



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

***LA EXPERIENCIA DE GRABAR LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO DE LA
COMUNIDAD DE MUTANACUA, CORREGIMIENTO DEPARTAMENTAL
DE PACOA, VAUPES.***

***LA EXPERIENCIA DE GRABAR LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO DE LA
COMUNIDAD DE MUTANACUA, CORREGIMIENTO DEPARTAMENTAL DE PACOA,
VAUPES.***

**FELIPE ANDRES BOLAÑO PINEDO
GUSTAVO ANDRES GARCIA ACEVEDO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
BOGOTA D.C
2008**

***LA EXPERIENCIA DE GRABAR INSTRUMENTOS DE VIENTO DE LA COMUNIDAD
DE MUTANACUA, CORREGIMIENTO DEPARTAMENTAL DE PACOA, VAUPES.***

**FELIPE ANDRES BOLAÑO PINEDO
GUSTAVO ANDRES GARCIA ACEVEDO**

**Proyecto de grado para optar al título de
Maestro en Música con Énfasis en Ingeniería de Sonido**

**Director
Ricardo Escallón Gaviria**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
BOGOTA D.C
2008**

CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCION	
1. MARCO REFERENCIAL	3
1.1. Música al aire libre	3
1.2. Producción musical de música tradicional indígena	5
1.2.1. Grabación	5
1.2.2. Grabación digital	5
1.2.3. Grabación en espacios exteriores	5
1.3. Técnicas de microfónica coincidente	6
1.4. Técnica de microfónica no coincidente o espaciada	7
1.5. Mezcla	8
1.6. Masterización	8
2. CONTEXTUALIZACIÓN	9
3. VITACORA	12
- Día primero	12
- Día segundo	13
- Día tercero	14
- Día cuarto	15
- Día quinto	18
- Día sexto	20
- Día séptimo	22

- Día octavo	24
- Día noveno	26
- Día décimo	29
4. ANÁLISIS DEL RESULTADO	31
5. GRABACIÓN	34
5.1. La antesala a la grabación	34
5.2. La grabación	36
5.3. Instrumentos	37
- Carrizo	37
- Hueso de venado	39
- Cabeza de venado	42
- Flauta de carrizo	44
- Yuruparí	47
6. GRABACION DE AMBIENTES	51
7. MEZCLA	56
7.1. <i>Bonus track</i>	57
CONCLUSIONES	58
BIBLIOGRAFIA	60
ANEXOS	62

INTRODUCCION

Desde su creación, el Ministerio de Cultura de Colombia se ha preocupado por salvaguardar las expresiones culturales que se llevan a cabo dentro del territorio colombiano. Son muchas las investigaciones y trabajos que se han realizado en torno a una de las manifestaciones culturales más importantes, el folklore, de regiones como la atlántica, pacífica, andina, orinoquia y la amazonia. Esta última, debido a su delicada situación socio-política y difícil acceso geográfico, requiere un trabajo especialmente cuidadoso, la exploración organizada de sus culturas y costumbres más puras.

La amazonia colombiana se caracteriza por mantener muchas de sus raíces culturales pese al paso del tiempo, a diferencia de las otras culturas raizales de nuestro territorio, que han sido influenciadas, entre otras, por costumbres europeas y africanas. Por ejemplo: vemos como la música del centro del país, vigente durante la colonia, estaba marcada por la influencia española y de los nobles asentados en este territorio; también se puede apreciar cómo la música de la región pacífica tiene elementos e instrumentos característicos de África; así mismo, la música de la costa atlántica tiene una procedencia africana en el ritmo y en su estructura básica (compás binario 2/4)¹, marcada por la llegada de instrumentos a este territorio, por medio de barcos mercantiles y piratas en el siglo XVIII²; por otro lado, hay ritmos tan característicos de la región llanera como el joropo, que están cimentados en la influencia europea, lo que se ve reflejado en la aparición de instrumentos representativos como el tiple, derivados de las guitarras y demás instrumentos propios de las cortes europeas³.

A diferencia de esto, y aunque ha sido inundada por muchos factores sociales y políticos foráneos, la región amazónica colombiana conserva los rasgos del arte indígena intactos hasta ahora. Hay que entender que las muestras artísticas de una región determinada no buscan un

¹ MARULANDA, Octavio. *Folklore y cultura general*. Ed.: Imprenta departamental de Cali, 1973. Pág. 85

² Araújo Noguera, Consuelo: *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Tercer Mundo, Bogotá, 1973.

³ <http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor>

reconocimiento a nivel económico o social, sino que sus líderes tratan de que aquellos rasgos propios de sus ancestros no se pierdan en el tiempo ni se dejen absorber por elementos externos a su cultura.

Pese a que se han hecho varios trabajos e investigaciones acerca de las raíces de las culturas indígenas, es complicado hallar manuscritos y registros audiovisuales, en donde sea posible encontrar indicios de documentos que permitan la reproducción de elementos propios de estas culturas, en este caso los instrumentos; por esta razón, y a raíz de la necesidad de preservar y tener registro de estos elementos y su comportamiento en el ambiente natural, en el año 2007, la asociación Pro-selva viva (entidad sin ánimo de lucro) presentó al Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura (convocatoria 2008) el proyecto titulado *Recuperación y protección del proceso y técnica de construcción de los instrumentos de viento tradicionales en la comunidad de Mutanacua, corregimiento de Pacoa Vaupés*, proyecto que fue cofinanciado por el Ministerio de Cultura y por tal se firmó el convenio de apoyo de actividades artísticas y culturales # 323 de 2008, entre este y la asociación Pro-selva viva. A partir de esto, surgió la necesidad de conformar un equipo encargado de la recopilación y producción del material sonoro que registrara los parámetros más innatos dentro de la construcción, elaboración e interpretación de los instrumentos de viento de la comunidad de Mutanacua.

Al tener en claro todos los parámetros que iban a ser parte de este proyecto, se decidió tener en cuenta varios aspectos al momento de encaminar la presente tesis: ante el propósito de rescatar y salvaguardar las costumbres de una región, se optó por realizar una grabación que no sólo constituyera una compilación de la música de esta comunidad, sino que lograra un sonido que sugiriera al oyente una sensación; la de estar ubicado en el contexto donde se desarrollo el proyecto, en las espesas selvas del Vaupés. Por otra parte, otro objetivo es mostrar de qué forma y en qué condiciones se realiza un trabajo de campo en esta zona del país, sumergiéndonos en las costumbres e ideologías que les permiten a estos indígenas combinar sus rasgos culturales con el desarrollo del día a día de su vida.

1. MARCO REFERENCIAL

1.1. Música al aire libre

Con el fin de entender en rasgos generales el comportamiento del sonido al aire libre, que es donde pretendemos hacer gran parte de las grabaciones de los instrumentos musicales construidos en la selva, nos permitimos extraer el siguiente fragmento del libro *Musical Acoustics* de Donald E. Hall⁴:

“Aunque la música es interpretada más a menudo en interiores, es más fácil analizar la propagación de la energía sonora en situaciones al aire libre.

Lo primero es que cualquier fuente sonará más débil en esta situación: lo que percibe el oído como primer impulso se pierde para siempre porque no hay paredes o superficies que reflejen el sonido para reforzar la energía del mismo, contrario a lo que sucede en un auditorio, donde el sonido es atrapado y es enviado repetidamente; en consecuencia a esto, es importante para la música al aire libre que la fuente sea capaz de producir buena cantidad de energía.

En Segundo lugar está el desvanecimiento del sonido al aire libre: esto es causado por la misma causa. El primer sonido que recibe directamente de la fuente no es seguido por una serie de la superposición de sonidos reflejados, y por lo tanto, carece de la reverberación y duradera calidez de los sonidos producidos en un interior.

Tercero, y por la misma razón, es difícil distribuir el sonido de forma uniforme ante una audiencia, ya que sin la presencia de superficies reflejantes, no es posible la fácil dispersión del sonido a varios puntos.

Varias alternativas pueden reducir estos problemas y dirigir el sonido donde más se necesite. Principalmente hay estructuras o arreglos que ubicados cerca al intérprete redirigen el sonido, que en pocas palabras es desperdiciado viajando en direcciones donde no hay oyentes, por eso el uso de conchas acústicas, como por ejemplo en *el Hollywood Bowl* donde la concha acústica esta atrás del intérprete re-direccionando todo el sonido dispersado hacia el publico”.

⁴ HALL, DONALD E. *Musical Acoustics*, tercera edición, Universidad estado de California, Sacramento. 2002, capítulo 4 Pág. 61

Se entiende entonces que esto es aplicado para conciertos y numerosas audiencias, pero en nuestro caso, serán reemplazados por un intérprete y un par de micrófonos.



Fig.: foto del Hollywood Bowl, tomado de www.nowpublic.com/hollywood_bowl

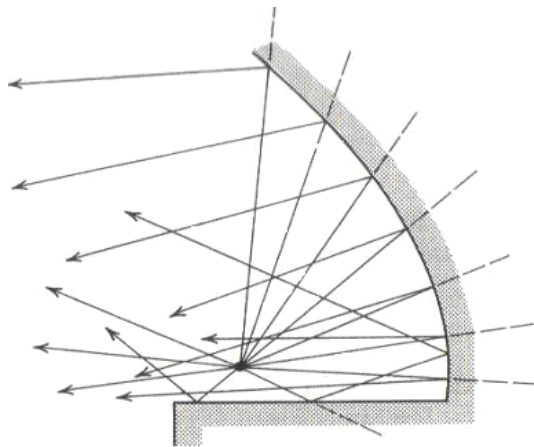


Fig. : Vista lateral de una concha acústica; la audiencia esta del lado izquierdo. Tomado de “Musical Acoustics” de Donald E.Hall

1.2. Producción musical de música tradicional indígena

1.2.1. Grabación

La grabación es un proceso por el cual hay una traducción en donde la señal de audio es transformada en variaciones de voltaje, que pueden almacenarse de distintos modos. Las fuentes pregrabadas utilizan soportes muy diferentes para almacenar la señal de audio, todo dependerá de la modalidad del tipo de grabación del sonido empleada.

