

**Colombia en joropo: preproducción musical para la fusión del joropo con el pasillo,
el currulao y la cumbia**

Manuel Antonio Torres Ayala

Asesor

Mg. David Alejandro Arboleda Ramírez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa de Música

2026

Resumen

El proyecto *Colombia en joropo* se ubica en la línea de Producción Musical con énfasis en la preproducción como eje estructural del proceso creativo. La investigación aborda la integración interregional entre el joropo llanero y tres géneros representativos del folclor colombiano: el pasillo andino, el currulao del pacífico y la cumbia caribeña. A partir del enfoque de investigación–creación, se diseñaron y aplicaron criterios de preproducción en los planos rítmico, armónico, melódico y tímbrico, orientados a garantizar continuidad perceptiva y coherencia sonora en un proyecto de producción discográfica.

El proceso metodológico se desarrolló en cuatro fases: análisis comparativo de estructuras musicales, formulación de criterios preproductivos, aplicación en tres obras originales (*Ay, amor; Entre marimba y joropo; Que suene la tierra*) y sistematización reflexiva del proceso. Como resultado, se establecieron criterios de preproducción orientados al manejo del pulso, el timbre y la espacialización sonora, aplicados de manera diferenciada en cada fusión interregional.

Los hallazgos evidencian que la planificación estructural previa a la grabación permite reducir rupturas métricas, gestionar los timbres de cada tradición y favorecer la coherencia

sonora del resultado, aportando al campo de la producción musical académica un referente aplicable a procesos de fusión entre géneros del folclor colombiano.

Palabras clave: joropo, preproducción musical, fusión interregional, folclor colombiano, producción discográfica.

Abstract

The project *Colombia en joropo* is framed within the field of Music Production, with an emphasis on preproduction as a structural axis of the creative process. The research explores the interregional integration of the Llanero joropo with three representative Colombian traditional genres: Andean pasillo, Pacific currulao, and Caribbean cumbia. Through a research–creation approach, preproduction criteria were designed and applied across rhythmic, harmonic, melodic, and timbral dimensions in order to ensure perceptual continuity and sonic coherence within a discographic production project.

The methodological process was developed in four stages: comparative structural analysis, establishment of preproduction criteria, application in three original works —*Ay, amor; Entre marimba y joropo; Que suene la tierra*— and reflective systematization of the process. As a result, preproduction criteria were established around the management of pulse, timbre, and sound spatialization, applied in a differentiated manner to each interregional fusion.

The findings demonstrate that structural planning prior to recording reduces metric disruption, manages the timbral characteristics of each tradition, and supports the sonic coherence of the result, offering a reference applicable to fusion processes between Colombian folk genres within academic music production.

Keywords: joropo, music preproduction, interregional fusion, Colombian folklore,
discographic production

Tabla de Contenido

Introducción	18
Planteamiento Temático.....	20
Pregunta problema	22
Justificación	23
Objetivos	25
Objetivo General.....	25
Objetivos Específicos.....	25
Marco de Referencia.....	26
Antecedentes de investigación internacionales.....	26
Antecedentes de investigación nacionales	27
Referentes artísticos y de producción	28
Marco Teórico.....	32
Preproducción musical.....	32
Importancia de la preproducción en obras de fusión	33

Fundamentos de la fusión musical.....	34
Fusión interregional interna	35
Géneros musicales de referencia.....	36
Joropo (región llanera)	36
Pasillo (región andina)	37
Currulao y músicas de marimba (región Pacífica).....	38
Cumbia (región Caribe)	38
Convergencias y contrastes: base para el diseño preproductivo	39
Decisiones técnicas de preproducción en el proyecto.....	40
Síntesis	42
Diseño Metodológico.....	44
Enfoque de la investigación	44
Método	44
Fase 1. Análisis estructural comparativo	45

Fase 2. Establecimiento de criterios de preproducción.....	45
Fase 3. Aplicación en las obras musicales	48
Fase 4. Sistematización y documentación reflexiva	48
Tipo de investigación.....	49
Desarrollo y Creación de Obra	50
Ay, amor (Joropo — Pasillo).....	51
Preproducción	51
Decisiones tonales y armónicas	54
Decisiones métricas y rítmicas.....	55
Espacialización sonora.....	62
Producción	63
Reflexión del proceso creativo.....	64
Entre marimba y joropo (Joropo — Currulao)	65
Preproducción	65

Introducción ad libitum y referentes vocales	66
Decisión métrica: el 6/8 como espacio de convergencia	67
Coincidencia estructural entre el joropo y el currulao en el bajo	68
Segunda coincidencia estructural: el patrón del bajo.....	68
Integración tímbrica: arpa y marimba.....	71
Diseño formal: coplas llaneras y pregones pacíficos	72
La letra como decisión preproductiva.....	72
Espacialización sonora.....	75
Producción	76
Reflexión del proceso creativo.....	77
Que suene la tierra (Joropo — Cumbia)	78
Preproducción	78
El reto central: fusión entre joropo y cumbia.....	79
Polimetría aplicada: integración del joropo en el compás de 2/4	79

	10
Contraste expresivo: arpa y clarinete	85
El clarinete como sustituto de la gaita	86
El pajarillo y las coplas	86
Transición de vuelta a la cumbia	87
Decisiones vocales	87
Espacialización sonora.....	90
Producción	91
Reflexión del proceso creativo.....	92
Plan operativo y espacialización sonora	96
Masterización	100
Plan de Circulación y Divulgación	103
Estrategia general de difusión.....	103
Estrategia de promoción digital	103
Circulación académica	104

Evaluación y proyección futura	104
Cronograma de circulación y divulgación	105
Conclusiones	108
Referencias.....	112
Apéndice	120

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Matriz de análisis y categorización de los géneros musicales de referencia ...</i>	46
Tabla 2 <i>Línea de tiempo y estructura formal de la canción Ay, amor</i>	61
Tabla 3 <i>Línea de tiempo y estructura formal de la canción Entre marimba y joropo</i>	73
Tabla 4 <i>Línea de tiempo y estructura formal de la canción Que suene la tierra.....</i>	87
Tabla 5 <i>Cronograma de circulación y divulgación del proyecto Colombia en joropo.....</i>	105

Lista de Figuras

Figura 1	<i>Configuración de la sesión de Studio One para la maqueta de Ay, amor</i>50
Figura 2	<i>Asignación de instrumentos virtuales a los tracks MIDI de Ay, amor</i>52
Figura 3	<i>Marcadores y secciones de Ay, amor en Studio One</i>53
Figura 4	<i>Estructuras ritmo-percusivas del joropo según Rojas (2004)</i>55
Figura 5	<i>Patrón rítmico del tiple en el pasillo según Franco Duque</i>56
Figura 6	<i>Patrón del cuatro en el vals llanero según Paredes</i>57
Figura 7	<i>Patrones del cuatro, tiple y bajo en el coro de Ay, amor</i>58
Figura 8	<i>Lista de pistas y distribución estéreo en Studio One — Ay, amor</i>63

Figura 9 <i>Grabación de la voz líder en Ay, amor</i>	63
Figura 10 <i>Asignación de instrumentos virtuales a los tracks MIDI de Entre marimba y joropo</i>	65
Figura 11 <i>Patrón del cuatro "atravesao" o "por derecho", según Rojas (2004)</i>	67
Figura 12 <i>Transcripción del patrón de bajo del currulao en El currulao me llama (Grupo Bahía)</i>	69
Figura 13 <i>Tercer patrón de bajo característico del joropo "por derecho" según Rojas (2004)</i>	69
Figura 14 <i>Patrón del bajo aplicado en la sección del "Laraé" en Entre marimba y joropo. Elaboración propia</i>	71
Figura 15 <i>Vista del mezclador en Studio One — distribución estéreo de Entre marimba y joropo</i>	76
Figura 16 <i>Grabación de la voz líder en Entre marimba y joropo</i>	76

Figura 17 <i>Configuración de la sesión de Studio One para la maqueta de Que suene la tierra</i>	78
Figura 18 <i>Textura "por corrío" del joropo según Rojas (2004)</i>	80
Figura 19 <i>"Tamboríao" en "por corrío" según Rojas (2004)</i>	81
Figura 20 <i>Adaptación del patrón "por corrío" al compás de 2/4</i>	83
Figura 21 <i>Extracto de partitura de Que suene la tierra: tresillos en la coda sobre compás de</i> <i>de</i>	2/4 84
Figura 22 <i>Vista del mezclador en Studio One — distribución estéreo de Que suene la tierra</i>	91
Figura 23 <i>Grabación de la voz femenina en Que suene la tierra</i>	92

Figura 24 <i>Configuración de los efectos auxiliares de mezcla — Room, Reverb y Delay.</i>	
.....	97
Figura 25 <i>Campo estéreo de la mezcla "Ay, amor"</i>	
.....	97
Figura 26 <i>Campo estéreo de la mezcla "Entre marimba y joropo"</i>	98
Figura 27 <i>Campo estéreo de la mezcla "Que suene la tierra"</i>	99
Figura 28 <i>Sesión de mastering del EP Colombia en joropo en Studio One</i>	101
Figura 29 <i>Cadena de procesamiento en la sesión de mastering — Ay, amor</i>	101

Lista de Apéndices

Apéndice A <i>Audios masterizados</i>	120
Apéndice B <i>Consentimientos informados firmados por los músicos participantes</i>	121
Apéndice C <i>Fotografías del proceso de grabación</i>	122
Apéndice D <i>Capturas del proceso</i>	123

Introducción

La producción musical aplicada a las músicas tradicionales colombianas enfrenta un desafío estructural: cómo integrar sonoridades de raíz sin perder las características sonoras que distinguen a cada tradición. En el ámbito de las fusiones contemporáneas, son frecuentes las propuestas que combinan géneros folclóricos con estéticas globales, pero escasos los proyectos que exploran el diálogo interno entre tradiciones nacionales desde un enfoque metodológicamente fundamentado en la preproducción. La convergencia entre el joropo y géneros como el pasillo andino, el currulao del Pacífico y la cumbia del Caribe implica desafíos técnicos que trascienden la simple superposición estilística: las diferencias en acentuaciones, patrones rítmicos, funciones instrumentales y concepciones tímbricas pueden generar rupturas perceptivas si no existe una planificación estructural rigurosa desde la fase de preproducción. Este vacío investigativo delimita el problema central del presente proyecto.

En este contexto surge *Colombia en joropo: preproducción musical para la fusión del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia*, ubicado en la línea de Producción Musical con eje temático centrado en la preproducción. El proyecto consiste en el diseño y producción de tres obras musicales: *Ay, amor* (joropo–pasillo), *Entre marimba y joropo* (joropo–currulao) y *Que suene la tierra* (joropo–cumbia), concebidas como estudios aplicados sobre la toma de

decisiones preproductivas en los planos rítmico, armónico, melódico y tímbrico. Su objetivo central es demostrar que la preproducción puede funcionar como herramienta metodológica para garantizar coherencia estética, continuidad perceptiva y cohesión sonora en procesos de fusión folclórica interregional.

El documento se estructura conforme a las orientaciones institucionales de la UNAD. Tras el planteamiento temático, la justificación y los objetivos, se desarrolla el marco de referencia, que integra antecedentes investigativos, referentes artísticos y fundamentos teóricos sobre producción musical. A continuación, se expone el diseño metodológico basado en la investigación–creación y la sistematización de la preproducción, seguido del capítulo central de desarrollo y creación de obra, donde se describen y argumentan las decisiones preproductivas adoptadas en cada una de las tres obras. El documento cierra con el plan de circulación y divulgación, las conclusiones y las referencias bibliográficas. De esta manera, *Colombia en joropo* aporta al campo de la producción musical académica un referente aplicable a procesos de fusión entre géneros del folclor colombiano.

Planteamiento Temático

Colombia posee una diversidad musical de carácter multicultural que se manifiesta en expresiones regionales propias. El joropo llanero, el pasillo andino, el currulao del Pacífico y la cumbia del Caribe constituyen algunos de los géneros más representativos de ese patrimonio, reconocidos como manifestaciones significativas de la identidad musical del país.

El diálogo entre géneros folclóricos colombianos no es una práctica nueva: el sanjuanero, surgido en el Tolima Grande en 1936, constituye un antecedente histórico de fusión entre el bambuco andino y el joropo llanero (Abadía Morales, 1983); y agrupaciones contemporáneas como Cimarrón, Puerto Candelaria y Grupo Andino han desarrollado propuestas que cruzan tradiciones regionales dentro de sus respectivos proyectos artísticos. Sin embargo, estas experiencias presentan dos características comunes que delimitan el vacío que este proyecto aborda: de un lado, ninguna de ellas documenta la preproducción como espacio de análisis estructural sistemático previo a la grabación; de otro, no se encontraron antecedentes documentados de fusión específica del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia de manera simultánea en un proyecto de producción discográfica. El vacío no radica en la ausencia de fusiones entre géneros colombianos, sino en la falta de sistematización metodológica del proceso que las genera, y en la inexistencia de un referente que aborde esta combinación específica de

tradiciones desde la preproducción como herramienta de diseño estructural (Burgess, 2013; Zagorski-Thomas, 2014).

Esta ausencia de criterios técnicos anticipados representa un vacío disciplinar relevante, especialmente cuando se trata de integrar tradiciones con estructuras métricas incompatibles. Mientras el joropo y el pasillo se articulan en métricas ternarias o compuestas, la cumbia se organiza predominantemente en métrica binaria, lo que puede generar tensiones perceptivas cuando se intenta integrar estos lenguajes dentro de una misma obra musical. El currulao, por su parte, presenta patrones rítmicos cíclicos propios que requieren estrategias específicas de integración con el joropo para que ninguna tradición pierda sus características sonoras distintivas.

En este sentido, la preproducción musical emerge como el espacio estructural desde el cual es posible analizar compatibilidades rítmicas, tomar decisiones sobre el manejo del pulso, el timbre y la espacialización sonora, y planificar transiciones que garanticen la cohesión sonora entre tradiciones diversas. El presente proyecto responde a esta necesidad mediante la producción de tres obras que exploran la fusión del joropo llanero con el pasillo andino, el currulao del Pacífico y la cumbia del Caribe, desde criterios de preproducción orientados a la integración interregional en el plano discográfico.

Pregunta problema

¿Cómo la aplicación de criterios de preproducción en los planos del pulso, el timbre y la espacialización sonora orienta la producción de tres piezas de fusión interregional del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia, aportando al repertorio de fusiones entre géneros del folclor colombiano?

Justificación

El presente proyecto se justifica en el ámbito académico, disciplinar y cultural por la necesidad de fortalecer la preproducción como espacio de diseño estructural dentro de la producción musical aplicada a músicas tradicionales colombianas. Aunque existen múltiples experiencias de fusión folclórica en el país, son escasos los trabajos que sistematizan de manera rigurosa los criterios técnicos que permiten integrar lenguajes regionales sin afectar las características sonoras de cada tradición. En este sentido, la investigación propone una aproximación metodológica que trasciende la intuición creativa y ofrece un referente aplicable a procesos de integración interregional.

Desde la dimensión disciplinar, la producción musical contemporánea no se limita a la captura y edición del sonido, sino que actúa como mediadora estética entre tradición e innovación sonora. El factor innovador de este proyecto reside en la sistematización de criterios de preproducción aplicados a la fusión de géneros folclóricos colombianos; un proceso que, hasta ahora, se había desarrollado desde la intuición creativa, y en el desarrollo de un recurso técnico inédito: la polimetría implícita aplicada en secciones específicas de *Que suene la tierra* para resolver la incompatibilidad métrica entre el joropo y la cumbia.

