

**El canto de mi tierra. Producción musical de obras inéditas del suroccidente colombiano en
ritmo de son sureño de los compositores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno**

Edward Andrés García Yela

Asesor

Sebastián García Restrepo

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH

Programa de Música

2026

Agradecimientos

A mi asesor de trabajo de grado el Maestro Sebastián García Restrepo. Su experiencia, comprensión, paciencia, guía constante y su fe inquebrantable en mis habilidades me motivaron a alcanzar metas que nunca imaginé, por mi delicado estado de salud.

A la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), por abrirme las puertas y darme la oportunidad de avanzar en mi carrera profesional, especialmente al líder del Programa de Música Jorge Iván Alvarado y a todos mis profesores por compartir su sapiencia y motivarme a superarme.

Gracias infinitas a mis padres, a mi hermano por el apoyo en cada paso de mi vida, por su amor incondicional y su apoyo moral. Su fe en mí, incluso en los momentos más difíciles, ha sido el pilar fundamental de este logro. También expreso mi gratitud especialmente a mi primo Orlando Salazar García, quien dedicó su tiempo para escucharme y apoyarme en todo momento.

A los compositores de las tres canciones inéditas: Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, por su creatividad, dedicación y sensibilidad artística que han dado vida a obras únicas que transmiten emociones profundas y han dejado una huella especial a quien tuve el privilegio de producirlas.

Finalmente agradezco a todos los intérpretes, principalmente al Lic. Jaime Ascuntar, quienes participaron en el desarrollo de este proyecto de grado, ya que fue el resultado de un esfuerzo colectivo.

Resumen

Este proyecto de investigación-creación, denominado *El canto de mi tierra*, aborda la producción musical de tres obras inéditas de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, en colaboración con artistas empíricos del suroccidente colombiano. Con el propósito de aportar al acervo de las tradiciones sonoras de esta región, la investigación-creación se justifica en la necesidad de articular el conocimiento académico de la producción sonora, especialmente en técnicas de grabación, con el saber popular para salvaguardar sus elementos sonoros y musicales identitarios. En este contexto, el objetivo consistió en producir y registrar discográficamente estas piezas, aplicando técnicas de grabación digital, como eje temático, que capturarán la riqueza tímbrica de los instrumentos característicos, contribuyendo así al acervo discográfico regional. Se hizo un proceso de documentación, análisis y aplicación de las técnicas de grabación junto con entrevistas a los músicos alrededor del proceso mismo y que desembocó en la materialización de las canciones “Pasada la Medianoche”, “Promesas Falsas” y “Malditos Celos”. Los resultados demostraron que una aplicación técnica-teórica flexible de métodos de grabación, donde la escucha crítica prevalece sobre la rigidez teórica de los manuales, permite alcanzar un equilibrio acústico favorable con respecto al referente sonoro utilizado. Simultáneamente, se logró abordar el desafío emocional de los músicos empíricos de la región, al transitar de la interpretación en vivo hacia la grabación digital por pistas. Finalmente, este registro se consolida como un medio de visibilización que inmortaliza y proyecta la identidad nariñense de estos autores en el ecosistema digital global.

Palabras clave: Producción musical, obras inéditas, Marcelino Burbano, Teodulfo Yaqueno, músicos empíricos, técnicas de grabación, son sureño.

Abstract

This research-creation project, titled *El canto de mi tierra* (The Song of My Land), focuses on the musical production of three unpublished works by composers Marcelino Burbano and Teodulfo Yaqueno, in collaboration with folk artists from southwestern Colombia. With the aim of contributing to the heritage of this region's musical traditions, this research-creation project is grounded in the need to integrate academic knowledge of sound production—particularly recording techniques—with traditional folk knowledge to preserve the region's distinctive musical and sonic elements. In this context, the objective was to produce and record these pieces, using digital recording techniques as a central focus to capture the rich timbre of the characteristic instruments, thereby contributing to the regional discographic heritage. A process of documentation, analysis, and application of recording techniques was carried out, along with interviews with the musicians regarding the process itself, that resulted in the songs “Pasada la Medianoche,” “Promesas Falsas,” and “Malditos Celos.” The results demonstrated that a flexible technical-theoretical application of recording methods, in which critical listening takes precedence over the theoretical rigidity of manuals, allows for the achievement of a favorable acoustic balance with respect to the sound reference used. At the same time, the study successfully addressed the emotional challenge faced by the region's empirical musicians as they transitioned from live performance to digital track-by-track recording. Finally, this recording establishes itself as a medium of visibility that immortalizes and projects the Nariño identity of these artists within the global digital ecosystem.

Keywords: Music production, unpublished works, Marcelino Burbano, Teodulfo Yaqueno, self-taught musicians, recording techniques, son sureño.

Tabla de Contenidos

Agradecimientos	2
Resumen	3
Abstract	4
Tabla de Contenidos.....	5
Lista de Figuras.....	8
Lista de Apéndices	9
Introducción.....	10
Planteamiento Temático	12
Justificación	15
Objetivos.....	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
Marco Teórico.....	18
La Música Tradicional Empírica en Colombia dentro de la Producción Musical	
Contemporánea	18
El Son Sureño.....	19
<i>Breve Acercamiento a la Discografía del Son Sureño</i>	<i>21</i>
Técnicas de Grabación.....	22
<i>Grabación del Bombo Andino.....</i>	<i>22</i>
<i>Grabación de Congas</i>	<i>23</i>
<i>Grabación de Timbales.....</i>	<i>23</i>
<i>Grabación de Percusiones Menores</i>	<i>24</i>

<i>Grabación de Guitarras Acústicas</i>	26
<i>Grabación del Acordeón</i>	27
<i>Grabación de Violín</i>	27
<i>Grabación de Flauta</i>	28
<i>Grabación de Voces</i>	29
Desarrollo y Creación de Obra	31
Estudios de Grabación, Equipos y Talento Humano	31
<i>Sala de Grabación</i>	31
<i>Equipos de Grabación</i>	33
<i>Talento Humano</i>	33
Grabación de Bombo Andino.....	34
Grabación de Congas.....	36
Grabación de Timbales	37
Grabación de Güiro	38
Grabación del Bajo	40
Grabación de Guitarra Acústica	41
Grabación del Requinto	42
Grabación de la Flauta.....	43
Grabación del Violín	44
Grabación de Acordeón	45
Grabación de Voces y Coros.....	46
Proceso de Mezcla.....	48
<i>Referente Musical</i>	48

<i>Procedimiento de Mezcla</i>	49
Reflexiones y Diálogos con los Músicos Empíricos	52
Conclusiones.....	54
Referencias Bibliográficas.....	58
Apéndices	60

Lista de Figuras

Figura 1 - Cuarto de Grabación Estudios “SAGA PRODUCCIONES”	32
Figura 2 - Control Room “SAGA PRODUCCIONES”.....	33
Figura 3 - Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro	35
Figura 4 - Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro.....	35
Figura 5 - Grabación de las Congas	36
Figura 6 - Grabación de Timbales	38
Figura 7 - Grabación del Güiro.....	39
Figura 8 - Grabación del Bajo	40
Figura 9 - Grabación de la Guitarra	42
Figura 10 - Grabación del Requinto.....	43
Figura 11 - Grabación de la Flauta	44
Figura 12 - Grabación del Violín.....	45
Figura 13 - Grabación del Acordeón.....	46
Figura 14 - Grabación de las Voces de Nelson Genoy	47
Figura 15 - Grabación de las Voces de Marcelino Burbano	48

Lista de Apéndices

Apéndice 1 – Audios de la Obra.....	60
Apéndice 2 – Partituras de las Obras	60
Apéndice 3 – Entrevista a los Músicos	60

Introducción

La música ha sido, a lo largo de la historia, una herramienta esencial para la expresión cultural, social y emocional de los pueblos. En Colombia, y particularmente en el suroccidente del país, existe una gran riqueza cultural y diversidad sonora. En esta región abundan artistas empíricos cuyas propuestas musicales, aunque cargadas de originalidad y valor identitario, muchas veces carecen de los medios técnicos y profesionales necesarios para ser registradas discográficamente, con el potencial de ser difundidas en diversos escenarios y, a la vez, de aportar al acervo sonoro y cultural de la región. En este contexto, el presente proyecto de investigación-creación *El canto de mi tierra: producción musical de obras inéditas del suroccidente colombiano en ritmo de son sureño, de los compositores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno*, explora el proceso de producción y registro discográfico de tres obras inéditas en ritmo de son sureño, de las canciones “Malditos Celos”, “Promesas Falsas” y “Pasada la Medianoche” de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, con la colaboración interpretativa de artistas empíricos de la región. Este proyecto responde al propósito de documentar y visibilizar los aportes de estos músicos al panorama musical local, contribuyendo, de esta manera, a aumentar el acervo discográfico de estas músicas y robustecer sus expresiones sonoras.

Este proyecto no solo busca fortalecer el vínculo entre las formas de la producción musical digital actuales y las manifestaciones artísticas populares, sino también poder potenciar la producción discográfica de obras inéditas de la región del suroccidente colombiano. Ofrece un espacio de desarrollo técnico y creativo para músicos que, a pesar de no contar con una preparación formal, poseen un talento musical y una propuesta artística identitaria. A través de un proceso colaborativo, se desarrollaron etapas de preproducción, grabación, edición, mezcla y masterización, enfocándose principalmente en las técnicas de grabación, como eje temático de

los proyectos de producción musical, que permitirán conservar y respetar la esencia original de cada obra y también de los instrumentos involucrados, que son parte de esos marcadores de identidad dentro del son sureño.

De esta manera, el trabajo se inscribe en la línea de Artes en la Era Digital que apuesta por el reconocimiento de las músicas locales, la democratización del acceso a procesos de producción musical profesional y la valorización del arte empírico como una fuente legítima de conocimiento y creación artística.

El presente documento expone el proceso de documentación, análisis y registro creativo desarrollado en esta investigación. En primer lugar, se presenta un Marco Teórico en el que se aborda la música tradicional del suroccidente colombiano con especial atención en el son sureño, así mismo, y dado el eje temático en grabación sonora, se aborda desde el punto de vista teórico algunas técnicas de grabación para cuerdas, percusiones y vientos característicos de los instrumentos trabajados. Posteriormente, en la sección de Desarrollo y Creación de Obra, se describe el proceso de producción musical, abordando la experiencia de las sesiones de grabación en estudio, con diversos recursos técnicos de captura y producción sonora que permitieron registrar instrumentos característicos de esta región. Igualmente, se aborda de manera breve la etapa de postproducción donde se edita, aplican procesos, efectos, y automatizaciones, sin perder la esencia de las músicas del sur. Finalmente, en el apartado de Conclusiones se presentan las reflexiones derivadas del proceso investigativo y creativo desarrollado en el presente estudio.