1.2.2. Grabación digital

En la grabación digital de audio, lo que ocurre es que la onda mecánica que emite la fuente es recibida por un micrófono conectado directamente a un grabador que realizará el proceso de conversión de la señal analógica a señal digital, y esta quedará almacenada directamente en el equipo que se use.

1.2.3. Grabación en espacios exteriores

En este trabajo, se tuvieron en cuenta para la grabación varios aspectos que influyeron en el resultado final. Factores como la temperatura del aire y la humedad relativa del lugar, van a influir tanto en el comportamiento del instrumento como en el comportamiento del equipo con el cual se capture la señal.

Por ejemplo, hay que tener en cuenta que el sonido en un espacio abierto puede cambiar de dirección, de acuerdo a la dirección del viento que este presente en el lugar; por otra parte, la temperatura del aire puede no influenciar en la propagación, pero la dirección del sonido puede variar debido a la gradiente térmica (se denomina **gradiente térmico** al número de metros que tiene que subirse en la atmósfera para que la temperatura disminuya un grado)⁵. La gradiente puede variar según la zona geotérmica donde nos encontremos, y según la orientación de las

⁵ Enciclopedia virtual Wikipedia (2008)<<http://es.wikipedia.org/wiki/Gradiente>>

laderas o vertientes, esto llega a afectar la propagación del sonido en distancias relativamente largas; además de esto, al momento de grabar una señal pueden existir pérdidas de frecuencia y cancelaciones por las condiciones del lugar⁶.

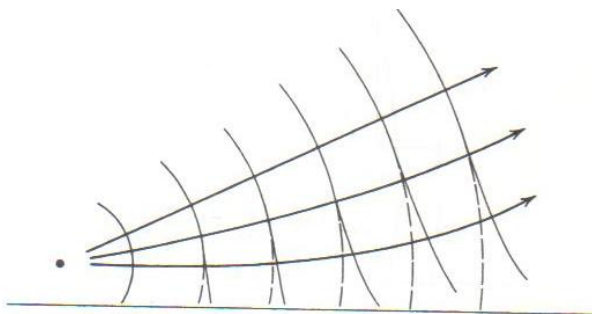


Fig. : Gráfica de la respuesta de ondas por el gradiente térmico

1.3. Técnicas de microfónica coincidente

La técnica par coincidente, es un sistema de colocación de micrófonos para lograr una grabación estéreo de sonido, también se conoce como técnica del par XY o técnica del estéreo en intensidad. Se utilizan dos micrófonos direccionales, con parámetros iguales; por lo tanto, el patrón polar que se use para cada micrófono debe ser el mismo. La señal estéreo resultante por esta grabación es fruto de la diferencia entre las intensidades de la señal captada por un micrófono (X), con respecto a la que capta el otro (Y); cada micrófono será responsable de captar un canal diferente⁷. Existen varios tipos de técnicas coincidentes, ya que tanto la distancia entre los micrófonos como la angulación entre ellos van a determinar diferencias en la captura de la señal.

⁶ M, Ballou Glem Handbook of sound engineers, Third edition, Page 159-160

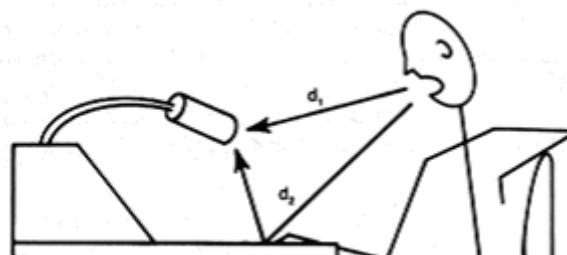
⁷ http://www.estereos.us/cd/comprar/precios/tecnica_coincidente/

1.4. Técnica de microfónica no coincidente o espaciada

Esta técnica consiste en una colocación de micrófonos para lograr una imagen estéreo mucho más amplia que la técnica coincidente; aquí se colocan dos o tres micrófonos iguales apuntando directamente hacia la fuente. En esta técnica, lo que sucede es que la imagen estéreo se ve más clara por la diferencia de tiempo entre un micrófono y otro; así pues, si se tienen diferentes fuentes, estas señales van a ser capturadas por el micrófono más cercano, en primera instancia, generando sensación de localización espacial. Al escuchar el resultado de la grabación se podrá ver que ambas señales son idénticas, con la salvedad de que una señal estará retardada con respecto a la otra.

La ventaja de esta técnica, es que contrarresta el desequilibrio que se produce por el retardo cuando el oyente se sienta fuera del centro de los monitores, y por otra parte, produce una sensación del ambiente más real, de acuerdo al lugar donde se produce la grabación.

El inconveniente que presenta es que puede generar dificultades, pues la imagen de cada fuente puede llegar a ser un poco desenfocada; igualmente, en esta técnica se pueden generar cancelaciones de fase o producirse bivenes/efecto de peine (son aquellas interferencias constructivas y destructivas encontradas en un punto del espacio resultado de dos o más trayectorias sonoras entre la fuente y el receptor en dicho punto)⁸.



Grafica del efecto de peine

⁸ <http://www.ingenieriadesonido.com/upload/Acustica.pdf>

1.5. Mezcla

Al haberse recopilado todo el material y tener lista cada pista correctamente editada, se procede a realizar el proceso de mezcla, en el cual se realizarán ecualizaciones, paneos, ajustes de niveles e inclusión de efectos según lo requiera el producto. Para realizar una correcta mezcla se tienen que tener en cuenta los aspectos que se nombraran a continuación:

- Balance: corresponde al nivel de ganancia.
- Rango de frecuencia: que el producto musical abarque de una forma uniforme el rango audible del oyente.
- Panorama: la ubicación de la fuente dentro de un campo sonoro.
- Dimensión: el ambiente que se le adhiere al instrumento.
- Dinámica: el control de las envolventes de volumen de un canal o instrumento⁹.

La mezcla en un proyecto tiene que tener en cuenta el contexto donde se desarrolla el producto musical y el mercado a quien va dirigido.

1.6. Masterización

La masterización es el proceso por el cual se construye la mezcla final que posteriormente será impresa en un medio determinado (CD, por ejemplo). Bob Katz, en su libro *Mastering Audio: The Art and the Science* define esta etapa como: “el último paso creativo en el proceso de producción de audio, el puente entre la mezcla y la copia (...) añadir el toque final que hace que un disco suene terminado y listo para ser reproducido en una amplia variedad de sistemas”¹⁰. Además, este proceso se caracteriza por buscar un sonido congruente y similar entre todas las canciones pertenecientes a un mismo producto.

⁹ OWSINSKY, Bobby. *The mixing engineer's handbook*. Emeryville, California: Mix, 1999.

¹⁰ KATZ, Bob *Mastering Audio: The Art and the Science*. Oxford: Boston: Focal Press, 2002.
Page. 11

2. CONTEXTUALIZACION

Para enmarcar el presente trabajo de grado dentro del ámbito donde se desarrolló, es necesario mostrar algunas características del territorio donde se realizó el proyecto. A continuación se presentará una pequeña reseña de las características más generales del departamento del Vaupés, que a su vez influyeron en el desarrollo de este trabajo:

El departamento del Vaupés tiene una extensión de 54.135 Kilómetros cuadrados. Se caracteriza por tener una vegetación de selva húmeda tropical, densa, exuberante, con gran biodiversidad. El clima es muy húmedo y cálido, con temperaturas que oscilan entre los 25 y los 30°C durante todo el año. El Vaupés cuenta con tres municipios: Mitú, Carurú y Taraira; y tres corregimientos departamentales: Pacoa, Pagunahua y Yavaraté. El municipio de Mitú tiene dos corregimientos de jurisdicción municipal: Acaricuara y Villafátima¹¹.

Al ser un territorio en su totalidad selvático, la comunicación con el resto del país está limitada al acceso aéreo. La única forma de llegar hasta allí es desde Villavicencio (Meta), donde sale el único vuelo comercial que llega a la región. Además de esto, la comunicación dentro del Vaupés se realiza por medio de avionetas tipo Cessna, que comunican al Mitú con el resto de municipios y comunidades de la región. A pesar de que todo el Vaupés está conectado por numerosos ríos, la navegación en estos es sumamente complicada, ya que existen numerosos raudales que impiden el normal desplazamiento de las lanchas, deslizadoras y canoas que se movilizan por la región.

Además de las dificultades de acceso a las distintas zonas del departamento, el Mitú no cuenta con una infraestructura económica que le permita tener comunicación directa con la gran mayoría de municipios, de modo que existen radiofonías ubicadas en puestos de salud, donde llegan todas las informaciones y novedades de las comunidades indígenas presentes en esos lugares. El Vaupés, a pesar de ser un territorio con gran extensión, no posee una gran densidad de población.

¹¹ Félix León Martínez Martín, Oscar Mauricio Valencia Arana, *ESTUDIO UPC VAUPES*

Población

Población según DANE

Población estimada, basada en la proyección del DANE para el 2005:

Municipio de Mitú: 22.648

Municipio de Carurú: 2.354

Municipio de Taraira: 1256

Corregimiento Departamental de Pacoa: 3.491

Corregimiento Departamental de Papunahua: 966

Corregimiento Departamental de Yavaraté: 2.427

Total de la población del Departamento: 33.142

El presente proyecto fue realizado en la comunidad de Mutanacua, perteneciente al corregimiento departamental de Pacoa, que al ser una comunidad limítrofe con el departamento del Amazonas¹², es de difícil acceso, y debe ser autorizado por las autoridades tanto políticas como militares del departamento.

Al igual que todas las comunidades indígenas del departamento, la división social de esta población está marcada por el liderazgo de un capitán, sabio y conocedor de las antiguas costumbres y rituales de curación, celebración y fertilidad de las tierras, llamado por estas tareas “Payé”.