En el plano cultural, la propuesta adquiere relevancia al promover un diálogo interno entre regiones colombianas, evitando la dependencia de referentes externos como único camino hacia la modernización sonora. La integración entre músicas llaneras, andinas, pacíficas y caribeñas se plantea desde el respeto por las características sonoras y estilísticas de cada tradición, fortaleciendo una visión de diversidad articulada dentro del patrimonio sonoro nacional.

En el ámbito institucional, el proyecto aporta al programa de Música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) y a su línea de Producción Musical, al demostrar que la investigación–creación puede generar conocimiento aplicado a partir de la práctica artística documentada y reflexionada. La sistematización de criterios preproductivos y su aplicación en tres obras musicales constituyen un aporte académico que amplía el campo de estudio sobre la producción de músicas tradicionales en contextos universitarios.

En consecuencia, *Colombia en joropo: preproducción musical para la fusión del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia*, propone un referente de diseño preproductivo orientado a garantizar continuidad perceptiva y cohesión sonora en procesos de fusión interregional, contribuyendo al fortalecimiento de la producción musical colombiana desde una perspectiva técnica, cultural y académica.

Objetivos

Objetivo General

Producir tres piezas de fusión interregional del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia, mediante la aplicación de criterios de preproducción en los planos del pulso, el timbre y la espacialización sonora, enriqueciendo el repertorio de fusiones entre géneros del folclor colombiano.

Objetivos Específicos

Analizar las estructuras rítmicas, métricas, armónicas y tímbricas del joropo, el pasillo, el currulao y la cumbia, identificando los puntos de convergencia y tensión que condicionan su integración en una fusión interregional.

Establecer criterios de preproducción basados en el manejo del pulso, el timbre y la espacialización sonora, a partir del análisis comparativo de las estructuras de los cuatro géneros.

Aplicar los criterios de preproducción establecidos en la fusión del joropo con el pasillo, el currulao y la cumbia, mediante la producción de las obras *Ay, amor*, *Entre marimba y joropo* y *Que suene la tierra*.

Marco de Referencia

Antecedentes de investigación internacionales

En el contexto venezolano, el joropo ha sido objeto de múltiples procesos de experimentación y expansión estética, tanto desde la composición como desde la producción musical. Sin embargo, la mayoría de estas iniciativas se han orientado hacia la integración con géneros internacionales, dejando en segundo plano la sistematización metodológica de la preproducción aplicada a diálogos entre tradiciones latinoamericanas.

Entre los antecedentes relevantes se encuentra la producción *Joropos* de Víctor Morles (Morles, 2015), en la cual el joropo tuyero dialoga con lenguajes como el jazz, el reggae y el rock. Este trabajo evidencia la capacidad del joropo para adaptarse a estructuras armónicas contemporáneas sin perder sus rasgos rítmicos esenciales. Aunque la propuesta no se centra en la fase de preproducción como objeto de análisis académico, constituye un referente significativo en cuanto a la expansión tímbrica y formal del género.

Asimismo, el concepto denominado *Jorockpo*, desarrollado por Alex Martínez (Radio, Unión, 2022), propone la fusión del joropo con el rock clásico mediante adaptaciones técnicas del arpa llanera a repertorios originalmente concebidos para guitarras eléctricas. Este enfoque demuestra que el joropo posee flexibilidad estructural suficiente para dialogar con lenguajes

externos, aunque nuevamente el énfasis se ubica en el resultado artístico más que en la sistematización de criterios preproductivos.

Estos antecedentes internacionales evidencian que el joropo ha sido abordado desde perspectivas de hibridación estilística, pero no se identifican investigaciones centradas específicamente en el diseño de criterios de preproducción para la integración entre géneros tradicionales latinoamericanos. Este vacío refuerza la pertinencia del presente proyecto, el cual desplaza el enfoque desde la experimentación estilística hacia la estructuración técnica anticipada del proceso de fusión.

Antecedentes de investigación nacionales

En Colombia, diversos trabajos académicos han explorado la integración entre géneros tradicionales desde perspectivas compositivas e instrumentales. Un antecedente relevante es la investigación de Jiménez Toro (2010), titulada *Composición de tres obras para quena y grupo instrumental basado en los géneros bambuco, pasillo y joropo*. Este trabajo aborda la articulación entre géneros andinos y llaneros desde la escritura instrumental académica, ofreciendo un análisis comparativo de estructuras rítmicas y formales. No obstante, el énfasis principal recae en la composición, más que en el diseño preproductivo aplicado a la producción discográfica.

De igual forma, la tesis de Rojas Luna (2023), *Porro y joropo: Un acercamiento a sus rasgos musicales fusionados en la composición de una obra para piano titulada Porrauca*, analiza puntos de convergencia entre dos géneros tradicionales colombianos desde una perspectiva estructural. Este antecedente resulta particularmente pertinente al evidenciar que existen compatibilidades métricas y rítmicas entre músicas regionales del país. Sin embargo, el estudio se centra en la composición pianística y no en la formulación de criterios de preproducción orientados a la producción sonora con instrumentos tradicionales en formato discográfico.

En el ámbito artístico colombiano, agrupaciones como Cimarrón y Puerto Candelaria han desarrollado propuestas de integración estilística que combinan tradición y recursos contemporáneos de producción. Con todo, estas experiencias no se presentan como investigaciones académicas sistematizadas en torno a la preproducción como campo de estudio, sino como procesos creativos documentados principalmente desde el resultado final.

Referentes artísticos y de producción

En el ámbito artístico colombiano y latinoamericano, diversos proyectos han explorado la integración del joropo con otros lenguajes musicales, evidenciando la capacidad del género para dialogar con distintas estéticas. Aunque estas experiencias no se presentan como investigaciones

académicas centradas en la preproducción, constituyen referentes relevantes para comprender estrategias de integración tímbrica, manejo rítmico y actualización tecnológica de las músicas tradicionales.

La agrupación Cimarrón ha desarrollado una proyección internacional del joropo mediante producciones como *Velorio* (Cimarrón, 2022), donde se incorporan recursos de percusión afro y tratamientos sonoros contemporáneos sin desplazar la base tímbrica llanera. Desde la producción, se observa un papel protagónico claro del arpa y la bandola como núcleo sonoro del género, mientras que los elementos añadidos cumplen funciones de expansión tímbrica y densificación controlada. Este modelo demuestra que la modernización implica reorganización de planos sonoros, en lugar de sustitución.

Por su parte, Puerto Candelaria, en su versión de *Yo me llamo cumbia* (Puerto Candelaria, 2019), recontextualiza elementos tradicionales dentro de un formato ampliado que incluye instrumentación moderna. La producción mantiene los patrones rítmicos característicos de la cumbia en primer plano, utilizando estrategias de mezcla que preservan los timbres propios de la tradición frente a las capas contemporáneas. Este tratamiento resulta pertinente para el presente proyecto en cuanto evidencia la importancia del manejo tímbrico para mantener la presencia sonora de cada tradición dentro del conjunto.

En el ámbito andino, la obra *Mi país* (Grupo Andino, 2025) constituye un referente significativo por su integración de bambuco y el vallenato dentro de una producción técnicamente equilibrada. El análisis de esta obra revela estrategias de alternancia métrica y control dinámico que permiten transiciones fluidas entre secciones contrastantes, decisiones que dialogan con el concepto de continuidad perceptiva abordado en el presente proyecto.

Desde la región Pacífica, producciones de Herencia de Timbiquí, como su colaboración *Sabrás* (Paola Jara, Herencia de Timbiquí, 2024), evidencian la coexistencia de la marimba tradicional con recursos tecnológicos contemporáneos. El tratamiento espacial y la definición de planos permiten que la marimba conserve protagonismo aun cuando se integran elementos externos. Este enfoque resulta particularmente pertinente para la obra *Entre marimba y joropo*, donde la integración entre arpa llanera y marimba requiere criterios precisos de balance tímbrico.

En el contexto territorial llanero, la agrupación Chimó Psicodélico, en producciones como *Alcaraván* y *Machiro* (Chimó Psicodélico, 2022; Chimó Psicodélico, 2023) representa un modelo de experimentación local que articula el joropo con estéticas del rock progresivo y la psicodelia. Su propuesta demuestra que la tradición llanera puede expandirse hacia texturas densas y ambientes alternativos sin perder su base rítmica característica. Este referente evidencia que el joropo no es un género estático, sino dinámico en sus procesos de reinterpretación sonora.

Finalmente, producciones como *Llanera Fusion Music* (El Yopo, 2018), muestran intentos de integración entre joropo y otros lenguajes, aunque sin una sistematización explícita de criterios preproductivos. Estas experiencias confirman la viabilidad artística de la fusión, pero también evidencian la necesidad de estructurar metodológicamente el proceso desde etapas anticipadas.

Marco Teórico

El presente marco teórico se articula en torno a un eje central: la preproducción musical como espacio de diseño estructural; sostenido por tres componentes conceptuales: los fundamentos de la fusión interregional, el enfoque de investigación-creación, y las características de los géneros de referencia en función de sus posibilidades de integración. Cada componente no se aborda como definición aislada, sino en relación con las decisiones adoptadas en el proyecto Colombia en joropo.

Preproducción musical

La fase que antecede a la grabación definitiva, conocida como preproducción, constituye el momento en que el proyecto musical adquiere su arquitectura: se establecen las decisiones de carácter creativo, técnico y logístico que condicionarán cada etapa posterior del proceso (Hodgson, 2019). Esta definición subraya que la preproducción no es un paso preparatorio secundario, sino el espacio donde se toman las decisiones que determinarán la coherencia del resultado final. Lejos de ser una secuencia lineal, funciona como un ciclo de aproximaciones sucesivas: cada maqueta y cada sesión de ensayo revelan nuevas posibilidades o limitaciones que retroalimentan las decisiones de arreglo, permitiendo que la estructura de la obra se afine progresivamente antes de llegar a la grabación definitiva (Hodgson, 2019; Owsinski, 2017). Esta

dinámica iterativa resulta especialmente relevante en contextos de fusión, donde las incompatibilidades entre tradiciones emergen precisamente en el proceso de prueba y ajuste. En la producción musical contemporánea, el productor asume una función de mediación entre el concepto creativo y su concreción sonora, y es durante la preproducción donde se definen las orientaciones estéticas que darán forma al resultado final (Zagorski-Thomas, 2014; Burgess, 2013). Para este proyecto, esa mediación implicó decisiones específicas sobre el pulso compartido entre géneros, el equilibrio tímbrico y la distribución espacial del sonido. En el presente proyecto, la preproducción se aborda como práctica concreta: cada decisión sobre el pulso, el timbre y la espacialización sonora de las tres obras fue adoptada, documentada y argumentada en esta fase, lo que convierte el proceso en objeto de reflexión disciplinar además de resultado artístico.

Importancia de la preproducción en obras de fusión

Cuando la obra musical implica la fusión de tradiciones con marcos métricos, tímbricos y armónicos distintos, la preproducción se vuelve estratégica. Permite identificar puntos de conflicto potencial: incompatibilidades métricas, superposición de registros, pérdida de las características sonoras propias de cada género; y proponer soluciones antes de la grabación. Zagorski-Thomas (2014) sostiene que la organización sonora en la grabación implica una

jerarquización consciente de elementos que exige planificación previa. Sin esa planificación, la integración corre el riesgo de percibirse como yuxtaposición desarticulada. La preproducción también debe garantizar el equilibrio entre tradiciones: que ningún género domine al otro sin justificación estética, y que cada uno conserve sus características sonoras reconocibles dentro del conjunto.

Fundamentos de la fusión musical

La fusión musical puede entenderse como un conjunto de prácticas creativas mediante las cuales se articulan rasgos estilísticos, técnicos y simbólicos de tradiciones distintas, generando un resultado sonoro que no se reduce a la simple suma de sus partes. Para Bhabha (1994), la cultura no opera como un sistema cerrado: sus expresiones se constituyen en el encuentro con otras, en un movimiento permanente de negociación y reconfiguración. Esta perspectiva resulta pertinente para entender la fusión musical no como mezcla de elementos fijos, sino como un proceso de construcción de nuevos significados en el contacto entre tradiciones. En Colombia en joropo, ese proceso de negociación ocurre en el plano de las decisiones preproductivas, donde se define qué conservar, qué transformar y qué de cada género puede coexistir con otro sin perder su identidad. En América Latina, García Canclini (1990) analiza cómo las tradiciones populares

conviven con la modernidad sin que eso implique necesariamente pérdida de sus rasgos propios, sino reconfiguración de significados en contextos contemporáneos.

Montero-Díaz (2018) advierte que no toda integración musical implica un diálogo equitativo: en algunos casos, un lenguaje puede imponerse sobre otro, reduciendo sus características sonoras a elementos meramente ornamentales. Este riesgo de asimetría es relevante para el presente proyecto, donde la preproducción cumple precisamente la función de evitarlo, asegurando que joropo, pasillo, currulao y cumbia participen en condiciones de equilibrio dentro de cada obra.

Fusión interregional interna

En el caso específico de las fusiones entre músicas tradicionales de un mismo país, se configura un campo particular: la fusión interregional interna. A diferencia de fusiones con géneros globales, esta modalidad articula tradiciones que comparten una historia nacional pero presentan configuraciones sonoras diferenciadas en ritmo, instrumentación, acentuación y concepción estética. El desafío consiste en construir un discurso musical integrado que considere compatibilidad métrica, equilibrio tímbrico y distribución de protagonismos entre las tradiciones, sin que ninguna pierda sus rasgos distintivos (Bhabha, 1994; García Canclini, 1990).

Middleton (1990) y Frith (1996) han señalado que los procesos de fusión amplían el repertorio disponible para intérpretes, productores y comunidades. En este proyecto, la integración del joropo con tradiciones del folclor colombiano, además de producir obras específicas, contribuye a enriquecer el repertorio de fusiones entre géneros nacionales.

Desde el campo de la producción, Zagorski-Thomas (2014) plantea que la grabación es un proceso de construcción estética donde el productor organiza la distribución espacial del sonido, la dinámica, el timbre y la textura. La fusión, por tanto, no se resuelve solo en el plano compositivo sino también en el diseño sonoro de la grabación, lo que refuerza el papel central de la preproducción en este proyecto.

Géneros musicales de referencia

Joropo (región llanera)

Desde la perspectiva organológica, el joropo llanero se sostiene sobre tres pilares instrumentales: el arpa, el cuatro y las maracas (Abadía Morales, 1983; Rojas Luna, 2023). Esta triada no es ornamental: el cuatro cumple simultáneamente funciones armónicas y de marcación rítmica; las maracas establecen la continuidad temporal que da carácter al género; y el arpa condensa en un solo instrumento el discurso melódico y el soporte armónico. Para el presente proyecto, esta distribución de roles constituyó el punto de partida para diseñar la integración con

los géneros de otras regiones. Desde el punto de vista métrico, el joropo presenta una flexibilidad que alterna o superpone percepciones de 3/4 y 6/8, rasgo que constituye uno de sus elementos más característicos (Rojas Luna, 2023). Para procesos de fusión, el joropo ofrece un eje articulador sólido gracias a la estabilidad de su pulso y sus patrones rítmicos.