Planteamiento Temático

Este trabajo se encuentra enmarcado en la línea de investigación *Artes en la Era Digital* y en el eje temático de *Grabación Sonora*, y se centra en el análisis y aplicación de técnicas de grabación sonora en el proceso de producción musical de tres obras inéditas de las canciones “Malditos celos”, “Promesas falsas” y “Pasada la medianoche” de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, en colaboración con artistas empíricos de la región del Sur Occidente colombiano. Este proyecto de investigación-creación busca comprender cómo las decisiones técnicas en la captura del sonido pueden influir en la estética, autenticidad y proyección de las expresiones musicales locales. A través de un enfoque práctico y reflexivo, se pretendió documentar el proceso de grabación, buscando capturar gestos musicales particulares de la cultura, estilo y sonoridad de los géneros y artistas involucrados. El proyecto articula el conocimiento académico del Maestro en Música con el saber empírico de los músicos populares, generando una producción colaborativa que respeta, fortalece y proyecta las identidades sonoras de la región. Este planteamiento se inscribe en el campo de la producción musical, como práctica artística y técnica, y propone una mirada apropiativa y reflexiva sobre los métodos convencionales de grabación, abriendo espacio para la experimentación y el diálogo intercultural en contextos no institucionales.

En este contexto, la grabación sonora no se aborda únicamente como una herramienta técnica, sino como una herramienta de mediación cultural que puede influir profundamente en la forma en que se representa, preserva y proyecta la música de raíz popular. La investigación se enfoca en aspectos como la elección de micrófonos, la disposición espacial de los intérpretes, el tratamiento acústico de los entornos de grabación, y, sin descuidar, las decisiones estéticas en la mezcla y edición.

Además, se examina cómo el dialogo entre las prácticas de producción musical, herramientas tecnológicas digitales y el saber empírico de los músicos populares para generar diferentes ideas y perspectivas que enriquezcan el proceso de producción. Este intercambio se convierte en un espacio de aprendizaje mutuo, donde se cuestionan las jerarquías del conocimiento y se promueve una producción musical más inclusiva, situada y respetuosa de las identidades sonoras regionales. Frente a este panorama, la producción discográfica del Son sureño en Nariño ha sido impulsada por figuras importantes como Wilson Benavides, Hugo Ortega, Jesús Vallejos, Javier Martínez, Oscar Coral, quienes, junto a otros productores, han liderado registros emblemáticos de agrupaciones como Wilson y sus Estrellas, Trigo Negro, Sol Barniz, Grupo Amadeus. Estos antecedentes, que incluyen obras fundamentales de compositores como Tomás Burbano ("El Sonsureño"), Hugo Ortega ("El trompo Sarandengue"), Chucho Vallejos ("El carnaval del Cuy"), Oscar Javier Coral ("Mi Nariño es Muy"), han demostrado una evolución sonora que transita desde los arreglos folclóricos tradicionales hasta propuestas contemporáneas como la presentada por el maestro Mario Fajardo Santander, la cual plantea cómo el estudio y la reinterpretación técnica del son sureño ha vinculado la rítmica andina con el lenguaje del jazz que resultan fundamentales para la evolución de la música regional.

Al abordar estas conexiones sonoras, el presente proyecto de producción musical, con los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, en colaboración con artistas empíricos de la región del Sur, se inscribe en una estética tradicional del son sureño que no solo busca preservar sus sonoridades, sino también enriquecer activamente el acervo discográfico y musical de los nariñenses, consolidando una identidad cultural dinámica capaz de dialogar con las exigencias del panorama artístico contemporáneo.

De aquí que surja la siguiente pregunta de investigación: *¿De qué manera la aplicación de técnicas de grabación y registro sonoro digital permiten capturar la identidad tímbrica del son sureño, en la producción de tres obras inéditas de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, junto a artistas empíricos de la región del sur occidente colombiano, con el fin de visibilizar, preservar y contribuir al acervo discográfico de estas músicas?*

Justificación

La producción musical de obras inéditas con artistas empíricos de la región representa una oportunidad única para visibilizar, documentar textualmente y registrar discográficamente dichas prácticas musicales. Este proyecto de investigación-creación se justifica en tres aspectos fundamentales:

Desde el *campo disciplinar en la música*, el trabajo de composición de los artistas Marcelino Burbano con sus obras “Promesas Falsas”, y “Malditos Celos” así mismo Teodulfo Yaqueno con su obra “Pasada la medianoche”, en ritmo de son sureño, merece ser resaltada desde una perspectiva documental académica, llevándola a su registro fonográfico y presentada como una muestra cultural musical significativa del contexto nariñense. Este proyecto y registro fonográfico permitirá que esas composiciones se puedan analizar, arreglar en otro componente armónico y melódico y, por supuesto, poderlas interpretar en nuevos formatos musicales. Además, contribuye al registro y preservación de prácticas musicales autóctonas del contexto nariñense y pastuso, salvaguardando sus elementos identitarios y aportando a su proyección cultural. Asimismo, este proyecto contribuye significativamente al fortalecimiento de la experiencia en producción y grabación musical, al propiciar la interacción entre productores y músicos de la región, lo que permite la consolidación de obras que pueden ser escuchadas, analizadas y sustentadas.

Desde el *contexto sociocultural*, este proyecto tiene un impacto significativo en el escenario cultural de la región, ya que promueve el reconocimiento y la valorización de las expresiones musicales locales, fomentando un proceso de producción colaborativo, inclusivo y respetuoso de las identidades sonoras regionales destacando, de esta forma, la riqueza cultural de la región y promoviendo la inclusión de artistas empíricos en el ámbito de la producción musical,

brindándoles una plataforma para compartir su arte y conocimientos. Además, facilita el intercambio cultural y fortalece los lazos comunitarios, el sentido de identidad y cohesión social en la región al involucrar a diversos actores sociales, como intérpretes, compositores y productores musicales en el proceso creativo.

Desde el *contexto institucional académico*, la Universidad Nacional Abierta y a Distancia brinda el apoyo académico y formativo necesario para el desarrollo de competencias técnicas, creativas y éticas en la producción musical, promoviendo una formación integral que fortalece la comprensión de los contextos culturales y sociales y prepara profesionales con liderazgo y compromiso social. En este marco, se hace necesario realizar un aporte investigativo, creativo y práctico sobre la música nariñense y el ritmo del son sureño, preservando los elementos identitarios y patrimoniales de la música local, asegurando que las obras registradas mantengan su esencia cultural y expresiva, resaltando sus letras, con el fin de convertirlo en una fuente de referencia para futuros estudiantes interesados en profundizar en este género y en las creaciones de los artistas empíricos de la región.

Objetivos

Objetivo General

Producir y registrar discográficamente tres obras inéditas en ritmo de son sureño, de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, junto a artistas empíricos de la región del sur occidente colombiano, aplicando técnicas de grabación sonora digital que capturen la riqueza tímbrica de los instrumentos característicos de este género, con el fin de visibilizar, preservar y contribuir al acervo discográfico de estas músicas.

Objetivos Específicos

Compilar referentes teóricos sobre técnicas de grabación de percusiones, cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas y vientos, y otros instrumentos propios del género del son sureño, con el propósito de establecer la base metodológica y el análisis necesario para el registro sonoro de las obras inéditas.

Aplicar técnicas de grabación sonora, a partir de referentes teóricos, incluyendo elección de micrófonos, disposición espacial, tratamiento acústico y herramientas digitales, que permitan capturar la identidad tímbrica y expresiva de los instrumentos y la interpretación de los artistas empíricos.

Desarrollar las etapas de edición, mezcla y masterización integrando recursos del ámbito musical y tecnológicos para consolidar un producto sonoro en comparación con referentes discográficos asociados al son sureño.

Analizar, a través de una entrevista, el impacto emocional y transicional de los músicos empíricos de la interpretación colectiva en vivo al formato de grabación en estudio, con el propósito de reflexionar cómo la orientación del productor musical facilita su adaptación y garantiza la calidad artística de la obra final.

Marco Teórico

Este marco teórico fundamenta el proceso creativo y técnico del proyecto discográfico mediante la articulación entre tradición y tecnología. Inicialmente, se aborda *La Música Tradicional Empírica en Colombia*, reconociendo el valor incalculable de los saberes populares. Luego, se profundiza en el género representativo del sur de Colombia, el *son sureño*, como eje patrimonial regional, complementado con un breve acercamiento a la discografía del Son Sureño para contextualizar su evolución histórica. Y, principalmente, se exponen las *Técnicas de Grabación* aplicadas a sus instrumentos característicos. Esta revisión literaria provee el fundamento metodológico y el análisis necesario para el registro sonoro, procurando una captura que documente y salvaguarde la riqueza tímbrica del género son sureño y de los artistas empíricos.

La Música Tradicional Empírica en Colombia dentro de la Producción Musical

Contemporánea

La música tradicional colombiana es un pilar fundamental del patrimonio cultural del país, reflejando la identidad, historia y diversidad de sus regiones. Sin embargo, en la actualidad, su preservación enfrenta desafíos debido a la globalización y la influencia de géneros musicales comerciales. En este contexto, los artistas empíricos desempeñan un papel clave en la transmisión y conservación de estas expresiones sonoras, ya que, a través de su talento y conocimiento adquirido de manera autodidacta, mantienen vivas las raíces musicales de su comunidad. Así lo corrobora Villanueva (2016) en su investigación titulada *Músicos empíricos y el proceso de grabación: una mirada desde la música tradicional colombiana*, donde aborda cómo la grabación y la producción de obras inéditas impactan el trabajo de los artistas empíricos y los desafíos que enfrentan en este proceso.

Por su parte Rodríguez (2019, p. 14) subraya que los músicos empíricos no solo reproducen las estructuras tradicionales de la música folclórica, sino que también introducen nuevas variaciones melódicas y rítmicas, enriqueciendo el repertorio musical y adaptándolo a los cambios socioculturales. En este sentido, su labor no se limita a la conservación, sino que también contribuye a la renovación y revitalización de la música tradicional, asegurando su continuidad en un contexto de globalización y transformación cultural.

De la misma forma, Hernández (2020, p. 18) en su trabajo *Innovación y preservación: el futuro de la música tradicional en Colombia* expone cómo los músicos empíricos adaptan y preservan sus tradiciones musicales en un contexto contemporáneo, y cómo proyectos inéditos pueden ser una forma de asegurar la continuidad de estas prácticas.