La dieta de esta zona del país está basada en cultivos de yuca brava, hortaliza que contiene cianuro que es extraído por procesos naturales. A partir de esta, se deriva la *fariña*, producida después de moler la yuca, tostando los granos, de lo que se obtiene una textura similar a la del arroz. También está el *mingao*, que es una bebida que se prepara disolviendo almidón de yuca fermentado en agua hirviendo. y *El chive*, resultante de la mezcla entre la *fariña* y una cuya de agua; y la torta de *casabe*, hecha a base de granos de yuca moldeados en forma de torta y dejados

¹² Ver anexo: Departamento de Vaupés

sobre el fuego hasta tener consistencia. Esta comunidad obtiene la base proteínica del pescado, preparado con agua, sal y ají, dando como resultado la *quiñapira*. La *muñica* es la misma preparación anterior, pero adicionándole *mingao* de yuca. Por último, la otra presentación del pescado es *muqueado*, que es someterlo al humo de la leña, permitiendo la conservación por varios días de este.

Este proyecto contó con el aval y el patrocinio del Ministerio de Cultura, interesado en salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades indígenas del Vaupés. A partir de la experiencia recogida, se hizo un manual pedagógico en el que se explican las técnicas de construcción de los instrumentos de viento de la comunidad indígena en la que estuvimos; hubo personas encargadas de la investigación para llevar a cabo el manual, mientras que nosotros cubrimos la producción de un material sonoro en el que se pudieran apreciar los instrumentos después de su fabricación. Este material sonoro fue grabado en el entorno de la selva, para llevar al oyente, por medio de técnicas de grabación, mezcla y pasterización, a su ambiente. Además de esto, hubo un camarógrafo que registró cada momento, con el objetivo de llevar la selva al resto del mundo. Estamos seguros de conseguir este objetivo por medio de la post-producción del video que realizaremos para la sustentación de este trabajo de grado.

3. VITACORA

Día primero

28 de Junio de 2008

Objetivos

- Llegar a Mitú y contactarse con el equipo de investigación y con José “Cabiyari”, representante de la comunidad de Mutanacua.

Salimos desde Villavicencio con destino a la ciudad de Mitú, departamento del Vaupés, en donde se propiciaría la integración del equipo de producción audiovisual proveniente de Bogotá con el equipo de investigación científica y logística.

Una vez estuvimos en Mitú, fue necesario hacer un acercamiento a la dieta propia de la zona en la que se llevarían a cabo todas las actividades, con el fin de adaptar el organismo a esta. Posteriormente, se hizo una planeación de la agenda del trabajo de campo.

Ya estaba todo listo para aventurarnos a conocer a la comunidad de Mutanacua, sólo faltaba la confirmación de los permisos requeridos por las autoridades indígenas, aeronáuticas y militares para el acceso y desplazamiento a través de las espesas selvas y caudalosos ríos del departamento del Vaupés.

Cuando se obtuvo la confirmación, nos abastecimos de provisiones, principalmente; sal, panela, cigarrillos y enlatados, para la estadía en la comunidad de Mutanacua, corregimiento departamental de Pacoa, Vaupés.

Día segundo

29 de Junio de 2008

Objetivo:

- Arribar a la comunidad de Mutanacua.

Con sobrepeso y condiciones climáticas favorables, el equipo de trabajo se embarca a las 11:00 A.M en una avioneta “Sesna monomotor HK 2735”, con capacidad de 500 Kilos, rumbo a la comunidad de Buenos Aires. Luego de una hora de viaje, elevados a 5000 metros sobre el océano verde del departamento del Vaupés, aterrizamos en la lodosa y rústica pista de Buenos Aires, construida por los habitantes de la comunidad.

Pasadas tres horas, llegaron guías nativos de la comunidad de Mutanacua, quienes nos conducirían a nuestro destino. Con el fin de economizar gasolina, se optó por abrir un camino rodeando la laguna Negra. Aproximadamente se recorrieron 3 kilómetros para abordar la deslizadora que se encontraba en un rebalse entre la laguna y el río Apaporis.

Siendo las cuatro de la tarde, emprendimos camino río arriba, bajo un torrencial aguacero que nos acompañaría durante las cinco horas de recorrido. Objetivo cumplido: desembarcamos en caño Churuco, puerto principal de la comunidad de Mutanacua, sanos y salvos, con el inventario completo y con el cálido recibimiento de un plato de *muñica* y una torta de *casabe*, como muestra de hospitalidad por parte de la comunidad, emocionada de ver por primera vez en muchos años a personas que fueran a conocer y documentar parte de sus costumbres.

Día tercero

30 de Junio de 2008

Objetivos:

- Obtener con el Capitán de la comunidad el permiso para grabar el *yurupary*.
- Gestionar con el Capitán una cita con el Paye Mariano Hernández.
- Hacer un censo para saber cuáles son las etnias predominantes, y poder decidir a qué instrumentos se les hará el seguimiento (lo que se busca es registrar sólo los que se utilizan aquí y los que más trascienden).

El equipo de trabajo concertó con el Capitán Marco Rojas un arreglo que beneficiaría a ambas partes, basado en el respeto y la sabia divulgación de la cultura de la comunidad de Mutanacua.

Después de la reunión, el Capitán Marco Rojas se dispuso a visitar al Paye Mariano Hernández, quien vive a una hora y media, en canoa río arriba, con el fin de que nos recibiera en su hogar y pudiéramos establecer las pautas que se tendrían en cuenta para la elaboración de los instrumentos y el proyecto en general.

El censo determinó que las etnias predominantes en esta comunidad son Cabiaries y Barasanos, en una proporción de tres a uno aproximadamente, siendo los Barasanos quienes mayor presencia tienen dentro de la comunidad. Por lo tanto, el desarrollo y los resultados de este proyecto estarían más próximos a las raíces de la cultura Barasana. De esta manera, los instrumentos sobre los cuáles se trabajaron son los siguientes: hueso de venado, cabeza de venado, carrizo y flauta de carrizo y yuruparí.

Día cuarto

1 de Julio de 2008

Objetivos:

- Entrevistarnos con el Paye Mariano Hernández.
- Recolección de los materiales para la construcción de los instrumentos.

Eran las 5:30 A.M, acudimos a la invitación del Paye Luis Eduardo para realizar la primera grabación de uno de sus instrumentos ceremoniales, el cuerno de barro, cuyo sonido indica el momento en que la comunidad despierta para asearse y dar inicio a las actividades del día.

El cuerno de barro fue grabado a las afueras de la maloca, gracias a la ubicación de un micrófono AKG 451C, a 15 metros de la fuente, además fuera de *axis*, a una altura de 2 metros, con el fin de obtener la reverberación propia de la comunidad. También se ubicó un micrófono de condensador tipo shotgun, marca Audiotécnica ref.: AT8035 a 2 metros de la fuente, a una altura de 4 metros con la ayuda del Boom.

Emprendimos el viaje hacia la finca del sabio y jocoso Paye Mariano Hernández, quien conoce los rituales y secretos de la construcción de los instrumentos que se van a utilizar en el *yurupary*. Debido al invierno, el nivel del río aumentó entre cuatro y seis metros, cubriendo kilómetros de selva con su caudal y formando rebalses que impiden el fácil acceso a lugares como la tierra del Paye Mariano.

Al llegar nos recibió su señora con *casabe* y *quiñapira* muy picante, *chivé*, *mingao*, manzanos y piñas, y en gesto de camaradería, el Payé nos invitó a mambear con él. Para nuestra sorpresa, el Payé Mariano ya tenía los materiales para la construcción de dos de los instrumentos: un hueso

de fémur de venado y un cráneo del mismo animal, ambas partes sin el tuétano y listas para la construcción; esta empieza con el ritual de maquillaje y rezo de las partes.

Al hueso, el Payé le abre cuatro orificios y lo rellena con breo¹³; al cráneo, lo envuelve en una gruesa capa de breo y le deja un orificio que atraviesa la pieza para que se genere la columna de aire en donde se produce el sonido.

Después de que estuvieran listos estos dos instrumentos, nos adentramos en la selva y caminamos unos 20 minutos en busca del árbol del yuruparí¹⁴, el cual antes de ser cortado, es rezado. El Paye Mariano hace un ritual en el que pide permiso al árbol para ser talado y permitir que comparta su vida y sonido embrujador en la ceremonia del *yurupary*. El punto a seguir era extraer toda la carne del interior del tronco, con el fin de que quede hueco por dentro, y después, meterlo en el agua para conservar la madera y facilitar la construcción del instrumento.

Ya teníamos los materiales de tres instrumentos, faltaba el que más escasea por esa zona: el carrizo. Desafortunadamente, no había ninguna mata de esta especie a los alrededores, la más cercana está en una comunidad llamada Villa Luz, en el nacimiento del río Apaporis; este lugar está a más de dos días a remo, de modo que era una solución poco viable. El Payé Mariano sugirió ir a donde un colega que vive a una hora en deslizadora, bajando por el Apaporis y adentrándose en la selva del departamento del Amazonas. Allí, esa persona sabía donde podíamos encontrar una mata idéntica a la de carrizo.

Al dar con el colega del Payé Mariano, nos invitó a fumar tabaco fresco y a comer *fariña*. Nos desplazamos unos 20 minutos río arriba y nos adentramos en la selva del departamento del Amazonas, mucho más espesa de lo que pensábamos, y más salvaje, al punto de interrumpir la toma de sonido directo y la filmación debido al ataque de furiosas colinas de hormigas.

Objetivo cumplido: después de navegar, recorrer y visitar nuevos lugares, se pudo obtener todos los materiales necesarios para la construcción de los instrumentos de viento de la comunidad de

¹³ Para más información ver: (*Manual pedagógico...*, Cáp 2, p, 12).

¹⁴ Para más información ver: (*Manual pedagógico...*, Cáp 5, p, 39).

Mutanacua que se van a documentar, y bajo un fuerte aguacero, protegiendo los equipos con nuestros impermeables, regresamos a la comunidad satisfechos, ya que en el plan de trabajo se habían propuesto cuatro días para la recolección de los materiales.

