueblo, explorando nuevas armonías y ritmos folclóricos en obras como “Proceso”. Por su parte, Curupíra incorpora percusiones del litoral Pacífico y Atlántico, combinándolas con gaitas, guitarra eléctrica y bajo eléctrico, integrando géneros ajenos como el funk, como se escucha en el tema “La funklorica”.

## **Producción Musical de la Nueva Música Colombiana en la Escena Bogotana**

Es importante tomar como referencia la investigación de Romero (2019), quien aborda la fusión urbana y las nuevas músicas colombianas desde su vínculo con el estudio de grabación. En su trabajo, analiza las prácticas, los criterios estéticos y las aplicaciones técnicas presentes en las tres etapas de producción, con el propósito de obtener resultados sonoros transformadores a partir del mestizaje entre la tradición y otros géneros musicales.

En 2019, el investigador musical Cristian Romero realizó en Bogotá una convocatoria dirigida a agrupaciones activas dentro de la escena de fusión folclórica colombiana. El propósito fue llevar sus propuestas al estudio de grabación, con la intención de promover su difusión y evidenciar su pertinencia dentro de los espacios académicos.

Una de las propuestas que Romero (2019) llevó al estudio de grabación fue la agrupación Animalandia, que grabó dos piezas bajo una estética de jazz afro-latino fusionada con las rítmicas del Pacífico colombiano. En la producción se incorporaron sintetizadores, batería y percusiones, en busca de matices sonoros innovadores. Los temas fueron “Domingo apocalíptico”, de carácter afro-caribeño, y “Amor en Kussy”, con un enfoque hacia el afrobeat-rock, ambos con influencias jazzísticas.

Animalandia está conformada por músicos que han participado en diversas agrupaciones vanguardistas de la escena colombiana, como La Revuelta (Juan David Castaño, marimba), Curupíra (Juan Sebastián Sepúlveda, batería), Hombre de Barro (Juan Manuel Toro, contrabajo) y Ricardo Gallo Cuarteto (Ricardo Gallo, piano).

Otra propuesta registrada por Romero (2019) fue el dúo Calambú, que grabó los temas “Optimista”, de León Cardona, y “La Jaba Joana”, una obra inédita. En “*Optimista*” se percibe una gran creatividad melódica, rítmica y armónica en la guitarra, acompañada por una ejecución

técnica destacable en la flauta traversa. Calambú combina elementos de la tradición musical colombiana con recursos propios de la estética contemporánea, consolidando una propuesta que oscila entre lo ancestral y lo moderno.

### **Características Generales de la Producción Musical y el Rol del Productor**

Para comprender con mayor profundidad el trabajo de Romero (2019) sobre la hibridación de géneros en el ámbito de las nuevas músicas colombianas, resulta necesario examinar las particularidades de las etapas que conforman una producción musical y los procesos que lleva a cabo el productor junto a su equipo. Dichas etapas no solo determinan el resultado sonoro, sino que también influyen en la forma en que se configuran las propuestas estéticas y los diálogos entre distintos lenguajes musicales.

Cabe resaltar que el productor musical cumple un papel fundamental como la persona que orienta, planifica y toma decisiones basadas en criterios estéticos previamente analizados. Su labor se sustenta en una visión artística que responde tanto a sus propios propósitos como a los de los intérpretes o compositores involucrados, dentro del marco de una producción musical.

De acuerdo con Medina (2011), el proceso de producción musical se estructura en tres fases: preproducción, producción y postproducción, cada una con tareas específicas que van desde la planeación artística hasta la consolidación del producto final.

#### ***Preproducción***

En esta etapa se lleva a cabo la planeación general del proyecto, que incluye la selección de las obras a grabar, la definición de cómo se realizará el proceso de registro y el tipo de resultado sonoro que se espera obtener. En este punto, se determina si la música a producir ya existe o si, por el contrario, debe crearse desde cero mediante la composición de nuevas piezas.

Posteriormente, se decide el formato musical que se utilizará, así como los arreglos que serán necesarios para alcanzar los objetivos artísticos propuestos.

También se procede a convocar a los músicos intérpretes que participarán en el proyecto. Se elaboran las maquetas, las cuales se entregan a los músicos, coordinando cualquier ajuste que sea necesario. Asimismo, se determinan todos los implementos que se emplearán en las etapas posteriores, como la interfaz de audio, los micrófonos y otros equipos, verificando que todos se encuentren en óptimas condiciones para garantizar la calidad del registro sonoro.

### ***Producción***

Una vez que los músicos dominen los temas y realicen ejecuciones precisas y sin errores, se procede a la grabación de las interpretaciones mediante un DAW. Durante este proceso, se coordina constantemente con el ingeniero de captura para asegurarse de que todas las tomas se registren correctamente, evitando posibles inconvenientes al momento de realizar la edición y limpieza de los audios.

Londoño (2021) propone cuatro fases dentro de la etapa de producción: técnicas de microfonía, interpretación, grabación y edición. La primera comprende los distintos métodos de captura del sonido, considerando el tipo de micrófono, su colocación y distancia respecto a la fuente sonora, así como los espacios, los instrumentos y los recursos disponibles durante la producción.

En la fase de interpretación, los músicos seleccionados ejecutan los arreglos realizados, asegurando un alto nivel técnico y el uso de instrumentos de calidad. Durante la grabación, se registran las interpretaciones de cada músico con atención especial a la claridad y fidelidad del sonido. Finalmente, en la edición se corrigen clicks, saturaciones y ruidos, obteniendo un material sonoro limpio y coherente.

### ***Postproducción***

A través del DAW se realizan los procedimientos correspondientes a la mezcla, que incluyen la nivelación de volúmenes, los paneos, la inserción de efectos y otras aplicaciones técnicas destinadas a refinar los resultados obtenidos durante la etapa de producción.

Posteriormente, se llevan a cabo los procesos de masterización, que consisten en intervenir un único archivo WAV por cada obra mediante ecualización, compresión y otros procesos dinámicos, con el fin de lograr mayor claridad y consistencia en el volumen de los audios.

### **Pérez, Montalvo y su Visión Urbana del Bambuco y Pasillo Colombiano**

Luego de revisar los referentes sobre el surgimiento de la llamada nueva música colombiana, según la perspectiva de Santamaría (2007) y las propuestas innovadoras desarrolladas en Bogotá durante los últimos cinco años, reseñadas por Romero (2019), resulta pertinente destacar a Javier Pérez y Francy Montalvo. Estos músicos bogotanos han orientado su ejercicio artístico en consonancia con los enfoques de los autores mencionados.

En 2009, Pérez y Montalvo publicaron el libro *Pasillos, bambucos, guabinas: una visión urbana*, el cual, además de ofrecer una reseña histórica sobre estos ritmos colombianos en el ámbito experimental, incluye las partituras de las obras que formarían parte del álbum *En esencia*. Estas composiciones son producto de la investigación que Pérez y Montalvo desarrollan desde 2005, la cual se vincula directamente con el auge de la nueva música colombiana, caracterizada por la hibridación de ritmos andinos tradicionales con elementos del jazz.

### **Referente Sonoro: Álbum En Esencia de la Agrupación Carrera Quinta**

Lanzado el 4 de diciembre de 2009, el álbum *En esencia* se consolida como un referente significativo de la nueva música colombiana. Su propuesta musical integra ritmos característicos de la región andina, como el pasillo, el bambuco y la guabina, fusionándolos con armonías y

recursos propios del jazz, lo que demuestra cómo estos estilos tradicionales pueden dialogar de manera efectiva con tendencias sonoras modernas.

Para iniciar la comprensión de los procesos metodológicos implicados en la producción del álbum, se seleccionaron los temas “Más de lo mismo” (bambuco) y “Sin viaje” (pasillo), sobre los cuales se realizaron análisis musicales y de mezcla. En el análisis musical se consideraron aspectos relacionados con la forma, la melodía, la armonía, el formato instrumental, los roles melódicos y de acompañamiento, así como los recursos arreglísticos. Por su parte, el análisis de mezcla se desarrolló mediante escucha crítica, identificando elementos como paneos, niveles de volumen y uso de efectos en cada instrumento.

### **“Más de lo Mismo”**

El tema “Más de lo mismo”, compuesto por Javier Pérez Sandoval, corresponde al primer track del álbum *En esencia* (Carrera Quinta, 2009), el cual puede escucharse en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoLdKRAvvF8>.

**Análisis Musical.** Esta obra presenta una forma A–B–A, está escrita en ritmo de bambuco y cuenta con un formato conformado por flauta traversa, saxofón eléctrico, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano acústico y batería. En cuanto a la armonía, presenta acordes con extensiones de 9, 11 y 13, recurso empleado profusamente en el jazz.

En relación con las texturas, se evidencia el uso de armonizaciones por octavas y segmentos donde se emplean obligados en bloque. Otro elemento tomado del jazz tiene que ver con la aplicación de solos, mediante el uso de escalas modales y otros recursos escalísticos.

Por otra parte, la flauta traversa, el piano y la guitarra eléctrica interpretan la melodía principal en diferentes momentos. El bajo eléctrico cumple la función de base rítmica, incorporando a su vez un carácter melódico. Tanto la guitarra como el piano desempeñan un rol

de acompañamiento, mientras que la batería sostiene la base rítmica. Cabe señalar que el acompañamiento realizado por el piano y la guitarra oscila entre la ejecución de la base rítmica propia de los ritmos colombianos abordados y una forma de acompañamiento similar a la utilizada en el jazz, particularmente en subgéneros como el swing.

**Análisis de Mezcla.** Esta producción presenta cualidades destacables en el manejo de la ecualización, ya que, en términos generales, cada instrumento exhibe una sonoridad que realza las frecuencias graves. En cuanto a la panorámica, se percibe una ubicación clara dentro del campo estéreo: la flauta traversa se sitúa ligeramente hacia la izquierda; el saxofón, hacia la derecha; la guitarra eléctrica, hacia la izquierda; y el piano ocupa todo el campo estéreo, con la mano izquierda predominando en el sector izquierdo y la derecha en el derecho. Un comportamiento similar se observa en la batería, donde se distingue claramente el ride en el sector derecho.

Respecto a los efectos, se aplica reverberación de manera general, mientras que la guitarra eléctrica incorpora un efecto *chorus*, probablemente gestionado desde la pedalera del instrumentista.

### **“Sin Viaje”**

El tema “Sin viaje”, compuesto por Javier Pérez Sandoval, corresponde al track núm. 8 del álbum *En esencia*, el cual puede escucharse en el siguiente enlace:

[https://www.youtube.com/watch?v=7\\_3PWuMtSAg](https://www.youtube.com/watch?v=7_3PWuMtSAg)

**Análisis Musical.** Este pasillo presenta un formato conformado por flauta traversa, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería. Posee una forma A–B–A, es tonal y se encuentra en la tonalidad de fa menor. En la parte B modula a la relativa mayor, la bemol mayor. En el ámbito armónico, se destaca el uso de sustitutos tritonales y de la progresión II–V–I,

ampliamente empleada en el jazz. Los arreglos se basan en la ejecución de la melodía por la flauta, la guitarra eléctrica y el piano, interpretada en ocasiones en bloque. Mientras la flauta desarrolla la melodía, se incluyen diversos ornamentos, como contramelodías. La obra presenta un amplio segmento de improvisación a cargo de la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico, lo cual emula sesiones de improvisación propias del jazz.

**Análisis de Mezcla.** En los aspectos de paneo, ecualización, efectos y demás elementos sonoros, presenta características similares al track “Más de lo mismo.” Los instrumentos, en general, muestran un sonido con énfasis en las frecuencias graves, y se percibe el uso generalizado de *reverb*. La guitarra eléctrica contiene efecto *chorus*, al estilo de John Scofield, guitarrista de gran influencia en la historia del jazz. En cuanto al bajo, se percibe una sonoridad y ecualización semejantes a las utilizadas por el bajista Jaco Pastorius, especialmente en la sección del sólo.

### **Producción Musical del Álbum “*En Esencia*”**

En este apartado se profundiza en los procesos que hicieron posible la realización del álbum *En esencia*, desde la composición y los arreglos hasta las decisiones técnicas y estéticas aplicadas en la grabación, mezcla y masterización. Para ello, se realizaron tres entrevistas a los principales participantes de este proyecto: el compositor y arreglista, maestro Javier Pérez Sandoval, y los ingenieros de grabación y mezcla, Camilo Silva y Eduardo García, respectivamente.

En primer lugar, se presenta la información aportada por Javier Pérez Sandoval, responsable de la creación y estructuración musical del disco. Su labor forma parte esencial de la etapa de preproducción, en la cual se definieron los conceptos sonoros y tímbricos que

transformaron el lenguaje tradicional de la música andina colombiana, explorando nuevas sonoridades sin perder su esencia.