A partir de estas perspectivas teóricas, se hace evidente que la grabación y la producción de obras inéditas no son solo herramientas técnicas, sino actos de resistencia y revitalización cultural. Al reconocer al músico empírico como un agente dinámico capaz de innovar sin perder su esencia, surge la necesidad de crear espacios que materialicen dicho potencial creativo, como es el objetivo del presente proyecto de investigación-creación enfocado en músicas tradicionales como el son sureño.

El Son Sureño

Es pertinente para este proyecto hacer referencia al ritmo de son sureño, dado que será el género a trabajar en términos creativos y sonoros. Este es un género de música tradicional originario de la región andina del sur de Colombia, especialmente del departamento de Nariño. Su característica más destacada es el compás de 6/8, que le otorga una rítmica ternaria influenciada por las tradiciones indígenas y afrodescendientes de la zona. Históricamente, este ritmo ha sido interpretado con instrumentos como la guitarra, el tiple y la marimba, y en la

actualidad se fusiona con elementos modernos como el bajo eléctrico (Muñoz y Guerrero, 2015, p. 24).

El ritmo de 6/8 es un componente esencial de la música tradicional campesina del sur de Colombia, particularmente en géneros como el son sureño y el bambuco. Su estructura ternaria otorga un flujo rítmico único que se ha mantenido a lo largo de los años, adaptándose a diferentes contextos sin perder su esencia (Muñoz y Guerrero, 2015, p. 31). Autores como Bastidas y Tobo (2014, p.15) también exploran el son sureño como una manifestación representativa de la identidad cultural en Nariño. Utilizando un enfoque etnomusicológico, los autores analizan su evolución y las influencias de diversas tradiciones andinas y pacíficas en su estructura rítmica y melódica. En un estudio posterior, los mismos autores (Bastidas y Tobo, 2022) realizan un análisis detallado de esta rítmica, argumentando que, aunque está profundamente enraizada en la tradición, presenta variaciones que lo consolidan como un ritmo híbrido y dinámico. En este sentido, Bastidas Urresty (2022, p.84) destaca la influencia del currulao en el desarrollo del son sureño, especialmente en las composiciones del maestro Arturo de la Rosa. Esta combinación de géneros enriquece la música de la región, reflejando la diversidad cultural del suroccidente colombiano y su constante evolución sonora.

El uso del ritmo de 6/8 está íntimamente ligado a la identidad de las comunidades campesinas. A través de este, las poblaciones han logrado conservar sus tradiciones y expresar su cosmovisión, emociones y vivencias cotidianas. La persistencia de este compás subraya su valor como patrimonio intangible y su papel como medio de transmisión de la memoria cultural de generación en generación (Mesa Martínez, 2016, p. 62). Por lo tanto, el son sureño no solo es relevante por su sonoridad, sino por su valor como pilar de la cultura de Nariño. Su preservación

y estudio son fundamentales para el fortalecimiento de la identidad de las comunidades del sur de Colombia (Mesa Martínez, 2016, p. 58).

La fundamentación teórica anterior, sobre el son sureño y su estructura rítmica en 6/8, es el pilar que otorga rigor a este proyecto, cuyo objetivo primordial es la producción y registro discográfico de tres obras inéditas de los autores Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno en este género. Comprender algunos aspectos de su estructura musical y el valor patrimonial de este género permite que la aplicación de técnicas de grabación digital no sea un proceso meramente técnico, sino una herramienta de visibilización y salvaguarda de la identidad campesina. Es importante precisar que esta propuesta se distancia de las corrientes contemporáneas que buscan la hibridación o la resignificación del género hacia lenguajes externos, como ha sucedido en la evolución del jazz. Por el contrario, este proyecto apuesta a la preservación de una noción de sonido tradicional, especialmente desde sus timbres y composición.

Breve Acercamiento a la Discografía del Son Sureño

La historiografía de la producción discográfica del Son sureño en el departamento de Nariño revela un proceso de consolidación de la identidad regional que transita desde las grabaciones fundacionales hasta las reinterpretaciones técnicas contemporáneas. Este recorrido tiene un hito fundamental en el año 1967, cuando la agrupación Ronda Lírica registra el emblemático tema “El Son Sureño”, composición de Tomás Burbano que se constituyó como un estandarte del patrimonio folclórico. A esta línea de tiempo se suma el aporte del Trío Fronterizo, fundado en 1968 por Segundo Daniel Pinchao, cuya obra cumbre “Ñapanguita de mis amores” (grabada hacia 1971/1972) y posteriores éxitos como “Serenata Campesina” (1976), sentaron las bases de la sonoridad andina en el mercado discográfico nacional e internacional (O. Salazar, comunicación personal, 12 de marzo de 2026).

En las décadas posteriores, la escena musical fue dinamizada por productores y compositores polifacéticos. Destaca la figura de Wilson Marino Benavides, quien desde 1981 con su agrupación Wilson y sus Estrellas, y a través de obras como “Ciudad Sorpresa' ”y “Blancos y Negros”, integró su formación como ingeniero de sonido para elevar los estándares de producción local. Asimismo, el maestro Hugo Ortega Luna aportó al acervo popular piezas de alto impacto festivo como “El Trompo Sarandengue” (1995), interpretada por agrupaciones referentes como Sol Barniz y Trigo Negro. Por su parte, Chucho Vallejo, a través de su labor en la música andina instrumental y temas como “El Carnaval del Cuy” ha sido clave en la fusión de la quena ancestral con lenguajes modernos (O. Salazar, comunicación personal, 12 de marzo de 2026).

La evolución técnica y pedagógica del género también se evidencia en el trabajo de Óscar Javier Coral Delgado, director del Grupo Amadeus, quien en el año 2000 registró obras con enfoque comunitario como “Vive, sueña y construye”, por supuesto obras en ritmo de son sureño entre las más destacadas “Mi Nariño es muy” (2013) y en la propuesta del maestro Mario Fajardo Santander, la cual plantea un diálogo académico entre la rítmica del son sureño y el lenguaje del jazz (O. Salazar, comunicación personal, 12 de marzo de 2026).

Técnicas de Grabación

Grabación del Bombo Andino.

Existen diferentes formas de grabar el bombo, puede ser con un solo micrófono de condensador, o también con un micrófono dinámico, como el SM 57, buscando, de esta manera, lograr un sonido más natural. Otra opción es usar dos micrófonos, el nombrado anteriormente y el AKG D112 o similar, los cuales también son usados en la grabación de la batería, logrando, de esta manera, un sonido “gordo” con más bajas frecuencias. Se pueden ubicar los micrófonos

sobre el parche a una distancia de 8 a 10 cm. La distancia puede variar dependiendo si se desea que el sonido del aro sea más cercano (Cruz, 2021, 0m43s).

Grabación de Congas

Para la grabación de congas, es importante ubicarlas dentro de un espacio físico amplio, donde se puede lograr un buen sonido natural siendo, lo anterior, lo más recomendado. Un piso firme en madera también permite una captura del sonido más adecuado, también se puede usar un soporte. En cuanto a la ubicación de los micrófonos, que pueden ser de condensador o dinámicos, se recomienda una distancia entre 2,5 y 5 cm del borde exterior o, también, a 30 cm por encima del parche. Adicionalmente, se sugiere colocar dos micrófonos de sala, de condensador, a una distancia entre 60 y 120 cm para capturar el sonido ambiente (Owsinski, 2005, p. 108).

En la grabación de las congas, es recomendable utilizar dos micrófonos ubicados a una distancia entre 2,5 y 7,5 cm sobre el parche, también pueden estar los micrófonos a una distancia de 5 cm del aro. Otra alternativa, sugiere que los micrófonos estén ubicados a una distancia de 30,4 cm logrando, de esta manera, captar un tono más completo y vivo (Huber y Runstein, 2005, p. 168).

Grabación de Timbales

Se utiliza para grabar estos instrumentos de percusión dos micrófonos Shure SM 57 ubicados debajo de cada timbal apuntando hacia los aros y, adicionalmente, un par de micrófonos de condensador como el Neuman KM184, ubicados en forma XY, para capturar el sonido de los timbales, el cencerro, el platillo y el bloque (Dan Daley, 2006). También se puede agregar otro micrófono frente a la campana y un micrófono aéreo el cual permite capturar el sonido ambiente del estudio (Caballero, 2021, 0:30 seg).

Grabación de Percusiones Menores

La captura sonora de las percusiones menores en el Son sureño requiere un tratamiento técnico que priorice la transparencia y la gestión de la distancia crítica. Según Owsinski (2005, p.78), instrumentos de alta penetración sonora como la pandereta, el güiro y por extensión la clave y la campana, no deben microfonearse a distancias cortas (*close miking*) de manera agresiva, ya que esto puede resultar en una señal “estéril” que carece de la profundidad del ambiente natural.

Para la clave y la campana, ambos instrumentos poseen un contenido armónico rico en frecuencias medias-altas y un ataque extremadamente rápido. Siguiendo la premisa de Owsinski sobre la adaptación de técnicas, se recomienda una distancia de 30 a 60 cm entre la fuente y el micrófono (Owsinski, 2005, p. 112).

Por su parte, el güiro, a diferencia de la campana, genera un sonido de fricción continua. Para capturar la "riqueza tímbrica" mencionada en los objetivos de esta investigación, la técnica debe enfocarse en evitar el efecto de proximidad. Al aplicar la lógica de Owsinski para instrumentos de percusión de mano, se sugiere el uso de un patrón cardioide posicionado ligeramente fuera del eje (*off-axis*) para suavizar la sibilancia mecánica del raspado sin perder la definición del ritmo. Owsinski sostiene que el secreto de la percusión menor no está en el nivel de entrada, sino en el espacio. Argumenta que mover el micrófono apenas unos centímetros puede alterar drásticamente la relación entre el ataque y la resonancia.

Al aplicar la lógica de Owsinski (2005) para instrumentos de percusión de mano, se sugiere el uso de micrófonos de condensador de diafragma pequeño (como el Shure SM81 o AKG C451) debido a su capacidad para capturar eventos sonoros rápidos detalles del raspado. Aunque también como tercera opción Owsinski clasifica a los micrófonos dinámicos (como el

SM58 o SM57) en esta categoría. Son útiles porque soportan altos niveles de presión sonora (SPL) y ayudan a suavizar o "oscurecer" de forma natural el ataque agresivo y metálico del instrumento ya posicionado ligeramente fuera del eje (*off-axis*). Owsinski sostiene que "el secreto de la percusión menor no está en el nivel de entrada, sino en el espacio" (Owsinski, 2005 p. 115) y argumenta que mover el micrófono apenas unos centímetros altera la relación entre el ataque y la resonancia. Huber y Runstein (2005, p. 118) refuerzan que, para instrumentos con alto contenido de frecuencias altas, la elección del micrófono, preferiblemente de condensador o cinta, es vital para evitar distorsiones en los picos de los transitorios.