Día quinto

2 de Julio de 2008

Objetivos:

- Fabricación de las flautas de carrizo mayor y menor.

A pesar de tener poco tiempo conviviendo en un hábitat totalmente nuevo para nosotros, el agotamiento se hacia notar en todo el equipo; las largas caminatas entre la selva virgen, la dieta a la cual estábamos tratando de adaptarnos, el calor agobiante del día, que contrastaba con el incesante frío que anunciaba la llegada del *aru* del Brasil. Sin embargo, estas dificultades no eran impedimento para recibir a primera hora al Payé Mariano, quien con piñas en mano y gritándonos “*moroncos, monte mare*”, apodos con los cuales nos bautizó, nos transmitía la emoción que sentía por el hecho de que sus costumbres serían divulgadas.

Después de una mañana de dialogo, con la tranquilidad de no tener que salir de los predios de la comunidad, a las 11:00 A.M, el Payé Mariano comienza la fabricación del carrizo mayor y empieza el trabajo del equipo de investigación, encargado de descifrar y entender la construcción de los instrumentos. De igual forma, el equipo audiovisual registraba cada momento.

Durante la fabricación se registró lo siguiente: con el boom, las indicaciones del Payé Mariano acerca de los procedimientos que involucran la construcción del carrizo mayor, y que condicionaban en gran medida el buen acople con el carrizo menor¹⁵. Por otra parte, se ubicó el micrófono AKG 451C a 5 metros del lugar del evento, para tener el ambiente que rodeaba este momento.

Con el pasar de las horas, debido a un minucioso trabajo de mediciones, a las 5:45 P.M se lleva a cabo la construcción de los carrizos menores.

¹⁵ Para más información ver: (*Manual pedagógico*, Cap 1, p 3)

Se cumplió el objetivo del día, el Payé Mariano, con la ayuda de otros indígenas de la comunidad, consiguió fabricar un carrizo mayor y cinco carrizos menores. Posterior a esto, se realizó una narración en (*Barasano*)-*Taiwano*, lengua nativa de los Barasanos, sobre todo el proceso, con el fin de tener material para la postproducción audiovisual.

Día sexto

3 de Julio de 2008

Objetivos:

- Empezar la fabricación del yuruparí.
- Grabar tres canciones del carrizo con los músicos y el Payé Mariano Hernández.
- Grabar el sonido de todos los tubos de los carrizos a diferentes intensidades.

Es un día soleado y perfecto para empezar la fabricación de los yuruparíes a orillas del caño Mutanacua, ahora sabremos porqué el Payé insistía en dejarlos mínimo una semana bajo el agua, ya que es una madera fuerte, y el agua permite que esta ceda y facilite el proceso de construcción.

Caño Mutanacua es un pequeño puerto en la comunidad, rodeado de espesa vegetación, forma una especie de bahía y recibe plena luz del sol en determinadas horas del día. Las condiciones de trabajo en este lugar fueron bastante incómodas: la humedad, los mosquitos y la irregularidad del terreno dificultaban la fluidez del trabajo.

La construcción del yuruparí iba por buen camino, se había limpiado el instrumento por dentro y se estaba fabricando la embocadura, mientras indígenas presentes nos contaban sobre el significado de este y todo lo que representaba para ellos. Todo esto se vio interrumpido por la llegada de la lluvia, que fue anunciada por el sabio Payé minutos antes.

Al amansarse el clima, en horas del medio día, fue el momento indicado para grabar los ambientes de caño Mutanacua, valiéndonos de técnicas estéreo, a diferentes distancias y ubicaciones¹⁶.

¹⁶ Ver: (capítulo 6, grabación de ambientes)

Fue imposible reanudar la fabricación del yuruparí, el hiperactivo Payé Mariano se enfocó en otras actividades que le impidieron concentrarse en esto; por lo tanto, se le propuso que interpretara junto a cinco músicos canciones tradicionales interpretadas con los carrizos.

Empiezan a tocar y es difícil explicarles la metodología de una grabación, por lo que son tomas únicas, ya que son personas cuya máxima tecnología esta aplicada en sus instrumentos musicales e implementos de caza y alimentación; son ajenos, por lo tanto, a un micrófono o una grabadora digital, y es complicado que desvíen su atención de lo que ven.

A pesar de todo, por medio de charlas y motivación se logra distencionarlos y que se concentren en la música y no se dejen intimidar por factores externos. La primera grabación musical¹⁷ fue exitosa.

Infortunadamente, la fabricación del yuruparí queda aplazada para el día siguiente.

¹⁷ Ver: (capitulo 5.3 Pág. 36, grabación del carrizo)

Día séptimo

4 de Julio de 2008

Objetivos:

- Grabar las canciones interpretadas con el hueso y la cabeza de venado.
- Terminar la fabricación del yuruparí.
- Fabricar la flauta de carrizo.
- Salir en busca del árbol del breo, registrar la tala y la extracción del material proveniente del mismo.

Esta vez nos adelantamos al Payé Mariano, siendo las 7:00 A.M, lo vimos llegar en su canoa y lo recibimos con un desayuno muy especial, aunque sólo era una taza de chocolate caliente acompañada de unas galletas crocantes y saladas, era un nuevo sabor para su paladar, el que hacia reflejar en su rostro más alegría y aprecio hacia nosotros.

Con la barriga llena, el Payé Mariano propone que empecemos con la grabación del hueso de venado, así que nos ubicamos más cerca de la selva que rodea a la comunidad, con el fin de recrear el espacio para el cual fue construido este instrumento en la grabación. Queríamos adentrarnos más en la selva para esta grabación, pero la humedad de esta en horas de la mañana podía poner en riesgo los equipos, entonces, el Payé Mariano se quedó sentado en una silla, con la selva a sus espaldas y la escuela de la comunidad en frente. Ubicamos un micrófono muy cerca de la fuente y otro a unos 15 metros para obtener ese sonido embrujador de la reverberación de la selva.

La canción del tigre y la canción del morroco son las interpretadas por el Payé Mariano en el hueso de venado; ahora prepara la cabeza de venado y la comunidad no se hace esperar para curiosear y ver lo que estamos haciendo, retrasando la grabación, ya que requeríamos de silencio, y era muy difícil para ellos entender los requerimientos de la grabación. En fin, reanudamos el

trabajo y seteamos los micrófonos en una técnica estero AB, ya que la canción del venado, tocada en el instrumento cabeza de venado, es un baile que representa los movimientos de este animal; por lo tanto, queríamos registrar una imagen precisa de lo que acontecía en el baile.

Al medio día, después de terminar la grabación del hueso y la cabeza de venado, y de un plato de arroz y lentejas que nos saben a gloria, se retoma la fabricación del yuruparí a orillas de caño Mutanacua. Sólo hace falta rellenar con barro la pieza y terminar la embocadura del instrumento con el *jeeñemero* (hoja de lengua de yuruparí), cuyo ensamble es de sumo cuidado y precisión¹⁸. Mientras tanto, Juan Suárez, biólogo e integrante del área científica del proyecto, sale en compañía de un indígena en busca del inmenso árbol de breo.

Terminada la fabricación del yuruparí, Mariano prosigue con la flauta de carrizo, es bastante breve su construcción, no tarda más de una hora en fabricar un juego de cinco flautas, usando como referencia a otras que ya tenían en la comunidad. Al finalizar, sólo falta esperar noticias sobre el breo, las cuales nos llegan a eso de las 5 de la tarde, cuando falta tan sólo una hora para que oscurezca; por prudencia y respeto a la noche en la selva, es mejor esperar hasta el otro día para ir hacia donde está el breo con todo el equipo de producción.

¹⁸ Para más información ver:(*Manual pedagógico*, Cap. 4)

Día octavo

5 de Julio de 2008

Objetivos:

- Salir en busca del árbol del breo, registrar la tala y la extracción del material proveniente del mismo.
- Grabar las canciones interpretadas en la flauta de carrizo.
- Documentar la fabricación del caracol.

Hora de salida: 10:00 A.M. Qué difícil es caminar durante 2 horas con todos los equipos al hombro a través de la espesura de la selva, cruzando enormes chagras, arroyos, puentes improvisados con delgados troncos, para encontrarse con que el tan buscado breo ya había sido derrumbado horas antes, y por lo tanto no se pudo registrar. No obstante, se aprovechó la salida para hacer tomas del biólogo Juan Suárez, describiendo las características del árbol y los usos que los indígenas de esta zona le dan. La desmotivación y el cansancio se apoderó de todos, ya que fue una larga caminata y no se pudo cumplir el objetivo; sin embargo, bajo el incesante calor y el hambre agobiante, el Payé Mariano nos propuso que siguiéramos adelante, que atravesando una chagra más, seguro había otro árbol de breo.

Efectivamente, encontramos un árbol de breo que se levantaba unos 35 metros sobre el suelo, tomamos una distancia prudente mientras el Payé Mariano y Luis, otro indígena que nos acompañaba, clavaban sus machetes en el árbol para derribarlo. De repente escuchamos a Luis advirtiéndonos que ya iba a caer el inmenso árbol, y confiados, nos quedamos en el sitio que consideramos más seguro, pero la exuberante fuerza del breo se lleva consigo mas árboles a su alrededor, los cuales nos obligaron a emprender una carrera entre los arbustos, matorrales y ramas por nuestras vidas, ya que se precipito sobre nosotros un árbol de mas de 30 metros de altura.

La grabación del audio clipeo un poco y se interrumpió debido al susto y la carrera por no ser aplastados, afortunadamente nadie salió herido, y el camarógrafo, quien estaba ubicado en otro lugar pudo registrar todo el momento.

Después de ese terrible momento y de una muy larga caminata, regresamos a la comunidad de Mutanacua a las 3:00 P.M, sanos y salvos, y con un valioso material para las necesidades de la comunidad y la construcción de más instrumentos.