Posteriormente, se exponen los aportes de los ingenieros Camilo Silva y Eduardo García, encargados de las etapas de producción y posproducción. Silva lideró los procesos de grabación y edición, mientras que García asumió la mezcla y la masterización final del material. A partir de los datos obtenidos en estas entrevistas, es posible comprender con mayor profundidad el fenómeno de fusión o mestizaje musical que ha caracterizado a la escena colombiana en las últimas décadas, donde la tradición y la experimentación conviven en un mismo lenguaje sonoro.

### ***Entrevista a Javier Pérez Sandoval: Etapa de Preproducción***

El maestro Javier Pérez Sandoval relató cómo su formación musical, marcada por el estudio de la música colombiana y el jazz, influyó directamente en el desarrollo y concreción de varias de las piezas que conforman el álbum *En esencia*. Explicó que las primeras composiciones surgieron a partir de una metodología muy específica, basada en definir primero la forma de la obra y, a partir de ella, construir una armonía con extensiones y recursos propios del jazz. Sobre esta estructura armónica, elaboró las melodías, incorporando notas que reforzaran las tensiones de los acordes empleados.

Las líneas melódicas de las piezas fueron concebidas utilizando melotipos característicos del bambuco y el pasillo, lo que generó una fusión interesante con el jazz gracias al uso de armonías complejas, mixturas y sustitutos tritonales, entre otros recursos. En cuanto al formato instrumental, Pérez optó por una propuesta no tradicional, integrada por saxofón, flauta traversa, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería. Estos instrumentos asumieron los roles melódicos y armónicos que tradicionalmente corresponden al trío andino colombiano, generando nuevas posibilidades tímbricas y expresivas.

Los arreglos se organizaron a partir de un cuadro diseñado por Pérez Sandoval, en el que se definieron los roles de cada instrumento según las secciones de la obra. Por ejemplo, en la sección A, la flauta interpreta la melodía principal mientras el piano acompaña, y así sucesivamente. Otro elemento tomado del jazz fue la inclusión de espacios para la improvisación o ejecución de solos, asignados principalmente a la guitarra eléctrica, el saxofón y el bajo eléctrico. Finalmente, Pérez destacó que cada instrumento integra rasgos estéticos propios del jazz en su interpretación, especialmente a través del uso de acordes prolongados, síncopas y patrones rítmicos asociados al swing, tanto en la guitarra como en el piano.

### ***Entrevista a Camilo Silva: Etapa de Producción***

El ingeniero de grabación Camilo Silva explicó que el álbum *En esencia* fue registrado completamente en bloque en el estudio Audiovisión, Sala A. La batería, el piano, la guitarra eléctrica y el bajo se ubicaron en un mismo espacio dentro de la sala, separados por paneles acústicos que permitieron controlar la filtración de sonido sin afectar la comunicación entre los músicos.

Por su parte, la flauta travesa y el saxofón se grabaron en cabinas independientes, cuyas puertas contaban con ventanales de vidrio transparente para mantener el contacto visual y facilitar la interacción durante la interpretación. La dirección musical estuvo a cargo de la pianista Francy Montalvo, quien guio las dinámicas del ensamble en cada toma.

En la siguiente tabla se presentan los micrófonos empleados en la captura de cada instrumento, según la información suministrada por el ingeniero de grabación Camilo Silva:

**Tabla 1***Instrumentos y Micrófonos Utilizados en el Álbum En Esencia*

Instrumento	Micrófonos
Batería	Neumann FET 47 afuera del kick y un micrófono MD 441 al lado del beater. En el snare un SM 57 en la parte superior y un AKG 535 en la parte inferior. En los toms un micrófono Beyerdynamic Opus 88 y un Neumann U 87 en los Overheads.
Bajo Eléctrico	Se utilizó un micrófono Neumann FET 47 conectado a un preamplificador Silva Single, con el amplificador ubicado en la cabina aislada (soundlock). El amplificador Ampeg se utilizó para reforzar el tono del instrumento.
Guitarra Eléctrica (amp)	SM57 (preamp HHB Radius 10 Tube)
Piano	Se utilizó un micrófono AKG C 414 B-ULS para el canal Mid y un AKG C 414 EB para el canal Side, junto con un Neumann U 87 modificado colocado en la cola del piano. Los micrófonos C 414 B-ULS se conectaron a un preamplificador Amek 9098.
Saxofón	Sennheiser MD 441 (preamp HHB Radius 10 Tube)
Flauta	AKG C 414 EB
Rooms	RCA 44 (preamp HHB Radius 10 Tube)

*Nota.* Marcas de micrófonos e instrumentos utilizados en la grabación del álbum *En esencia*.

En cuanto a las técnicas de grabación, se emplearon tomas estereofónicas y monofónicas convencionales, seleccionadas de acuerdo con las características sonoras y tímbricas de cada instrumento. Estas decisiones estuvieron relacionadas con la ubicación de los micrófonos frente a la fuente sonora y con otros parámetros propios del proceso de captura.

Esta fue la información que se logró obtener del ingeniero Camilo Silva, teniendo en cuenta que la producción se realizó hace 15 años.

### ***Entrevista a Eduardo García: Etapa de Postproducción***

El ingeniero de mezcla Eduardo García comenzó contextualizando algunos aspectos de las grabaciones que recibió antes de iniciar el proceso de mezcla y masterización. Explicó que las composiciones fueron concebidas con el piano como eje central del sonido de la agrupación, lo cual determinó varias decisiones técnicas durante la ecualización, buscando darle un papel protagónico a este instrumento sin desbalancear el resto del conjunto.

García señaló además que esta producción puede considerarse un disco de jazz, lo que supuso la aplicación de criterios técnicos propios del género. Indicó que el ingeniero Camilo Silva ya había realizado un trabajo previo de nivelación de volúmenes durante la grabación, lo cual facilitó el proceso de mezcla. En esta etapa se emplearon automatizaciones para equilibrar los planos sonoros, especialmente cuando la melodía pasa a la flauta y el piano asume un rol acompañante. Lo mismo ocurre cuando el saxofón interpreta la melodía y la guitarra cumple la función de acompañamiento. También se realizaron cortes de frecuencias para otorgar mayor claridad y definición a cada timbre. Durante la mezcla participaron el compositor Javier Pérez Sandoval y la pianista Francly Montalvo, con el propósito de mantener coherencia entre la propuesta sonora y los arreglos de cada obra.

La ubicación de los instrumentos en el campo estéreo se definió en función de su disposición en la sala de grabación. Así, la guitarra se situó hacia la izquierda, el piano y la batería ocuparon el campo estéreo completo, la flauta traversa se ubicó a la izquierda, el saxofón a la derecha y el bajo eléctrico en el centro. Además, se utilizaron micrófonos de ambiente para otorgar mayor naturalidad y profundidad al sonido, acorde con la estética del jazz.

En cuanto a la ecualización, García procuró conservar la naturalidad del sonido original. El piano fue tratado considerando todo su rango frecuencial, evitando enmascarar instrumentos de registros similares, como la guitarra o el saxofón. La flauta traversa se mantuvo dentro del registro agudo, aportando brillo y ligereza a la mezcla.

Respecto a los *plug-ins* utilizados, García empleó compresores Waves H-Comp, CLA-76, y el compresor dinámico de Pro Tools, además de ecualizadores Waves serie C en sus modos óptico, de tubo y cálido (*Warm*). Todos los procesos se realizaron *in the box*, es decir, dentro del entorno digital disponible en el momento.

La dimensión espacial se manejó de forma natural, complementando la captación de los micrófonos estéreo con una ligera reverberación Waves y la reverb nativa de Pro Tools, para realzar la sensación de sala sin perder autenticidad.

Finalmente, el ingeniero destacó que la etapa de masterización resultó más sencilla, ya que él mismo había realizado la mezcla, dejando el proyecto en un estado muy avanzado. Para finalizar el proceso, el sonido fue enviado desde la interfaz a un sumador Dangerous D-Box y de allí de regreso a Pro Tools, pasando previamente por un compresor de tubos 1176 y aplicando finalmente un limitador L2, logrando así un resultado equilibrado y con la calidez propia del formato analógico.

### **Elementos Sonoros del Jazz en las Nuevas Músicas Colombianas**

Los elementos sonoros del jazz que menciona Ted Gioia (2011) —como la improvisación, el swing, el uso de armonías extendidas, la interacción colectiva y la flexibilidad rítmica— han encontrado un espacio natural dentro de las nuevas músicas colombianas. Agrupaciones como Puerto Candelaria y Carrera Quinta han integrado estos recursos sin perder la esencia de los aires tradicionales. En sus propuestas es común escuchar líneas improvisadas que dialogan con patrones rítmicos propios del bambuco y el pasillo, así como progresiones armónicas enriquecidas que amplían el color típico de estas músicas. Esta mezcla permite que los elementos del jazz se adapten con libertad a las raíces colombianas, generando un sonido fresco y cercano.

A través de estas fusiones sonoras, las nuevas músicas colombianas revelan cómo el jazz se ha convertido en un recurso expresivo que amplía las posibilidades creativas de los ritmos andinos. La síncopa, la libertad melódica, la interacción entre instrumentistas y los matices armónicos propios del jazz se incorporan como herramientas que enriquecen las propuestas contemporáneas. De esta manera, las agrupaciones mencionadas muestran que la integración de ambos lenguajes no solo fortalece la identidad musical actual del país, sino que abre caminos para nuevas exploraciones estéticas.

## Proceso de Creación de Obra

### Acerca del Compositor, sus Obras y su Enfoque en la Producción

El investigador de este proyecto, Oscar Guzmán, inició su formación musical en la ciudad de Ibagué, un territorio estrechamente ligado a la tradición andina colombiana. Desde temprana edad se vio influenciado por géneros como el pasillo y el bambuco, presentes en festivales locales, encuentros folclóricos y en su formación en la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima, donde consolidó su relación con la guitarra y el repertorio tradicional.

Motivado por el deseo de rendir homenaje a su ciudad natal, Guzmán compuso tres obras instrumentales originales: “Pasillo chicharra”, “Flor de ocobo” y “Bella ciudad”. Cada una representa un gesto de afecto hacia Ibagué: el canto de la chicharra entre los ocobos, la flor que adorna la ciudad en determinadas épocas del año y la belleza de sus calles, paisajes y amabilidad de sus habitantes.

Estas piezas fueron creadas bajo un enfoque tradicionalista, tomando como referencia obras emblemáticas como “Patasdilo” de Carlos Vieco, “Coqueteos” de Fulgencio García y “Bambuquísimo” de León Cardona. La estructura formal, los melodiosos y las armonías responden a las características estilísticas propias de los géneros andinos.

Sin embargo, su gusto por el jazz y su interés por las nuevas tendencias de la música andina colombiana lo llevaron a incorporar sonoridades, recursos armónicos y tímbricos provenientes de ese lenguaje, buscando un diálogo entre la tradición y lo contemporáneo. Esta fusión refleja el espíritu de las nuevas músicas colombianas, en las que las raíces folclóricas se transforman mediante la experimentación y la producción moderna.

Lo anterior se evidencia en la producción musical de las tres obras, proceso que se expone detalladamente en las siguientes secciones y en el cual se aprecian detalladamente todos

los recursos, estrategias creativas y aplicaciones técnicas que concibió el compositor para lograr transformar la sonoridad tradicional.

### **Preproducción**

Esta etapa abordó uno de los aspectos más esenciales del proyecto: la experimentación sonora desde los primeros esbozos creativos. Se inició grabando progresiones armónicas y realizando procesos de rearmonización dentro del entorno digital (DAW), al tiempo que se aplicaban ejercicios de improvisación sobre la forma original de las obras. Estas prácticas se desarrollaron mediante el uso de escalas modales, escalas de blues y patrones rítmicos propios del jazz, los cuales se alternaron con las bases rítmicas del pasillo y el bambuco, incorporando además algunos segmentos inspirados en el swing.

Básicamente, esta fase consistió en interiorizar las melodías y jugar creativamente con los procesos de acompañamiento y con diferentes aplicaciones melódicas. Este trabajo inicial sirvió como un abrebocas para incorporar una sonoridad distinta a la que tradicionalmente caracteriza las composiciones del autor, planteando una interacción estética entre la tradición andina colombiana y las estructuras del jazz.

Todo este ejercicio se realizó de manera paralela a una escucha constante y reflexiva tanto de repertorios tradicionales de pasillo y bambuco como de propuestas contemporáneas y vanguardistas. La audición del jazz fue también fundamental en esta etapa, pues permitió familiarizarse con su timbre característico, la intención interpretativa y el tratamiento sonoro de los instrumentos, tanto en el acompañamiento como en la ejecución melódica.

El objetivo era lograr una sonoridad que oscilara entre el “sabor” colombiano y el *feeling* jazzístico, una fusión equilibrada que sirviera como identidad estética del proyecto. Una vez se consolidó una comprensión más clara de esa sonoridad —resultado de la práctica instrumental, la

audición, la experimentación y el análisis—, se procedió a la planificación de la siguiente fase: trasladar al papel todo ese aprendizaje musical, plasmando en la partitura la dualidad entre tradición y modernidad.