Grabación de Bajo Eléctrico

De acuerdo con los planteamientos técnicos de Owsinski (2005, p. 101), la captura del bajo eléctrico debe abordarse desde una perspectiva dual que equilibre la precisión técnica con la riqueza estética. En primera instancia, el autor establece que la grabación mediante Inyección Directa (DI) es el estándar para obtener una señal de máxima pureza. Este método es fundamental para la igualación de impedancia entre el instrumento y la consola, lo que previene la pérdida de frecuencias agudas y asegura una respuesta extendida. Asimismo, la conexión DI garantiza la integridad de la señal, preservando la fuerza de las frecuencias graves y la definición de los transitorios del ataque, elementos críticos para lograr un sonido "claro y definido" en géneros regionales. Adicionalmente, esta técnica optimiza la relación señal/ruido y elimina problemas de fase derivados de la acústica del recinto.

No obstante, Owsinski sostiene que la señal DI puede complementarse con la microfónica del amplificador para aportar "carácter y aire" al resultado final. Para ello, propone el uso de micrófonos de condensador de diafragma grande, como el Behringer B-2 Pro, dada su capacidad para registrar un espectro de frecuencias detallado y armónicos naturales generados por la

interacción física entre el altavoz y la sala. Para la música tradicional, esta combinación es valiosa porque permite que el bajo trascienda su función puramente rítmica, adquiriendo una textura orgánica y una "calidez analógica" que emula la profundidad de los instrumentos acústicos, proporcionando así un cuerpo sonoro que sostiene la estructura armónica con mayor naturalidad.

Grabación de Guitarras Acústicas

Para grabar un instrumento acústico de cuerdas se puede experimentar la ubicación del micrófono en diferentes posiciones y, también, lograr la captura del sonido ambiente que dará algunas ventajas en el momento de la mezcla. Como exploración, se puede ubicar un micrófono en diferentes distancias (Shure, 2014, pp. 8-9):

1.) Micrófono a una distancia de 20 cm de la boca: es una buena ubicación inicial cuando las equivocaciones son un problema. Reduce los graves para un sonido más natural siendo más apropiado para un micrófono unidireccional que para un omnidireccional.

2.) Micrófono a 8 cm de la boca: tiene un sonido muy grave, retumbante, turbio y lleno. Muy buena técnica para el aislamiento sonoro, pero se necesita atenuación de graves en la mezcla para un sonido natural.

3.) Micrófono entre 10 y 20 cm del puente: su ubicación produce un sonido moderado, cálido y suave. Su cualidad espectral es medio-grave, sin detalles en alta frecuencia. Reduce el ruido de las púas y las cuerdas.

4.) Micrófono a 15 cm sobre el puente y a la altura de la tapa armónica frontal: esta distancia produce un sonido natural, bien equilibrado y ligeramente brillante. Tiene menor captación de ruido ambiental y de fugas a menos de 1 m de la boca de sonido.

En la misma línea, otra de las técnicas más recomendada es aquella que ubica el micrófono frente al traste décimo segundo que permite un sonido más claro y sin tanta opacidad, contrario al caso de ubicar el micrófono más cercano a la boca, logrando un mejor balance entre frecuencias altas y frecuencias graves (Ferrarini, 2022, 30s).

Grabación del Acordeón

Entre los micrófonos que se pueden usar en la grabación de un acordeón se encuentra el Neuman U47, el RCA 77DX y el Telefunken 251. En cuanto a la ubicación del micrófono, se recomienda a una distancia entre 60 y 90 cm aproximadamente del fuelle, aunque puede ser mayor la distancia. Se puede usar una técnica estéreo, con lo cual se logra capturar el sonido más natural. Para no capturar el sonido de los botones y el aire del fuelle, se puede usar un micrófono dinámico simple, como el Shure SM57, con el cual se reduce la calidad del sonido que si lo puede identificar un micrófono de condensador. Otra opción de microfonía en el acordeón es usar en la microfonía interna de las lengüetas un micrófono de Lavalier que pueden ser tres en los agudos y dos en los graves (Owsinsk,2005, p. 95).

Grabación de Violín

Para esta grabación se ubica al violinista y el micrófono a unos 90 cm de distancia, y a 60 cm por encima del instrumento para un mejor balance entre el sonido directo y ambiente. De acuerdo con el planteamiento de Owsinski (2005, p. 149), la captura sonora de alta calidad no depende exclusivamente del procesamiento posterior, sino fundamentalmente de la ubicación estratégica del micrófono. El autor sostiene que pequeños ajustes en la distancia y el ángulo respecto a la fuente sonora permiten modelar el equilibrio entre las frecuencias fundamentales y los armónicos, minimizando así la necesidad de correcciones mediante ecualización y garantizando una señal que preserve la integridad tímbrica del instrumento desde su origen.

Tener en cuenta la consideración en cuanto al rango de frecuencia que va de 200 Hz a 10 kHz, para saber qué micrófono se puede usar, este puede estar a una distancia entre 60 y 90 cm ubicado cerca a la cara frontal del instrumento; si se aleja el micrófono a una mayor distancia mayor, el sonido será suave y redondo, de lo contrario si está cerca del instrumento, el sonido es áspero y parecido al nasal y también captura los armónicos (Huber y Runstein, 2005, p. 169).

Grabación de Flauta

En relación con la grabación de la flauta travesa, Owsinski (2005, p. 150) establece que la elección del micrófono depende del contexto musical. Generalmente recomienda micrófonos que capturen el brillo y los armónicos superiores de la flauta travesa sin resaltar excesivamente el ruido del aire. Los micrófonos de condensador de diafragma pequeño son la primera opción para estudio debido a su respuesta rápida a los transitorios y excelente respuesta en frecuencias altas, lo que captura el "aire" y la claridad de la flauta. Por otra parte, establece que el sonido del instrumento no solo emana del cuerpo, sino de manera significativa desde la embocadura por el soplido del ejecutante. Para obtener un tono balanceado, el autor prescribe ubicar el micrófono a una distancia de entre 30 y 60 centímetros, evitando posicionarlo directamente frente a la embocadura para no capturar ruidos de aire o *popping* indeseados. En su lugar, recomienda orientar el micrófono hacia el cuerpo de la flauta, específicamente sobre las llaves de la mano izquierda, empleando preferiblemente un micrófono de condensador de diafragma pequeño para registrar con precisión sus armónicos agudos.

También recomienda ubicar el micrófono a diferentes distancias para probar cuál es la mejor distancia de grabación. Se inicia la grabación teniendo una distancia entre 1,2 a 1,8 m. La manera de ubicar el micrófono y base es parecida a la forma aérea (Owsinski, 2005 p. 150).

Al microfonear una flauta, la colocación del micrófono depende del tipo de música que se interpreta y de la acústica general de la sala, cuando se graba flauta clásica, el micrófono puede colocarse en el eje y ligeramente por encima del interprete, a una distancia entre 1 y 2,5 metros. La distancia del micrófono suele oscilar entre 15 cm y 60 cm, en ambos casos, el micrófono debe colocarse a una distancia de entre $1/3$ y $1/2$ de la distancia entre la boquilla y el pie del instrumento (Huber y Runstein, 2005, p. 172).

Grabación de Voces

Para la grabación de las voces se usa un micrófono de condensador o, también, algún tipo de micrófono de cinta. Es fundamental encontrar el micrófono que mejor se adapte al vocalista, dado que la voz es el elemento central en una grabación musical y que, muchas veces, logra el sonido general (Owsinski, 2005, p. 180).

Tener en cuenta la consideración en cuanto al rango de frecuencia que va de 200 Hz a 10 kHz, para saber qué micrófono se puede usar. Este puede estar a una distancia entre 60 y 90 cm ubicado cerca a la cara frontal del instrumento. Si se aleja el micrófono a una mayor distancia, el sonido será suave y redondo, de lo contrario si está cerca del instrumento, el sonido es áspero y parecido al nasal y también captura los armónicos (Huber y Runstein, 2005, p. 169).

La implementación de las especificaciones técnicas descritas anteriormente no constituye un fin en sí mismo, sino que son una base metodológica inicial para el registro y producción de las obras inéditas de Teodulfo Yaqueno y Marcelino Burbano. Al aplicar estos estándares de producción sonora digital, se apuesta a que el saber musical de los artistas empíricos nariñenses sea capturado con una suerte de “transparencia” tímbrica que respete su esencia tradicional, permitiendo que estas piezas no solo se conserven como archivo histórico, sino que posean la calidad necesaria para insertarse en el ecosistema digital global. De este modo, la técnica se pone

al servicio de la creación, transformando el registro sonoro en una herramienta de visibilización y salvaguardia del patrimonio inmaterial del sur occidente colombiano.

Desarrollo y Creación de Obra

A continuación, se presenta el proceso creativo que se estructura paso a paso para asegurar un registro sonoro acorde con el género y sus referentes. Se describe el entorno en los estudios de grabación, sus condiciones acústicas, los equipos de grabación utilizados y se destaca los créditos del talento humano. El proceso avanza con la descripción de las técnicas de grabación, como eje temático, aplicadas instrumento por instrumento, abarcando percusiones, cuerdas, vientos y voces, documentando cada uno de estos pasos. Se aborda brevemente la etapa de mezcla. Y, finalmente, se aborda unas entrevistas a los músicos involucrados, como análisis de su encuentro y experiencia con la producción musical digital.

Estudios de Grabación, Equipos y Talento Humano

Sala de Grabación

La calidad de un registro sonoro ideal depende de la interacción simétrica entre la fuente, la microfónica y el entorno acústico. En este sentido, el espacio de grabación constituye un factor crítico equiparable a la pericia técnica del ingeniero o a la calidad del instrumento, puesto que el dominio de sus propiedades físicas permite optimizar el posicionamiento estratégico de emisores y receptores. Para garantizar una captura de audio superior, la sala debe cumplir con dos pilares fundamentales: el aislamiento, que emplea la geometría y materiales estructurales para blindar la señal contra ruidos externos (aéreos o estructurales), y el acondicionamiento, que utiliza tratamientos superficiales para controlar el tiempo de reverberación y asegurar una difusión sonora uniforme. En conjunto, estas condiciones aseguran una señal técnica y estéticamente óptima, fundamentada en el control del espacio.