De inmediato convocamos a muchos músicos de la comunidad para llevar a cabo la grabación musical de las canciones que se interpretan en la flauta de carrizo. Eran más de ocho interpretes incluyendo al Paye Mariano y a Luis, los ubicamos bajo el techo de la escuela y pudimos obtener dos bellas canciones que emulaban la serenidad de la selva, el agua y los cantos de las garzas.

Sólo faltaba la construcción del caracol, así que buscamos en la comunidad alguien que tuviera una concha de caracol para que el Payé Mariano la pudiera adecuar. Después de unos cuantos minutos, Mariano termina la fabricación pero advierte que será muy difícil que suene bien, ya que es muy complicado de tocar y hay que darle tiempo para que el breo, que es una especie de cera de abeja, se acople al caracol y pueda dar un buen sonido, por lo tanto se descarta la grabación sonora de este, ya que al día siguiente era el rito del *yurupary*, en el que tenía que estar enfocado todo nuestro trabajo y energía.

Día noveno

6 de Julio de 2008

La fiesta del *yurupary*

Este era el día más esperado por todos nosotros y por la comunidad, al poder presenciar toda su cultura resumida en un gran agasajo. Aquí podríamos corroborar cómo se utilizan en un ritual todos los instrumentos que se habían fabricado durante estos días, además de ver cómo danzan, se maquillan y se visten, cómo todos se reúnen a mambear la chicha y el tabaco producido para compartir en este día; en pocas palabras, sería una experiencia única.

Después de tomar el baño diario en un caño que se formó por el invierno, con agua helada y llena de revitalizante energía, de un color entre rojo y amarillo, debido a la despigmentación de las hojas que caen en él, procedíamos a alistar los equipos para este día tan importante. Pero en ese momento, Javier Suárez, director del proyecto, nos dió la mala noticia de que el *yurupary* no se realizaría, por que el antiguo Payé y capitán de la comunidad había muerto. Lo insólito fue que cuando lo iban a enterrar regresó a la vida con un fuerte suspiro, y el enfermero, al que habían ido a buscar a la provincia de Buenos Aires el día anterior, lo canalizó y lo mantuvo estable.

Además había una pequeña indígena que estaba a punto de dar a luz, con poco más de 7 meses de gestación. La noche anterior había perdido a uno de los mellizos que iba a dar a luz, y su vida y la del otro bebe estaban en peligro, debido a la pérdida de sangre. Wilson, el enfermero, puso todo de su parte y logró estabilizar a los dos pacientes con los pocos recursos que tenía.

Según la gente de la comunidad, el peligro de llevar a cabo la ceremonia del *yurupary* con gente enferma alrededor, es que el espíritu del *yurupary*, al momento de ser rezado por el Payé capitán, libera energía positiva y negativa al mismo tiempo, y esta ultima puede ser absorbida por aquellos a los que algún mal los aqueja.

Se hace una reunión entre el Paye capitán Marco Rojas y todos los involucrados, y se decide llevar a cabo el ritual, aunque no con todos los elementos tradicionales, cosa que nos desmotiva un poco, pero *yurupary* es *yurupary*. Así pues, nos alistamos para grabar el sonido de los instrumentos dentro de la maloca, para lo cual colgamos un par de micrófonos sobre un eje de madera que atraviesa el techo de la maloca, utilizando unos 50 metros de cable para cada micrófono, con el fin de que quedaran a una distancia en que no intervinieran con los indígenas; es decir, que pasaran desapercibidos.

Antes de empezar con la ceremonia, el Capitán Marco Rojas nos permitió filmarlo mientras contaba la historia del origen de su cultura, y el significado de cada implemento utilizado en el ritual del *yurupary*. Iniciamos entonces por tomar una foto a toda la comunidad, con la maloca como fondo, en agradecimiento por toda su cooperación en el trabajo realizado. Repartimos sal, panela, dulces y cigarrillos entre toda la comunidad, la acogida fue increíble, así que era lo menos que podíamos hacer por ellos, ya que hay cosas que pasan desapercibidas por nosotros y son demasiado importantes para ellos.

Se retiraron entonces mujeres y niños para poder dar inicio a la ceremonia, en la que dos hombres de la comunidad tocan el *yurupary* mayor y menor, caminando de un lado para otro en una línea recta. Interpretan los largos instrumentos variando su afinación, alargando y recortando la longitud de onda, dependiendo de la angulación de la boca del instrumento con el suelo. Finalizada esta parte del rito que duró un poco más de una hora, se incorporaron al festejo las mujeres y niños, y ya sólo faltaba esperar y disfrutar la aparición del resto de los instrumentos, canciones y danzas tradicionales, por supuesto, lideradas por el Payé Mariano.

Grabamos entonces canciones de los instrumentos de carrizo y de cabeza de venado, acompañadas de danzas, que contrastaban con las mismas que habíamos grabado días antes afuera de la maloca. También vimos danzas con instrumentos de percusión, con maracas y *mabacos*, una especie de tubos de madera que son golpeados contra el suelo. En fin, pudimos grabar más de lo que queríamos, pues nuestro principal objetivo era grabar y documentar las técnicas de construcción de los instrumentos de viento de esta comunidad y las canciones que se

interpretaban en estos mismos, y como valor agregado pudimos registrar cómo los utilizaban dentro de sus rituales.

A pesar de que se pudo realizar el *yurupary* y de que pudimos cumplir con los objetivos propuestos, nos queda el sinsabor de una ceremonia a medias; suena duro e ingrato, pero debido a las circunstancias de esos días el *Yurupary* no fue como lo habían descrito los mismos indígenas con los que conversamos: una celebración de más de tres días, trajes de pieles de micos con plumas de guacamayo, maquillajes exuberantes y viajes alucinantes de yajé.

Día décimo

7 de Julio de 2008

Objetivo:

- Arribar a la comunidad de Buenos Aires.

Es el día de la partida, en la mañana nos reunimos con los líderes y voceros de la comunidad y el Payé Mariano, finiquitando todos los detalles de los beneficios que el trabajo realizado le proporcionara a la comunidad. Donamos la planta generadora de energía que utilizamos para recargar las baterías, y un par de galones de gasolinas que nos sobraron, y nos comprometimos a enviar una copia del manual que se diseñó gracias a su ayuda, fotos y unos uniformes de fútbol para que puedan competir contra otras comunidades.

Gran parte de la comunidad se situó a orillas de caño Mutanacua para darnos la despedida y agradecernos por haber estado con ellos esos días, por conocer sus costumbres y poder difundirlas y darlas a conocer en todo el mundo.

En la comunidad repartimos casi todas nuestras pertenencias: ropa, navajas, luces, baterías; para ser más precisos, nos llevamos únicamente la ropa que teníamos puesta. De esta manera, junto al enfermero Wilson, un profesor de la escuela y sus esposas como guías, salimos rumbo a la comunidad de Buenos Aires para esperar la avioneta que iría a recogerlos en no más de dos días.

Dejamos atrás un mundo lleno de tranquilidad, sabiduría, fantasía, y aislado de toda contaminación urbana. Nos embarcamos a través del río Apaporis buscando volver de nuevo a la ciudad, esa que tanto daño nos hace, pero que tanto necesitamos.

Siendo las 4 de la tarde, dejamos a Wilson y a su esposa cerca a la comunidad de Buenos Aires, y decidimos seguir hacia el Raudal del Jirijirimo, una de las siete maravillas naturales del mundo que tenemos aquí en Colombia. Al cabo de una hora sentíamos que la corriente del río nos

arrastraba con más fuerza, todo parecía estar bajo control, pero nuestro guía no reconoció los puertos debido al invierno y el aumento en el nivel del río. Cuando advertimos el riesgo que estábamos corriendo, ya estábamos a unos 100 metros de la caída del Jirijirimo y el rugido del caer del agua nos lleno de temor, así que, de inmediato, dimos marcha atrás a toda maquina.

Después de sentir la impotencia de encontrarnos frente a frente con la fuerza dominante e imponente de la naturaleza, con el rabo entre las piernas nos dirigíamos a Buenos Aires para descansar y pasar el susto. Daban las 6 de la tarde y la noche caía, la visibilidad era poca, íbamos por buen camino evitando las cachiveras que se formaban, hasta el momento en que nos topamos con la cachivera que se crea en la afluencia de la boca de Cananari en el Apaporis. Estos fueron los 7 minutos más largos y peligrosos de nuestro viaje; ni la turbulencia de una avioneta, ni la sensación de tener un árbol de 35 metros de altura cayéndote en la cabeza, ni el rugido de la caída del Jirijirimo, se compara con estar estancados entre los remolinos formados en esta cachivera. Simplemente, no avanzábamos, la deslizadora se balanceaba bruscamente de un lado para otro, y los equipos, envueltos en impermeables, amenazaban con hundirnos debido a su peso. En ese momento sólo obedecíamos y no preguntábamos nada, esperando lo peor, y recordando lo que Javier Suárez nos dijo antes de emprender el viaje a Mutanacua: “muchachos, estén dispuestos a dejar cualquier equipo y salvarse, recuerden, primero es la vida”. Enseguida nos vimos en el tragando agua y tratando de salir del caudaloso río; gracias a Dios no fue así, un brusco, arriesgado y peligroso movimiento del motorista, hizo que la lancha se ladeara y pudiera esquivar la fuerte corriente que nos absorbía. Con el miedo a flor de piel y la oscuridad de la noche envolviéndonos, solo permanecimos callados a la espera de que nada malo sucediera hasta llegar a la comunidad de Buenos Aires.

Sanos y salvos, en tierra firme, llegamos a Buenos Aires, donde permanecimos por más de seis días esperando la avioneta que se supone tardaría sólo dos días.

4. ANALISIS DE RESULTADO

Partiendo de la investigación realizada con la comunidad de Mutanacua, asesorada por el Payé Mariano Hernández Caicedo, se descartaron algunos de los instrumentos que inicialmente nos habíamos propuesto. El equipo de trabajo llegó a esta conclusión debido a las siguientes razones:

- No todos los instrumentos de la lista propuesta en un principio eran propios de la etnia predominante de esta comunidad.
- Aunque parte del trabajo era hacer el mayor esfuerzo por recolectar los materiales, era imposible dar con la ubicación de todos estos, debido a su escasez y a que se encontraban en lugares de difícil acceso.