Con los arreglos ya concretados, se elaboraron maquetas con un sonido lo más realista posible, con el fin de facilitar la comprensión e interpretación de las obras por parte de los músicos que participarían en el proyecto. Posteriormente, se seleccionaron instrumentistas con un perfil interpretativo específico, se planificaron los ensayos, se definieron las técnicas de grabación y se establecieron los procedimientos necesarios para materializar aquel enfoque creativo inicial que dio origen a la producción de las tres obras.

Según Londoño (2021), la preproducción musical comprende una serie de fases específicas que, al ser desarrolladas de manera ordenada, facilitan la ejecución óptima de los procedimientos posteriores dentro del proceso general de producción. Estas fases son: planeación artística, instrumentación, planeación técnica y planeación logística.

### ***Planeación Artística***

Dentro de la planeación artística se conciben dos momentos fundamentales: la composición y los arreglos. En lo referente al proceso compositivo, Guzmán estableció una metodología muy específica, que comprendió: la audición exhaustiva de pasillos y bambucos tradicionales, el análisis detallado de obras representativas, la interpretación constante de los géneros abordados y, finalmente, el desarrollo del proceso creativo.

En la primera fase metodológica, el compositor acudió a grabaciones de agrupaciones emblemáticas como el Trío Morales Pino y el Trío Palos y Cuerdas, entre otros, con el propósito de interiorizar la atmósfera sonora y el *feel* característico de la música andina colombiana. Posteriormente, empleó herramientas de análisis musical aplicadas a obras contenidas en el

compendio de música colombiana elaborado por Jaime Llano, según Pérez (2021), con el fin de extraer estructuras formales, progresiones armónicas y melodiosos propios del género. Este proceso analítico se complementó con la interpretación diaria, en guitarra, de obras representativas de pasillo y bambuco.

Como resultado, se consolidaron tres piezas instrumentales en formato de *lead sheet* (melodía y cifrado), que reflejan los rasgos más característicos de la tradición andina colombiana, tales como las formas bipartitas y tripartitas, el uso de armonías tonales y recursos como las dominantes secundarias. A continuación, se presentan las generalidades musicales de cada obra.

**Tema “Bella Ciudad”.** Compuesto en ritmo de bambuco a 6/8, este tema se encuentra en la tonalidad de La mayor y desarrolla la forma A – A – B – C – C. En el ámbito armónico presenta pasajes de tonalización y una modulación hacia la tonalidad menor isotónica en la sección B. El tempo establecido para la obra es de 112 bpm.

**Tema “Pasillo Chicharra”.** Escrito en ritmo de pasillo a 3/4, está en la tonalidad de Re menor y adopta la forma A – A – B – B – A – C – C. Desde el punto de vista armónico, en la sección B se observa una breve modulación hacia la tonalidad relativa mayor, Fa mayor, recurso característico del pasillo instrumental, con un retorno a la tonalidad de origen tras ocho compases, utilizando Gm como acorde pivote. En la parte C modula a la tonalidad mayor isotónica, rasgo también recurrente en este tipo de géneros. Su tempo es de 200 bpm.

**Tema “Flor de Ocho”.** Esta pieza, también en ritmo de pasillo a 3/4, se encuentra en la tonalidad de Sol mayor y presenta la estructura A – A – B – A. En el desarrollo armónico incorpora una modulación a la tonalidad menor isotónica en la sección B, mientras que la parte C se mantiene en modo mayor. El tempo indicado es de negra = 175 bpm.

La intervención arreglística de cada tema se aplicó mediante la elección de un sexteto conformado por flauta travesa, saxofón soprano, guitarra eléctrica, teclado, bajo eléctrico y batería, decisión que amplió el enfoque sonoro de las obras. De esta forma se evidencia que, a partir del cambio de formato, se empieza a plantear una tímbrica individual y grupal diferente a la que normalmente se encontraría en un trío andino, ensamble en el cual tradicionalmente se articulan obras instrumentales como las aquí abordadas.

Posteriormente, se definieron los elementos sonoros del jazz que debían incluirse en cada arreglo, tales como secciones de improvisación, uso de síncopas como base rítmica, armonía extendida y aplicación escalística (empleo de escalas alteradas, modales, etc.). También se consideró la individualidad sonora de cada intérprete, aspecto que tiene que ver con el sello personal que cada uno imprime al arreglo, especialmente en las secciones de improvisación, según los instrumentistas asignados (saxofón, guitarra, bajo y piano). En estas intervenciones, los músicos manifiestan su sensibilidad, expresividad y habilidad instrumental.

En cuanto a la forma de los arreglos, se respetó la estructura original de las obras, incorporando únicamente dos introducciones lentas para “Bella ciudad” y “Flor de ocobo”, recurso común en estos géneros instrumentales. Dentro de dicha estructura, se definieron de antemano las dinámicas de volumen, con el fin de otorgar mayor “movimiento” a los arreglos.

En el plano armónico, se reemplazaron algunos acordes, haciendo énfasis en el uso de tensiones, pero respetando en su mayoría el movimiento armónico original. Asimismo, se aplicaron doblajes melódicos a octavas y terceras, junto con pasajes obligados y otros recursos como contramelodías.

A continuación, se presentan unas tablas que contienen la forma general del arreglo de cada tema, y los roles melódicos y de acompañamiento que desempeña cada instrumento.

**Tabla 2***Estructura y Roles del Tema “Bella Ciudad”*

Secciones	Funcionamiento del Formato
Sección A	Melodía en flauta y guitarra; piano acompaña. Bajo y batería conforman la base rítmica.
Sección A’	Melodía en saxo y flauta, piano y guitarra acompañan.
Sección B	Melodía en flauta y piano, guitarra acompaña.
Sección C	Melodía: flauta y guitarra; piano: melodía y acomp.
Solo de bajo	Guitarra y batería acompañan.
Solo de saxofón	Piano, bajo y batería acompañan.
Sección B	Melodía en flauta y piano, guitarra acompaña.
Sección C	Melodía: flauta y guitarra; piano: melodía y acomp.
Sección C’	Melodía: flauta y guitarra; piano: melodía y acomp.

*Nota.* Roles melódicos y de acompañamiento de cada instrumento por sección.

**Tabla 3***Estructura y Roles del Tema “Pasillo Chicharra”*

Secciones	Funcionamiento del Formato
Sección A	Melodía en flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección A’	Melodía en saxo y piano, guitarra acompaña.
Sección B	Melodía en saxo, flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección B’	Melodía en saxo, flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección A	Melodía en saxo y piano, guitarra acompaña.
Sección C	Melodía en flauta y saxo, piano acompaña.

Secciones	Funcionamiento del Formato
Sección C	Melodía en flauta; guitarra: melodía y acompañamiento.
Solo de saxofón	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de saxofón	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de piano	Bajo y batería acompañan.
Solo de piano	Bajo y batería acompañan.
Solo de saxofón	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de guitarra	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de guitarra	Piano, bajo y batería acompañan.
Sección A	Melodía en flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección B	Melodía en saxo y flauta, guitarra y piano acompañan.
Sección B'	Melodía en saxo, flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección A'	Melodía en saxo y piano, guitarra acompaña.
Sección C	Melodía en flauta y saxo, piano acompaña.
Sección C	Melodía en flauta; guitarra: melodía y acompañamiento.

*Nota.* Roles melódicos y de acompañamiento de cada instrumento por sección.

#### **Tabla 4**

##### *Estructura y Roles del Tema “Flor de Ocobo”*

Secciones	Funcionamiento del Formato
Sección A	Melodía en flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección A'	Melodía en saxo y piano, guitarra acompaña.
Sección B	Melodía en flauta y saxo; guitarra ejecuta contramelodía y piano acompaña.

Secciones	Funcionamiento del Formato
Sección A	Melodía en flauta y piano acompaña.
Solo de guitarra	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de guitarra	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de piano	Bajo y batería acompañan.
Solo de saxofón	Guitarra, bajo y batería acompañan.
Solo de saxofón	Piano, bajo y batería acompañan.
Solo de piano	Bajo y batería acompañan.
Sección A	Melodía en flauta y guitarra, piano acompaña.
Sección A'	Melodía en saxo, piano y flauta, guitarra acompaña.
Sección B	Melodía en flauta y saxo, contramelodía en guitarra y piano acompaña.
Sección A	Melodía en flauta, saxo y guitarra, piano acompaña.

*Nota.* Roles melódicos y de acompañamiento de cada instrumento por sección.

### ***Instrumentación***

Esta fase comprende la elaboración de maquetas, ensayos y demás procesos que permiten anticipar cómo podría sonar el producto final.

Las maquetas se realizaron en el programa *Finale*, donde se editaron las partituras y se exportó la pista *click* y el PDF para cada músico. En cuanto a los arreglos, se escribieron nota por nota las partes de flauta, así como algunas líneas melódicas y ornamentos de la guitarra y el piano, incluyendo el cifrado armónico, *cues*, guías y pasajes obligados. En el caso del bajo y la batería, inicialmente solo se consignaron *cues* y otras indicaciones generales. En esta etapa se consolidaron los arreglos definitivos, completando la escritura de la línea del bajo y definiendo la

parte de batería. Esta última se construyó a partir de la base rítmica característica de cada género, complementada con ideas preestablecidas hacia el final de cada sección.

Todo este trabajo tuvo como objetivo ofrecer a los intérpretes una visión global de cada tema, facilitando la comprensión, exploración e interiorización de las obras.

Las maquetas, finalmente, funcionaron como pistas de acompañamiento (*backing tracks*), empleadas por los músicos para la exploración, apropiación métrica y aprendizaje integral de cada pieza.

Por otra parte, la selección de los músicos que participaron en el proyecto respondió a criterios muy específicos. Cada intérprete debía poseer un buen nivel técnico–instrumental y experiencia en la ejecución tanto de jazz como de música colombiana, de modo que comprendiera los lenguajes y estilos interpretativos propios de cada género.

En el caso de la flauta travesa, se priorizó el dominio de los modos de interpretación tradicionales. Por su parte, el saxofonista, guitarrista, bajista y teclista, además de conocer los géneros pasillo y bambuco, debían manejar recursos escalísticos y herramientas melódicas propias del jazz, con el fin de aplicarlas de manera pertinente en las secciones de improvisación.

El baterista también debía dominar ambos lenguajes, ya que su interpretación requería un diálogo constante entre la rítmica tradicional colombiana y el *feel* y demás recursos propios del jazz.

Los ensayos se desarrollaron de forma virtual, espacio en el que se definieron los detalles interpretativos necesarios para alcanzar la sonoridad final del conjunto. En estas sesiones se precisaron aspectos relacionados con los roles de acompañamiento, especificando los momentos en los que se debía alternar entre el ritmo típico colombiano y el estilo swing, haciendo énfasis en las síncopas y demás recursos rítmicos característicos del jazz.

### ***Planeación Técnica***

Para esta producción se contó con el equipo de hardware y software necesario para desarrollar todas las etapas de grabación, mezcla y masterización. Se utilizaron interfaces de audio como la Focusrite 18i8 y la RME Babyface Pro, junto con micrófonos dinámicos y de condensador de marcas reconocidas como Shure, MXL y AKG, entre otras.

También se trabajó con instrumentos Fender, Yamaha, Alesis, Samick y Stephanhouser todos de excelente calidad, además de bancos de sonidos e instrumentos virtuales y *plug-ins* de firmas como Soniccouture, Waves, Slate Digital, Plugin Alliance, TDR Nova y Youlean, que aportaron una amplia gama de opciones para el diseño y procesamiento del sonido.

Las grabaciones se realizaron en seis home studios con condiciones apropiadas para lograr resultados profesionales. Cada espacio estuvo bien equipado y permitió obtener tomas claras, balanceadas y coherentes con la estética sonora del proyecto.

### ***Planeación Logística***

Este apartado se refiere a la organización del cronograma de actividades, estableciendo fechas precisas de grabación, presupuestos definidos y la asignación de recursos para cubrir honorarios de músicos, asesorías y demás requerimientos del proyecto.

La planeación logística se desarrolló de la siguiente manera:

El cronograma inició en agosto de 2024, periodo durante el cual se realizaron los arreglos de las obras y todas las actividades correspondientes a la etapa de preproducción, la cual finalizó en septiembre del mismo año. Los ensayos y grabaciones se llevaron a cabo entre octubre y noviembre de 2024. Posteriormente, las etapas de producción y postproducción se desarrollaron en octubre y noviembre de 2025. El presupuesto asignado fue de \$2.500.000 COP, destinados al

pago de músicos, adquisición de implementos acústicos para la adecuación del home studio del productor y participación en talleres de armonía, composición y arreglos musicales.