El *home studio* “SAGA PRODUCCIONES”, de propiedad de Orlando Salazar, consta de un área aproximadamente de 7.74 metros cuadrados (2.67 x 2.90); del piso al techo 2.20 metros,

con una forma más o menos rectangular. Por su parte, la sala de control adyacente a la sala de grabación tiene más o menos las mismas dimensiones de esta. La sala de grabación posee paredes aisladas con espuma yumbolón, la mitad tomando como referencia el alto y la otra mitad en espuma forrada en madera, junto a un techo la mitad con espuma y la otra mitad descubierta. Asimismo, el aislamiento acústico se hace con espuma al frente junto a la ventana de control y la ventana entre la sala de grabación y la sala de control tiene 3 vidrios a 6 milímetros y marco en madera. Finalmente, la puerta de entrada a la sala de grabación está entamborada con aserrín y forrada con espuma acústica. Las siguientes figuras ilustran estas condiciones del estudio donde se trabajó este proyecto.

Figura 1 - Cuarto de Grabación Estudios “SAGA PRODUCCIONES”

Cuarto de Grabación Estudios “SAGA PRODUCCIONES”.



Figura 2 - Control Room “SAGA PRODUCCIONES”.

Control Room Estudios “SAGA PRODUCCIONES”.



Equipos de Grabación

En cuanto a equipos y elementos para la grabación se contó con bases Hércules, cables para micrófonos XLR y para instrumentos cables de TS y TRS. En cuanto a micrófonos se contó con Shure SM 57, Shure SM 58, además de un micrófono de condensador AKG C 4000 B y un kit de micrófonos de percusión SAMSOM. Para el monitoreo audífonos Behringer HPX2000. Igualmente se contó con una interfaz Midas MR 18 con el DAW Reaper.

Talento Humano

La ejecución de este proyecto de investigación y creación se fundamenta en un esfuerzo colaborativo donde el talento humano actúa como el eje articulador entre la técnica y la logística. En el ámbito de la ingeniería y asistencia de sonido, destaca la labor de Orlando Salazar, cuya intervención técnica fue determinante en el manejo de equipos, la ubicación estratégica de microfonía y la ejecución instrumental. Esta estructura operativa fue fortalecida por la gestión de Jaime Ascuntar, responsable de la coordinación y enlace con el personal artístico, y por Segundo

García, encargado de la movilidad y el cumplimiento de los tiempos de sesión. La identidad sonora de las obras de Teodulfo Yaqueno y Marcelino Burbano se consolidó gracias a un ensamble de buen nivel interpretativo. En la sección de percusión, se contó con la participación de William de la Rosa (congas), Mateo de la Rosa (güiro) y Carlos Muñoz (timbal). El componente melódico fue enriquecido por la flauta traversa de Pablo Arcos, el violín de Paulina Suárez y el acordeón de Jonathan Delgado, instrumentos que aportan la textura característica del género. Finalmente, la narrativa vocal y el registro testimonial quedaron plasmados a través de las voces y coros de Marcelino Burbano y Nelson Genoy, consolidando un equipo multidisciplinario alineado con los estándares de calidad propuestos para este acervo discográfico.

Grabación de Bombo Andino

La grabación del bombo andino estuvo a cargo del músico Orlando Salazar, utilizando un bombo arce. Para la grabación se eligieron dos micrófonos dinámicos, un Samson Q71, ubicado hacia el parche del bombo, mientras que, para el segundo micrófono, se utilizó un Shure SM 57 para resaltar especialmente el aro, tal como se había anotado en el marco teórico (Cruz, 2021), aunque variando la referencia del AKG D112, pero conservando elementos de la distancia y el énfasis al aro y al parche. Ambos micrófonos se ubicaron a 10 cm tal como se muestra en la Figura 3 y Figura 4.

Figura 3 - Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro

Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro.



Figura 4 - Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro.

Detalle Grabación del Bombo Andino en Parche y Aro.



Como acierto en la grabación del bombo, se logró un sonido adecuado del parche y el aro, gracias a la utilización de los dos micrófonos mencionados. Sin embargo, un desafío que se

plantea por resolver en la mezcla es ecualizar el sonido del parche y el aro de tal forma que se pueda lograr un equilibrio en los dos sonidos y también darle más presencia al instrumento dentro de la mezcla con una mejor definición de las frecuencias graves y agudas.

Grabación de Congas

La grabación de las congas estuvo a cargo del músico William de la Rosa, utilizando las congas LP Matador. Para la grabación se eligieron dos micrófonos Shure SM 57, ambos micrófonos se ubicaron a 10 cm del micrófono a la conga como se muestra en la figura 5. Diferente a lo propuesto en el marco teórico (Huber y Runstein, 2005; Owsinski, 2005) para la grabación, se modifica la distancia de los micrófonos, acercándolos entre 7 a 5 cm buscando obtener un poco más de intensidad y captar las dinámicas que daba el intérprete.

Figura 5 - Grabación de las Congas

Grabación de las Congas.



Como acierto en la grabación de las congas podemos destacar que esta se obtuvo con una respuesta de frecuencia equilibrada, cuyo resultado sonoro exhibe un balance natural que evita la

necesidad de realizar procesos de ecualización o ajustes radicales durante la mezcla. Esto permite preservar la riqueza tímbrica tanto de la conga como de la tumbadora, garantizando que cada golpe y matiz sea claramente perceptible. De este modo, la intervención en postproducción se limita a decisiones estéticas de nivel y volumen, asegurando una integración natural del instrumento dentro del conjunto rítmico.

Grabación de Timbales

La grabación de los timbales estuvo a cargo del músico Carlos Muñoz, utilizando timbales “Matadores”. Para la grabación se eligieron dos micrófonos dinámicos Shure SM 57 y dos micrófonos Samson DK 707 de condensador. Las distancias fueron de 16 cm del primer micrófono del área al plato, mientras el segundo micrófono al área de la campana del timbal a 45 cm. Por otro lado, se ubicaron los dos Shure SM 57 en el borde del aro de cada timbal desde abajo. Se corrobora lo anotado en el marco teórico (Owsinski, 2005, p. 108), donde se utiliza un par de micrófonos que permiten la captura aérea de todo el instrumento, el cual se podrá combinar con las tomas de los micrófonos de acento en cada timbal desde la mezcla.

Figura 6 - Grabación de Timbales

Grabación de Timbales



La técnica de microfónica empleada para los timbales muestra una clara semejanza con los postulados de Owsinski (2005, p. 108), al implementar un sistema híbrido que combina la captura aérea de condensador con micrófonos de acento dinámicos. Este enfoque se considera un acierto técnico, ya que permite registrar la totalidad del instrumento mientras se mantiene el control individual sobre cada parche. No obstante, se identifica una diferencia estratégica en la etapa de postproducción: aunque los micrófonos aéreos ofrecen una imagen espacial completa, se anticipa que en la mezcla su nivel será inferior al de los micrófonos de acento. Esta decisión busca priorizar el ataque y la definición rítmica, elementos fundamentales para la contundencia sonora característica de la música tradicional nariñense.

Grabación de Güiro

La grabación del güiro la realizó Mateo de la Rosa con instrumento marca LP. El micrófono elegido es un Shure SM 57 dinámico, ubicado a una distancia de 20 cm respecto al instrumento. Al igual que lo propuesto en el marco teórico (Owsinski, 2005 p. 178), coincide con

la ubicación y distancia que permite una buena captura del sonido con un sonido balanceado en frecuencia sin ser molesto en altas frecuencias.

Figura 7 - Grabación del Güiro

Grabación del Güiro.



En el son sureño, la campana y el güiro suelen llevar el pulso rítmico principal. De allí que se usaran distancias medias de grabación, según la recomendación de Owsinski (2005 p. 178), para evitar que sonará "encajonado", sino que preservará la naturalidad y brillo en su entorno regional. Aunque para instrumentos de fricción como el güiro, Owsinski (2005) prioriza los micrófonos de condensador de diafragma pequeño, también apuesta por micrófonos dinámicos clásicos (como el SM58 o SM57) ya que son útiles porque soportan altos niveles de presión sonora (SPL) y ayudan a suavizar o "oscurecer" de forma natural el ataque agresivo y metálico del instrumento, siendo un acierto haber utilizado este microfono para las condiciones sonoras de la sala de grabación donde el registro sonoro fue favorable.

Grabación del Bajo

La grabación del bajo estuvo a cargo del músico Orlando Salazar, utilizando un bajo marca Ibáñez de 5 cuerdas, grabado mediante caja directa (DI) incorporada en el amplificador utilizado Hartke HD508 y luego conectada directo a la interfaz. El músico se ubicó en la cabina de control, por lo que su monitoreo fue el mismo del ingeniero de grabación. Diferente a utilizar un micrófono en el amplificador, en esta grabación se decidió priorizar el uso de la inyección directa (DI), garantizando la integridad de la señal y la igualación de impedancia (Owsinski, 2005, p. 101), logrando la claridad rítmica y la respuesta de frecuencia apropiada que el músico considera el “estándar de pureza sonora”. Asimismo, esta decisión estratégica favorece la "claridad y definición" necesarias en el son sureño, facilitando un control absoluto sobre el nivel y la consistencia rítmica durante la mezcla final.

Figura 8 - Grabación del Bajo

Grabación del Bajo



En esta grabación se identifica una semejanza operativa con los postulados de Owsinski (2005, p. 101), al priorizar la captura por inyección directa, lo cual constituye un acierto técnico para garantizar la pureza de la señal y evitar problemas de fase en recintos no tratados. Un desafío técnico en la etapa de mezcla no radicó en el aumento de la densidad en la región de los graves, sino en la necesidad de mitigar la opacidad a la señal original obtenida por inyección directa. A diferencia de los tratamientos convencionales que buscan robustecer el cuerpo del instrumento, en este proyecto se priorizó una intervención correctiva enfocada en resaltar las frecuencias medias y altas. Así también se deberá aumentar o disminuir el volumen del instrumento cuando se tenga la relación de los otros instrumentos.

Grabación de Guitarra Acústica

La grabación de la guitarra estuvo a cargo del músico Orlando Salazar, utilizando una guitarra Takamine. Para la grabación se eligió un micrófono AKG 4000 de condensador y la distancia entre el micrófono y la guitarra fue de 12 cm. Se explora con lo propuesto en el marco teórico (Shure, 2014, pp. 8-9) donde se argumenta que existen otras posibilidades en cuanto a ubicación y distancia para grabar la guitarra, dentro de las cuales es posible apreciar las diferencias en la captura del sonido. Y por ello se asemeja de acuerdo con lo que dice el marco teórico, la posición y distancia más adecuada, nos sugiere ubicar el micrófono frente al traste 12, con lo cual se logra un sonido equilibrado en cuanto a graves y agudos.