La lista inicial de instrumentos a documentar era la siguiente:

- Yapurutu
- Yuruparí *
- Corneta de barro
- Carrizo *
- Carrizo de chicha
- Carrizo de pupuña
- Carrizo de morroco
- Flauta de descanso
- Flauta de bejuco
- Flauta de baile
- Flauta de carrizo *
- Caracol de soplar
- Hueso de tigre
- Hueso y cabeza de venado *

Los instrumentos antes señalados fueron el objeto de la investigación por parte del área científica y la grabación por parte el equipo de producción audiovisual.

Aerófonos

<i>Libres</i>	<i>De boquilla</i>	<i>De embocadura</i>	<i>De lengüeta simple</i>	<i>Silbatos</i>	<i>Siringas</i>	<i>Lengüetas libres</i>
	Yuruparí	Flautas de carrizo			Carrizo	
		Cabeza de venado				

La anterior es la organización organológica expuesta por Octavio Marulanda en su Libro *Folklore y cultura general*, el cual no coincide con el Yuruparí que nosotros documentamos

Foto 1

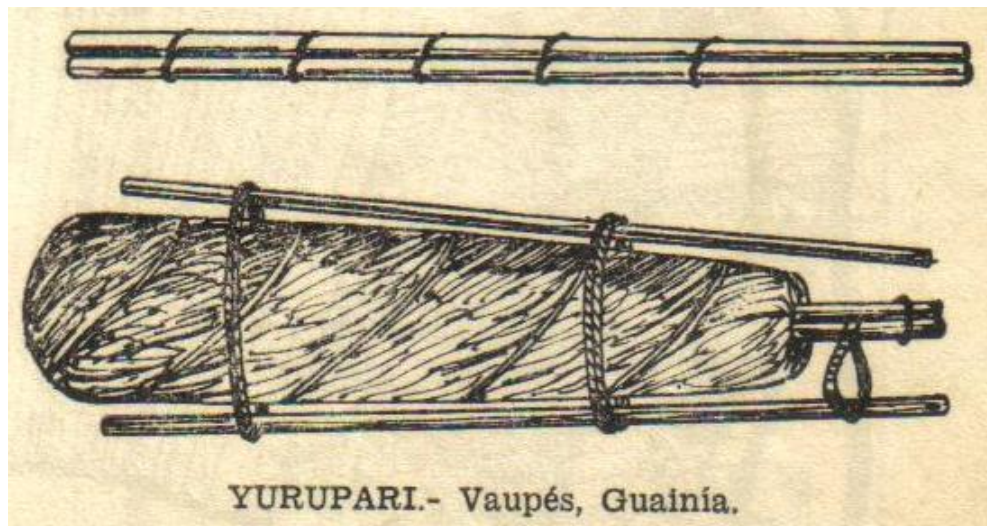


Fig. : Dibujo del instrumento Yuruparí tomado de "Folklore y cultura general" de Octavio Marulanda Pág. 65

Foto 2



En las imágenes se muestra que el yuruparí de la foto 1 corresponde a un instrumento de boquilla y el de la foto 2, que es el que nosotros documentamos, hace referencia a un aerófono de embocadura.

Por otra parte, no se encuentra clasificado el hueso de venado. Por lo tanto, nuestra propuesta es la siguiente:

AEROFONOS.

<i>Libres</i>	<i>De boquilla</i>	<i>De embocadura</i>	<i>De lengüeta simple</i>	<i>Silbatos</i>	<i>Siringas</i>	<i>Lengüetas libres</i>
		Flautas de carrizo			Carrizo	
		Cabeza de venado				
		Hueso de venado				
		Yuruparí				

5. GRABACION

5.1.La antesala a la grabación

Antes que nada, es necesario tener en cuenta las condiciones en las cuales se llevaron a cabo las capturas sonoras: nos encontrábamos en medio de la selva, a más de treinta días de caminata de la ciudad más cercana, haciendo rendir cada segundo de energía de nuestros equipos y lidiando con todos los obstáculos naturales de la selva.

El inventario de los equipos era el siguiente:

- Computador: laptop, Macbook pro: 2.0 Ghz de procesador, 2 Gb de memoria RAM, disco duro de 160 Gb.
- Grabadora portátil Tascam HD-P2
- Interfase Firewire MOTU TRAVELER. 20 ins 22 outs 24-bit 192-kHz en bal/unbal TRS (+4/-10 in, +4 out)
- 1 Par de audífonos abiertos y un par de audífonos cerrados.
- 5 bases para micrófonos.
- 15 cables XLR.
- 1 Micrófono de condensador omnidireccional. Marca: SHURE.
Referencia: PZM BETA 91.
- 1 Par estéreo de condensadores. Marca: AKG. Referencia: 451C.

- 1 Micrófono de condensador. Marca: M-AUDIO. Referencia: LUNA.
- 1 Par estéreo de condensadores. Marca: M-AUDIO. Referencia: PULSAR.
- 1 Caña para las tomas del sonido directo.
- 1 micrófono de condensador tipo *shotgun* Marca: Audiotécnica ref.: AT8035

Además de lo anterior, se llevó una planta generadora de energía de 500watts, 24 galones de gasolina, una cámara Sony de alta definición y dos cajas con 10 pares de pilas doble A cada una.

Aparte de los inconvenientes antes mencionados, hubo que ingeniarse el modo de trabajar con indígenas que no están acostumbrados a manejar micrófonos y cámaras, de tal forma que era difícil abarcar en este ámbito todos los aspectos que giran en torno a una grabación; todo se resumía a una toma única, por lo que se requería un arduo trabajo en la escogencia y ubicación de micrófonos, selección del lugar y repartición de incentivos para que colaboraran con más entusiasmo y se enfocaran en tocar y no en distraerse viendo los micrófonos.

Además de esto, y a pesar de que nos encontrábamos con el “silencio de la selva” —todo el entorno salvaje que nos rodeaba, lleno de calma y tranquilidad impecable— que suponíamos que iba a ser de gran riqueza para la grabación, nos encontramos con una realidad diferente, pues al momento de realizar cualquier tipo de grabación la comunidad curioseaba todo lo que se hacía, convirtiendo la calma de la selva en un murmullo incesante.

5.2. La grabación

Todos los instrumentos fueron grabados utilizando los preamplificadores de la grabadora *Tascam HD-P2*, a una resolución de 24 bits, con una frecuencia de muestreo de 96 Khz. Del *set* de micrófonos que se llevó, se optó por el par estéreo AKG 451C, ya que nos pareció que su respuesta era más adecuada para el sonido que se buscaba, en comparación con los otros micrófonos; además, un diafragma pequeño es suficiente para abarcar los instrumentos en cuestión, ya que todos son de viento y la composición de frecuencias bajas de estos no necesitaba ser reforzada por un diafragma grande, con el cual realizaríamos el cuerpo de un instrumento, pero al mismo tiempo haríamos lo mismo con ruidos de baja frecuencia como el viento.

Cabe anotar que en un principio, en el momento de la planificación previa al trabajo de campo en Bogotá, se había pensado en grabar todos los instrumentos en un formato de 5.1, pero debido a la inclemencia del clima y los largos recorridos con los equipos, una filtración de agua averió los preamplificadores de la interfaz análogo/digital que teníamos destinada para este trabajo.

Por otra parte, con el mismo *setting* se realizaron grabaciones de ambientes en cada locación que se visitó para la postproducción del video; sin embargo, para las expediciones y largas caminatas se utilizó el micrófono *Audiotécnica AT8035*.



5.3. Instrumentos

Carrizo



La interpretación de este instrumento se basa en la polifonía imitativa, donde un carrizo mayor toca una melodía y es imitada por cinco o más carrizos menores; la diferencia entre estos, es que a partir de las medidas de construcción del carrizo mayor, se derivan en la misma proporción, pero en menor tamaño, los carrizos menores. En consecuencia, los tubos del carrizo menor son más cortos y generan oscilaciones diferentes a las del carrizo mayor¹⁹.

Sabiendo que nos enfrentábamos a un ensamble de instrumentos que no liberan gran cantidad de energía, decidimos ubicar el par estéreo lo más cerca posible a las fuentes, y enriquecer el nivel de la grabación con reflexiones producidas por la madera del sitio, aunque arriesgándonos a que se produjeran cancelaciones de tipo peine muy evidentes.

¹⁹ Para más información ver: (*Manual pedagógico*, Cáp 1)



Grabando los carrizos en la escuela de Mutanacua

Los micrófonos se utilizaron sin *pad* de atenuación, sin filtro pasabajos y con sus respectivos protectores de viento. Fueron ubicados como *overheads*, recurriendo a una técnica estéreo coincidente, aunque el eje que se percibe en la imagen no es al que están direccionados los micrófonos. Esta grabación giraba en torno al carrizo mayor y de este depende la ubicación de los músicos y los micrófonos.

Hueso de venado



Este instrumento, extraído de la cadera del venado silvestre, tiene una sonoridad muy particular, dotada de un espectro rico en frecuencias medias y altas; por esta razón, decidimos que su grabación tenía que ser dentro de la selva, el ámbito para el cual fue construido, y así transmitir al oyente el sonido embrujador de la selva.

Infortunadamente, después del torrencial aguacero de la noche anterior, la humedad de la selva ponía en riesgo el bienestar de los equipos, así que optamos por ubicarnos lo más cerca posible de la selva, de manera que el músico se situara entre la selva y la comunidad. Así nos acercamos al objetivo principal de todas estas grabaciones, lograr transmitir al oyente la magia del lugar donde se interpretan los instrumentos.

Buscando el acople perfecto entre el instrumento y la sonoridad del ambiente, sin basarnos en reglas técnicas, y dejándonos llevar por nuestro oído, decidimos que la mejor forma de lograr esto

con tan sólo dos micrófonos, era ubicando uno de ellos muy cerca a la fuente para obtener el sonido puro del instrumento, y el otro a más de 15 metros de la misma, fuera de *axis*, con la intención de recoger la sonoridad del instrumento en el ambiente.