## **Producción**

En esta etapa se concretaron las decisiones tomadas durante la fase de preproducción. Se consolidó el trabajo en equipo y se logró una interacción armónica entre los músicos intérpretes y el productor. En cuanto al presupuesto establecido para la producción, se optó por realizar la grabación en formato *multitrack*, ya que alquilar un estudio para una sesión en bloque —como suele hacerse con este tipo de ensambles— excedía los recursos disponibles.

### ***Técnicas de Microfonía***

De manera general, las técnicas de microfonía seleccionadas para esta producción se eligieron en función de las características de cada instrumento, el estilo musical y las condiciones acústicas de los espacios de grabación. Se procuró utilizar configuraciones que permitieran capturar un sonido equilibrado, con buena presencia y definición, evitando la coloración excesiva de la señal. A continuación, se detallan las técnicas aplicadas a cada instrumento de acuerdo con sus particularidades sonoras y el rol que desempeñan dentro del ensamble.

## **Tabla 5**

### ***Técnicas de Microfonía para Cada Instrumento***

Instrumento	Micrófono	Ubicación / Técnica	Objetivo
Batería	AKG P2 y Shure	Overheads par	Captar imagen
	Beta 52A (kick),	espaciado A – B,	estéreo clara y
	Shure SM 57 para el	Room sobre el kit	cuerpo definido.
	snare y el tom 1,	en el centro.	
	Shure M802 (hit	Técnica <i>Close</i>	

---

	hat), AKG P170 (Overheads) y ECM 8000 (Room)	<i>Micking</i> , para el resto de micrófonos.	
Bajo eléctrico	Directa (DI)	Señal directa a la interfaz.	Captar graves definidos.
Guitarra eléctrica	Directa (DI) + Amplitube 5	Conectada a la interfaz de audio.	Mantener sonido limpio y sin ruido.
Teclado	Línea directa	Salida del VST.	Conservar calidad digital.
Saxofón soprano	Shure 7B (dinámico con activador a condensador)	Frontal cercano, a 10 cm de la campana.	Lograr tono cálido y equilibrado.
Flauta travesa	MXL 770	Frontal cercano a 10 cm de la campana.	Obtener brillo y naturalidad.

---

*Nota.* Se reseñan detalladamente los tipos de microfónica para cada instrumento.

### ***Grabación de cada Instrumento***

Cada músico registró su interpretación desde su propio *home studio*, siguiendo las indicaciones del productor, quien estableció un nivel de entrada de -12 dB para todos los instrumentos. Los principales DAW empleados fueron Logic Pro, Reaper y Pro Tools, utilizando en la mayoría de los casos interfaces de audio Focusrite. Asimismo, se trabajó con una pista de *click* para garantizar la sincronización entre las tomas individuales.

Cabe resaltar que a cada músico se le indicó realizar varias tomas por tema, con el fin de seleccionar la mejor interpretación de cada uno.

**Grabación de la Batería.** La batería se grabó en la ciudad de Popayán, en una sala acústicamente tratada con materiales absorbentes como paneles de espuma, fibra de vidrio y trampas de bajos, las cuales ayudan a controlar las frecuencias graves y reducir la reverberación no deseada. El software utilizado para la grabación fue Pro Tools.

El instrumento empleado fue una batería Yamaha Stage Custom Birch, ampliamente utilizada en contextos de jazz por su sonido cálido y resonante. Esta versión, fabricada en abedul (*birch*), ofrece una respuesta equilibrada y una proyección natural que se adapta muy bien a estilos que buscan un carácter orgánico y dinámico.

En cuanto a las medidas, se usó un tom de 12”, un bombo de 20”, un redoblante de 14” y un tom de piso de 14”. Los platillos también desempeñaron un papel fundamental en la estética sonora: se empleó un Ride Constantinople Low de 22”, un “Ride Bosphorus de 20” y un Hi-hat Zildjian Bosphorus de 13”.

La cantidad de tomas realizadas para esta grabación fue de cinco por cada tema, todas efectuadas el mismo día en un lapso de cinco horas.

## Figura 1

### *Captura de la Batería*



*Nota.* Grabación efectuada en la ciudad de Popayán.

**Grabación del Bajo Eléctrico.** El bajo se grabó en la ciudad de Bogotá, en un home studio sin tratamiento acústico. Para la captura se utilizó el DAW Logic Pro. El instrumento empleado fue un Samick Artist Series Precision, un bajo eléctrico con pastillas tipo Fender Precision, reconocido por su sonido cálido y con buen cuerpo. Este modelo cuenta con un selector de tono que permite resaltar las frecuencias medias-graves, lo que contribuye a que el instrumento se perciba con mayor claridad dentro de la mezcla general.

La interfaz de audio utilizada fue una Behringer U-Phoria. Se realizaron cuatro tomas por tema, distribuidas a lo largo de tres días.

## Figura 2

### *Captura del Bajo Eléctrico*



*Nota.* Grabación efectuada en la ciudad de Bogotá.

**Grabación del Teclado.** El teclado se grabó en la ciudad de Bogotá, en un home studio con acondicionamiento acústico. Se utilizó un Alesis Recital Pro de 88 teclas con acción de martillo, conectado a la interfaz U-Phoria UMC404DH (Behringer) y registrado en Cubase 12 Pro. La grabación se realizó por línea mediante el VST HammerSmith, que emula el sonido de un piano de cola con un timbre cálido y natural.

El proceso se llevó a cabo en dos días, dedicando aproximadamente 3 horas a cada tema y realizando tres tomas por cada uno, para un total de 10 horas de grabación. No se emplearon micrófonos, ya que la captura fue directa a través de la interfaz y el VST.

**Figura 3***Captura del Teclado*

*Nota.* Grabación efectuada en la ciudad de Bogotá.

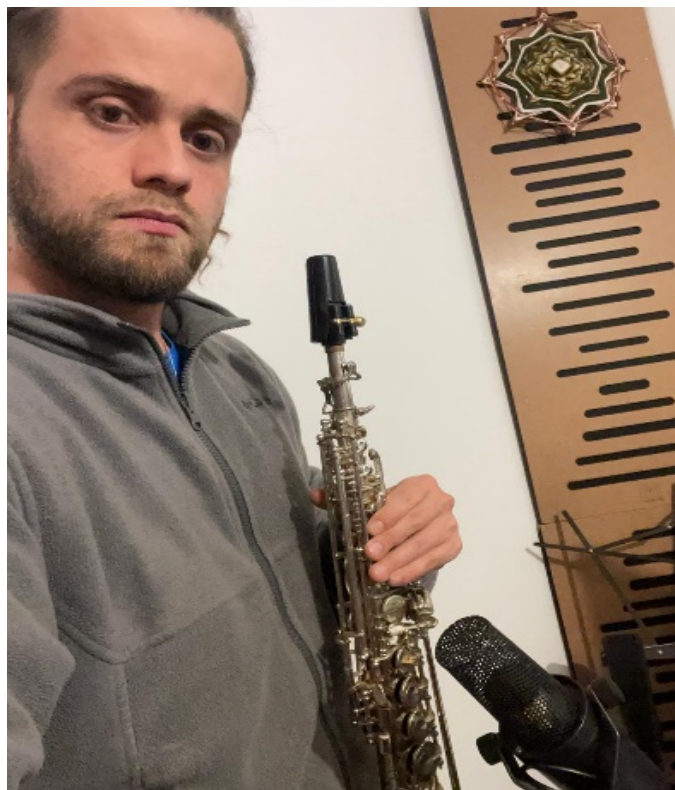
**Grabación de la Guitarra Eléctrica.** La guitarra se grabó en un home studio con acondicionamiento acústico, ubicado en el municipio de Soacha. Se utilizó una Fender American Deluxe, instrumento con características sonoras apropiadas para géneros como rock, blues y jazz. La captura se realizó por línea mediante una interfaz de audio Focusrite Scarlett 18i8, insertando el plug-in Amplitube 5 con el preset American Clean 1, sobre el cual se aplicó una configuración específica para obtener una sonoridad “gruesa”, con énfasis en frecuencias graves, similar a la empleada en el jazz.

Las grabaciones se llevaron a cabo durante tres días, realizando tres tomas por tema. El DAW empleado fue el Reaper.

**Figura 4***Captura de la Guitarra Eléctrica*

*Nota.* Grabación efectuada en el municipio de Soacha.

**Grabación del Saxo Soprano.** La grabación del saxofón soprano se realizó en el municipio de Tocancipá, en un cuarto acústicamente tratado, utilizando una interfaz RME Babyface Pro. El micrófono empleado fue un Shure SM7B de tipo dinámico, complementado con un activador a condensador iCloud. El DAW utilizado fue Pro Tools. En cuanto al posicionamiento del micrófono, se ubicó de frente, aproximadamente a 10 cm de la campana, realizando una captura monofónica. El músico efectuó tres tomas por tema, durante tres días de grabación.

**Figura 5***Captura del Saxofón Soprano*

*Nota.* Grabación efectuada en el municipio de Tocancipá.

**Grabación de Flauta Traversa.** La flauta se grabó en el municipio de La Calera, en un home studio. Se utilizó para la captura el DAW Reaper. La marca de la flauta es una Yamaha 481, de timbre melódico brillante. Se empleó un micrófono multipolar de marca MXL 770 a 10 CM de frente a la boquilla. La intérprete logró realizar las grabaciones en un día, obteniendo 4 tomas por tema.

## Figura 6

### *Captura de la Flauta Traversa*



*Nota.* Grabación efectuada en el municipio de La Calera.

### ***Edición y Limpieza***

En esta fase de la producción se realizó una escucha exhaustiva de cada instrumento, prestando especial atención a la claridad y limpieza en la ejecución. Los criterios principales incluyeron la ausencia de filtraciones, ruidos ambientales, clics y, especialmente, la verificación de que ninguna pista presentara saturación digital, es decir, que la señal no superara los 0 dBFS.

El primer proceso de edición consistió en eliminar los dos compases de entrada guía, previamente insertados al inicio de cada pista para facilitar el arranque de los músicos durante la grabación, dejando así limpio el inicio de cada tema.

El segundo proceso se centró en corregir saturaciones puntuales detectadas en la flauta y el bajo, ocasionadas por fluctuaciones naturales de volumen durante la ejecución, algo habitual en cualquier grabación. Para solucionarlo, se aplicaron reducciones de ganancia en los

fragmentos necesarios, especialmente en los compases donde, por razones expresivas, el intérprete tocaba con mayor intensidad. Estos ajustes iniciales se completan y refinan en los procesos dinámicos posteriores.

Posteriormente, se realizaron procedimientos de eliminación de ruido en la batería, enfocados en reducir filtraciones mediante compuertas de ruido. Para ello se insertó el plugin ReaGate de Reaper en los subgrupos de bombo y caja, con el objetivo de eliminar el sonido de los platos y otros ruidos ajenos a cada elemento. Los umbrales utilizados fueron de -32 dB en el bombo y -42 dB en la caja, de modo que cualquier sonido por debajo de esos niveles fuera silenciado. Cuanto más alto es el umbral, mayor cantidad de información se elimina; por esta razón se buscó una configuración sutil que preservara la sonoridad natural del instrumento y solo redujera el ruido no deseado.

En los toms se aplicó edición por recorte en los segmentos donde no había ejecución, ya que en estos espacios solo se percibían filtraciones y otros ruidos notorios; por lo tanto, se procedió a eliminarlos. Asimismo, se realizaron procesos de recorte en la caja, debido a que, en algunas secciones, cuando se impactaba el tom o el bombo —por ejemplo, al final de una frase o sección—, la bordonera vibraba de forma no intencional, generando un sonido que no correspondía a una ejecución propia de este elemento.

En el bajo y la guitarra eléctrica se aplicaron procesos orientados a recortar zumbidos y otros ruidos generados por el impacto de los dedos al tocar las cuerdas, tanto antes de cada ejecución como en los cierres de las secciones. Estos ajustes se realizaron únicamente sobre los ruidos más notorios. Algunos sonidos, como los siseos producidos por el contacto de los dedos sobre el mástil, son prácticamente inevitables. A ello se suman ciertos gestos propios de la interpretación —como los *slides* al comenzar o concluir una línea melódica o base rítmica— que

fluyen espontáneamente en la ejecución del instrumento y, por tanto, no se eliminaron. Para suavizarlos sin perder naturalidad, se aplicaron fade in y fade out en los puntos de entrada y salida de cada intervención.