Pasillo (región andina)

El pasillo tiene sus raíces en la adaptación criolla del vals europeo durante el siglo XIX. Con el paso del tiempo, este proceso de apropiación generó un género con identidad propia, caracterizado por rasgos particulares en su construcción rítmica, melódica y armónica que lo diferencian claramente de su antecedente europeo (Abadía Morales, 1983). En el contexto de este proyecto, el pasillo interesa específicamente por su carácter lírico y su tratamiento armónico, que ofrecen un contrapunto expresivo al joropo llanero. Hoyos (2014) señala que su organización rítmica genera percepciones de estabilidad o tensión según la disposición de acentos internos.

Tímbicamente, privilegia instrumentos de cuerda pulsada: guitarra, tiple y bandola, configurando un universo sonoro distinto al del joropo. En la fusión joropo–pasillo, el pasillo aporta un carácter lírico y un tratamiento melódico-armónico que puede convivir con la base

llanera siempre que la preproducción establezca con claridad la distribución de funciones entre los instrumentos de ambas tradiciones.

Currulao y músicas de marimba (región Pacífica)

Según la UNESCO (2015), las músicas de marimba del Pacífico sur colombiano fueron reconocidas como "Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad" (párr. 1), distinción que subraya su valor comunitario y ritual. El ensamble incluye marimba de chonta, cununos, bombo y guasá, cada uno con una función estructural dentro de un sistema rítmico cíclico. La marimba actúa como eje armónico y organizador del discurso musical, mientras el guasá sostiene la referencia métrica constante (UNESCO, 2015). En la fusión joropo–currulao, el desafío principal es la convivencia del arpa llanera y la marimba de chonta, dos instrumentos de registro medio y alta densidad espectral, lo que exige una planificación cuidadosa del balance tímbrico y la distribución espacial del sonido desde la preproducción.

Cumbia (región Caribe)

La cumbia tradicional del Caribe colombiano es resultado de procesos históricos de mestizaje entre poblaciones indígenas, africanas y europeas (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013). Su ensamble incluye tambores: alegre, llamador y tambora; y flautas como gaitas o flauta de millo. Su organización rítmica sobre una base binaria estructura el movimiento y el patrón de

danza, y es precisamente esta característica la que genera el mayor desafío en la fusión con el joropo: articular la lógica binaria de la cumbia con la métrica ternaria o compuesta del joropo requiere una decisión anticipada sobre el pulso que sirva de referencia común para ambas tradiciones.

Convergencias y contrastes: base para el diseño preproductivo

El análisis comparativo de los cuatro géneros permite identificar las variables que condicionan su integración. En cuanto a métrica: el joropo oscila entre 3/4 y 6/8 (Rojas Luna, 2023); el pasillo presenta configuraciones ternarias con acentuaciones específicas (Hoyos, 2014); el currulao, en 6/8, organiza patrones cíclicos sostenidos por guasá y membranófonos (UNESCO, 2015); y la cumbia establece una base binaria definida (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013). En cuanto al timbre: cada género posee instrumentos cuya sonoridad es reconocible y no puede reducirse a elemento decorativo; el arpa, el cuatro y las maracas en el joropo; la cuerda pulsada andina en el pasillo; la marimba y los tambores en el Pacífico; el set percusivo y las gaitas en la cumbia.

Estas diferencias no son incompatibles, pero exigen diseño estructural consciente. La integración no se descubre en la mezcla final, se diseña en la preproducción, mediante decisiones

sobre el pulso, el timbre y la distribución espacial del sonido que permiten que la fusión se perciba como integración orgánica.

Decisiones técnicas de preproducción en el proyecto

El análisis rítmico-armónico comparativo entre los cuatro géneros fue el punto de partida técnico del proyecto. Identificar con precisión los patrones de acentuación predominantes, las compatibilidades métricas y las tensiones potenciales entre estructuras binarias y ternarias resultó indispensable antes de definir instrumentación o recursos tecnológicos. La planificación estructural previa a la grabación favorece la coherencia formal y reduce la necesidad de correcciones posteriores (Zagorski-Thomas, 2014; Hodgson, 2019). En el caso de músicas tradicionales, este análisis adquiere una dimensión adicional: la alteración involuntaria de un patrón rítmico puede afectar el reconocimiento del género. El análisis comparativo entre métricas 3/4, 6/8 y 2/4 permitió establecer un pulso de referencia común en cada obra; decisión que no elimina las diferencias métricas entre géneros, por el contrario, organiza su coexistencia dentro de un marco temporal estable, facilitando la continuidad perceptiva y evitando rupturas abruptas.

En cuanto al tratamiento melódico, cada tradición posee contornos, comportamientos interválicos y formas de fraseo que funcionan como rasgos sonoros tan distintivos como sus

patrones rítmicos. En el proyecto, el diseño melódico se abordó desde tres criterios: respeto por el contorno característico de cada tradición, evitando giros melódicos ajenos que desdibujaran su sonoridad; transiciones progresivas entre universos expresivos, especialmente en la fusión joropo–pasillo donde la dimensión lírica adquiere mayor protagonismo; y distribución del protagonismo melódico entre instrumentos de ambas tradiciones, permitiendo alternancia sin superposición conflictiva (Hodgson, 2019).

La instrumentación se organizó estableciendo un núcleo llanero constante: arpa, cuatro, maracas y baby bass, como eje estructural presente en las tres obras. Los instrumentos representativos de cada región se integraron progresivamente según la lógica formal de cada pieza, evitando la acumulación indiscriminada de timbres. Zagorski-Thomas (2014) describe este proceso como la construcción consciente de relaciones entre elementos sonoros para evitar competencia espectral y preservar la claridad estructural. Las maquetas desarrolladas en Studio One permitieron verificar la viabilidad de las transiciones métricas, evaluar la interacción entre los timbres de cada tradición y ajustar la densidad instrumental antes de la grabación definitiva, funcionando como herramienta de análisis estructural y no como simple borrador (Hodgson, 2019).

La incorporación de instrumentos virtuales para el currulao y la cumbia responde a criterios técnicos y estéticos coherentes con la producción contemporánea (Zagorski-Thomas, 2014), respetando los patrones rítmicos y comportamientos tímbricos documentados en fuentes patrimoniales (UNESCO, 2015; Ministerio de Cultura de Colombia, 2013). El núcleo llanero se mantuvo grabado en vivo, preservando el carácter interpretativo propio de la tradición. La distribución espacial del sonido y el control dinámico, planificados desde la preproducción, permiten que cada tradición conserve su presencia sonora dentro del conjunto: desde la preproducción es posible planificar la ubicación de instrumentos en el campo estéreo, las alternancias de protagonismo y la reducción de solapamientos espectrales. La continuidad perceptiva es el resultado de estas decisiones estructurales anticipadas y la coherencia del resultado no depende del diseño previo, mas no de la intuición en la grabación.

Síntesis

El presente marco teórico fundamenta la preproducción musical como eje organizador del proceso creativo en contextos de fusión interregional. La revisión de la literatura y de los géneros de referencia permitió identificar variables estructurales concretas: organización métrica, patrones de acentuación, núcleos instrumentales y comportamientos tímbricos, que delimitan el margen dentro del cual puede diseñarse una fusión sin que ninguna tradición pierda

sus rasgos sonoros distintivos. La preproducción se configura así como el espacio donde convergen el análisis rítmico-armónico, el manejo del timbre, la distribución espacial del sonido y el uso estratégico de la tecnología (Zagorski-Thomas, 2014; Hodgson, 2019).

Diseño Metodológico

Enfoque de la investigación

El presente proyecto se desarrolla bajo el enfoque de investigación–creación, modalidad en la cual la práctica artística constituye simultáneamente un medio de producción de conocimiento. Las decisiones técnicas y estéticas adoptadas durante el proceso creativo son sistematizadas, analizadas y argumentadas como construcción académica, lo que permite que la preproducción musical se convierta en objeto de estudio: el espacio donde se diseñan los criterios estructurales que orientarán el resultado sonoro final y no únicamente un paso previo a la grabación.

Método

El presente proyecto se inscribe en la lógica experimental propia de la investigación-creación, en la cual el proceso artístico genera conocimiento a partir de la práctica misma. Este carácter experimental implica que las decisiones no siguen una secuencia rígida, sino que emergen, se ajustan y se documentan en el transcurso del proceso creativo. La elección de este método responde a que la fusión interregional entre géneros folclóricos exige la exploración directa de sus posibilidades sonoras, rítmicas y tímbricas en el contexto de la producción discográfica.

Fase 1. Análisis estructural comparativo

Se realizó un análisis de las características rítmicas, métricas, armónicas y tímbricas del joropo, el pasillo, el currulao y la cumbia, con el propósito de identificar los puntos de convergencia y tensión que condicionan su integración interregional. Este análisis permitió reconocer compatibilidades métricas, patrones de acentuación, funciones instrumentales tradicionales y rasgos sonoros y estilísticos de cada tradición, constituyendo la base empírica sobre la cual se desarrollaron las fases subsiguientes. Esta fase corresponde directamente al primer objetivo específico del proyecto.

Fase 2. Establecimiento de criterios de preproducción

A partir de los hallazgos del análisis comparativo, se establecieron criterios de preproducción en las variables de pulso, timbre y espacialización sonora. Este proceso permitió traducir los hallazgos estructurales de cada género en lineamientos técnicos aplicables de manera diferenciada a cada fusión interregional, respondiendo al segundo objetivo específico. Los criterios resultantes se concibieron como orientaciones coherentes con el carácter experimental de la investigación-creación.

Tabla 1*Matriz de análisis de los géneros musicales de referencia*

Variable	Joropo (región llanera)	Pasillo (región andina)	Currulao (región Pacífica)	Cumbia (región Caribe)
Métrica	3/4 y 6/8	3/4	6/8	2/4
Estructura rítmica	Patrones por corrío, por derecho y pajarillo. Chasquido del cuatro y maracas como marcadores centrales.	Acentuación interna variable. Cadencias características al estilo andino.	Sistema rítmico cíclico. Guasá como referencia métrica. Bombo con acentuación en la quinta corchea.	Base binaria definida. Llamador, alegre y tambora con funciones diferenciadas.
Instrumentación	Arpa, cuatro, maracas, baby bass. El arpa cumple funciones melódicas y armónicas.	Guitarra, tiple, bandola. Cuerda pulsada y rasgueada.	Marimba de chonta, cununos, bombo golpeador, bombo arrullador, guasá.	Tambores (alegre, llamador, tambora), gaitas o flauta de millo, maracones.

			Marimba como eje armónico.	
Carácter armónico y melódico	Armonía funcional. Melodía ágil en corcheas con ornamentación propia.	Tonalidades menores con modulación al relativo mayor. Fraseo lírico y expresivo.	Alta densidad espectral en la marimba. Estructura antifonal: pregones y respondedores.	Armonía tónica-dominante. Melodía de la gaita con contornos caribeños característicos.
Decisión preproductiva adoptada	Núcleo instrumental permanente en las tres obras. Pulso del joropo como referencia base.	Ay, amor: vals llanero en el cuatro (sin chasquido); maracas ausentes en el coro; bajo en patrón de pasillo; tiple protagonista.	Entre marimba y joropo: dos coincidencias estructurales aprovechadas (quinta corchea y patrón del bajo). Alternancia protagónica arpa-marimba.	Que suene la tierra: 2/4 como compás global con polimetría implícita. Clarinete como sustituto de la gaita.

Nota. Matriz de análisis comparativo elaborada por el autor a partir de los géneros de referencia del proyecto. Fuente: Elaboración propia (2026), basada en Rojas (2004), Hoyos (2014), UNESCO (2015) y Ministerio de Cultura de Colombia (2013).

Fase 3. Aplicación en las obras musicales

Los criterios preproductivos establecidos se aplicaron en la producción de las tres obras que conforman el proyecto: *Ay, amor* (joropo–pasillo), *Entre marimba y joropo* (joropo–currulao) y *Que suene la tierra* (joropo–cumbia). Esta fase, que corresponde al tercer objetivo específico, incluyó la definición de instrumentación, estructuras formales, estrategias de continuidad perceptiva y planificación técnica de grabación. Las maquetas desarrolladas en Studio One sirvieron como herramienta de validación estructural previa a la grabación definitiva, permitiendo verificar la viabilidad de cada decisión preproductiva antes de su materialización en estudio.

Fase 4. Sistematización y documentación reflexiva

De manera transversal a las fases anteriores, se documentaron y sistematizaron las decisiones adoptadas durante el proceso preproductivo, evaluando su incidencia en la cohesión sonora, la preservación de los rasgos estilísticos de cada tradición y el equilibrio tímbrico del resultado final. Esta fase, propia del enfoque de investigación-creación corresponde al proceso reflexivo que atraviesa todo el proyecto: la transformación de la experiencia creativa en conocimiento disciplinar aplicable al campo de la producción musical.

Tipo de investigación

El proyecto se desarrolla como investigación-creación de carácter aplicado, orientada a resolver un problema específico dentro del campo de la producción musical: la integración de tradiciones folclóricas regionales con estructuras métricas y tímbricas diversas. Su aproximación es descriptivo-propositiva, en tanto documenta el proceso de análisis y preproducción de cada obra y sistematiza los criterios aplicados; constituyendo así, una reflexión académica sobre el proceso creativo, coherente con la naturaleza de la investigación-creación.

Desarrollo y Creación de Obra

El presente capítulo describe el proceso de preproducción y producción de las tres obras que conforman el proyecto *Colombia en joropo*. Cada obra representa una fusión interregional específica, joropo con pasillo, joropo con currulao y joropo con cumbia, y fue concebida desde decisiones estructurales anticipadas en los planos rítmico, armónico, melódico, tímbrico y formal. La descripción de cada pieza incluye las decisiones de preproducción adoptadas, los criterios de integración aplicados y el resultado del proceso de producción. Es importante señalar que los músicos participantes en las grabaciones son intérpretes empíricos sin habilidades de lecto-escritura musical, a excepción del clarinetista en *Que suene la tierra*. Por esta razón, el proceso de preproducción incluyó sesiones individuales de escucha y práctica con cada intérprete, utilizando las maquetas exportadas desde la partitura como herramienta de comunicación musical. Esta circunstancia refuerza el valor de la maqueta como instrumento de validación estructural y como medio de transmisión del proyecto creativo hacia músicos de formación no convencional.

Ay, amor (Joropo — Pasillo)

Preproducción

Ay, amor es una obra en Si menor con tempo de 120 bpm, concebida como un lamento amoroso que explora el diálogo entre el joropo llanero y el pasillo andino. Su estructura formal se organiza de la siguiente manera: introducción del arpa, estrofa 1, estrofa 2, coro, repetición de estrofa 1, puente-clamor y coro final. La obra fue escrita en MuseScore, siguiendo este orden compositivo: definición de la tonalidad, escritura de la introducción del arpa casi enteramente en corcheas, establecimiento de la línea melódica de la estrofa junto con la armonía, escritura del coro en Re mayor, elaboración de la letra de las estrofas, y finalmente el puente-clamor, que surgió de manera simultánea con melodía, armonía y letra. La maqueta fue generada a partir de los tracks MIDI exportados desde la partitura, que incluían arpa, bajo, maracas y línea melódica de la voz. A esto se sumó una grabación de referencia del cuatro realizada por el propio compositor, usada como guía armónica para los demás intérpretes, dado que este instrumento no fue escrito en MIDI.