Figura 9 - Grabación de la Guitarra

Grabación de la Guitarra



Se considera un acierto al grabar la guitarra con el microfono cerca del traste 12, dado que permite escuchar un sonido más claro de los graves y agudos que se mezclan en el momento de hacer la armonía, el desafío a la hora de la mezcla es poder equilibrar su sonido armónico con los demás instrumentos y voces.

Grabación del Requinto

Para la grabación del requinto estuvo a cargo del musico Orlando Salazar, utilizando un requinto de marca Chilliquinga. Se replicó la técnica utilizada en la guitarra (Shure, 2014, pp. 8-9) de manera sistemática en la grabación del requinto, se mantuvo el uso del micrófono AKG C 4000 B a una distancia de 12 cm, en el traste 12, para preservar la coherencia tímbrica. No obstante, la diferencia metodológica principal en el requinto radicó en la implementación de una captura dual, integrando una señal directa a través de un micrófono de línea Bagg. Esta combinación de fuente acústica y línea permite una mayor versatilidad en la mezcla, asegurando

la definición y el ataque necesarios para un instrumento líder dentro del ensamble de música tradicional nariñense.

Figura 10 - Grabación del Requinto

Grabación del Requinto.



Por ello un acierto es poder utilizar las grabaciones con línea y con micrófono ubicado frente al instrumento, de esta manera es posible apoyarse entre las 2 grabaciones resultando una mejor definición sonora donde la grabación con el micrófono me brinda naturalidad y cuerpo, en tanto que la señal grabada con línea proporciona brillantes. Un desafío es balancear en forma conveniente el sonido brillante y agudo del requinto con relación a otros instrumentos que tienen la misma característica como el violín y la flauta.

Grabación de la Flauta

La grabación de la flauta estuvo a cargo del músico Pablo Arcos, utilizando una flauta de marca Amadeus AF 600. Para la grabación se eligió un micrófono AKG C 4000 B a una distancia de 15 cm.

Figura 11 - Grabación de la Flauta

Grabación de la Flauta.



Una diferencia que se puede notar a lo propuesto en el marco teórico es la grabación de la flauta a una distancia menor para poder tener mejor captura del sonido. Por el contrario, se asemeja con lo que dice en el marco teórico utilizando un solo micrófono y que fuera de condensador. El desafío recae en la mezcla, en la utilización de algunos procesadores o efectos con el fin de brindar más profundidad sonora dentro del conjunto instrumental.

Grabación del Violín

La grabación del violín estuvo a cargo de la música Paulina Suarez, utilizando un instrumento de modelo Warnery del Jesu. Para la grabación se eligió un micrófono AKG 4000 B de condensador, con una distancia de 30 cm del centro del violín. De acuerdo con el planteamiento de Owsinski (2005, p. 149), está en coherencia que la captura sonora de alta calidad no depende exclusivamente del procesamiento posterior, sino fundamentalmente de la ubicación estratégica del micrófono. Se implementa la grabación con un solo micrófono de condensador para lograr el sonido lo más claro y directo posible.

Figura 12 - Grabación del Violín

Grabación del Violín.



Por ello, un acierto sin dudas es ubicación del micrófono AKG C 4000 B cerca al centro del instrumento logrando un sonido claro y con presencia. Pero se constituyó en un desafío puesto que el micrófono muy cercano capta el ruido del arco rozando las cuerdas. De allí que, es importante el manejo cuidadoso de la ganancia, dado el violín puede pasar de un *pianissimo* muy suave a un *fortissimo* muy potente. Igual que con la flauta, se apostará por mayor profundidad en la mezcla dada la condición “seca” de la sala de grabación.

Grabación de Acordeón

La grabación del acordeón estuvo a cargo del músico Jonathan Delgado, utilizando un acordeón de tecla marca Honner. Para la grabación, se eligió el micrófono AKG C 4000 B, de condensador, cuya distancia con el acordeón fue entre 15 y 20 cm. Diferente a lo compilado en el marco teórico Owsinsk (2005, p. 95) la marca de micrófonos es diferente, como también su ubicación, y de solo usar un micrófono para capturar el sonido de la parte melódica, como prioridad, y no los bajos. Al disminuir la distancia de ubicación del micrófono, con relación al

instrumento, fue posible tener más claridad sonora y mejor nivel de volumen, lo cual favorece en el momento de la mezcla.

Figura 13 - Grabación del Acordeón

Grabación del Acordeón.



Así, fue un acierto en la grabación del acordeón priorizar y resaltar las líneas melódicas principales digitadas con la mano derecha con la ubicación del micrófono AKG C 4000 B cerca del teclado a una distancia entre 15 y 20 cm. Un desafío en la mezcla, a evaluar, es tratar de disminuir los sonidos que hace el intérprete en el momento de pulsar las notas y, como en la flauta y violín, otorgarle más profundidad.

Grabación de Voces y Coros

La grabación de las voces estuvo a cargo de los músicos Nelson Genoy y Marcelino Burbano, utilizando un micrófono AKG C 4000 B, ubicado a una distancia de 10 a 15 cm. Se tiene en cuenta en la grabación de voces y coros una ubicación del micrófono a una menor distancia que la propuesta en el marco teórico (Owsinski, 2005, p. 180), aun conservando el tipo

de micrófono, con lo cual se obtuvo una mejor relación dinámica de entrada con menor sensación de “espacio” de la sala.

Figura 14 - Grabación de las Voces de Nelson Genoy

Grabación de las Voces de Nelson Genoy.



Figura 15 - Grabación de las Voces de Marcelino Burbano

Grabación de las Voces de Marcelino Burbano



Un desafío escuchado en las voces, para la etapa de mezcla, será lograr un equilibrio en volumen y ecualización, por lo que el uso de compresores será necesario dado algunos cambios dinámicos en la interpretación.

Proceso de Mezcla

Referente Musical

Para el proceso de mezcla se toma como referencia sonora la obra “Soy Nariñense”, interpretada por el grupo musical Son Sabrosón y del compositor Javier Ortega Luna. Se destaca su sabor carnavalero al estar en ritmo de son sureño y hace parte del álbum “Que viva mi carnaval de negros y blancos”. La producción musical y los estudios de grabación de esta obra se centralizaron en JO music Bogotá-Colombia, bajo la dirección de Javier Ortega Luna, quien también lideró la percusión. El proceso de mezcla fue realizado por William Romo en el estudio WR de Bogotá D.C., contando con la participación de Javier Ortega Luna en esta etapa.

En la parte vocal, la voz principal fue interpretada por Claudia Burbano, quien además participó en los coros junto a Mauricio Daltaire, Yesid Pérez, Jimmy Cortés y Katherin Ortega. En cuanto a la instrumentación, se identifican como instrumentos melódicos el acordeón, ejecutado por Wilson Benavides. La sección armónica se compone por el bajo de Javier Andrés Mesa y las guitarras de Diego Mora. Finalmente, la base rítmica de percusión se complementa con el timbal a cargo de Hugo Burbano. Como análisis sonoro de mezcla, se identifica algunos aspectos de nivel y balance. El acordeón posee un nivel de volumen destacado para liderar la línea melódica y el soporte armónico de la obra. En la sección rítmica, a su vez, se resalta la presencia del timbal y las congas. Además, existe un balance equilibrado entre las voces y el resto de los instrumentos, logrando una definición clara donde cada elemento mantiene su espacio sin ser opacado.

La elección de *Soy Nariñense* como referente fundamental trasciende lo artístico para situarse en un plano técnico, siendo seleccionada específicamente por su cercanía con el género y su instrumentación, como también por el resultado de su mezcla. El trabajo realizado por William Romo y Javier Ortega Luna funciona como un modelo de ingeniería de sonido para el género, ya que logra resolver con precisión el reto de equilibrar las frecuencias de instrumentos melódicos como el acordeón con la densidad rítmica de la percusión sureña. La obra ofrece una referencia clara sobre el manejo de niveles y la separación de frecuencias, permitiendo que cada elemento desde el bajo, así como las frecuencias medias, agudas y hasta las armonías vocales, ocupe un espacio definido en el espectro sonoro sin generar enmascaramientos. Este manejo y balance profesional son los que validan esta producción como el parámetro técnico a seguir para garantizar una captura y registro sonoro dentro del contexto del género son sureño.

Procedimiento de Mezcla

En general, las etapas de mezcla abordadas fueron: nivelación, paneo, dinámica, ecualizadores y efectos de tiempo, que permitieron modelar y precisar aspectos ya obtenidos en la etapa de grabación de cara a acercarlo al referente discográfico mencionado. El procesamiento no se utilizó para corregir errores de grabación, sino para potenciar lo registrado por los artistas empíricos y alinear el resultado final con el referente estético, pero siempre en coherencia con el género del son sureño.

Como se anotó, el proceso inició con una nivelación de volúmenes de pistas, cuyo objetivo primordial fue establecer una estructura de ganancias sólida que se aproximara al referente sonoro seleccionado. En esta etapa inicial, se priorizó el equilibrio entre el bajo, la percusión y las voces, ajustando los faders de volumen de manera lineal y sin la intervención de procesos dinámicos o de frecuencia.

Esta fase permitió validar la calidad de la captura original. Es fundamental destacar que las grabaciones se realizaron buscando la mayor fidelidad posible, minimizando así la dependencia de procesos correctivos posteriores. No obstante, al comparar el material crudo con el referente, se identificaron necesidades puntuales de ajustes que guiaron el procesamiento posterior.

Una vez establecido el balance de niveles, se abordó la panoramización para construir la imagen estéreo de las obras. Siguiendo los estándares de la música regional y el referente discográfico, se aplicaron los siguientes criterios. Eje Central (Mono): Se ubicaron la voz principal, el bombo y el bajo en el centro del espectro. Esta decisión técnica asegura la solidez rítmica y la claridad del mensaje en las voces, evitando desplazamientos que pudieran debilitar la fuerza de la mezcla. Ampliación Estéreo: Para las congas, se permitió una apertura mayor en el panorama, brindando una sensación de envolvente natural. Ubicación Puntual: Instrumentos

melódicos como la guitarra y el violín fueron posicionados ligeramente hacia los costados para evitar el enmascaramiento con la voz principal, permitiendo que cada textura tímbrica ocupara un espacio único sin competir entre sí.