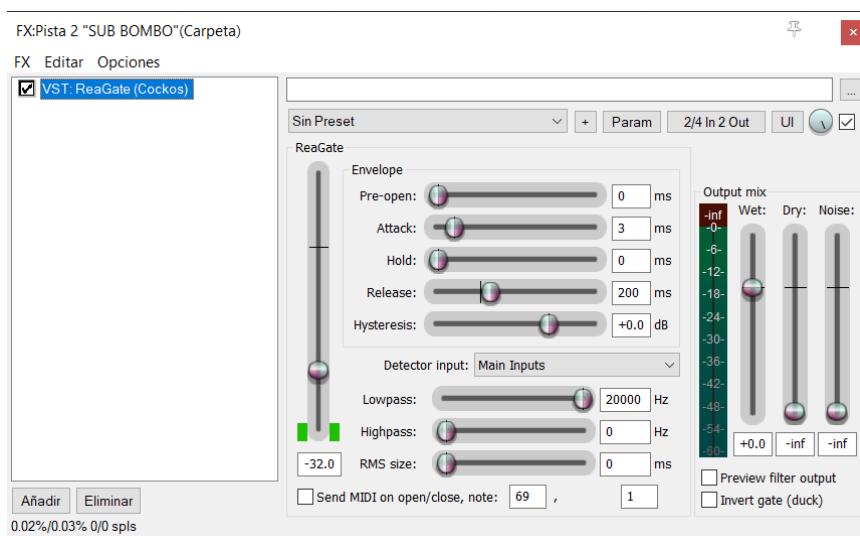
Finalmente, para mejorar la definición y reducir sonidos latosos en ambos instrumentos, se realizaron ajustes adicionales durante la etapa de ecualización.

La edición del teclado se centró únicamente en recortar los fragmentos sin ejecución, ya que, durante la escucha detallada, se percibieron clics y marcaciones de tiempo —probablemente realizadas con el pie—, las cuales fueron corregidas. En el saxofón y la flauta se aplicaron compuertas de ruido con un umbral sutil, destinadas a atenuar las respiraciones más intensas sin comprometer la naturalidad del instrumento.

En términos generales, se realizaron recortes únicamente en las secciones sin ejecución, con el fin de prevenir la presencia de ruidos o filtraciones inadvertidas. Cabe destacar que los mismos criterios de edición se aplicaron uniformemente a las tres obras.

## Figura 7

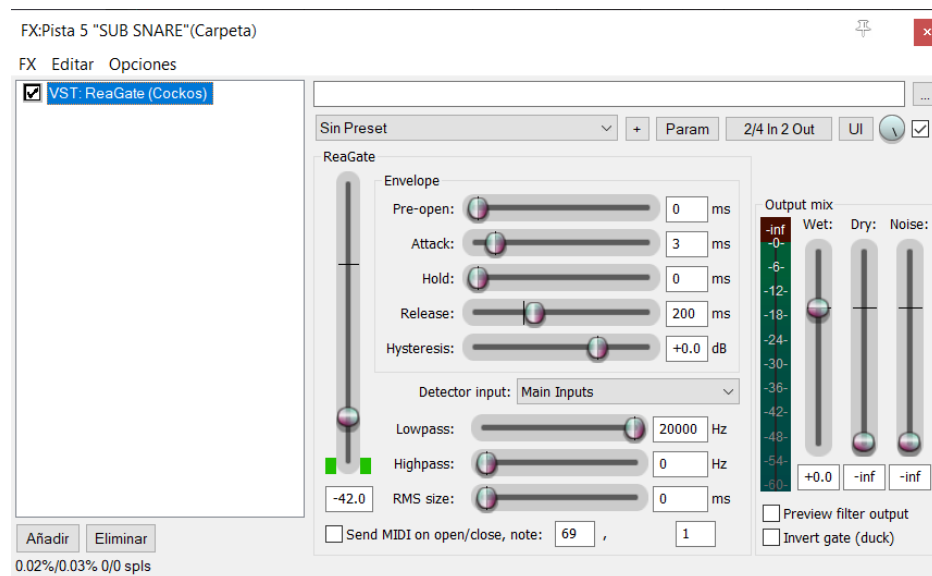
### *Compuerta de Ruido Aplicada en el Bombo*



*Nota.* Se cambió solo el umbral; los demás parámetros se mantuvieron iguales.

## Figura 8

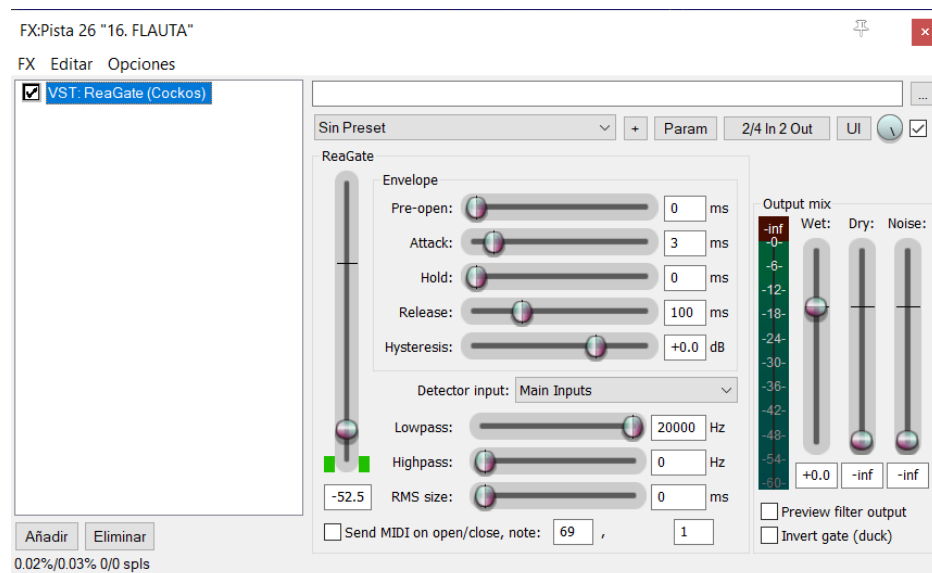
### Compuerta de Ruido Aplicada en la Caja



*Nota.* Se cambió solo el umbral; los demás parámetros se mantuvieron iguales.

## Figura 9

### Compuerta de Ruido Aplicada en la Flauta Traversa



*Nota.* Se usó la misma configuración de compuerta para saxo y flauta.

### Figura 10

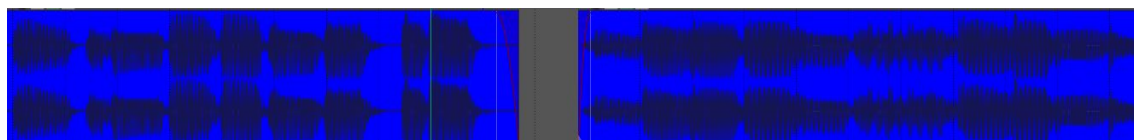
*Edición Mediante Recortes en Bombo y Caja*



*Nota.* Se aplicó para eliminar filtraciones; vibración de bordonera y golpes no intencionales.

### Figura 11

*Edición del Bajo Mediante Recortes y Fade Out*



*Nota.* Se aplicaron recortes para eliminar sonidos no deseados y *fade out* para atenuar ruidos de ejecución.

### Figura 12

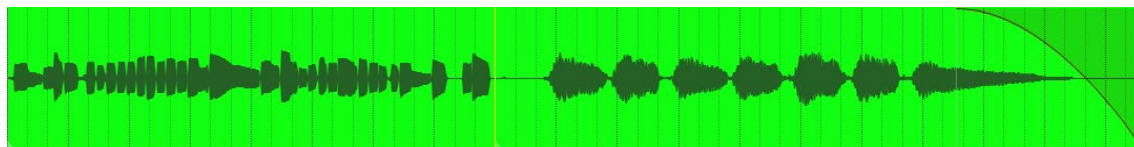
*Edición del Teclado Mediante Recortes y Fade Out*



*Nota.* Se aplicó edición para eliminar ruidos y marcaciones de tiempo del intérprete. Asimismo, se utilizó *fade out* para atenuar las transiciones entre la ejecución y los recortes.

### Figura 13

#### *Edición de la Guitarra Eléctrica Mediante Fade Out*



*Nota.* Se aplicó fade out al final del ítem para atenuar sonidos generados por el choque de los dedos con las cuerdas.

### Postproducción

Medina (2008) identifica cuatro elementos clave en el proceso mezcla: niveles de volumen, panorámica, balance frecuencial y dimensión. La mezcla de cada audio se efectuó revisando que dichos elementos estuvieran tratados de la mejor manera posible. Para el proceso de masterización, se tuvo en cuenta la metodología descrita por García (2022), quien propone una cadena específica de *plug-ins* insertada en el máster de cada tema, con el fin de expandir su volumen a un nivel considerable.

### *Mezcla*

Antes de iniciar la mezcla, se ordenaron las pistas en el siguiente esquema: batería, bajo, teclado, guitarra, saxofón y flauta traversa. Luego se añadieron marcadores para señalar las distintas secciones del tema —como estrofa y coro— y se definieron regiones con colores que facilitaron la identificación visual de cada pasaje. Además, se asignó un color específico a cada pista con el propósito de distinguirlas rápidamente y agilizar el trabajo durante la mezcla.

Los parámetros expuestos a continuación corresponden al tema “Bella ciudad”. En los otros dos temas se empleó un enfoque muy similar, con ajustes mínimos, ya que los tres comparten una misma estética sonora al formar parte del tributo a la ciudad de Ibagué planteado por el compositor.

**Nivelación de Volúmenes.** Como primer paso, se realizó la nivelación interna de la batería. Para ello, se escuchó únicamente este instrumento y se ajustó el volumen de cada uno de sus componentes. Se observó que los toms estaban ligeramente más fuertes que el resto, por lo que se redujo su nivel. Igualmente, se atenuó el canal de la bordonera para controlar su característico sonido zumbante o vibratorio.

Una vez equilibrados los elementos de la batería, se procedió a la nivelación general, donde se integró este instrumento con el resto del conjunto. Para balancear los volúmenes, se aplicó el método propuesto por Zapata (2018), que consiste en bajar todos los faders e iniciar la mezcla desde el instrumento que más energía aporta. En este caso, se comenzó con el bajo eléctrico, subiendo su nivel hasta asegurar que no superara los  $-12$  dB.

Después se ajustaron gradualmente los demás instrumentos hasta lograr un equilibrio adecuado y una masa sonora coherente, procurando que cada uno se distinga claramente dentro de la mezcla.

## Figura 14

### *Nivelación General de Volúmenes*



*Nota.* La nivelación general de volúmenes se realizó según el método de Zapata (2018), iniciando la mezcla desde el bajo eléctrico sin superar  $-12$  dB.

**Panorámica.** Se procedió a ubicar cada instrumento en el campo estéreo con el propósito de favorecer la separación, definición y claridad dentro de la mezcla, manteniendo una distribución equilibrada del espectro espacial. El paneo se realizó a partir de la información brindada por Eduardo García en la entrevista y del análisis de los referentes sonoros, buscando

coherencia entre los distintos elementos y evitando concentraciones excesivas en un mismo sector de la imagen estéreo. A continuación, se reseña la ubicación panorámica de los instrumentos:

**Tabla 6**

*Ubicación Panorámica de Cada Instrumento*

Instrumento	Ubicación Panorámica
Batería	Kick In: centro Kick Out: centro Snare Up: centro Snare Down: centro Tom 1: Left 40 % Tom 2: Right 50 % Hi-Hat: Left 100 % Overhead L: Left 100 % Overhead R: Right 100 % Room: centro
Bajo Eléctrico	Centro
Piano	Left 100%, Right 100% y Width 80%
Guitarra Eléctrica	Right 20%
Saxofón	Right 30%
Flauta	Left 30%

*Nota.* Porcentaje de paneo detallado.

**Balance Frecuencial.** Se realizaron los procesos de ecualización verificando que cada instrumento ocupara su rango frecuencial correspondiente, evitando el enmascaramiento y logrando claridad y distinción en cada uno. Después de cada ajuste se escucharon los cambios aplicados hasta obtener el sonido deseado, interviniendo zonas específicas del espectro para aportar cuerpo, calidez y presencia a cada instrumento. Este proceso se efectuó tanto de manera individual como grupal, ya que era necesario escuchar cómo cada instrumento convivía con los demás. Por ejemplo, se ecualizó primero la batería, luego el bajo, y posteriormente se reprodujeron ambos para realizar los ajustes necesarios.

De manera general, se aplicó un filtro pasaaltos a cada instrumento, con puntos de corte entre 40, 60, 80 y 90 Hz, para eliminar frecuencias muy graves que pueden “embarrar” la mezcla. Como señala Carretero (2021), el filtro pasaaltos es una de las herramientas más importantes en la mezcla, ya que permite remover frecuencias que el máster no necesita, evitando posibles problemas de saturación y pérdida de definición, descartando al mismo tiempo información innecesaria dentro del sistema binario.

**Batería.** Se revisó minuciosamente cada uno de los elementos de la batería y se aplicaron los procesos de ecualización correspondientes, basados en las técnicas propuestas en el *Curso de Mezcla de Baterías* de Mateos (2021).