Figura 1

Configuración de la sesión de Studio One para la maqueta de Ay, amor



Nota. Vista general de la sesión en Studio One con los tracks MIDI exportados desde MuseScore, organizados para la construcción de la maqueta de referencia de la canción *Ay, amor*. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

A los tracks MIDI exportados se les asignaron instrumentos virtuales de referencia en Studio One: guitarra electroacústica para el arpa, fingerbass para el bajo, guitarra clásica para el acompañamiento armónico y coro para la voz melódica. Esta configuración permitió contar con una referencia sonora completa durante las sesiones de grabación en vivo.

Figura 2

Asignación de instrumentos virtuales a los tracks MIDI de Ay, amor

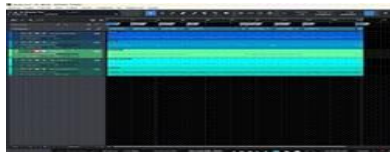


Nota. Vista de los tracks MIDI de la sesión con instrumento virtual asignado como referencia sonora: guitarra electroacústica para el arpa. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Una vez configurada la sesión, se crearon los marcadores de sección en Studio One, correspondientes a la estructura formal de la obra. Esta organización facilitó la navegación durante las sesiones de grabación y permitió que los intérpretes identificaran con precisión cada parte de la canción.

Figura 3

Marcadores y secciones de Ay, amor en Studio One



Nota. Configuración de los marcadores de sección en Studio One, correspondientes a la estructura formal de la canción: introducción, estrofas, coro, puente y final. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Decisiones tonales y armónicas

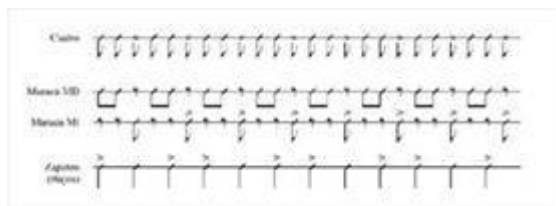
La elección de la tonalidad de Si menor responde a una intención expresiva deliberada. En la música andina colombiana existe una tendencia marcada hacia el uso de tonalidades menores, frecuentemente combinadas con el recurso de modular hacia el tono mayor en el coro o en alguna sección de contraste para luego retornar al menor. Este recurso puede apreciarse en *Pesares* de Garzon & Collazos (1981) del álbum *Ora sí entiendo por qué*, donde se transita de Re menor a Re mayor, y en *Los cisnes* de Garzón y Collazos, (1962), que emplea un movimiento similar hacia el relativo mayor. En *Ay, amor* se adoptó este mismo recurso: la canción está en Si menor, modula a Re mayor en el coro y retorna a Si menor al finalizar esta sección. Esta decisión tonal cumple una doble función: refuerza el carácter melancólico del lamento que la letra plantea y marca el coro como el espacio de mayor presencia del pasillo dentro de la obra, dado que la tonalidad mayor otorga a esa sección un carácter expresivo distinto al de las estrofas.

Decisiones métricas y rítmicas.

Particularidades rítmicas del coro. Supresión del chasquido y patrón de vals llanero. Una de las decisiones preproductivas más detalladas en *Ay, amor* fue el tratamiento rítmico del cuatro en el coro. A lo largo de la canción, el cuatro ejecuta el patrón característico del joropo pasaje en 3/4: rasgueo hacia abajo, rasgueo hacia arriba y chasquido hacia abajo en las primeras tres corcheas, invirtiendo el orden en las siguientes tres, rasgueo hacia arriba, rasgueo hacia abajo y chasquido hacia arriba. Este patrón, con sus chasquidos en la tercera y sexta corchea, coincide siempre con la acentuación de las maracas en el joropo, como lo describe Rojas (2004, p. 8) en las estructuras ritmo-percusivas de la música llanera.

Figura 4

Estructuras ritmo-percusivas del joropo según Rojas (2004)



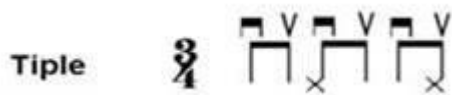
Nota. Extracto de las estructuras ritmo-percusivas de la música llanera (Rojas, 2004, p. 8), mostrando la coincidencia entre el chasquido del cuatro y la acentuación de las maracas,

marcador característico del joropo pasaje. *Fuente:* Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical* (p. 8). Ministerio de Cultura.

El patrón utilizado comúnmente por el tiple en el pasillo consiste en rasgueo hacia abajo, rasgueo hacia arriba y chasquido hacia abajo, o en su variante, dos rasgueos hacia abajo y chasquido hacia arriba. Cualquiera de las dos versiones se acopla perfectamente con el patrón del cuatro en el pasaje. Sin embargo, cuando el cuatro, las maracas y el tiple coinciden simultáneamente en el chasquido, el efecto sonoro resultante refuerza el carácter sonoro del joropo más que el del pasillo: el chasquido se vuelve más pronunciado y percusivo porque tres instrumentos lo acentúan al mismo tiempo, mientras que en el pasillo ese golpe es naturalmente más suave y dulce al no estar reforzado por un instrumento de percusión. Franco Duque (2005) ilustra el patrón del tiple en el pasillo en la Cartilla de iniciación musical *Música Andina Occidental*.

Figura 5

Patrón rítmico del tiple en el pasillo según Franco Duque

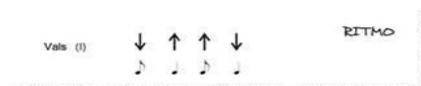


Nota. Extracto de la página 43 de la Cartilla de iniciación musical *Música Andina Occidental* mostrando el patrón rítmico del tiple en el pasillo: rasgueo hacia abajo, rasgueo hacia arriba y chasquido hacia abajo. *Fuente:* Franco Duque, L. F. (s.f.). *Música andina occidental: Entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación musical* (p. 43). Ministerio de Cultura.

Para resolver esta tensión sonora y dar mayor realce al pasillo en el coro, se tomó la decisión de sustituir el patrón del cuatro en esa sección por el patrón del vals llanero, descrito en el *Método del cuatro venezolano* de Orlando Paredes, (2015) (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Gobierno Bolivariano de Venezuela): rasgueo hacia abajo (corchea), rasgueo hacia arriba (negra), rasgueo hacia arriba (corchea) y rasgueo hacia abajo (negra). Este patrón elimina completamente el chasquido del cuatro, lo que, combinado con la supresión de las maracas en el coro y el cambio del bajo al patrón de pasillo genera un espacio sonoro donde el tiple puede expresar su presencia sonora andina sin ser opacado por los elementos percusivos propios del joropo.

Figura 6

Patrón del cuatro en el vals llanero según Paredes

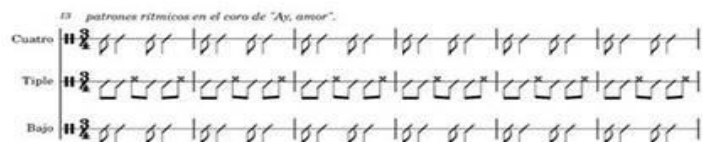


Nota. Extracto del *Método del cuatro venezolano* de Orlando Paredes, mostrando el patrón del vals llanero: rasgueo hacia abajo (corchea), rasgueo hacia arriba (negra), rasgueo hacia arriba (corchea) y rasgueo hacia abajo (negra). Este patrón, sin chasquidos, fue adoptado para el cuatro en el coro de *Ay, amor*. *Fuente:* Paredes, O. (s.f.). *Método del cuatro venezolano*. Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Gobierno Bolivariano de Venezuela.

De esta manera, en el coro de *Ay, amor* confluyen tres decisiones preproductivas coordinadas: el cuatro en patrón de vals llanero sin chasquidos, la ausencia de maracas y el bajo en patrón de pasillo. La figura siguiente, elaborada por el autor, muestra cómo se articulan los patrones del cuatro, el tiple y el bajo en el coro, evidenciando la complementariedad entre los tres instrumentos y la preponderancia sonora del pasillo en esa sección.

Figura 7

Patrones del cuatro, tiple y bajo en el coro de Ay, amor.



Nota. Ilustración elaborada por el autor mostrando la articulación de los patrones rítmicos del cuatro (vals llanero sin chasquidos), el tiple (pasillo) y el bajo (patrón de pasillo) en el coro de

Ay, amor, evidenciando la preponderancia sonora del pasillo en esa sección. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Cortes y cadencias al estilo pasillo. Se incorporaron terminaciones de frase características del pasillo en momentos estratégicos de la obra. El patrón de negra con puntillo, corchea, corchea es reconocible en piezas del repertorio andino colombiano como *La gata golosa* (García, 1912) y puede apreciarse en el compás 69 de *Ay, amor* (min. 2:08). El cierre final de la obra emplea el patrón negra, silencio de negra, negra y negra en el compás siguiente, evocando el cierre característico de piezas como *Pueblito viejo* (Morales J. A., 1954), min. 2:19. En los finales de frase del arpa, se aplica el patrón de bajo descendente en cuatro negras para llegar a la tónica con blanca, propio del estilo del joropo lento, recurso apreciable en *Tierra negra* de Loyola (2013) (álbum *Sentimiento llanero*, 2013, min. 0:15), que aparece en *Ay, amor* en el compás 14 (min. 0:23).

Decisión vocal. Se optó por una voz femenina de carácter lírico, alejada de la voz recia característica del joropo tradicional, para reforzar el carácter melancólico de la obra y favorecer la percepción del carácter andino del pasillo. Las voces de respaldo, con intervenciones de voz masculina y femenina en frases específicas, fueron

incorporadas como un recurso más propio del pasillo que del joropo, donde casi no se acostumbra. En Ay, amor este recurso se utiliza con moderación, encontrando un punto intermedio entre las dos tradiciones.

La letra como decisión preproductiva. La letra fue concebida en coherencia con la fusión musical. El coro incluye la frase "cuatro y tiple suspiran", uniendo en un mismo verso los instrumentos cordófonos representativos del joropo y el pasillo. El puente-clamor "Subo al monte, rumbo al altiplano / pa' que resuene mi canto", introduce la imagen del altiplano andino, integrando el territorio como referente lírico de la fusión. De esta manera, la letra no describe la fusión desde afuera, sino que la habita desde adentro.

Tabla 2

Línea de tiempo y estructura formal de la canción Ay, amor

Sección	Duración aprox.	Elementos principales	Descripción
Introducción	0:00 – 0:24	Todos los instrumentos: Arpa, tiple, cuatro, maracas, baby bass.	Frase inicial del arpa al estilo llanero; incorporación progresiva de los instrumentos; melodía a dos voces entre arpa y tiple.

Estrofa 1	0:25 – 0:51	Voz principal, y todos los instrumentos.	Entrada de la voz; arpa y tiple alternan contestaciones y adornos. Cierre con corte al estilo pasillo.
Estrofa 2	0:52 – 1:19	Voz principal, voces secundarias y todos los instrumentos	Incorporación de voces secundarias. Variación armónica al cierre.
Coro	1:19 – 2:09	Voz principal, voces secundarias, todos los instrumentos, excepto maracas	Patrón rítmico del pasillo en el bajo; desaparición de maracas; tiple protagonista. Modulación a D mayor. Cierre al estilo pasillo.
Puente	2:09 – 2:15	Todos los instrumentos	Retorno al joropo. Melodía del arpa; reaparición de maracas.
Estrofa (repetición)	2:16 – 2:43	Voz principal, voces secundarias y todos los instrumentos	Repetición con voces secundarias. Cierre en crescendo.
Tercera estrofa (Puente-clamor)	2:43 – 3:10	Voz principal, voces secundarias y todos los instrumentos.	Clímax expresivo. Tiple en trémolos; corte cromático sorpresivo; voces en arrullo. Fusión total de joropo y pasillo.

Coro (repetición)	3:11 – 3:59	Igual al coro anterior	Repetición exacta del coro con la misma instrumentación y estructura.
Final	4:00 – 4:09	Todos los instrumentos	Estructura similar al puente. Cierre al estilo pasillo con acorde extendido (Bm7/9).

Nota. La tabla presenta la estructura formal de la canción *Ay, amor*, indicando secciones, duración aproximada, instrumentación y descripción de los recursos musicales y expresivos utilizados en cada parte. *Fuente:* Elaboración propia (2026) a partir del análisis de la sesión de producción en Studio One.

Espacialización sonora

Las decisiones de espacialización en *Ay, amor* fueron planificadas desde la preproducción en función del reto tímbrico central de la obra: garantizar que el tiple pudiera expresar su presencia sonora andina sin quedar opacado por los elementos rítmicos del joropo. Se estableció que el cuatro y el tiple operarían en posiciones abiertas hacia lados opuestos del eje estéreo; el cuatro hacia la izquierda, el tiple hacia la derecha, creando un diálogo perceptible entre ambos cordófonos. La base llanera fue concebida para un plano posterior con mayor profundidad de reverberación, mientras el tiple está en un plano medio y la voz líder ocuparía el primer plano. La supresión de las maracas en el coro, decisión adoptada desde la preproducción, amplía el espacio espectral disponible para el tiple en esa sección; la mezcla reforzó esta decisión reduciendo la reverberación del instrumento andino para acercarlo al oyente en el momento de mayor protagonismo del pasillo.

Figura 8

Lista de pistas y distribución estéreo en Studio One — Ay, amor



Nota. La captura muestra la posición de paneo asignada a cada pista en la mezcla de Ay, amor. Se observa la disposición opuesta del cuatro (L21) y el tiple (R23), eje central de la integración tímbrica entre el joropo y el pasillo. Fuente: Elaboración propia (2026).

Producción

Las grabaciones del arpa fueron captadas con dos micrófonos MXL 900 y MXL 901 en fase, para generar mayor cuerpo en la captura. El cuatro, el baby bass, el tiple y las voces fueron grabados con micrófono de condensador. La obra fue grabada, editada, mezclada y masterizada en su totalidad.

Figura 9

Grabación de la voz líder en Ay, amor



Nota. Posicionamiento del micrófono en relación con el intérprete durante la grabación de la voz líder de la canción *Ay, amor*. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Reflexión del proceso creativo

El proceso de creación de *Ay, amor* confirmó que la convivencia entre el joropo y el pasillo no solo es posible, sino que resulta natural cuando se parte de su coincidencia métrica en el 3/4. La decisión de usar el patrón de vals llanero en el cuatro durante el coro fue el hallazgo más revelador: con ese ajuste, el espacio sonoro se transformó completamente sin que el pulso se alterara. El resultado es una obra donde el lamento llanero y la sensibilidad andina hablan con una sola voz, sin que ninguno tenga que ceder su identidad para lograrlo.

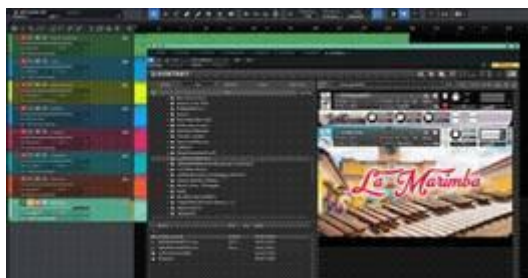
Entre marimba y joropo (Joropo — Currulao)

Preproducción

Los instrumentos virtuales asignados fueron: guitarra electroacústica para el arpa, fingerbass para el bajo, shaker para el guasá, Piano Rhodes y marimba para la voz de marimba, y percusión para los cununos y tambor. Esta configuración proporcionó una referencia sonora completa de ambas tradiciones durante las sesiones de grabación en vivo.