Con la mezcla nivelada y posicionada, se procedió al uso de procesadores de señal para lograr el amarre dinámico necesario. El compresor se utilizó específicamente en la percusión y las voces. La justificación de su uso radicó en la naturaleza de estos instrumentos. En la percusión para unificar los picos de intensidad y lograr que la base rítmica se mantenga constante, aportando pegada o “ponche”. En la voz, especialmente, para estabilizar las variaciones naturales de volumen de la interpretación, permitiendo que cada sílaba sea inteligible frente a la instrumentación.

Fue importante realizar una comparativa técnica al desactivar (bypass) el compresor, para evaluar si la mezcla se percibe suelta o desarticulada, con elementos que sobresalen o se pierden aleatoriamente. Al activarlo, se logró una sensación de estabilidad dinámica donde los elementos se perciben controlados en volumen.

Aunque en la grabación se buscó darle alta calidad, la comparación con el referente sonoro reveló que las voces requerían una mayor presencia en el espectro alto de frecuencia. Por ende, se aplicó un ecualizador para resaltar sutilmente las altas frecuencias, otorgando el brillo necesario para que la voz se sitúe al frente de la mezcla, ganando claridad e inteligibilidad y, además, similitud con el referente.

El toque final de la mezcla fue la implementación de procesadores de tiempo, específicamente de reverberación. Esto debido a que las capturas en el estudio Saga Producciones, respondían a un espacio diseñado acústicamente para ser "seco" (con mínimas reflexiones naturales). Si bien esto es ideal para obtener grabaciones limpias y sin ruido

ambiente, el resultado sonoro puede percibirse carente de profundidad o dimensión espacial. Por ello, fue clave aplicar la reverberación mediante buses de envío, en lugar de insertos directos, para añadir profundidad y tener control sobre las reflexiones sin alterar la señal seca. En conclusión, el uso de la reverberación permitió ubicar a los músicos en un entorno acústico virtual que simula un espacio acústico rico en reflexiones, aportando la calidez y la profundidad necesarias para acercarse a la estética del referente sonoro.

Reflexiones y Diálogos con los Músicos Empíricos

Durante y posterior al proceso de producción musical, se consideró importante realizar entrevistas a los maestros Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, para recoger sus visiones y reflexiones de este proceso. Se han sintetizado los hallazgos principales que reflejan el impacto de esta experiencia en estos músicos empíricos (M. Burbano y T. Yaqueno, comunicación personal, 14 de marzo de 2026). Alrededor del contraste de las grabaciones análogas y digitales, los músicos comparan las grabaciones antiguas en casetes con la tecnología actual, asombrándose al ver la representación visual del sonido o la onda dibujada en el computador. Asimismo, también fue un desafío y novedoso para ellos la metodología de grabación, pues el proceso fue realizado pista por pista frente a su costumbre de tocar siempre en bloque. Valoran cómo la tecnología permite corregir errores específicos sin tener que repetir toda la interpretación.

Sin embargo, este entorno técnico del estudio con su cabina y micrófonos despertó inicialmente un desafío emocional marcado por los nervios y el miedo al error, una sensación muy distinta a la calidez del toque vivo donde suelen tocar con el alma. En este sentido, la confianza brindada por el equipo de producción resultó vital para superar la barrera del silencio y

permitir que la inspiración en la cotidianidad, esa que nace directamente de las experiencias del campo y la vida diaria, fluyera con naturalidad frente al lente de la modernidad.

Esta transición al ámbito profesional revela una dualidad emocional fascinante: aunque sus temas suelen estar teñidos de despecho o nostalgia, los autores coinciden en que el acto de crear les produce una alegría profunda. Ese sentimiento se potencia con el asombro ante el arreglo final, pues experimentan un fuerte impacto al escuchar cómo sus letras sencillas se transforman en obras completas, enriquecidas con instrumentación y arreglos profesionales que jamás imaginaron. Más allá de la técnica, los maestros perciben la grabación como un acto de trascendencia y memoria, una oportunidad de quedar para la eternidad y dejar un legado de su cultura regional a sus familias.

Al final, la producción se convierte en un vehículo de visibilización que permite llevar sus sonidos a emisoras y medios digitales, funcionando como un registro de reconocimiento donde el interés externo valida su identidad y asegura que su herencia no desaparecerá. No obstante, para ellos prevalece el arte por el arte; el mensaje fundamental para las nuevas generaciones es que la esencia radica en el puro gusto por tocar. Con o sin grabación, la música sigue siendo para estos maestros una necesidad vital que fluye independientemente de la tecnología, aunque hoy celebren que el mundo, por fin, pueda escucharlos.

Conclusiones

El proceso de producción musical permitió validar la efectividad de una metodología que integra el rigor técnico con la sensibilidad artística regional, logrando una plena concordancia entre las fases de captura y postproducción. Se plantean las siguientes conclusiones a partir de este proceso.

Se identifica como un acierto fundamental la aplicación estratégica de las técnicas de grabación, como eje temático durante el registro sonoro, las cuales actuaron como un antecedente crítico que facilita significativamente la etapa de mezcla. Al sustentar las decisiones de grabación desde un marco teórico junto a la audición crítica, se simplificó la obtención de un balance favorable, minimizando la necesidad de procesos correctivos de mezcla radicales y facilitando que la postproducción se enfoque en decisiones estéticas que potencien la riqueza tímbrica de la obra como aspectos de ecualización y procesamiento de efectos y, de esta manera, permitiendo equilibrar las piezas producidas con el referente musical seleccionado y avivar la sonoridad del son sureño sin desvirtuar su esencia.

Alrededor de la implementación de técnicas y teoría de grabación, se identificó un acierto en la implementación de sistemas de microfónica múltiple para capturar diversas dimensiones tímbricas de un mismo instrumento. Fue así en el caso de los timbales, que permitió acentuar la definición de cada parche y capturar la espacialidad natural de la sala, otorgando mayor versatilidad en la mezcla para balancear el sonido. No obstante, en el caso del bombo, cuya señal requirió ajustes de ecualización en mezcla para alinearse con el referente sonoro, revela que aún existe un margen de exploración en las técnicas de captura. Este hallazgo subraya la importancia de seguir trabajando el posicionamiento y la selección de micrófonos en la etapa de grabación,

con el fin de optimizar el resultado sonoro desde la fuente y minimizar la dependencia de procesadores en la fase de posproducción.

Por otro lado, y frente a los puntos de partida de la teoría, se identificaron aciertos en la plena concordancia entre los referentes teóricos y la práctica técnica, como en la grabación del güiro, que representó una validación metodológica importante, al emplear la marca y referencia de micrófono sugerida por los referentes teóricos. Esta decisión permitió obtener una captura balanceada que preserva la naturalidad y el brillo característico del güiro. Asimismo, como en el caso de la guitarra, el uso de un micrófono de condensador cercano en el traste 12 garantiza una captura definida y armónicamente balanceada de los instrumentos de cuerda particularmente. Sin embargo, también es importante tener una flexibilidad metodológica frente a los postulados del marco teórico, como se evidenció en la captura de las congas, la modificación de las distancias estándar de microfonía resultó determinante para registrar con precisión los matices dinámicos del intérprete.

Igualmente, en el caso del requinto, a diferencia de la guitarra, en la implementación de un sistema de captación híbrido combinando una señal de línea con un micrófono de condensador posicionado frente al instrumento constituyó un acierto técnico significativo. Esta metodología permite una acción acústica donde la microfonía aporta la naturalidad y el cuerpo del instrumento, mientras que la señal de línea añade la brillantez necesaria, logrando así una definición sonora superior y un equilibrio tímbrico bueno en el registro sonoro final.

Es válido modificar las técnicas abordadas en el marco teórico, como lo evidenció con las congas, por ejemplo, donde se modificaron las distancias para lograr una mejor captura de los cambios dinámicos del intérprete. El ejercicio de la escucha es clave para, en este caso, modificar puntos de partida en términos de distancia que nos da la teoría. Esto reafirma que el ejercicio de

la escucha crítica debe prevalecer sobre la rigidez teórica, ya que los manuales no pueden prever la interacción específica entre el instrumento, la técnica del músico y la acústica del entorno. Por tanto, la adaptación de estas variables no invalida las tesis de otros autores, sino que las complementa, validando la toma de decisiones basada en las necesidades sonoras particulares de cada sesión de grabación.

Frente a la interacción y diálogo entre la producción y los músicos, el flujo de trabajo durante las sesiones de grabación fue acertado, facilitado por la notable capacidad de los músicos acompañantes, que aún sin formación académica, pero con mucha experiencia, lograron ejecutar con autenticidad y expresividad sus interpretaciones uniéndose al propósito del arreglista, demostrando que la musicalidad va más allá del conocimiento teórico. Este entendimiento mutuo resultó en una captura favorable que preservó fielmente la identidad y el sentimiento de la música nariñense. Asimismo, el encuentro entre la tradición interpretativa y la tecnología digital de producción musical reveló un cambio de paradigma para los músicos empíricos, quienes pasaron de la interpretación colectiva al registro por pistas. A pesar del desafío emocional inicial, la producción se consolidó como un acto de "inmortalización", permitiendo que la música nacida de la cotidianidad del campo sea valorada y escuchada como un legado duradero para la posteridad. La interacción con tecnologías de grabación profesional constituyó un proceso de aprendizaje significativo para los músicos participantes. Si bien la experiencia generó inicialmente nerviosismo, permitió que los artistas exploraran nuevas herramientas de producción y adquirieran confianza en entornos formales de estudio, ampliando sus posibilidades de registro y difusión.

Finalmente, la producción y registro de obras inéditas con artistas empíricos constituye una estrategia efectiva para documentar, preservar y difundir la música tradicional colombiana.

Este enfoque promueve la valoración de las expresiones culturales autóctonas y fortalece la identidad sonora de las comunidades del sur de Colombia.

Referencias Bibliográficas

Alcántara, J. M. (11 de octubre de 2021). Cómo grabar VOCES en FL Studio 20

CORRECTAMENTE (Para principiantes) [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=r96sqOxyuPw>

Anton, D. (2019). Como Microfonear o Poner Micrófono a la Flauta. Donde colocar Micrófono a la Flauta Traversa [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jCRqKOJUrRU>

Bastidas, J. A., & Tobo, T. E. (2014). El son sureño como fundamento de la identidad cultural en Nariño [Tesis de grado, Universidad de Nariño]. Repositorio Institucional SIREN.