Para esta fase se emplearon los ecualizadores FG-N, Custom Series EQ e Infinity EQ de Slate Digital. Se comenzó con el bombo, atenuando las frecuencias medias para eliminar el llamado sonido cartón, asociado a la falta de pegada y definición. Además, se aplicó un leve realce en los medios agudos y un incremento en las frecuencias altas para aportar mayor claridad. En la caja se utilizó un filtro pasaaltos para eliminar el contenido grave innecesario. También se redujeron algunas frecuencias medias con el fin de controlar el *bleeding*, es decir, la filtración de

otros elementos del set. Finalmente, se realizaron los medios agudos y se aplicó un *low shelf* para añadir calidez al instrumento.

En los toms se atenuaron ciertas frecuencias medias que generaban enmascaramiento, reduciendo al mismo tiempo el *bleeding* proveniente de los platos. Además, se aplicó un filtro pasaaltos en 81.5 Hz para eliminar graves no útiles y un pasabajos en 14.7 kHz para disminuir las filtraciones de los platos.

En el hi-hat solo se empleó un filtro pasaaltos para suprimir frecuencias graves. Finalmente, en los overheads y en el room se realizaron procesos similares: reducción de algunas frecuencias medias, realce en la zona de agudos y la aplicación del indispensable filtro pasaaltos para eliminar contenido que no aporta al carácter general de la mezcla.

### Figura 15

#### *Ecualizador del Kick In*



*Nota.* Ajustes en las frecuencias medias y ligeramente en agudas.

**Figura 16**

*Ecualizador del Kick Out*



*Nota.* Atenuación en frecuencias medias.

**Figura 17**

*Ecualizador del Snare Up*



*Nota.* Se activó el filtro pasaaltos, se redujeron frecuencias medias y se modificó el filtro low shelf.

**Figura 18**

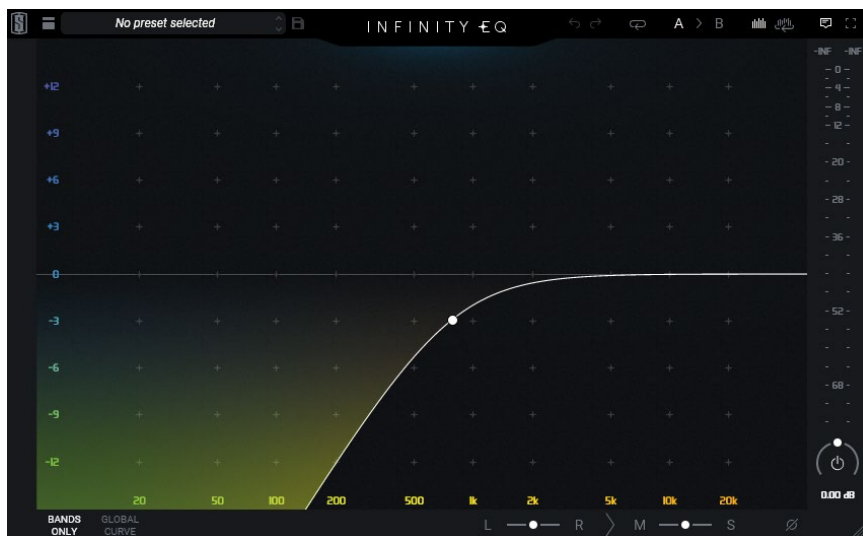
*Ecualizador del Snare Down*



*Nota.* Se activó el filtro pasaaltos, se atenuaron frecuencias medias, y se incrementaron medios agudos.

**Figura 19**

*Ecualizador del Hit-Hat*



*Nota.* Se aplicó filtro pasaaltos, para eliminar bajos innecesarios.

**Figura 20***Ecualizador de los Toms*

*Nota.* Se aplicó filtro pasaaltos y filtro pasabajos, para eliminar graves y bleeding de los platos.

También se atenuaron medios.

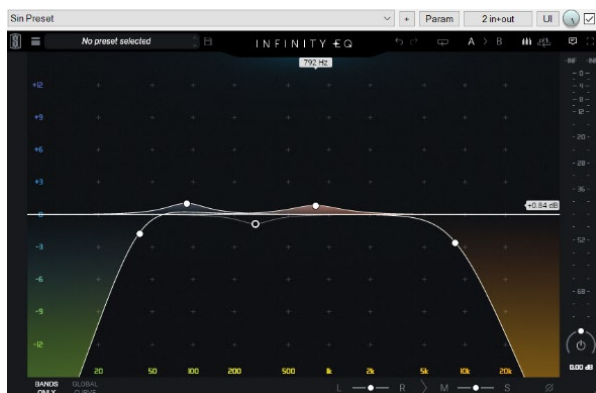
**Figura 21***Ecualizador de los Overheads*

*Nota.* Se utilizó filtro pasaaltos y se agregaron un poco de brillos.

**Figura 22***Ecualizador del Room*

*Nota.* Se atenuaron medios para eliminar cartón, y se aplicó filtro pasaaltos.

**Bajo Eléctrico.** Se inició el proceso aplicando un filtro pasaaltos para eliminar los subgraves innecesarios y un filtro pasabajos para evitar la presencia de armónicos agudos y sonidos metálicos. Luego, se reforzó ligeramente el rango de 80 a 100 Hz para aportar mayor peso al instrumento. En seguida, se realizó una atenuación en la zona media con el fin de eliminar la opacidad y aclarar el sonido. Finalmente, se realizó el rango comprendido entre 700 Hz y 1.2 kHz para otorgar definición y permitir que el bajo se integre adecuadamente dentro de la mezcla.

**Figura 23***Ecualizador del Bajo Eléctrico*

*Nota.* Se aplicaron filtros pasaaltos y pasabajos; además, se agregó cuerpo al instrumento, se suprimió la opacidad y se otorgó definición.

**Teclado.** Se activó un filtro pasaaltos alrededor de 70 Hz con el fin de eliminar el contenido grave que compite con el bajo. Posteriormente, se realizó suavemente la zona de 200 a 220 Hz para aportar cuerpo al instrumento, y se atenuaron ligeramente las frecuencias entre 300 y 400 Hz para evitar resonancias de carácter acartonado. Para proporcionar definición en los pasajes rítmicos, se incrementó de forma moderada la presencia en torno a 3 kHz.

**Figura 24***Ecualizador del Teclado*

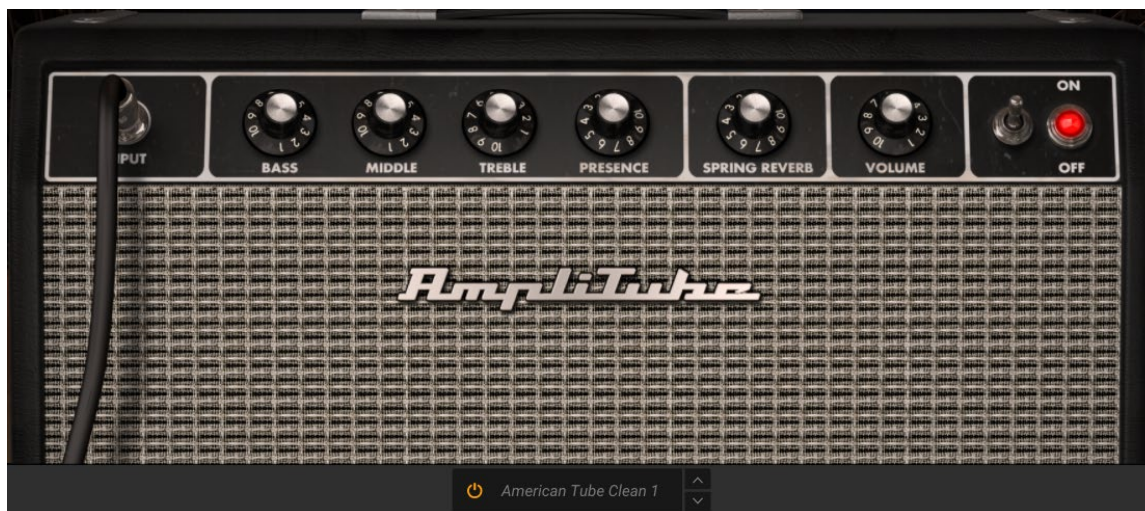
*Nota.* Se quitaron subgraves, se agregó cuerpo, se quitó sonido cartón y se sumó definición.

**Guitarra Eléctrica.** Se inició el proceso aplicando una ecualización previa desde Amplitude 5, procurando acercarse al sonido característico de la guitarra jazz: con presencia en frecuencias graves y un brillo controlado. Para evitar un tono latoso o excesivamente brillante, se realzaron ligeramente las frecuencias bajas y medias, y se atenuaron las altas.

Luego, se insertó el ecualizador Infinity, buscando coherencia con el sonido obtenido en el VST. Se aplicó un filtro pasaaltos con un punto de corte en 80 Hz para eliminar frecuencias graves innecesarias, y un filtro pasabajos en 7.39 kHz para reducir agudos y disminuir el siseo. Finalmente, se atenuaron suavemente resonancias entre 250 y 350 Hz que generaban opacidad, y se realzaron los medios entre 600 y 900 Hz para aportar cuerpo y definición al instrumento dentro de la mezcla.

## Figura 25

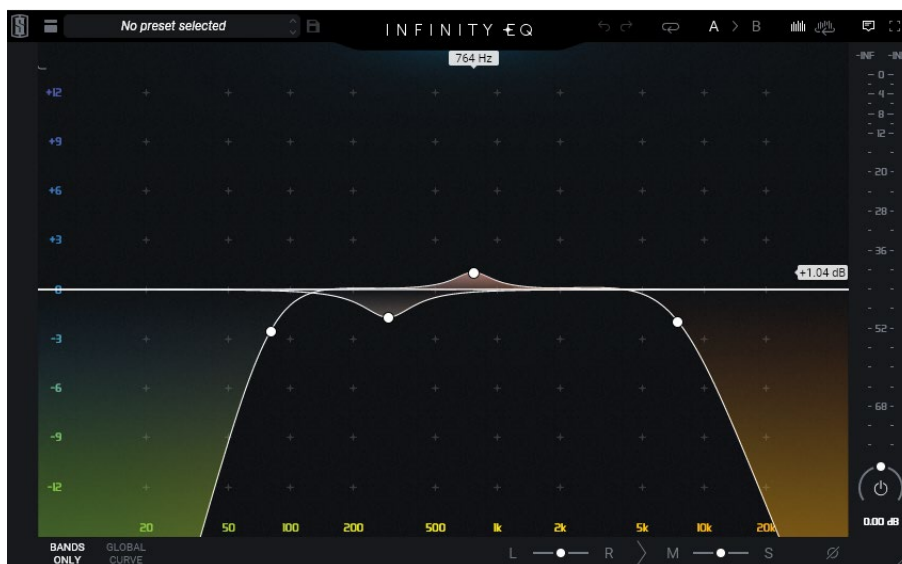
*Ecualización del Amplitude 5*



*Nota.* Parámetros de ecualización modificados en el Amplitude 5.

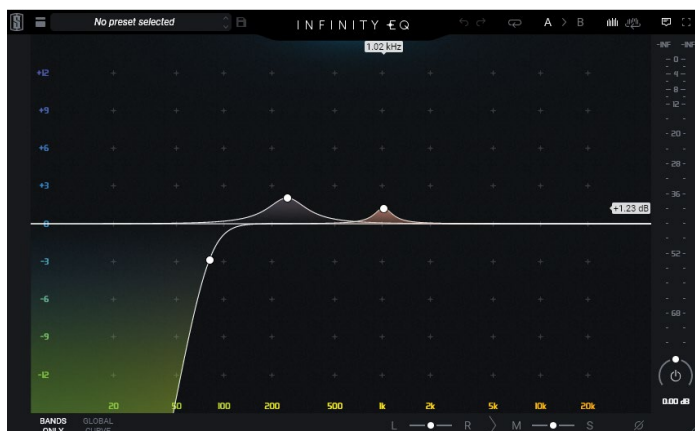
## Figura 26

### *Ecualizador de la Guitarra Eléctrica*



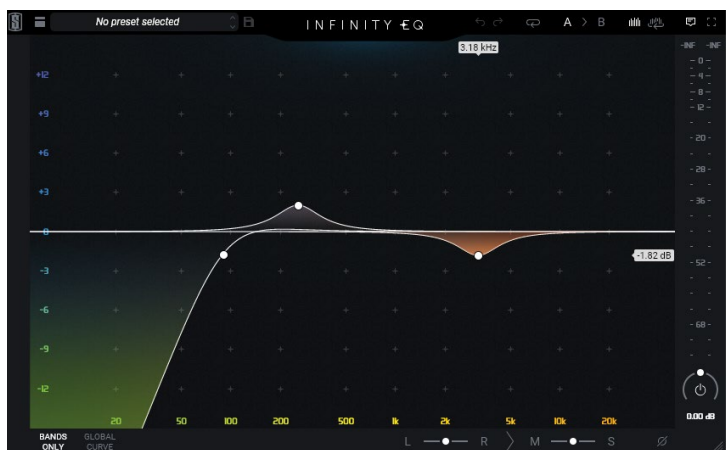
*Nota.* Se aplicó filtro pasaaltos para eliminar frecuencias que enmugran, se aplicó el filtro pasabajos para atenuar sonido brillante, se atenuó en zona de cartón y se otorgó cuerpo hacia los medios.