Figura 10

Asignación de instrumentos virtuales a los tracks MIDI de Entre marimba y joropo



Nota. Vista de los tracks MIDI con instrumento virtual asignado: La marimba. *Fuente:*

Elaboración propia (2026).

Introducción ad libitum y referentes vocales

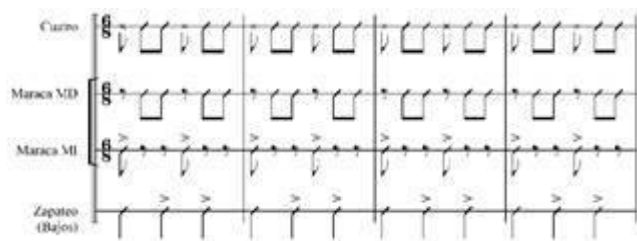
La obra inicia con la voz líder en sección ad libitum, acompañada por acordes abiertos o arpegiados en los tiempos acentuados de las frases, evocando el estilo de los cantos de vaquería propios de la tradición llanera. Al fondo, voces secundarias con cantos de llano y clamores del Pacífico crean una atmósfera de campo abierto, recurso comparable al utilizado en *Llanero, sí soy llanero* de Orlando "Cholo" (Valderrama, 2007) (min. 0:20-0:57), que también incorpora tintes del canto del pescador del Pacífico. Estas voces de fondo fueron tratadas con reverberación para generar la sensación de distancia y amplitud territorial, mientras la voz líder permanece en primer plano. Un corte de marimba al final de esta sección anuncia la entrada del ritmo desde la segunda estrofa.

Decisión métrica: el 6/8 como espacio de convergencia

Patrón del cuatro: el "atravesao". En las secciones de joropo, el cuatro ejecuta el patrón conocido coloquialmente como "atravesao" o "por derecho": chasquido hacia abajo, abierto hacia arriba y abierto hacia abajo, seguido de chasquido hacia arriba, abierto hacia abajo y abierto hacia arriba, articulado en las seis corcheas del compás de 6/8. Este patrón es propio del joropo recio y aporta al carácter rítmico llanero de la obra.

Figura 11

Patrón del cuatro "atravesao" o "por derecho", según Rojas (2004)



Nota. Extracto de las estructuras ritmo - percusivas de la música llanera (Rojas, 2004, p. 9), mostrando el patrón de bajo del cuatro "atravesao" o "por derecho", identificado en la figura anterior. *Fuente:* Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical* (p. 9).

Ministerio de Cultura.

Coincidencia estructural entre el joropo y el currulao en el bajo

Una de las decisiones preproductivas más relevantes fue el descubrimiento de una coincidencia estructural entre el bajo del joropo en 6/8 y el bajo del currulao. En el joropo, el bajo suena en la tercera y quinta corchea del compás de 6/8, patrón característico del seis por derecho y el pajarillo, como puede apreciarse en *El nuevo grito guerrero* de Jorge Guerrero, (1997). Esta acentuación coincide con el rol del bajo eléctrico en el currulao, que según Lozano (2018) refuerza los bordones de la marimba y apoya el acento rítmico típico que genera la quinta corchea del golpe del bombo golpeador. Esta coincidencia estructural en la quinta corchea constituyó un punto de articulación natural entre ambas tradiciones, aprovechado conscientemente desde la preproducción como eje de integración rítmica.

Segunda coincidencia estructural: el patrón del bajo

Además de la coincidencia ya descrita en la quinta corchea del compás, el proceso de preproducción identificó una segunda convergencia estructural entre el joropo y el currulao, esta vez en el patrón específico del bajo. Al analizar la canción *El currulao me llama* del Grupo Bahía, (2021), se identificó en secciones como el minuto 0:15 al 0:22 un patrón de bajo adoptado ampliamente por los bajistas en el currulao contemporáneo: silencio de corchea, corchea, dos corcheas ligadas y una negra. Este patrón, aunque no pertenece a la instrumentación original del

currulao, donde los bajos eran ofrecidos exclusivamente por la marimba, y el bajo eléctrico fue incorporado gradualmente con la comercialización de la música, se ha consolidado como una referencia rítmica reconocible dentro del género. La siguiente figura muestra la transcripción de ese patrón realizada por el autor a partir de la escucha de la pieza.

Figura 12

Transcripción del patrón de bajo del currulao en El currulao me llama (Grupo Bahía).



Nota. Transcripción realizada por el autor del patrón rítmico del bajo utilizado en la canción *El currulao me llama* del grupo Bahía (min. 0:15-0:22): silencio de corchea, corchea, dos corcheas ligadas y una negra. *Fuente:* Elaboración propia (2026) a partir del análisis auditivo de Grupo Bahía. *El currulao me llama.* <https://youtu.be/anoJVDNuK5M>

Al comparar este patrón con el inventario de bajos del joropo descrito por Rojas (2004, p. 25), específicamente en el tercer patrón de los bajos característicos del régimen acentual por derecho, se encontró que su construcción rítmica es estructuralmente equivalente: silencio de corchea, corchea y dos negras en compás de 3/4. Aunque las figuras de duración difieren

ligeramente por la diferencia de compás, la sonoridad resultante de ambos patrones es idéntica perceptivamente. La figura siguiente muestra ese patrón extraído del inventario de Rojas (2004).

Figura 13

Tercer patrón de bajo característico del joropo “por derecho” según Rojas (2004)



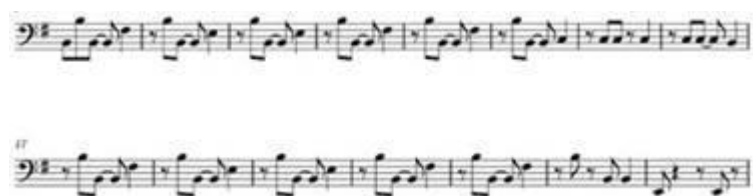
Nota. Extracto del inventario de bajos del joropo por derecho (Rojas, 2004, p. 25), mostrando el tercer patrón: silencio de corchea, corchea y dos negras en compás de 3/4, estructuralmente equivalente al patrón de bajo del currulao identificado en la figura anterior. *Fuente:* Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical* (p. 25). Ministerio de Cultura.

Esta coincidencia no es menor: significa que existe un patrón de bajo que pertenece simultáneamente a las dos tradiciones, uno desde el joropo y otro desde el currulao, con la misma sonoridad. A partir de este hallazgo se tomó la decisión preproductiva de aplicar este patrón específico para el baby bass en la sección del "Laraé" (pregones pacíficos y coro final), que es precisamente el momento de mayor fusión plena de la obra, donde joropo y currulao compaginan con la mayor intensidad. Al pertenecer simultáneamente a ambas tradiciones, este patrón opera como un elemento de cohesión que refuerza la integración sin que ninguno de los

dos géneros deba ceder sus patrones rítmicos propios. La figura siguiente muestra el patrón aplicado en la partitura de *Entre marimba y joropo* en esa sección.

Figura 14

Patrón del bajo aplicado en la sección del "Laraé" en Entre marimba y joropo. Elaboración propia



básico del currulao a lo largo de la obra, cumpliendo su función de referencia métrica y referencia sonora del Pacífico.

Diseño formal: coplas llaneras y pregones pacíficos

El diseño formal incorpora dos elementos de marcado carácter regional, planificados desde la preproducción. Las coplas llaneras, al estilo de *Llanura, aquí está tu hijo* de Aries Vigoth (álbum *El romántico del llano*, min. 1:10-1:34), presentan el fraseo continuo y encadenado característico del cantar llanero. Inmediatamente después, los pregones pacíficos — "Laraé"— con respuesta de los cantadores — "Woyoyó"— reproducen la estructura antifonal propia de las músicas de marimba. En la sección de pregones, la marimba abandona su adaptación al estilo llanero y ejecuta patrones propios del currulao, afirmando su identidad en el momento de mayor protagonismo del Pacífico en la obra. La presencia de ambas formas expresivas en una misma obra es estructural, no ornamental: cada una ocupa un espacio formal propio y dialoga con la otra desde su lógica interna.

La letra como decisión preproductiva

La letra construye un sujeto lírico que no elige entre sus dos territorios, sino que los habita simultáneamente. La copla "Un pie bailando en el llano y otro en el mar navegando" y los versos sobre el morichal, la garza y la palma junto al mar y la espuma son coherentes con el

planteamiento musical: la fusión no implica la subordinación de una tradición a la otra, sino su coexistencia en un mismo espacio sonoro.

Tabla 3

Línea de tiempo y estructura formal de la canción Entre marimba y joropo

Sección	Duración aprox.	Elementos principales	Descripción
Estrofa 1 (Introducción ad libitum)	0:00 – 0:30	Voz líder, voz de fondo, todos los instrumentos: arpa, marimba, maracas, cuatro, baby bass, percusión del pacífico	Sección ad libitum. Voz líder en primer plano; voces de fondo con reverberación. Arpa en arpeggios, marimba en trémolos. Corte de marimba al final.
Estrofa 2	0:30 – 0:44	Voz y todos los instrumentos	Entrada del ritmo en 6/8. Instrumentos llaneros en joropo; percusión en base de currulao. Marimba con contestaciones a la voz.
Coro	0:45 – 1:00	Voz principal y todos los instrumentos	Marimba en diálogo con el arpa. Todos los instrumentos activos.

Puente llanero	1:00 – 1:25	Arpa (protagónica), cuatro, maracas, baby bass; incorporación gradual de marimba y percusión del Pacífico	Arpa en solitario; joropo pleno antes de reincorporación gradual del Pacífico. Marimba en trémolos en finales de frase.
Estrofas 3 y 4	1:26 – 1:56	Misma instrumentación que estrofa 2	Estrofa 3 fluye hacia estrofa 4. Cierre con corte sorpresivo que anuncia las coplas.
Coplas llaneras	1:57 – 2:29	Voz, instrumentos llaneros; incorporación gradual de guasá y percusión del Pacífico	Coplas al estilo llanero sobre joropo pleno. Incorporación gradual del guasá y membranófonos desde el min. 2:06.
Pregones pacíficos I	2:30 – 2:38	Voz ("Laraé"), respondedoras ("Woyoyó"), percusión del Pacífico	Pregones sobre base de currulao. Instrumentos llaneros y marimba ausentes.
Pregones pacíficos II y III (clímax)	2:39 – 3:00	Todos los instrumentos, voz, respondedoras	Marimba con patrones propios del currulao. Currulao pleno. Reincorporación de todos los instrumentos.
Coro final	3:01 – 3:16	Todos los instrumentos, voz	Fusión plena: joropo y currulao simultáneos. Variación armónica en el cierre.

Final	3:16 – 3:18	Todos los instrumentos	Tres negras en arpegio de Em; blanca con puntillo como acorde final.
-------	-------------	------------------------	--

Nota. La tabla presenta la estructura formal de la canción *Entre marimba y joropo*, indicando secciones, duración aproximada, instrumentación y descripción de los recursos musicales y expresivos utilizados en cada parte. *Fuente:* Elaboración propia (2026) a partir del análisis de la sesión de producción en Studio One.

Espacialización sonora

En *Entre marimba y joropo*, el desafío espacial más exigente fue la convivencia del arpa llanera y la marimba de chonta: dos instrumentos de registro medio y alta densidad espectral que sin planificación tienden a solaparse mutuamente. Desde la preproducción se definió que ambos instrumentos se ubicarían en lados opuestos del eje estéreo; el arpa y el bloque llanero hacia la izquierda, la marimba hacia la derecha, y que su coexistencia se gestionaría principalmente en el plano de profundidad: la base llanera en un plano posterior, la marimba avanzando hacia el primer plano en sus secciones protagónicas. La percusión del Pacífico se distribuyó especularmente según el instrumento, reproduciendo la disposición física del ensamble y generando amplitud sin concentrar masa percusiva en el centro.

Figura 15

Vista del mezclador en Studio One — distribución estéreo de Entre marimba y joropo



Nota. La captura evidencia la separación espacial entre el bloque llanero (arpa y cuatro hacia la izquierda) y la marimba (derecha), estrategia preproductiva para evitar el solapamiento espectral entre los dos instrumentos protagonistas. Fuente: Elaboración propia (2026).

Producción

El arpa, el cuatro, las maracas, el baby bass, la percusión del Pacífico y las voces fueron grabados en vivo. La marimba fue incorporada como instrumento virtual en la versión final. La obra fue grabada, editada, mezclada y masterizada en su totalidad.

Figura 16

Grabación de la voz líder en Entre marimba y joropo



Nota. Posicionamiento del micrófono en relación con el intérprete durante la grabación de la voz líder de la canción *Entre marimba y joropo*. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Reflexión del proceso creativo

Entre marimba y joropo fue la obra que más enseñó sobre los límites y las posibilidades del diálogo interregional. El mayor aprendizaje fue el descubrimiento de que la fusión más sólida no se construye inventando puntos de encuentro, pero sí encontrando los que ya existen. Las dos coincidencias estructurales entre el joropo y el currulao, la acentuación en la quinta corchea y el patrón del bajo, no fueron diseñadas: fueron descubiertas. Ese hallazgo cambió el enfoque del proyecto: en lugar de forzar la integración, bastaba con escuchar con atención las tradiciones y dejar que ellas mismas señalaran sus puntos de convergencia.

Que suene la tierra (Joropo — Cumbia)

Preproducción

Que suene la tierra es la obra de mayor complejidad estructural del proyecto, en Sol menor con tempo de 80 bpm que dobla a 160 bpm en la sección del pajarillo. Narra la historia de dos personajes fuera de Colombia, él llanero, ella caribeña, que comparten el clamor de volver a su tierra. La letra fue el punto de partida y el hilo conductor de toda la composición y los arreglos, lo que hace de esta obra el caso en que la narrativa lírica determinó de manera más directa las decisiones musicales. La sesión en Studio One fue configurada con tracks de audio y un track MIDI para el clarinete, y se utilizó el plugin Tribé para emular la sonoridad de la gaita, sobre el cual el clarinete dobló la melodía en las grabaciones en vivo.

Figura 17

Configuración de la sesión de Studio One para la maqueta de Que suene la tierra



Nota. Vista general de la sesión en Studio One con los tracks de audio y el track MIDI para el clarinete, organizados para la construcción de la maqueta de referencia de la canción *Que suene la tierra*. Fuente: Elaboración propia (2026).

El reto central: fusión entre joropo y cumbia

La integración entre joropo y cumbia representa el desafío más exigente del proyecto. El joropo se organiza en métricas ternarias o compuestas (3/4 o 6/8), mientras que la cumbia se estructura predominantemente en 2/4. Esta incompatibilidad métrica es estructural y no tiene solución simple. No se encontraron referentes artísticos de fusión entre estos dos géneros en el folclor colombiano, lo que convierte a esta obra en una propuesta sin antecedentes documentados en ese ámbito.

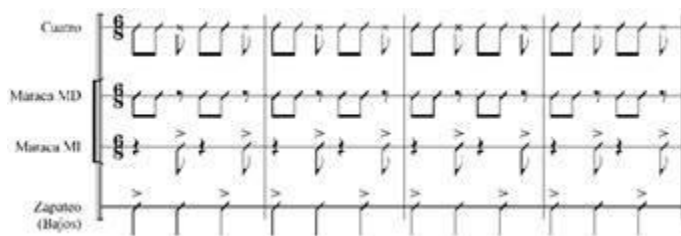
Polimetría aplicada: integración del joropo en el compás de 2/4

El recurso técnico más relevante de este proyecto es la aplicación de polimetría en *Que suene la tierra*, específicamente en la coexistencia del patrón rítmico del joropo "por corrió" con el compás de 2/4 de la cumbia. Este fue el problema central que la preproducción debía resolver: cómo lograr que dos géneros con métricas estructuralmente incompatibles pudieran sonar juntos de manera fluida, sin que ninguno perdiera sus rasgos sonoros propios ni se generaran rupturas perceptivas en el pulso.