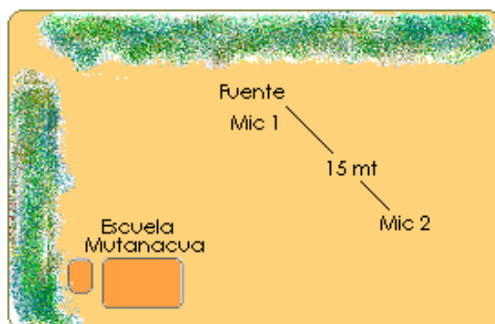


Fig. Gráfica de la ubicación de los mic. Respecto a la fuente

Dejando a un lado el concepto del estéreo en esta grabación (el cual trataremos de simular en la mezcla), logramos tener un sonido muy limpio en el micrófono cercano, pues la primera señal que recibe está sin superposiciones de las reflexiones inmediatas, tal como lo expone Donald E. Hall en su libro: *Musical acoustic, Outdoor Music*²⁰. Además de esto, si nos decidiéramos a utilizar sólo el micrófono 1, estaríamos reduciendo en gran medida las cancelaciones producidas por el filtro de peine, dejando abierta la posibilidad de combinarlo con el sonido de una reverberación natural obtenida por el micrófono más distante; y en cierta forma, al hacer esta combinación, perjudicaríamos la realidad del sonido obtenido del micrófono 1, así que sería una decisión difícil de tomar, si se tiene en cuenta el fin de llegar al resultado objetivo de todas las grabaciones sin causar daños notables en la respuesta en frecuencia del instrumento.

²⁰ Cáp 4, p 61.

Estábamos ubicados en un espacio totalmente abierto, así que la ubicación del micrófono 2 se hizo a la altura máxima de la base, es decir, unos 2.5 mts, tratando de ir a favor de la gradiente de temperatura, y en contra del viento; por lo tanto, fue necesario utilizar el filtro antiviento (filtro perro) para evitar los golpes de la brisa en el micrófono.



Filtro perro sobre micrófono

Cabeza de venado



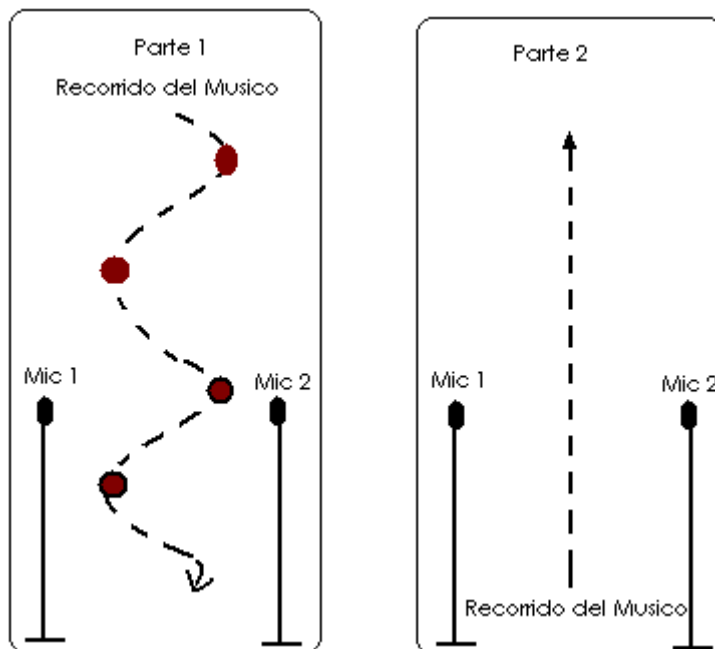
Fig. : Dibujo del instrumento cabeza del venado tomado de *Folklore y cultura general* de Octavio Marulanda Pág. 65

Como su nombre lo indica, este instrumento viene de la cabeza del venado, y es de carácter más festivo que los anteriores, pues lo utilizan para tocar la *canción del venao*, e imitar los movimientos de este rápido y ágil animalito. Es la danza favorita de los niños, así que para grabarla, hubo que lidiar con las risas y tratar de establecer el silencio.

Al igual que con el hueso de venado, el registro sonoro se realizó en la misma ubicación y a la misma hora del día, cambiando la disposición de los micrófonos y retomando la idea de una grabación estéreo, en la que pudiéramos representar cada uno de los movimientos realizados por

el Paye Mariano, quien para interpretar la *canción del venao* con fluidez y de forma natural, ejecutaba necesariamente los movimientos que acompañan esta canción.

Para esta grabación, nos basamos en una técnica espaciada A B, con la variable de que la distancia entre la fuente y los micrófonos no permaneciera constante debido a los ágiles movimientos del intérprete, y elevando así el riesgo de cancelaciones de frecuencias en algunos puntos. Sin embargo, a nuestro parecer, valía la pena contar con esa probabilidad, ya que en este caso, era más importante recrear en la grabación la especialidad del recorrido del Paye Mariano.



Grafica del movimiento del músico mientras interpreta la *canción del venao*

Flauta de carrizo



Derivado de segmentos del tallo de carrizo, bastó con escuchar dos notas mientras se organizaban los músicos para darnos cuenta de que este instrumento, a diferencia de los antes grabados, es el que mayor presión sonora ejerce. A esto hay que sumar el hecho de que se interpreta en grupos de más de seis personas, por lo tanto hubo que utilizar microfónica distante, esto con el fin de darle espacio al instrumento y permitir que su sonido se propague en el medio, y así evitar que llegue con demasiada energía al micrófono y lo sature, generando clips y distorsión digital. Infortunadamente el clima no estuvo de nuestra parte y tuvimos que realizar la grabación bajo techo, limitando la distancia que queríamos entre la fuente y los micrófonos.



En la escuela de Mutanacua grabando flautas de carrizo



En la escuela de Mutanacua grabando flautas de carrizo

Separando el par estéreo a 1 mt de distancia, a 2 metros de altura y 3 mts de la fuente, buscábamos poder capturar los movimientos circulares que los músicos realizaban mientras interpretaban las canciones. La ubicación de los micrófonos, que no correspondía a ninguna

técnica estéreo conveniente teóricamente, nos pareció la adecuada, debido a la presencia de mucha gente de la comunidad alrededor que no permitía realizar una técnica que cubriera toda la imagen estéreo, ya que nuestro objetivo, como siempre, era el de registrar todo el entorno natural que rodeaba el instrumento; grillos, aves cantando, indígenas laborando, es decir, el sonido de la selva, mas no el ruido de una comunidad curiosa.

A pesar de utilizar una técnica sin fundamentos teóricos y “haciéndole caso al caracol” como bien diría Jorge Díaz, optamos por seguir adelante a pesar de los problemas de fase y cancelaciones que se podrían generar, ya que el color de la grabación que se estaba dando era el que nos gustaba, y podíamos controlar el ruido en relación a lo que estaban tocando los instrumentos.

Yuruparí



Este es el instrumento que encierra todo el misticismo, conocimiento, alegría y temor por el indígena nativo. El yuruparí es símbolo de cultura para esta comunidad y representa según los nativos la transmisión y preservación del conocimiento a través de la muerte del cuerpo de un sabio antepasado que al no querer que se extinguiera su sabiduría decide entregarse a la naturaleza y renacer en el árbol del Yuruparí, permaneciendo en calma hasta que el Payé, por medio de rezos, libere su energía y la comparta con su pueblo (este relato fue contado por un habitante de la comunidad, cabe anotar que este mito varía de una comunidad a otra)²¹.

Teniendo en cuenta la trascendencia de este instrumento para las comunidades indígenas del Vaupés, era imposible que su interpretación se diera fuera de la ceremonia, es decir, tenía que ser

²¹ ORJUELA GOMEZ, Héctor Hugo. *Yuruparí mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Bogotá, 1983.

dentro de la maloca, con la aprobación del Paye capitán, sin la presencia de mujeres y niños no autorizados y con el respaldo de la previa preparación de chicha, mambe, tabaco y yajé.



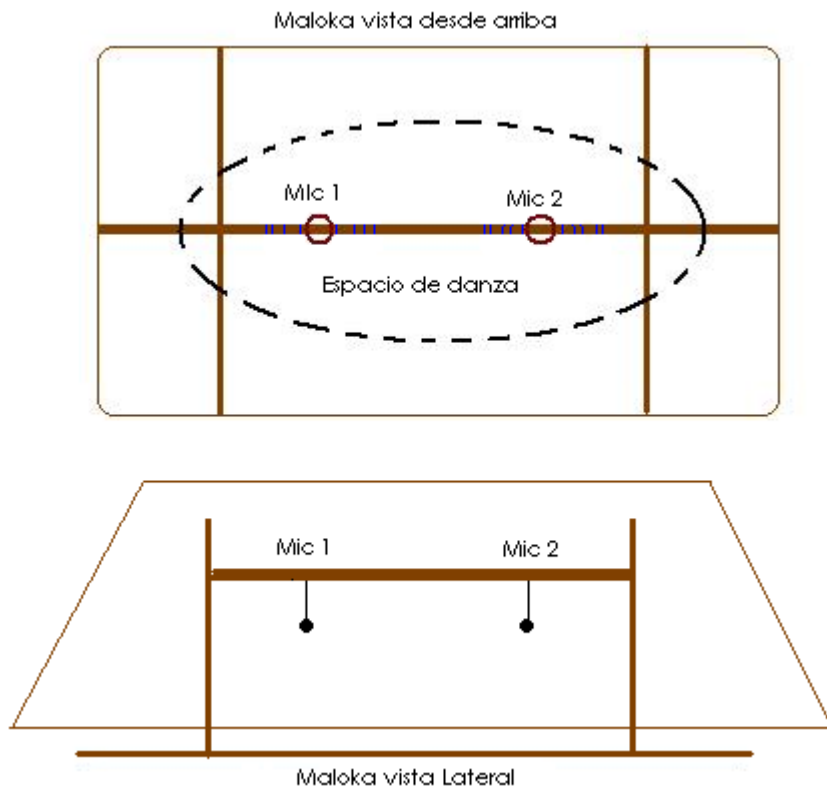
Maloca de la comunidad de Mutanacua

Sabiendo que se realizaría la fiesta, lo primero que debimos hacer fue buscar la ubicación más adecuada para los micrófonos, de forma que no interfirieran con el ritual y que no fueran visibles para ellos, con el fin de que se concentraran en el ritual. Lo más conveniente entonces fue colgar los micrófonos sobre un eje de madera que atraviesa el techo de la maloca de extremo a extremo, a una altura de 8 mts aproximadamente. Así pues, logramos obtener una imagen estéreo amplia, un ambiente grande, y los micrófonos pasaron desapercibidos. Utilizamos 50 mts de cable para cada uno, bordeando las paredes de la maloca para evitar que los cables estorbaran en la ceremonia.