<http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/2215>

Bastidas, J. A., & Tobo, T. E. (2022). El son sureño: Una rítmica de los Andes de Nariño en el contexto académico y popular. Editorial Universidad de Nariño / Revista de Investigaciones Musicales.

Bastidas Urresty, J. A. (2022). Influencia del currulao en el son sureño y la obra de Arturo de la Rosa: Una perspectiva desde el suroccidente colombiano. Editorial Universidad de Nariño / Colección de Artes.

Caballero, O. (2021). Grabación “TIMBALES” [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8xE3Bib6v0A>

Cruz, P. (2021). Cómo grabar un Bombo Legüero (una de las tantas opciones) [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D6lVuJgfJqI>

Ferrarini, L. (5 de mayo de 2022). Como grabar guitarras clásicas/criollas y acústicas [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sZMYh6o2wUw>

Gajate, R. (2021). ¿Cómo microfonear unas congas? [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=AKUm3RjN4N8>

Hernández, J. C. (2020). Innovación y preservación: el futuro de la música tradicional en Colombia. Editorial Universitaria / Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7529339>

Huber, D. M., & Runstein, R. E. (2005). Modern Recording Techniques (6.^a ed.). Focal Press.

Mesa Martínez, L. G. (2016). Músicas andinas de Colombia: Una mirada desde el sur. Editorial Universidad Javeriana.

Muñoz, L. A., y Guerrero, M. E. (2015). Caracterización del Son Sureño como elemento de identidad cultural en el municipio de Pasto [Tesis de grado, Universidad de Nariño].

Repositorio Institucional SIREN. <http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/2438>

Owsinski, B. (2005). The Recording Engineer's Handbook. ArtistPro Publishing / Thomson Course Technology.

Rodríguez, A. (2019). La labor del músico empírico: renovación y agentes de cambio en la música tradicional colombiana. Revista de Investigación Musical, 12(2), 45-62.

Salat, D. (2023). CÓMO GRABAR BOMBOS [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=eITX9TftlG4>

Shure. (2014). Microphone Techniques Recording. Shure. <https://content->

[files.shure.com/dievision/archive/damfiles/default/global/documents/publications/en/performance-production/microphone-techniques-for-recording-english.pdf](https://content-files.shure.com/dievision/archive/damfiles/default/global/documents/publications/en/performance-production/microphone-techniques-for-recording-english.pdf)

Villanueva, J. S. (2016). Músicos empíricos y el proceso de grabación: una mirada desde la música tradicional colombiana [Tesis de grado, Universidad El Bosque]. Repositorio

Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12495/2938>

Apéndices

Apéndice 1 – Audios de la Obra

En los siguientes enlaces se encuentran los tres audios de las canciones de esta colección.

El primero desde la carpeta de One Drive y el segundo discreto por canción en Sound Cloud:

Enlace One Drive: [Entrega Final - El Canto de mi Tierra](#)

Audio Pasada la Medianoche: https://soundcloud.com/edwardgarc656/pasada-la-medianoche?si=4dd5dfa027be4c6f860f491162a9d1c4&utm_source=clipboard&utm_medium=te xt&utm_campaign=social_sharing

Audio Promesas Falsas: https://soundcloud.com/edwardgarc656/promesas-falsas-masterizado?si=2cbfae988fdd4759a68d87d0ca22f3be&utm_source=clipboard&utm_medium=te xt&utm_campaign=social_sharing

Audio Malditos Celos: https://soundcloud.com/edwardgarc656/malditos-celos-masterizado-2?si=4ff799cf419b44caa0dd5fc2ad362a0f&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_ca mpaign=social_sharing

Apéndice 2 – Partituras de las Obras

En el siguiente enlace, encontrará un site con las partituras, con los arreglos de preproducción de las tres obras “Pasada la Medianoche”, “Promesas Falsas” y “Malditos Celos”.

<https://sites.google.com/view/elcantodemitierra/inicio>

Apéndice 3 – Entrevista a los Músicos

El presente anexo recoge las entrevistas realizadas a los maestros Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno, autores de las piezas inéditas producidas en este proyecto. El objetivo de este diálogo fue documentar la transición del entorno de ejecución en vivo hacia el escenario técnico

del estudio de grabación digital. A través de sus relatos, se evidencia no solo el impacto de las nuevas tecnologías en la preservación del Son sureño, sino también la carga emocional que implica el proceso de inmortalizar la música campesina. Los testimonios aquí expuestos contrastan la interpretación colectiva tradicional con la grabación por capas y detallan cómo el uso de herramientas digitales desde la visualización de ondas sonoras hasta la edición de precisión se convierte en un vehículo de visibilización y reconocimiento para los artistas empíricos de la región del suroccidente colombiano.

Fecha de realización: 14 de marzo

Nombres de los entrevistados: Marcelino Burbano y Teodulfo Yaqueno.

Entrevistador: Edward García

Edward García (EG): *¿Cómo fue para ustedes la experiencia de grabar sus composiciones utilizando nuevas tecnologías de producción musical, en comparación con la forma en que normalmente interpretan su música?*

Marcelino Burbano (MB): generalmente nosotros cuando hacemos la música, la hacemos en grupo, pero acá nos fueron llamando uno por uno y se fue armando la canción y que se escuche bonito como se fue complementando es novedoso, uno esperaba que nos graben a todos de una, pero acá ver cómo va entrando uno por uno eso nos llama la atención.

(EG): *¿Qué aprendizajes o descubrimientos tuvieron durante el proceso de grabación de sus obras?*

(TY): Yo hice la composición y ustedes nos aportaron con los arreglos, la composición surge de las experiencias de la vida cotidiana del campo de la tranquilidad y el escucharla pues musicalizar y con instrumentos de acá de la región a los que nosotros estamos acostumbrados a escuchar como la *Rondalla Lírica Nariñense* la cual tiene violines, guitarras, flautas pues se

escucha muy bonito, eso nos llamó la atención, pues la obra musical parte de una idea y como ustedes la musicalizaron pues es muy bonito y ver el proceso que poco a poco se fue consolidando en la obra como va sonando ahora, eso es muy gratificante para uno como músico y como compositor, agrega don Teodulfo diciendo muchas gracias a ustedes por darme esa oportunidad.

(MB): He tenido la oportunidad de grabar pero que a pesar de que mis obras tienen un tinte como de despecho, no deja de ser una alegría y eso nos impulsa a estar contentos y estar alegres haciendo esta música.

(EG) *¿De qué manera creen que la grabación y producción musical ayudan a preservar y difundir la música campesina o tradicional de la región?*

(MB): Lo que queremos es que nuestra música quede para la eternidad, ya que guste o no, eso de pronto se desprende, pero lo más bonito es ver reflejado la idea de uno y escucharla ya sea aquí en la casa o si la ponen en la emisoras bien, pero lo más bonito es que pues uno va dejando su recuerdos, va dejando su manera de componer de interpretar y pues, vemos que de esta manera las producciones musicales hacen eso, es colaborar a que esto se siga difundiendo y conozcan otras personas nuestra música campesina.

(EG) *¿Qué sentimientos o reflexiones les deja escuchar sus composiciones ya grabadas y producidas en un formato audio más elaborado?*

(MB): Pues queda un sentimiento a veces como de nostalgia y también de alegría son como unos choques, y el arte creo que es así, porque en medio de ese mensaje pues queda esa satisfacción, eso es lo bonito que es el arte que puede llegar a transmitir y lo que dicen a veces las letras pueden ser reclamos pueden ser halagos, pueden ser diferentes mensajes y que eso nos provoca pues una reflexión. A veces nos pone a pensar sobre el mensaje que pueden llegar a

pensar los demás, pero pues, la música es así, es un medio que nos permite expresarnos y que esas ideas queden plasmadas en una grabación generando diferentes sentimientos para quienes las escuchan y para nosotros quienes las hicimos es muy bonito

(EG): *¿Qué diferencias encontraron entre cantar o tocar en vivo y hacerlo dentro de un estudio o con micrófonos y grabadoras?*

(TY) y (MB): Cuando uno toca en vivo uno o toca con qué ganas, como dicen pues, uno toca con el alma, el hacerlo allá dentro de una cabina de estas pues, nos, daba como nervios, pero poco a poco con la confianza que ustedes como productores o bueno como técnicos de sonido que nos orientaban, poco a poco pues iba soltando ese miedo, aunque a veces uno quisiera soltar más allá grabando pero a veces el susto o el miedo a equivocarse no lo deja hacer muy bien, pero sí sentimos y vemos reflejadas que las obras quedaron bonitas y sí pues, prácticamente así es como la sentimos y las tratamos nosotros que se escuchen bien bonito.

(EG): *¿Hubo algo que les haya sorprendido o llamado la atención durante el proceso de grabación?*

(TY): Pues sale una letra de acá o una idea decimos, es una letra no más y que la musicalicen y que eso comience a dar forma y ver cómo queda eso tan bonito ya con todos los instrumentos armados y cantada ya por un grupo pues, uno queda sin palabras ante la dimensión de esto, pues ya escuchando uno dice, este producto que resultó de esa grabación es de competencia de cualquier agrupación que lleve muchos años no es cierto, o digno de escuchar o colocarse en cualquier emisora, y esto es lo que me deja sorprendido.

(MB): Bueno en cuanto a este tipo de grabaciones se facilita mucho pues, uno se equivoca y vuelve a repetir el pedacito, antes tuve la oportunidad de grabar y cuando uno se equivocaba tenía que repetir toda la canción, antes utilizaban unos casetes grandotes y ahora

pues, uno mira hasta la onda dibujada acá en el computador, ustedes decían espérense un ratico que voy a cuadrar algo y no se hacían repetir exactamente el pedacito que uno se equivocaba, entonces eso ayuda mucho, da mucha tranquilidad y eso pues, me deja como sorprendido en cuanto a la manera como la tecnología ayuda y facilita la producción musical

(EG) *¿Qué mensaje les gustaría compartir a otros músicos campesinos que aún no han tenido la oportunidad de grabar su música?*

(TY): El mensaje es que siendo nosotros del campo con grabación o sin grabación, seguiremos haciendo música, nosotros no hacemos música directamente para grabar sino porque nos gusta y eso lo que sentimos cuando tocamos, gusto, sin embargo, en este quehacer de nuestra vida cotidiana si alguien se interesa por promocionar y por darnos la oportunidad de tener una experiencia grabando las canciones nuestras es como si a través de este gesto hubiéramos quedado inmortalizados o mejor dicho el recuerdo será para siempre como parte bonita para nuestras familias o como parte de nuestra cultura que creen en lo que podemos hacer y expresar a través de esta música campesina como nosotros la llamamos.