Para comprender la solución adoptada, es necesario partir de los patrones rítmicos originales del joropo. La textura "por corrió", descrita por Rojas (2004, p. 9) en la Cartilla de iniciación musical del Ministerio de Cultura, define la estructura rítmica que ejecutan el cuatro, las maracas y el bajo en el joropo de compás 3/4 y 6/8. Esta textura es el patrón rítmico más característico del joropo y constituye la base sobre la cual se construyó la estrategia de integración.

Figura 18

Textura "por corrió" del joropo según Rojas (2004)



Nota. Representación gráfica de la textura por corrió del joropo, mostrando los patrones rítmicos del cuatro, las maracas derecha e izquierda y el bajo (zapateo), base del recurso de integración utilizado en *Que suene la tierra*. Fuente: Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical* (p. 9). Ministerio de Cultura.

Dentro de las variaciones de los regímenes acentuales del joropo, Rojas (2004) describe también el "tamborio" en por corrío, que muestra específicamente las figuras que realiza el bajo en los compases iniciales y finales del ejercicio. Este patrón fue tomado como referencia para el diseño del bajo dentro del recurso de polimetría aplicado en la obra.

Figura 19

“Tamborio” en “por corrío” según Rojas (2004)



Nota. Representación del tamborio en la textura por corrío, mostrando el patrón del bajo utilizado como referencia para su adaptación al compás de 2/4 en *Que suene la tierra*. Fuente: Rojas (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical* (p. 15). Ministerio de Cultura.

El compás de 2/4 tiene naturalmente dos tiempos de negra (tiempo fuerte y tiempo débil), cada uno subdivisible en dos corcheas, para un total de cuatro corcheas por compás. El compás de 3/4 del joropo tiene tres tiempos de negra, es decir, seis corcheas por compás. La incompatibilidad entre estas métricas es evidente: no existe una manera directa de superponer el joropo y la cumbia sin que uno de los dos pierda su estructura rítmica fundamental.

La solución adoptada consistió en utilizar la misma medida de cada corchea del compás de $2/4$ como unidad de referencia para insertar el patrón del joropo por corrió. Se tomaron varios compases consecutivos de $2/4$ y, dentro de las corcheas de ese compás, se ubicaron los patrones del cuatro, las maracas y el bajo del joropo, incluyendo el tamborio del bajo, con sus respectivas acentuaciones propias del joropo, sin respetar el orden de tiempos fuertes y débiles característico del $2/4$. Simultáneamente, la percusión caribeña, llamador y maracones, continuó tocando la cumbia en $2/4$, y la melodía también permaneció en ese compás. Esto generó un estado de polimetría en el que los tiempos fuertes y débiles quedaron distribuidos y variables dentro de cada compás, con dos lógicas métricas coexistiendo: la del joropo en los instrumentos llaneros y la de la cumbia en la percusión caribeña y la melodía.

Para que los patrones del joropo encajaran dentro de las corcheas del $2/4$, fue necesario doblar internamente la velocidad de los instrumentos llaneros: lo que en el joropo convencional se ejecuta en corcheas, dentro del $2/4$ opera como semicorcheas en términos de duración real. Sin embargo, la ilustración del recurso se realizó en corcheas para mantener coherencia con la notación de Rojas (2004) y facilitar la comprensión del patrón original. La figura siguiente, elaborada por el autor, muestra cómo el patrón rítmico del por corrió, cuatro, maracas y bajo,

puede ubicarse dentro de seis compases consecutivos de 2/4, manteniendo sus acentuaciones características sin afectar la percepción del pulso constante de la cumbia.

Figura 20

Adaptación del patrón “por corrió” al compás de 2/4

Nota. Ilustración elaborada por el autor mostrando cómo los patrones rítmicos del cuatro, las maracas y el bajo del joropo por corrió pueden ubicarse dentro de seis compases consecutivos de 2/4, coexistiendo con la base de cumbia sin alterar el pulso general de la obra. *Fuente:* Elaboración propia (2026), basada en los patrones de Rojas (2004).

Este recurso se aplica en momentos específicos de la obra donde el diseño formal requiere la coexistencia simultánea de ambas tradiciones sin que ninguna ceda su identidad. La introducción parte 4 es el primer ejemplo de su aplicación, con seis compases donde el cuatro,

las maracas y el bajo ejecutan el por corrío dentro del 2/4, mientras la percusión caribeña sostiene la cumbia y el arpa desarrolla su melodía en ese mismo compás.

Los tresillos cumplen una función estructural en dos momentos clave de la obra. Antes del pajarillo, se introducen en los tiempos del 2/4 para generar progresivamente una sensación ternaria que prepara el oído del oyente para el cambio hacia el 6/8, evitando que la transición resulte abrupta. En la coda, el recurso se amplía: tresillos en cada tiempo de negra del 2/4 evocan internamente la subdivisión de una negra con puntillo, creando la sensación de compás ternario sin abandonar el marco binario. Los dos compases siguientes retoman la cumbia en 2/4, y esta estructura de cuatro compases se repite completando ocho compases en total. El arpa y el bajo son los instrumentos que evidencian con mayor claridad este recurso en la partitura. En ambos casos, los tresillos actúan como puente perceptivo entre métricas, garantizando la continuidad que orienta el diseño preproductivo del proyecto.

Figura 21

Extracto de partitura de Que suene la tierra: tresillos en la coda sobre compás de 2/4

The image displays two systems of musical notation for Arpa and Bajo. The top system shows the Arpa (treble clef) and Bajo (bass clef) parts. The Arpa part features a series of chords, with the first two measures containing triplet markings over the notes. The Bajo part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system continues the same notation, with the Arpa part showing more complex chordal structures and the Bajo part maintaining its rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Nota. Extracto de la partitura de *Que suene la tierra* mostrando el arpa y el bajo en la sección de coda, donde se aplican tresillos en los tiempos de negra del compás de 2/4 para evocar una subdivisión ternaria dentro del compás binario, en alternancia con compases de cumbia normal.

Fuente: Elaboración propia (2026).

La aplicación de este recurso de polimetría constituye el aporte técnico más elaborado del proyecto en términos de preproducción. Su diseño anticipado fue condición necesaria para que los intérpretes pudieran ejecutarlo coherentemente durante las sesiones de grabación, y su sustentación en los patrones documentados por Rojas (2004) le otorga un respaldo teórico sólido dentro de la tradición del joropo llanero colombiano.

Contraste expresivo: arpa y clarinete

El arpa y el clarinete asumen roles expresivos contrastantes que reflejan el carácter de cada tradición. El arpa impulsa con figuras de semicorchea seguida de corchea con puntillo, generando urgencia, movimiento y empuje continuo, evocando el carácter del joropo. El clarinete responde con corcheas que acentúan los tiempos del 2/4 y algunas notas largas, aportando estabilidad y calma propias de la cumbia. Este diálogo entre impulso y reposo tiene coherencia tanto musical como narrativa con la historia de los dos personajes.

El clarinete como sustituto de la gaita

El clarinete reemplaza a la gaita tradicional de la cumbia como marcador sonoro caribeño en esta obra. Esta decisión respondió a criterios de disponibilidad: no se contaba con gaitas ni intérpretes de gaita en la región. El clarinete fue elegido por su capacidad de fraseo lírico, su afinación cromática y su presencia en los registros medios, cualidades que le permiten dialogar con el arpa y ejecutar con precisión las líneas melódicas concebidas para la obra. Durante la preproducción se utilizó el plugin Tribé como referencia tímbrica de gaita para guiar al clarinetista en la grabación; la línea virtual no se conservó en la mezcla final. El resultado sonoro es el clarinete acústico como única voz caribeña melódica, aportando calidez y carácter lírico propios del viento madera dentro del contexto sonoro de la cumbia.

El pajarillo y las coplas

El pajarillo, en 6/8 al doble del tempo, es introducido con el grito llanero característico, después de unos tresillos de negra y de corchea. Su armonía sigue $Im - IVm - V7$. El coro respondedor "que suene la tierra" aparece tanto en las coplas llaneras como en las coplas al estilo caribeño, cumpliendo una función de continuidad perceptiva en el tránsito entre compases y una función estructural de cohesión entre las dos tradiciones. Este recurso fue inspirado en la

estructura antifonal de Cumbia cienaguera (Martinez, 1951), donde el solista canta y un coro de voces responde.

Transición de vuelta a la cumbia

El retorno a la cumbia después del pajarillo fue diseñado como un proceso gradual: los maracones retoman el 2/4, los tambores se incorporan progresivamente y el bajo, previamente, comienza a marcar negras con puntillo hasta que el patrón se estabiliza, funcionando como puente auditivo hacia el ritmo de la cumbia.

Decisiones vocales

La voz masculina es una voz criolla llanera neta, con el timbre y la dicción propios del cantor llanero tradicional. La voz femenina tiene el acento, la pronunciación y el sabor propios del Caribe colombiano. Esta decisión de casting fue preproductiva y responde a una convicción central: no se buscó una fusión liviana o atenuada, sino una en la que cada tradición estuviera presente con todas sus propiedades. Los coros incluyen una masa de voces diversas que genera la sensación de clamor colectivo coherente con el significado de la canción.

La letra fue el punto de partida de la composición. Su desarrollo narrativo fue guiando las decisiones instrumentales y formales. La partitura fue escrita en MuseScore en su totalidad. La maqueta en Studio One fue construida a partir de los MIDI exportados de la partitura, con la

percusión grabada en vivo a manera de guía utilizando congas y maracas, lo que permitió contar con una referencia rítmica real durante las sesiones de grabación.

Tabla 4

Línea de tiempo y estructura formal de la canción Que suene la tierra

Sección	Duración aprox.	Elementos principales	Descripción
Introducción parte 1	0:00 – 0:07	Clarinete, cuatro, maracas	Clarinete solo con llamado de cumbia; cuatro y maracas responden evocando el joropo. Diálogo inicial entre las dos tradiciones.
Introducción parte 2	0:07 – 0:18	Todos los instrumentos: Arpa, cuatro, maracas, baby bass, percusión caribeña, clarinete	Compás 6/8. Arpa lidera con frases asincopadas; conjunto responde en bloque; clarinete con notas largas.
Introducción parte 3	0:19 – 0:31	Todos los instrumentos	Compás 2/4. Clarinete lidera sobre cumbia plena. Cierre con repique del tambor alegre en tresillos.
Introducción parte 4 (Polimetría)	0:32 – 0:43	Todos los instrumentos	Primera aplicación de polimetría: cuatro, bajo y maracas ejecutan patrones del joropo dentro del

2/4; percusión caribeña mantiene la cumbia.

Estrofa 1 (Voz llanera)	0:44 – 1:07	Voz llanera (hombre), maracones, baby bass, cuatro, maracas, arpa	Polimetría sostenida. Voz y maracones en 2/4; cuatro y maracas en joropo.
Estrofa 2 (Voz caribeña)	1:07 – 1:28	Voz caribeña (mujer) y todos los instrumentos.	Compás 2/4. Cumbia plena. Clarinete responde a la voz.
Precoro (partes 1, 2 y 3)	1:28 – 1:56	Voces masculina y femenina y todos los instrumentos	Armonía descendente. Tresillos dentro del 2/4 introducen división ternaria para preparar el 6/8 del pajarillo.
Coro parte 1 (Pajarillo)	1:56 – 2:19	Voz llanera, coro, arpa, cuatro, maracas, baby bass	Cambio neto a 6/8. Pajarillo con grito llanero. Solo instrumentos llaneros. Coplas con respuesta del coro.
Coro parte 2 (Transición)	2:20 – 2:31	Voz llanera, coro, instrumentos llaneros; incorporación gradual de percusión caribeña	Incorporación gradual de la cumbia. Bajo en negras con puntillo como puente entre compases.
Coro parte 3 (Cumbia)	2:31 – 2:55	Voz caribeña, coro y todos los instrumentos	Cumbia plena. Instrumentos llaneros se adhieren al 2/4.

Precoro (repetición)	2:56 – 3:21	Igual al precoro anterior	Partes 1 y 2 iguales. Parte 3 abreviada.
Coro final	3:21 – 3:34	Masa coral y todos los instrumentos	Masa coral pregona "que suene la tierra". Cumbia plena. Voces principales desaparecen.
Coda (Polimetría y cierre)	3:35 – 3:47	Todos los instrumentos, excepto el clarinete.	Alternancia de polimetría y cumbia. Silencio instrumental final deja sola a la masa coral.

Nota. La tabla presenta la estructura formal de la canción *Que suene la tierra*, indicando secciones, duración aproximada, instrumentación y descripción de los recursos musicales y expresivos utilizados en cada parte. *Fuente:* Elaboración propia (2026) a partir del análisis de la sesión de producción en Studio One.

Espacialización sonora

Que suene la tierra planteó el reto espacial más complejo del proyecto: las secciones de polimetría requieren que el oyente pueda percibir dos capas métricas simultáneas sin que una borre a la otra. Desde la preproducción se estableció que la diferenciación entre ambas capas se apoyaría en la distribución estéreo: el cuatro y las maracas llaneras se abrirían hacia lados opuestos entre sí; el cuatro a la derecha, las maracas a la izquierda con mayor amplitud, mientras la percusión caribeña ocuparía un plano medio-anterior más cercano, con distribución propia diferenciada. Ambas voces solistas se mantuvieron centradas, reforzando narrativamente el encuentro entre los dos personajes y sus tradiciones.

Figura 22

Vista del mezclador en Studio One — distribución estéreo de Que suene la tierra



Nota. La captura muestra la distribución diferenciada de las dos capas rítmicas: maracas llaneras (L33) y cuatro (R15) hacia lados opuestos, con la percusión caribeña en posición independiente. Esta distribución espacial es condición técnica para la percepción de la polimetría implícita.

Fuente: Elaboración propia (2026).

Producción

La percusión caribeña, llamador, tambor alegre, tambora (captada con dos micrófonos en par estéreo) y maracaones, fue grabada en vivo como base rítmica de la cumbia. El clarinete en Bb fue grabado para doblar la melodía generada con el plugin Tribé. El cuatro, el baby bass, las maracas llaneras y las voces completaron el proceso de grabación. La obra fue grabada, editada, mezclada y masterizada en su totalidad.

Figura 23

Grabación de la voz femenina en Que suene la tierra



Nota. Posicionamiento del micrófono en relación con la intérprete durante la grabación de la voz femenina de la canción *Que suene la tierra*. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Reflexión del proceso creativo

Que suene la tierra fue la obra más exigente del proyecto. La incompatibilidad métrica entre el joropo y la cumbia no admitía soluciones convencionales: no existía un pulso de referencia común que permitiera superponer ambas estructuras sin que una de las dos perdiera su organización rítmica fundamental. Tampoco se encontraron referentes artísticos o académicos documentados de esta fusión específica en el folclor colombiano, lo que situó el proceso de preproducción en un territorio sin antecedentes sobre los cuales apoyarse.