***Saxofón Soprano.*** Se activo un filtro pasaaltos, con punto de corte en 80 Hz, con el fin de eliminar ruidos graves que compiten con el bajo y el bombo, sin afectar el cuerpo del instrumento. Luego, se realizaron las frecuencias entre 250–350 Hz para aportar calidez y densidad, buscando un timbre cercano al utilizado por Carrera Quinta en su álbum *En esencia*. Finalmente, se incrementó levemente hacia la frecuencia 1.5 kHz, para dar claridad y presencia.

**Figura 27***Ecualizador del Saxofón Soprano*

*Nota.* Se aplicó filtro pasaaltos, se otorgó cuerpo sobre 250 Hz y se agregó claridad en 1.5 kHz.

**Flauta Traversa.** Se activó nuevamente un filtro pasaaltos con un punto de corte en 90 Hz, eliminando el contenido grave innecesario. Luego se realizó ligeramente la zona alrededor de 256 Hz para aportar cuerpo, y se atenuaron las frecuencias medias-agudas con el propósito de reducir la nasalidad y lograr un sonido más robusto en este elemento.

**Figura 28***Ecualizador de la Flauta Traversa*

*Nota.* Se activó filtro pasaaltos, se añadió cuerpo y se redujo nasalidad.

**Compresión.** Medina (2008) señala cuatro componentes esenciales como punto de partida para iniciar una mezcla. En este trabajo se incluyó también el proceso de compresión aplicado a cada instrumento, dado que constituye una práctica habitual en la producción actual.

A nivel general se trabajó esta fase con cuatro compresores, el CLA-76, CLA-2A y el API 2500, todos de la Empresa Waves y el F-Grey de Slate Digital.

Según Owsinski (2017), la compresión en el jazz debe aplicarse de forma sutil, evitando perder la dinámica natural de cada instrumento. Bajo este criterio, se utilizó la compresión conforme a lo propuesto por el autor, quien señala que el bajo eléctrico, la flauta y el saxofón pueden comprimirse entre 3 y 6 dB. La guitarra y el teclado requieren entre 2 y 4 dB y, dentro de la batería, el bombo y la caja también se comprimen entre 2 y 4 dB, mientras que se evita comprimir los overheads para conservar la naturalidad del conjunto.

De acuerdo con lo anterior, en la batería se aplicó compresión al bombo, la caja y los toms, con el propósito de controlar la dinámica y otorgar a cada uno mayor impacto y definición. En el caso del bombo, el F-Grey de Slate Digital no solo aportó presencia, sino que también contribuyó a limpiar ciertos armónicos y resonancias. Por su parte, el CLA-76 de Waves permitió realzar el golpe de la caja y los toms, añadiendo cuerpo, claridad y mayor contundencia a estos elementos.

Finalmente, se insertó el compresor API 2500 en el submaster para unificar el sonido de la batería, controlando los picos fuertes, dando más punch y en general manteniendo un volumen más estable dentro de la mezcla.

En el bajo eléctrico se añadió el compresor CLA-76 con el fin de obtener un sonido más consistente y que se compacte mejor con el bombo, aportando además un matiz tonal adicional. Se utilizó una relación de compresión de 4:1, con ataque lento y release rápido.

En el caso del teclado —VST Hammersmith— se decidió no aplicar compresión, ya que su sonido característico resultó suficientemente equilibrado y musical para los fines del proyecto. El instrumento presenta una dinámica natural, bien controlada y con un timbre definido desde su diseño, por lo que intervenir su respuesta podría comprometer su expresividad y matices originales. Por ello, se optó por conservarlo sin procesamiento adicional, respetando la estética sonora que ofrece por defecto.

Para la guitarra eléctrica se utilizó el CLA-2A, con el propósito de incorporar el carácter analógico propio de este compresor, suavizando y engrosando el sonido, tal como suele recomendarse en guitarras en clean dentro de géneros como blues, funk y el jazz.

Por último, el CLA-2A también se utilizó en la flauta y el saxofón, ajustando valores similares para obtener un sonido más estable y con la calidez característica del compresor. La compresión fue sutil, con el fin de preservar la dinámica natural de ambos instrumentos.

## Figura 29

### *Compresor en el Bombo*



*Nota.* Se aplicó compresor para dar presencia al bombo y controlar ciertas resonancias.

## Figura 30

### *Compresor en el Snare Up*



*Nota.* Se aplicó compresor para enfatizar golpe y presencia.

**Figura 31***Compresor en los Toms*

*Nota.* Se utilizó compresor para resaltar el impacto y la presencia.

**Figura 32***Compresor en el Submaster de la Batería*

*Nota.* Se insertó el API 2500 en el submaster para cohesionar y dar punch a la batería.

**Figura 33***Compresor en el Bajo Eléctrico*

*Nota.* Se aplicó compresor en el bajo con ratio 4:1 para control dinámico y cohesión rítmica.

**Figura 34***Compresor en la Guitarra Eléctrica*

*Nota.* Se usó el compresor en la guitarra eléctrica para suavizar y engrosar el sonido clean.

**Figura 35***Compresor en el Saxofón Soprano*

*Nota.* Se insertó compresor para control dinámico y calidez en el sonido.

**Figura 36***Compresor en la Flauta Traversa*

*Nota.* Se agregó compresor para control dinámico y calidez en el sonido.

**Dimensión.** Según Medina (2008), esta fase implica el uso de efectos como reverberación, delay, flanger, etc. En ese sentido, la información proporcionada por los ingenieros de sonido del álbum *En esencia* —referente sonoro del presente proyecto— indicó que la reverberación proviene principalmente de las condiciones acústicas naturales de la Sala A de Audiovisión, donde se realizó la grabación. Para capturar dicho ambiente, se emplearon tres pares de micrófonos estéreo ubicados estratégicamente, y el resultado obtenido se complementó con una aplicación muy sutil del plug-in H-Reverb de Waves dentro de la mezcla.

Con base en esta orientación, se decidió crear un único canal auxiliar al que se le insertó el H-Reverb, utilizando el preset *Large Hall*, coherente con el carácter espacial buscado. Posteriormente, al enviar gradualmente cada instrumento a este auxiliar, se concluyó que el preset ofrecía el ambiente requerido, por lo que solo fue necesario ajustar el nivel de envío individual.

Esta decisión coincide con lo planteado por Owsinski (2013), quien sostiene que utilizar un solo canal auxiliar de reverberación en formaciones como un sexteto favorece la unidad sonora y genera la sensación de que todos los músicos interpretan en una misma sala, incluso cuando la grabación se realiza en multitrack.

### Figura 37

*Plug-In H-Reverb Insertado en el Canal Auxiliar*

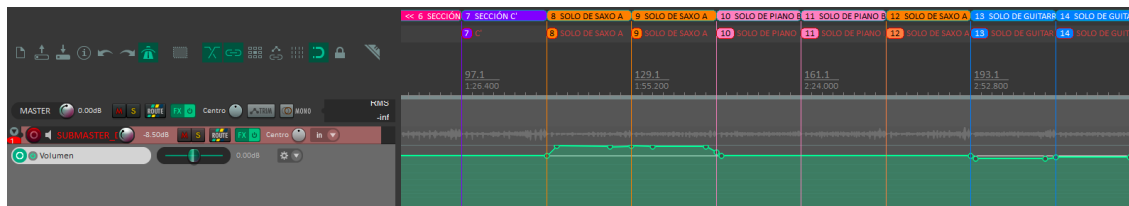


*Nota.* Se eligió el preset large hall.

**Automatizaciones.** En esta fase solo fueron necesarias automatizaciones de volumen, con el fin de mantener total concordancia con las dinámicas indicadas en los arreglos de las obras. Dichos arreglos señalaban segmentos en piano y forte, así como diversos crescendos y decrescendos. La mayoría de estas variaciones de volumen se coordinaron antes de la grabación, instruyendo a los músicos para que se ciñeran a las dinámicas escritas. Sin embargo, como siempre interviene el factor humano, no todas las dinámicas se ejecutaron tal como se había previsto. En este sentido, las automatizaciones resultaron de gran ayuda, no solo para evidenciar las dinámicas planificadas estéticamente desde los arreglos, sino también para reproducir aquellas que fueron omitidas. Estas automatizaciones se aplicaron principalmente en la batería, el bajo, y el teclado, acentuando de manera más perceptible los cambios de volumen.

### Figura 38

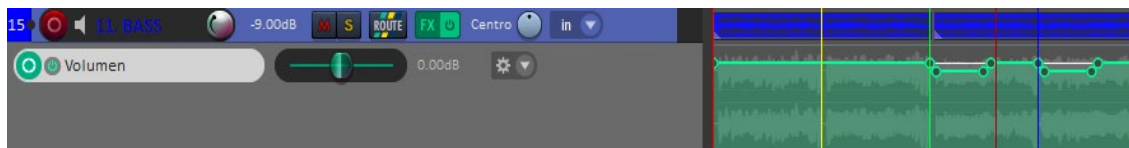
#### *Automatización de Volumen en la Pista de la Batería*



*Nota.* Se aplicó automatización en el segmento del solo del saxo para subir el volumen y en el solo de la guitarra para atenuarlo.

### Figura 39

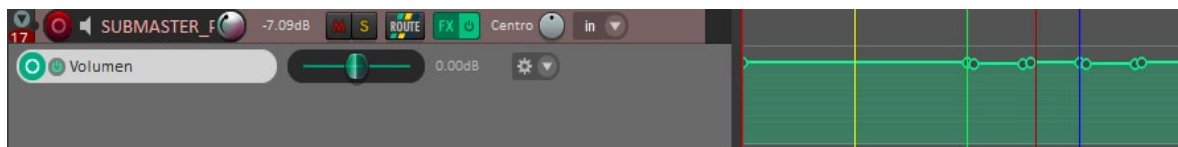
#### *Automatización de Volumen en la Pista del Bajo*



*Nota.* Se aplicó automatización para atenuar el volumen.

## Figura 40

### *Automatización de Volumen en la Pista del Teclado*



*Nota.* Se empleó automatización para reducir el volumen, en coherencia con la atenuación realizada en el bajo.

### ***Masterización***

Como se mencionó anteriormente, para esta fase se implementaron los procedimientos planteados por García (2022) en su taller de masterización funcional. En primer lugar, se verificó que la mezcla de cada tema se mantuviera aproximadamente entre -10 dBFS y -5 dBFS. Para ello, se utilizó el medidor WLM de Waves en el canal master, con el fin de corroborar que se cumpliera este lineamiento. En este sentido, cada pieza alcanzó un nivel de pico máximo dentro de dicho rango: “Bella ciudad” llegó a -7.7 dBFS, “Pasillo chicharra” a -6.4 dBFS y “Flor de ocobo” a -8.8 dBFS. Cabe aclarar que no se utilizó ningún tipo de compresor o limitador en el máster durante la sesión de mezcla de cada tema, ya que estos procesos corresponden a la etapa de masterización.

Después de verificar que no existiera saturación, se exportaron tres archivos WAV con un Sample Rate de 44.1 kHz y un Bit Depth de 24 bits. Posteriormente, para cada archivo WAV se abrió una nueva sesión en el DAW y se inició la inserción de la cadena de procesos propuesta por García (2022), comenzando con el ecualizador Infinity de Slate Digital, seguido del compresor nativo de Reaper, ReaComp, y el limitador L2 de Waves. Antes de modificar los parámetros de cada plug-in, se cargó un referente sonoro para ajustar el color y el volumen final.

Para los pasillos se utilizó como guía el tema “Sin viaje” y para el bambuco, “Más de lo mismo”, ambos referentes sonoros del proyecto.

En el proceso de ecualización, primero se activó un filtro pasaaltos con punto de corte en 20 Hz para eliminar sonidos ultra bajos y un filtro pasabajos con punto de corte en 20 kHz para eliminar frecuencias ultra altas. Asimismo, se siguió el criterio de sutileza común en la masterización, evitando acentuar o atenuar frecuencias por encima de  $\pm 2$  dB. Para la coloración dentro de este proceso, se consideraron las recomendaciones de Owsinski (2013) en cada refuerzo o atenuación.

En primer lugar, se reforzó de +0.5 a +1.0 dB el rango de 80 a 120 Hz, con el objetivo de dar cuerpo a la mezcla y resaltar la fundamental del bombo y el bajo sin generar saturación. Posteriormente, se atenuó hacia -1 dB el rango de 160 a 200 Hz, para reducir la congestión del ensamble. Finalmente, se reforzó de +0.5 a +1.0 dB el rango de 3 a 6 kHz, con el propósito de otorgar claridad y definición a la masa sonora.