El proceso de búsqueda de una solución implicó varios intentos fallidos, cada uno de los cuales aportó información sobre por qué no funcionaba y qué condiciones debía cumplir la solución definitiva. El primer intento fue la aplicación de polirritmia: hacer que los compases de ambos géneros comenzaran y terminaran simultáneamente, con sus subdivisiones internas conviviendo en paralelo. El resultado fue sonoramente confuso: la subdivisión interna de los compases generaba acentuaciones que se contradecían entre sí, y el oyente no podía seguir ninguna de las dos lógicas métricas con claridad. El desorden perceptivo era inevitable, porque las dos estructuras competían por el mismo espacio temporal sin que ninguna pudiera sostenerse como referencia estable.

El segundo intento fue la variación progresiva de los patrones del bajo y la percusión, buscando una transición gradual entre las métricas. Este camino tampoco condujo a una fusión real: por más que los cambios fueran graduales, siempre llegaba un punto en el que el tránsito de una métrica a la otra debía ser abrupto, porque la estructura interna de cada compás no daba margen para una transición continua. Más aún, la variación progresiva no producía coexistencia de los dos géneros sino una sucesión de uno y otro, lo que no constituía fusión en el sentido que el proyecto buscaba.

Sin embargo, ese segundo intento dejó un hallazgo que sí resultó funcional: la transición del pajarillo de vuelta a la cumbia, después de los coros, se resolvió con precisión usando los acentos del bajo. Al pasar las negras con puntillo del pajarillo a negras simples en el bajo, la percepción métrica comenzaba a deslizarse hacia el 2/4; los instrumentos de percusión caribeña se incorporaban progresivamente sobre esa base, y el cambio quedaba orgánico y perceptivamente fluido. Ese recurso fue conservado y opera en la obra como el puente auditivo entre el pajarillo y la cumbia en las secciones de coro. Pero precisamente porque funcionaba como transición, no podía ser el recurso central de toda la obra: replicarlo continuamente habría significado hacer cambios permanentes de pajarillo a cumbia, lo que reducía la propuesta a una simple alternancia de géneros sin coexistencia real.

La solución definitiva emergió de un cambio de perspectiva: en lugar de buscar que los dos géneros compartieran el mismo compás respetando cada uno su estructura interna, en secciones específicas de la pieza, se tomaron los patrones rítmicos del joropo por corrío, cuatro, maracas y bajo, tal como están registrados en Rojas (2004), y se los insertó dentro de las corcheas del compás de 2/4 de la cumbia, sin respetar el orden de tiempos fuertes y débiles del 2/4. Simultáneamente, la percusión caribeña continuó ejecutando la cumbia en su compás natural. Así, los dos géneros no alternaban ni competían: coexistían dentro del mismo compás,

cada uno sostenido por sus propios instrumentos, con sus propias acentuaciones. El pulso general permanecía estable porque el 2/4 de la cumbia era el marco temporal que contenía todo, pero dentro de ese marco el joropo seguía siendo joropo.

Este recurso, la polimetría implícita, es el aporte técnico más resaltante del proyecto. Su diseño fue posible gracias a la preproducción: la maqueta en Studio One permitió verificar que la coexistencia funcionaba perceptivamente antes de convocar a los intérpretes, y la documentación de los patrones del joropo en Rojas (2004) proporcionó la base técnica para que la inserción de esos patrones en el 2/4 fuera precisa y argumentada, no intuitiva. Sin esa planificación anticipada, la solución difícilmente habría emergido en sesión de grabación.

La implicación disciplinar de este recurso trasciende el resultado sonoro de esta obra en particular. Demuestra que la incompatibilidad métrica entre géneros folclóricos no es necesariamente un obstáculo insalvable, sino un problema de diseño que puede abordarse desde la preproducción con criterios técnicos precisos. El proceso documentado aquí, incluidos los intentos fallidos y las razones de su descarte, constituye un referente metodológico para futuros proyectos que enfrenten retos similares de integración entre tradiciones métricamente incompatibles.

El resultado confirma que la fusión fue real en el sentido más exigente del término: un oyente que atiende al cuatro y las maracas escucha joropo; otro que atiende a la percusión caribeña escucha cumbia. Ninguno de los dos está equivocado. Los dos géneros están ahí, completos y simultáneos, sin que ninguno haya debido ceder sus rasgos propios para dar espacio al otro.

Plan operativo y espacialización sonora

Se creó una nueva sesión en Studio One con los tracks exportados desde la grabación, organizados por instrumento y sección. Se establecieron buses de agrupación por bloque instrumental: arpas, cuatro rítmico y adornos, percusión, tiple; y un Mix Bus general con el plugin WLM de Waves para monitoreo del True Peak, mantenido en -6 dB durante todo el proceso para preservar el rango dinámico necesario en la masterización.

La espacialización fue planificada desde la preproducción y ejecutada mediante tres variables: paneo en el eje estéreo, profundidad perceptiva y jerarquización dinámica. El criterio general fue la compatibilidad mono, orientando el paneo hacia posiciones moderadas. La profundidad se organizó con tres canales de envío auxiliar comunes a las tres obras: Room, aplicado a todos los instrumentos para cuerpo acústico; Reverb, para los instrumentos del plano posterior (base llanera) y voz en baja proporción; y Delay, exclusivo para la voz líder,

configurado como reverberación estéreo difusa. La jerarquización se ejecutó mediante preamplificadores, ecualización correctiva y aditiva, compresión FET para la base llanera, y automatización de volumen para gestionar los cambios de protagonismo entre secciones.

Figura 24

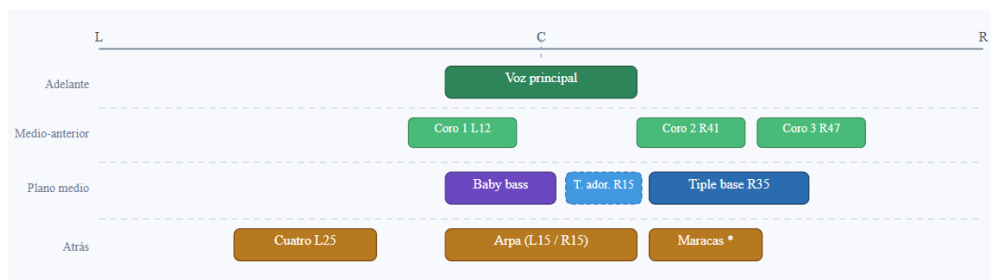
Configuración de los efectos auxiliares de mezcla — Room, Reverb y Delay



Nota. La imagen muestra la configuración de los tres canales de efectos auxiliares compartidos por las tres obras del EP. Fuente: Elaboración propia (2026).

Figura 25

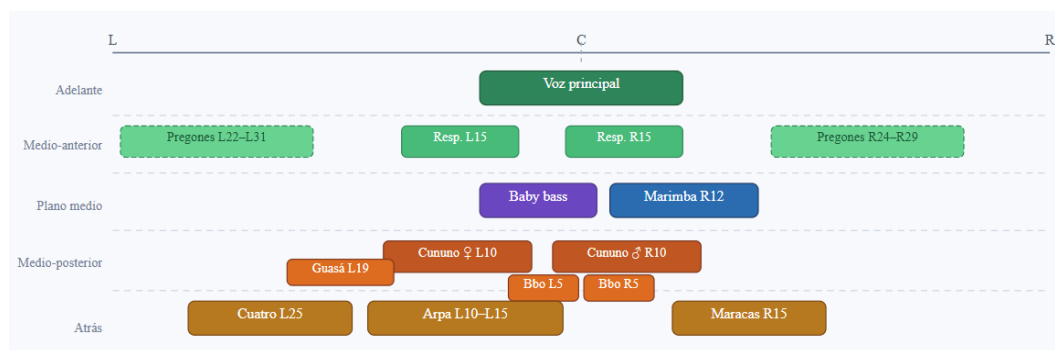
Campo estéreo de la mezcla “Ay, amor”.



Nota. El diagrama representa la distribución espacial de los instrumentos y voces en la mezcla de *Ay, amor*. El eje horizontal indica la posición estéreo y los planos verticales la profundidad perceptiva resultante de la combinación de volumen, ecualización y envío a los canales de efectos auxiliares. Se destaca la disposición opuesta del cuatro (L21) y el tiple (R23), eje del diálogo estéreo entre el joropo y el pasillo, y la supresión de las maracas en el coro como decisión preproductiva para ceder espacio espectral al instrumento andino. L = izquierda; R = derecha; C = centro. Fuente: Elaboración propia (2026).

Figura 26

Campo estéreo de la mezcla “Entre marimba y joropo”

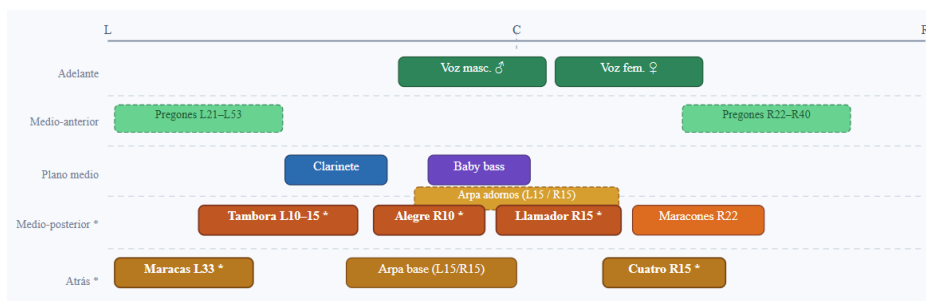


Nota. El diagrama representa la distribución espacial de los instrumentos y voces en la mezcla de *Entre marimba y joropo*. Se destaca la separación del bloque llanero hacia la izquierda arpa

(L10–L15) y cuatro (L25), y la marimba hacia la derecha (R12), estrategia diseñada desde la preproducción para evitar el solapamiento espectral entre los dos protagonistas tímbricos. La percusión del Pacífico se distribuye especularmente reproduciendo la disposición física del ensamble. L = izquierda; R = derecha; C = centro. Fuente: Elaboración propia (2026).

Figura 27

Campo estéreo de la mezcla “Que suene la tierra”



Nota. El diagrama representa la distribución espacial de los instrumentos y voces en la mezcla de *Que suene la tierra*.

En las secciones de polimetría implícita, las maracas llaneras (L33) y el cuatro (R15) se ubican en lados opuestos, mientras la percusión caribeña ocupa un plano medio-posterior independiente. Esta diferenciación espacial fue condición técnica para que el oyente pudiera percibir los dos estratos rítmicos simultáneos. Ambas voces solistas permanecen centradas,

reforzando el encuentro narrativo entre las dos tradiciones. L = izquierda; R = derecha; C = centro. Fuente: Elaboración propia (2026).

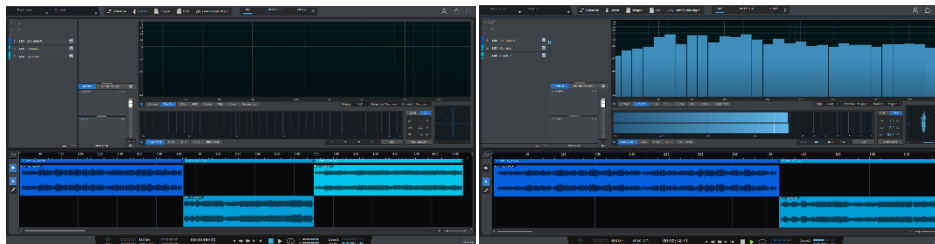
Masterización

El proceso de masterización del EP se orientó hacia un sonido orgánico, dinámico y coherente entre las tres canciones, priorizando la naturalidad de los instrumentos y el carácter de fusión del proyecto por encima de la búsqueda de volumen. Se trabajó una cadena de procesamiento común para los tres temas: medidor de nivel, ecualización correctiva (ZL Equalizer 2), compresor de cohesión estéreo (API 2500 Stereo), ecualización tonal final (ZL Equalizer 2) y maximizador (Ozone 10 Maximizer en modo IRC IV Modern con True Peak activado y Ceiling en -1.0 dB).

Los resultados finales de cada tema fueron: *Ay, amor* con -14.8 LUFS integrados, 6.6 LU de LRA y -1.02 dBTP, con carácter orgánico y vocal; *Entre marimba y joropo* con -14.1 LUFS, 3.5 LU de LRA y -1.01 dBTP, con carácter rítmico y abierto; y *Que suene la tierra* con -14.5 LUFS, 2.5 LU de LRA y -1.01 dBTP, con carácter estable y bailable. El EP conserva una coherencia sonora basada en la mezcla de raíces colombianas sin uniformar excesivamente las canciones, permitiendo que cada tema mantuviera su propio movimiento, energía y color, siendo apto para distribución en plataformas digitales.

Figura 28

Sesión de mastering del EP Colombia en joropo en Studio One



Nota. La captura muestra las tres obras del EP dentro de una misma sesión de mastering, permitiendo la comparación de niveles, loudness y comportamiento espectral entre canciones.

Fuente: Elaboración propia (2026).

Figura 29

Cadena de procesamiento en la sesión de mastering — Ay, amor



Nota. La captura muestra la cadena de plugins aplicada durante el mastering: Level Meter, ZL Equalizer 2 (EQ correctiva), API 2500 Stereo (compresión de cohesión), ZL Equalizer 2 (EQ tonal) y Ozone 10 Maximizer (IRC IV Modern, Ceiling -1.0 dB). Esta cadena base fue común a las tres obras, con ajustes de parámetros diferenciados según el carácter sonoro de cada una.

Fuente: Elaboración propia (2026).

Plan de Circulación y Divulgación

Estrategia general de difusión

El plan de circulación y divulgación del proyecto *Colombia en joropo* busca proyectar los resultados del proceso de investigación-creación a través del lanzamiento de las tres obras musicales, *Ay, amor*, *Entre marimba y joropo* y *Que suene la tierra*, en plataformas digitales de distribución masiva, espacios radiales locales y nacionales, y escenarios académicos universitarios. Su objetivo es fortalecer la visibilidad de la propuesta de fusión interregional, conectar con audiencias diversas y vincular la obra con comunidades académicas y culturales del contexto llanero y colombiano.

Estrategia de promoción digital

Se diseñará un calendario de publicaciones para las plataformas digitales de mayor alcance, orientado a difundir el proyecto y generar reconocimiento de la propuesta artística. Las acciones específicas por plataforma son las siguientes. En Spotify se realizará la activación del perfil de artista con biografía, fotografías y actualización de contenido previo al lanzamiento de las obras. En YouTube se publicarán las tres obras con sus respectivos materiales audiovisuales. En TikTok e Instagram se publicarán clips promocionales, avances de las canciones y contenidos que comuniquen el proceso creativo y la propuesta de fusión interregional.

Circulación académica

El proyecto contará con dos espacios de socialización académica. El primero es la divulgación pública ante el semillero RISZOC del programa de Música de la UNAD, donde se presentarán el proceso de preproducción, los criterios de fusión interregional aplicados y los resultados artísticos obtenidos. El segundo es la participación en Escucharte Radio, espacio radial del programa de Música de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH) de la UNAD, donde se difundirán las obras y se socializará el proceso investigativo ante la comunidad académica nacional. La gestión de este espacio estará a cargo del asesor del proyecto.