En el proceso de compresión se siguió el principio de delicadeza en cada ajuste, aplicando los criterios propuestos por García (2022). Se utilizó un umbral de -36.0 dB, un *ratio* de 1.4:1, un tiempo de ataque de 12 ms y un *release* de 39 ms. Finalmente, se activó la función de *auto-makeup* del plug-in para compensar la pérdida de ganancia que este introduce por defecto.

En cuanto al limitador, se configuró un Out Ceiling de -1.0 dB y un umbral que osciló entre -7.2 y -6.0 dB, dependiendo de las variaciones de volumen de cada tema, utilizando el release automático (ACR) del limitador. Este modo de release se aplicó siguiendo las recomendaciones de Owsinski (2013), especialmente en géneros como el jazz, ya que permite un control más natural de la dinámica. Al aumentar el umbral, el limitador compensa

automáticamente la reducción de volumen generada por la compresión, lo que incrementa la sensación de nivel general de la señal. Por esta razón, se prestó especial atención para que el ajuste del umbral no deformara la masa sonora ni alterara la coherencia de la mezcla. Este proceso requirió audiciones minuciosas para garantizar que la integridad, claridad y balance dinámico de la mezcla se mantuvieran en todo momento.

Finalmente, se insertó al final de la cadena de masterización el medidor WLM de Waves, con el fin de verificar que ningún audio excediera el nivel de -1.0 dBFS, asegurando así la integridad de la señal y evitando saturaciones en la reproducción final.

### Figura 41

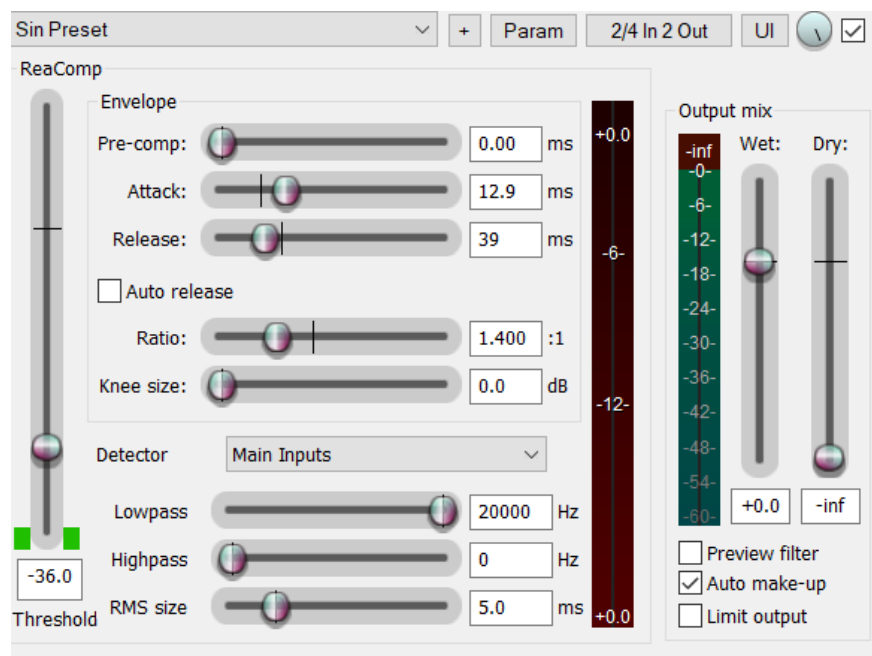
*Ecualizador Infinity de Slate Digital en el Master*



*Nota.* Ecualización sutil en el master para limpieza, cuerpo y claridad de la mezcla.

Figura 42

*Compresor ReaComp de Cockos en el Master*



*Nota.* Compresión sutil en el master para control dinámico y estabilidad de la mezcla.

Figura 43

*Limitador L2 de Waves en el Master*



*Nota.* Limitación final para elevar el nivel manteniendo claridad y balance dinámico.

Figura 44

*Medidor WLM de Waves en el Master*



*Nota.* Control de nivel máximo con el medidor WLM de Waves.

### **Plan de Circulación y Exhibición**

Se plantean diversas estrategias de difusión y formativas para maximizar el alcance y el aprovechamiento de los tres productos sonoros finales. Estas incluyen la publicación en plataformas digitales como Spotify, YouTube y Apple Music, así como la socialización del proceso y los resultados en redes académicas y musicales, con el objetivo de generar interés tanto en la comunidad educativa como en el público general. Además, el material se utilizará como recurso pedagógico en cursos de producción musical y análisis, y se presentará en semilleros y eventos internos de la UNAD, fomentando la formación de estudiantes, la reflexión sobre prácticas musicales contemporáneas y la integración de contenidos académicos con experiencias creativas.

Complementariamente, se implementan estrategias de proyección artística para fortalecer la visibilidad del proyecto en el ámbito cultural y profesional. Entre estas se destacan la interpretación en vivo con el sexteto en escenarios culturales y festivales, la participación en actividades de extensión universitaria y el envío de los productos sonoros a curadores, colectivos y medios especializados en nuevas músicas colombianas. Estas acciones buscan generar un diálogo con públicos diversos, ampliar las oportunidades de networking profesional y contribuir al reconocimiento de la producción musical independiente en contextos académicos y culturales.

## Conclusiones

La producción musical de las tres obras inéditas de bambuco y pasillo colombiano permitió aplicar de manera práctica los conceptos teóricos sobre las nuevas músicas colombianas y la incorporación de elementos sonoros del jazz. Desde la preproducción, se evidenciaron los retos propios de organizar ensayos, coordinar a los músicos y desarrollar los arreglos de manera que respetaran la esencia del folclor, incorporando al mismo tiempo improvisaciones, síncopas y armonías extendidas propias del jazz. Durante este proceso surgieron contratiempos naturales, como diferencias interpretativas, ajustes de tempo y reconsideraciones en la instrumentación, que fortalecieron la comprensión sobre cómo planificar y dirigir un proyecto de fusión musical.

En la etapa de producción, los desafíos se centraron en la grabación, edición y limpieza de audios, incluyendo la obtención de tomas claras y consistentes, la eliminación de ruidos no deseados y la preservación de la calidad sonora de cada instrumento. Esta fase consolidó competencias técnicas y estéticas que sirvieron de base para la postproducción.

La postproducción, (mezcla y masterización) implicó decisiones precisas, como hallar el sonido idóneo de la guitarra, ajustar ecualizaciones y aplicar compresores de manera efectiva. Durante estas etapas se trabajó la distribución espacial de los instrumentos, el equilibrio entre líneas melódicas y percusión, y la claridad y definición de los timbres, asegurando que cada elemento se percibiera de manera nítida dentro de la mezcla. Asimismo, permitió evidenciar que la integración del jazz con los ritmos andinos no solo amplía la paleta sonora, sino que requiere decisiones conscientes sobre dinámica, color tímbrico y cohesión sonora, garantizando que la obra final reflejara con fidelidad la intención artística del proyecto.

Como resultado de todo este proceso, se logró una sonoridad híbrida que renueva el pasillo y el bambuco sin perder su identidad, materializada en tres obras originales en formato

WAV, que reflejan los rasgos de las nuevas músicas colombianas. El procedimiento integral queda documentado en términos de composición, arreglos, producción y postproducción, y la validación experta de Javier Pérez Sandoval destacó la claridad sonora, la interacción instrumental y el valor del enfoque desde la producción musical, poco abordado en este tipo de proyectos.

De igual manera, se constató que la experiencia adquirida refleja la tendencia observada en agrupaciones como Carrera Quinta, Puerto Candelaria y Curupira: la universalidad de la música y la capacidad de transformar el folclor mediante fusiones sonoras, manteniendo su identidad y expandiendo su percepción psicoacústica.

En definitiva, los desafíos técnicos y creativos forman parte esencial del proceso musical, y superarlos fortalece no solo el producto final, sino también la formación integral del productor y su capacidad de innovación. En este contexto, la preproducción resultó clave en la definición de la estética y el sonido final del proyecto, orientando la composición, los arreglos y el formato instrumental, y guiando de manera coherente la producción y la postproducción. Este enfoque permitió integrar de forma efectiva el jazz con el bambuco y el pasillo, consolidando una propuesta musical coherente y distintiva que refleja tanto la intención creativa como el aprendizaje obtenido a lo largo de todo el proceso.

### Referencias Bibliográficas

- Del Rio, O. (2011). El proceso de investigación: Etapas y planificación de la investigación. En L. Vilches (Coord.), *La investigación en comunicación: Métodos y técnicas en la era digital* (pp. 67–93). Ed. Gedisa. <https://metodouces.files.wordpress.com/2015/09/del-rio-el-proceso-de-investigación-etapas-y-planificación1.pdf>
- Delgado, C. S. (2007). La “nueva música colombiana”: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El Artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 4, 6–24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091438>
- Delgado, T., Beltrán, E., Ballesteros, M., & Salcedo, J. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10–28. <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7463/La%20investigación-creación%20como.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, H. (2011). Pasillos, bambucos, guabinas: Una visión urbana, and: En esencia (review). *Latin American Music Review*, 32(1), 173–175. <https://doi.org/10.1353/lat.2011.0011>
- García, S. (2022). Taller masterización funcional para principiantes [Taller]. Emisora Escucharte, UNAD.
- Londoño, R. (2021). Metodología para producción de una obra musical [Presentación de PowerPoint]. Curso Taller Colectivo de Producción 410031, UNAD.
- López, R., & San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos [Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada]. Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México. <http://invartistic.blogspot.com/>

Mateos, T. (2021). Curso de mezcla de baterías [Curso en línea]. Udemy.

<https://www.udemy.com/course/curso-de-mezcla-de-baterias/>

Medina, J. (2008). La mezcla: Ecuando [PDF]. [https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-](https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09_ac44bc74ce484c7990465561174db11f.pdf)

[d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09\\_ac44bc74ce484c7990465561174db11f.pdf](https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09_ac44bc74ce484c7990465561174db11f.pdf)

Medina, J. (2008). La mezcla: Ideas fundamentales [PDF]. [https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-](https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09_fa68fd0722cd40339a0f32f9a6f4ad09.pdf)

[d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09\\_fa68fd0722cd40339a0f32f9a6f4ad09.pdf](https://f1a00f66-edb1-43a3-b3c1-d6bb51cb6168.filesusr.com/ugd/0c8c09_fa68fd0722cd40339a0f32f9a6f4ad09.pdf)

Medina, J. (2011). Fases en una producción musical. Hispasonic.

<https://www.hispasonic.com/blogs/fases-produccion-musical/37068>

Owsinski, B. (2022). *The Mixing Engineer's Handbook* (5ª ed.). Bobby Owsinski Media Group.

Sandoval, L. (2018). El marco teórico. *El portal de Leo*, Universidad de los Andes.

<https://leo.uniandes.edu.co/marco-teorico/>

Torres, C. R. (2019). La fusión urbana y sus nuevas músicas tradicionales: Producción musical de la fusión urbana y sus nuevas músicas tradicionales en Bogotá [Trabajo académico]. Academia.edu.

[https://www.academia.edu/42769103/LA\\_FUSIÓN\\_URBANA\\_Y\\_SUS\\_NUEVAS\\_MÚSICAS\\_TRADICIONALES](https://www.academia.edu/42769103/LA_FUSIÓN_URBANA_Y_SUS_NUEVAS_MÚSICAS_TRADICIONALES)

Zapata, J. [José Zapata]. (2021). Mezcla y masterización en Reaper [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=oNeNpOY3mvU&t=3837s>

## Apéndices

### Apéndice A

*Productos Sonoros Finales (Listado en SoundCloud)*

[https://soundcloud.com/user-553846708-715371881/sets/homenaje-a-ibague\\_tres-temas](https://soundcloud.com/user-553846708-715371881/sets/homenaje-a-ibague_tres-temas)

*Nota.* Contiene los temas finales del proyecto. El enlace dirige al listado completo de grabaciones disponibles en la plataforma SoundCloud.

## **Apéndice B**

*Productos Sonoros Finales (Archivos WAVS en Drive)*

[https://drive.google.com/drive/folders/1IxTEmDaRTW\\_fL6jKdOHP0acZVIKpudup?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1IxTEmDaRTW_fL6jKdOHP0acZVIKpudup?usp=sharing)

[g](#)

*Nota.* Contiene los temas finales del proyecto en formato WAV. El enlace dirige a la carpeta completa con los archivos de audio disponibles en Google Drive.

## Apéndice C

*Lead Sheets de los Temas del Proyecto (Partituras en Drive)*

<https://drive.google.com/drive/u/3/folders/1GVw-gGjJyY17PdxXbEHR9xCXQQKI8pc9>

*Nota.* Contiene las partituras (lead sheets) de los temas del proyecto. El enlace dirige a la carpeta completa con los archivos disponibles en Google Drive.