Evaluación y proyección futura

El impacto del proyecto se medirá por el alcance e interacción en plataformas digitales y por la recepción en los espacios de socialización académica y radial. A futuro, se proyecta continuar explorando la fusión del joropo con otros géneros del folclor colombiano, consolidando un modelo de preproducción interregional que pueda ser replicado y ampliado en nuevas producciones, contribuyendo así al fortalecimiento y proyección de la música llanera colombiana.

Cronograma de circulación y divulgación

Tabla 5

Cronograma de circulación y divulgación del proyecto Colombia en joropo

Plataforma / Medio	Acción principal	Fecha estimada	Objetivo	Estado
Spotify	Activación del perfil de artista y publicación de las tres obras.	21 – 30 de junio de 2026	Promocionar las obras y conectar con nuevos oyentes.	En curso
YouTube	Publicación de las tres obras con material audiovisual.	21 – 23 de junio de 2026	Difundir el proyecto audiovisual y ampliar su alcance visual.	En curso
TikTok	Publicación de clips promocionales y avances de las canciones.	21 – 23 de junio de 2026	Generar interacción y reconocimiento de la propuesta artística.	En curso
Instagram	Publicación de contenidos del proceso creativo y promoción de las obras.	21 – 23 de junio de 2026	Ampliar la visibilidad del proyecto ante nuevas audiencias.	En curso

Emisora Meridiano 70 (Arauca)	Presentación y difusión de las obras ante la comunidad llanera.	24 de junio de 2026	Socializar el proyecto en el contexto cultural local.	En curso
Emisora Kapital Stéreo 107.3 (Arauca)	Presentación y difusión de las obras ante la comunidad llanera.	25 de junio de 2026	Socializar el proyecto en el contexto cultural local.	En curso
Escucharte Radio – ECSAH, UNAD	Entrevista y socialización del proceso. Gestión a cargo del asesor.	Por definir	Presentar los resultados académicos y creativos del proyecto.	En curso
Semillero RISZOC – Programa de Música UNAD	Divulgación pública del proyecto ante el semillero RISZOC.	16 de mayo de 2026	Socializar los criterios de preproducción y los resultados de la fusión interregional.	Programado
Repositorio institucional UNAD	Publicación del documento de investigación-creación.	2026	Poner el documento a disposición de la comunidad académica como referente disciplinar.	En curso

Nota. El cronograma presenta la planificación de actividades para la proyección del proyecto

Colombia en joropo en medios digitales, espacios radiales y escenarios académicos. Las fechas

marcadas como "Por definir" serán actualizadas una vez se confirmen los espacios y acuerdos correspondientes. *Fuente:* Elaboración propia (2026).

Conclusiones

El presente proyecto de investigación-creación alcanzó su objetivo central: producir tres obras de fusión interregional entre el joropo y el pasillo, el currulao y la cumbia, mediante el diseño y aplicación de criterios de preproducción que garantizaron la cohesión sonora y la continuidad perceptiva. El resultado evidencia que cada tradición conservó sus rasgos estilísticos propios en coexistencia con los de los demás géneros, sin que ninguna debiera subordinarse a las otras.

En cumplimiento del primer objetivo específico, el análisis comparativo de las estructuras rítmicas, métricas, armónicas y tímbricas de los cuatro géneros permitió identificar tanto sus puntos de convergencia como sus incompatibilidades estructurales. Entre los hallazgos más significativos se encuentran dos coincidencias entre el joropo y el currulao: la acentuación compartida en la quinta corchea del 6/8 y la equivalencia estructural entre sus patrones de bajo, puntos de cohesión que fundamentaron la integración en Entre marimba y joropo. En el extremo opuesto, la incompatibilidad métrica entre el joropo, ternario o compuesto, y la cumbia, binaria, resultó ser el reto más exigente del proyecto, precisamente porque no admitía solución directa y no contaba con referentes documentados en el folclor colombiano.

En cumplimiento del segundo objetivo específico, a partir del análisis comparativo se establecieron criterios de reproducción articulados en tres planos: el pulso, el timbre y la espacialización sonora. La definición de un pulso de referencia común en cada obra evitó las rupturas perceptivas entre métricas distintas. El tratamiento tímbrico garantizó que instrumentos como el arpa, la marimba, el tiple y la percusión de cada región conservaran sus funciones y sonoridades características dentro del conjunto. La espacialización planificó la distribución estéreo y la profundidad de cada instrumento, previniendo solapamientos espectrales y asegurando la presencia diferenciada de cada tradición en la mezcla.

En cumplimiento del tercer objetivo específico, los criterios establecidos fueron aplicados de manera diferenciada en cada obra. En *Ay, amor*, la decisión de sustituir el patrón del joropo pasaje por el vals llanero en el cuatro, conservando la identidad llanera pero con carácter sonoro distinto, suprimir las maracas en el coro y asignar el patrón del bajo al pasillo permitió que el pasillo ocupara su espacio sin que el pulso se alterara. En *Entre marimba y joropo*, las dos coincidencias estructurales identificadas en el análisis se convirtieron en el eje de integración, y la alternancia protagónica planificada entre el arpa y la marimba resolvió su convivencia tímbrica. En *Que suene la tierra*, el reto de integrar métricas estructuralmente incompatibles llevó al desarrollo de un recurso inédito: la aplicación de polimetría implícita en

secciones específicas de la obra, insertando los patrones del joropo por corrió dentro de las corcheas del 2/4 de la cumbia sin alterar el pulso general. Este recurso, cuyo diseño fue posible gracias a la preproducción y a la verificación mediante maqueta, constituye el aporte técnico más original del proyecto.

Un hallazgo transversal a las tres obras fue el papel de la maqueta como herramienta de comunicación con los intérpretes empíricos. La partitura resultó insuficiente en ese contexto; la maqueta en Studio One se convirtió en el dispositivo central entre el diseño preproductivo y la ejecución en sesión. Este aprendizaje tiene implicaciones directas para futuros proyectos similares: la preparación auditiva de los intérpretes en los géneros con los que no están familiarizados debería constituir una fase preproductiva explícita.

Este proyecto parte de una convicción que lo atraviesa de principio a fin: fusionar el joropo con otros géneros no equivale a tocar otros estilos musicales con instrumentos llaneros. Una fusión verdadera implica que las estructuras de cada tradición estén presentes e interactuando, que ninguna subordine a la otra y que el resultado sea reconocible como perteneciente a ambas simultáneamente. Colombia en joropo buscó esa fusión en las tres obras

que lo conforman, y abre una puerta que, de seguir explorándose, podría contribuir a proyectar el joropo más allá de los llanos orientales desde el diálogo con sus propias raíces.

Referencias

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*.

<https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>

Burgess, R. J. (2013). *The Art of Music Production: The Theory and Practice*.

Oxford University Press.

[https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=lWEUAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Burgess,+R.+J.+\(2013\).+The+Art+of+Music+Production:+The+Theory+and+Practice+\(4.%C2%AA+ed.\).+Oxford+University+Press.&ots=Q5PRS76KIF&sig=jexoevamJ2JDZAgMNE0okViN44M&redir_esc=y#v=](https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=lWEUAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Burgess,+R.+J.+(2013).+The+Art+of+Music+Production:+The+Theory+and+Practice+(4.%C2%AA+ed.).+Oxford+University+Press.&ots=Q5PRS76KIF&sig=jexoevamJ2JDZAgMNE0okViN44M&redir_esc=y#v=)

Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

Chimó Psicodélico. (2022). *Alcaraván* [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=BGHc9Id0bEs&list=RDBGHc9Id0bEs&start_radio=1

Chimó Psicodélico. (2023). *Machiro* [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=A2EAne36RIA&list=RDA2EAne36RIA&start_radio=1

Cimarrón. (2022). *Velorio* [Álbum].

<https://www.youtube.com/watch?v=Ef2pXLMYPPk>

El Yopo. (2018). *Llanera Fusion Music* [Álbum].

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mitkkeOPsmSfOgdBgp19n2iVaZHUcPE9k

Franco Duque, L. (2005). *Música andina occidental: Entre pasillos y bambucos*.

Cartilla de iniciación musical. Música andina occidental: Entre pasillos y bambucos.

Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura.

https://www.academia.edu/35932284/M%C3%BAsica_Andina_Occidental_entre_pasillos_y_bambucos

Frith, S. (1996). *Ritos de interpretación: Sobre el valor de la música popular*.

Harvard University Press.

https://books.google.com.co/books/about/Performing_Rites.html?id=BPdIfT6scIoC&redir_esc=y

García, F. (1912). *La gata golosa* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=760qvn7GebQ>

Garzón, G., & Collazos, B. (1962). *Los cisnes* [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=nLMwKtcdaSg&list=RDnLMwKtcdaSg&start_radio=1

Garzón, G., & Collazos, B. (1981). Pesares [Canción]. En *Ora sí entiendo por qué*. <https://www.youtube.com/watch?v=c42k9xcqzQ>

Grupo Andino. (2025). *Mi país* [Canción].

<https://open.spotify.com/track/17tMiq1ew9zTNXOHYnQ14s>

Grupo Bahía. (2021). *El currulao me llama* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=anoJVdNuK5M>

Guerrero, J. (1997). *El nuevo grito guerrero* [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=IXRWj5HYSIM&list=RDIXRWj5HYSIM&start_radio=1

Hodgson, J. (2019). *Understanding Records: A Field Guide to Recording Practice* (2.^a ed.). Bloomsbury. <https://www.bloomsbury.com/us/understanding-records-second-edition-9781501342370/>

Hoyos, J. H. (2014). *Una aproximación a la estructura rítmica del pasillo colombiano*. *Ricercare*, 2(1), 45–63.
https://www.researchgate.net/publication/289893121_Una_aproximacion_a_la_estructura_ritmica_del_pasillo_colombiano_un_analisis_desde_la_perspectiva_de_la_teoría_generativa_de_la_musica_tonal

Jiménez Toro, H. F. (2010). *Composición de tres obras para quena y grupo instrumental basado en los géneros bambuco, pasillo y joropo*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional UDFJC.
<https://repository.udistrital.edu.co/items/bb43f88b-c7a4-4cc5-a04a-1e0671e94a94>

Loyola, Á. C. (2013). Tierra negra. De *En Sentimiento llanero* .
<https://www.youtube.com/watch?v=yyCdH2yWRj8>

Lozano, D. S. (2018). *Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio UPN.
<https://repositorio.upn.edu.co/items/215297a5-2422-428d-98fb-63bb87fd390b/full>

Luna, O. R. (2023). *Porro y joropo: un acercamiento a sus rasgos musicales fusionados en la composición de una obra para piano titulada Porrauca*. [Tesis de pregrado, Universidad del Atlántico]. Repositorio Institucional Universidad del

Atlántico. <https://repositorio.uniatlantico.edu.co/items/dd6414a1-33b6-4794-9ef8-c8672063e0b5>

Martínez, L. E. (1951). *Cumbia cienaguera* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=pErOQqH3p70&t=8s>

Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.

https://books.google.com.co/books/about/Studying_popular_music.html?id=6S_aAAAAMAAJ&redir_esc=y

Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Gobernación del Magdalena*

<https://www.mincultura.gov.co/direcciones/patrimonio-y-memoria/Documents/plan-especial-de-salvaguardia-cumbia.pdf>

Montero, F. (2018). *La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima*. *Anthropologica*, 36(40), 65–82.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16397/20099>

Morales, A. (1983). *Compendio general del folclor colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura. <https://es.scribd.com/document/424171162/ABADIA-MORALES-1983-Compendio-Gral-Folklore-Col-pag-Sel-1>

Morales, J. A. (1954). *Pueblito viejo* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=U5rCZIxZZWs>

Morles, V. (2015). *Joropos* [Álbum].

<https://www.youtube.com/watch?v=9GmTqOZ8DIs>

Owsinski, B. (2017). *The Music Producer's Handbook* (3.^a ed.). Hal Leonard Books.

Paola Jara & Herencia de Timbiquí. (2024). *Sabrás* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=KSNG-F-w-8w>

Paredes, O. (2015). *Método del Cuatro Venezolano*. Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Gobierno Bolivariano de Venezuela.

https://www.academia.edu/41267286/M%C3%A9todo_del_Cuatro_Venezolano

Puerto Candelaria. (2019). *Yo me llamo cumbia* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=QJjMN9Y9r0I>

Radio, Unión. (19 de agosto de 2022). *Alex Martínez vibra las cuerdas del arpa al fusionar el joropo y el rock clásico*. <https://unionradio.net/alex-martinez-vibra-las-cuerdas-del-arpa-al-fusionar-el-joropo-y-el-rock-clasico/>

Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

https://www.academia.edu/37629622/MUSICA_LLANERA_cartilla_de_iniciaci%C3%B3n_musical

Slobin, M. (1993). *Sonidos subculturales: Micromusicas de Occidente*. Wesleyan University Press.

https://books.google.com.co/books/about/Subcultural_Sounds.html?id=5kXRPVdUxysC&redir_esc=y

Stock, F. (2017, 2 de junio). *Chimó psicodélico llega al Bomm 2017 con música llanera un poco más rockera y punketa* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=KGXk7jhcQ8>

Stokes, M. (2004). *La música y el orden mundial*, 33, 47–72.

<https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2015). *UNESCO*. <https://ich.unesco.org/en/RL/marimba-music-traditional-chants-and-dances-from-the-colombia-south-pacific-region-and-esmeraldas-province-of-ecuador-01099>

Valderrama, O. C. (2007). *Llanero sí soy llanero* [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=SNUoZgQU0mo&list=RDSNUoZgQU0mo&start_radio=1

Vigoth, A. (s.f.). Llanura, aquí está tu hijo. De *El romántico del llano* [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=yul8CX0WKw0>

Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.

[https://www.google.com.co/books/edition/The_Musicology_of_Record_Production/MAAPBAAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=Zagorski-Thomas,+S.+\(2014\).+The+Musicology+of+Record+Production.+Cambridge+University+Press.&printsec=frontcover](https://www.google.com.co/books/edition/The_Musicology_of_Record_Production/MAAPBAAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=Zagorski-Thomas,+S.+(2014).+The+Musicology+of+Record+Production.+Cambridge+University+Press.&printsec=frontcover)

Apéndice

Apéndice A

Audios masterizados

[https://drive.google.com/drive/folders/1nFJ5eAL4KIQiS_3D6QAL4fEFL55GEcMF?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/1nFJ5eAL4KIQiS_3D6QAL4fEFL55GEcMF?usp=drive_link)

Nota. Compilación de audios masterizados de la creación de obra. *Fuente.* Creación Propia.

(2026)

Apéndice B

Consentimientos informados

https://drive.google.com/file/d/1H-RBXz_SiD4FMxDVQaKvzyd9QN6PSQUk/view?usp=drive_link

Nota. Consentimientos informados firmados por los músicos participantes. *Fuente.* Creación Propia. (2026)

Apéndice C

Fotografías del proceso de grabación

[https://drive.google.com/drive/folders/1gw-GBR7MVVBYgwXOj_yfT--
i6r2j2J7j?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1gw-GBR7MVVBYgwXOj_yfT--i6r2j2J7j?usp=drive_link)

Nota. Compilación de material fotográfico de todo el proceso de grabación. *Fuente.* Creación Propia. (2026)

Apéndice D

Capturas del proceso

<https://drive.google.com/drive/folders/14klH4VQ93wc8Kf9eYiW44TgU3DH1sEdp?usp=sharing>

Nota. Capturas de pantalla del proceso de grabación en el DAW Studio One. *Fuente.* Creación Propia. (2026)