Interior de la maloka de la comunidad de Mutanacua (vista de la viga en la que se colgaron los micrófonos)

La distancia entre los micrófonos era de 3 mts aproximadamente, cosa que funcionaba en el sentido de que los bailes y las interpretaciones de los instrumentos oscilarían alrededor de la zona a la cual estaban direccionados los micrófonos.



Después de solucionar la ubicación de los micrófonos, nuestra principal preocupación era el tiempo, no podíamos interrumpir la grabación en ningún momento, así que no había tiempo para cambiar las baterías de la grabadora *Tascam HD-P2*; de modo que la solución era utilizar la batería del computador como alimentador de la grabadora, y así logramos completar cinco horas consecutivas de grabación, sin interrupción alguna que comprometiera material importante.

Otro problema que tuvimos que sortear fue cómo almacenar X cantidad de información en el limitado espacio del disco duro de la grabadora. Para esto, después de grabar el yuruparí a 24 bits y a 96 Khz, se hizo un *back up* de la información, y se le dio una nueva configuración a la grabadora: 16bits, 44.1 Khz. para exigir al máximo la capacidad de almacenamiento de esta. Tuvimos una hora y media de grabación continua, y entre un evento importante y otro pudimos hacer *back up* de lo recién grabado, formatear y empezar de nuevo.

El objetivo era grabar el yuruparí dentro de la maloca, pero además queríamos registrar los juegos de instrumentos recién contruidos en los últimos días, también dentro de la fiesta, y así poder hacer una comparación del instrumento fuera y dentro del contexto de la maloca.

6. GRABACION DE AMBIENTES

Pensando en tener todas las herramientas disponibles a la hora de la postproducción y de la mezcla de los instrumentos musicales con el entorno, y a medida que iba avanzando la recolección de materiales y el proceso de técnicas de construcción de los instrumentos a cargo del área científica, surgía la obligación de compilar los ambientes de cada una de las locaciones donde se desarrollaban las actividades antes mencionadas. El tiempo para llevar a cabo nuestro objetivo se redujo a segundos, ya que estábamos en constante movimiento y no podíamos quedarnos atrás del resto del equipo, además de que no podíamos utilizar en todas las ocasiones un registro estéreo.

Se utilizaron los mismos elementos que en la grabación de los instrumentos musicales: Grabadora *TASCAM HD-P2*, el par estéreo *AKG 451C* y para las más exigentes excursiones, donde no había tiempo para setear el par estéreo, se usó el micrófono *AUDIOTECNICA AT 8035* con su respectiva caña y filtro antiviento. Las grabaciones de todos estos ambientes se realizaron a una resolución de 24 bits y a 48 Khz.



Ambiente comunidad de Mutanacua 11:00 AM, canal 1mic *Audiotécnica AT8035*: sonido directo de la construcción de los carrizos, canal 2: direccionado hacia la selva que rodeaba la escuela.



Ambiente de selva abierta 7.00 PM, utilizando técnica coincidente XY



Ambiente de selva abierta, después de fuerte aguacero 9:00 PM, utilizando técnica coincidente X



Ambiente cañon Mutanacua, 8:00 AM, durante la construcción del yurupari, utilizando técnica espaciada AB



Ambiente cañon Mutanacua, 12:00 PM, con una distancia entre los micrófonos de 6 metros aprox.
Uno de estos apuntando en dirección este y el otro oeste.



Ambiente de caño Mutanacua, 2:00 PM, después de fuerte lluvia.



Ambiente de selva espesa, 4:00 PM, con amenaza de lluvia



Ambiente de selva espesa, durante la excursión del breo, 1:00 PM, minutos antes de la caída del árbol.

7. MEZCLA

Al haber culminado todo el proceso de grabación en la selva del Vaupés, nos dimos a la tarea de realizar la edición y la mezcla del material recopilado, buscando establecer el objetivo principal de nuestro trabajo: lograr un sonido que transporte al oyente al ambiente en el cual se desarrollaron las grabaciones.

Teniendo esto en mente, esta etapa de la producción no se enfocó en maquillar o en tratar de colorear las sonoridades de los instrumentos, sino en lograr un perfecto balance entre el instrumento y el ambiente que lo rodeaba.

Pese a lo anterior, se hizo imprescindible el uso de filtros pasa altos, alrededor de los 60 hz y los 180 hz, para atenuar la fuerza del aire que chocaba contra los micrófonos, siempre haciendo conciencia de que no se perjudicara el timbre del instrumento.

Otra herramienta que se utilizó fueron *plug ins* de reducción de ruido; *noise reduction* del paquete de *Waves native bundle*, ya que a pesar del uso de los filtros, en algunos casos la intensidad del viento era tan alta que afectaba la claridad de las ideas musicales en la grabación.

Por otra parte, en todo momento se trató de evitar el uso de procesadores de tiempo, como reverberaciones y retardos, ya que consideramos que no era necesario enmascarar la reverberación natural obtenida de la grabación con estos procesos digitales. Sin embargo, para obtener más especialidad y profundidad de la que se obtuvo en la grabación de la segunda canción del instrumento hueso de venado, correspondiente a la pista número 5 del CD de audio, se hizo uso del módulo de reverberaciones *TC Electronics M-ONE XL*, de donde se procesó la señal con un predelay de 12 milisegundos y con un decaimiento prolongado; esto porque el ruido excesivo dañaba la naturalidad del ambiente (grabado por un micrófono ubicado a 15 mts. de la fuente) y no permitía una real integración entre el instrumento y la selva, como sucede en la pista número 4, donde en el material de grabación y la edición de este, logramos obtener la

profundidad deseada duplicando la información del micrófono de ambiente y creando un pequeño desfase de tiempo entre las muestras.

Al igual que las reverberaciones, no se utilizó ningún tipo de compresor o herramienta que controlara el rango dinámico de los instrumentos, ya que la idea era transmitirle al oyente todas las posibilidades dinámicas que ofrecen estos instrumentos, contruidos tan rústicamente.

7.1. Bonus Track:

Esta es la excepción a todo lo antes dicho, es una propuesta sencilla, con el fin de empapar un poco más al oyente con la magia de la selva, valiéndonos de retardos, reverberaciones, modulaciones de tiempo (*chorus*) y compresión. Además de ambientes como lluvia, arroyos de agua e insectos, tomados durante toda la estadía en la comunidad de Mutanacua y sus alrededores.

Concluida esta etapa, había que preocuparse por el orden que se le darían a las pistas en el CD para que fuera coherente con el manual pedagógico; lograr la conexión de una pista a otra por medio de fundidos cruzados (*crossfades*) entre los ambientes de una pista y la siguiente. En algunas pistas, además, se dejaron conversaciones en lengua nativa acerca de las canciones, para sumergir al oyente en la atmósfera de la interpretación.

Las consideraciones arriba expuestas, hacen parte del proceso de masterización; en este caso, se utilizan los ambientes y la conexión entre pistas, para unificar y contextualizar todos los instrumentos dentro de un mismo entorno, dejando a un lado la idea de nivelación y uniformidad por medio de coloración y compresión entre estas²².

²² KATZ, Bob. *Mastering Audio: The Art and the Science*. Oxford: Boston: Focal Press, 2002. Page. 11

CONCLUSIONES

- La grandeza de una obra no está en el reconocimiento que se le llegue a otorgar, sino en el aporte que esta genera para el bien de una comunidad.
- La grabación y mezcla de ambientes, y la utilización de microfonía muy distante, logra transmitir al oyente el mensaje fiel de un hecho, el cual es necesario enmarcar y contextualizar para poder entenderlo y disfrutarlo.
- Ser parte activa de las necesidades y actividades diarias de la comunidad en la que se realizó el trabajo permite crear metodologías para el desarrollo de este.
- Para realizar una grabación al aire libre, el principal factor a tener en cuenta son las posibles reflexiones que generan las condiciones naturales del lugar donde se desarrolle esta.
- El realizar un plan de trabajo es importante: permite fluidez y organización, pero no significa que todo salga al pie de la letra. Hay que estar preparados y dispuestos a sobrellevar cualquier imprevisto.
- Hay que entender el instrumento y el entorno que lo rodea, y no cerrar la posibilidad de experimentar y probar ubicaciones de micrófonos dictadas por el oído, distintas a las ya conocidas.
- Las condiciones políticas, económicas y naturales, pueden generar pérdida de los valores propios de una región; por esta razón, este documento pretende resaltar las características más importantes de esta, para que no se pierdan los aspectos que le dan valor y reconocimiento a un pueblo.

- Tratándose de instrumentos indígenas, las consideraciones a tener en cuenta para modificar de una forma u otra el timbre y la dinámica han de ser reducidas al mínimo, para así llevar la realidad del instrumento al oyente.

- Somos parte de una nación rica culturalmente, en donde funcionan miles de tendencias, expresiones e ideologías; por lo tanto, contribuir al desarrollo de nuestra cultura nos da más autoridad y conocimiento, para el momento de plantear y sugerir aportes a nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFIA

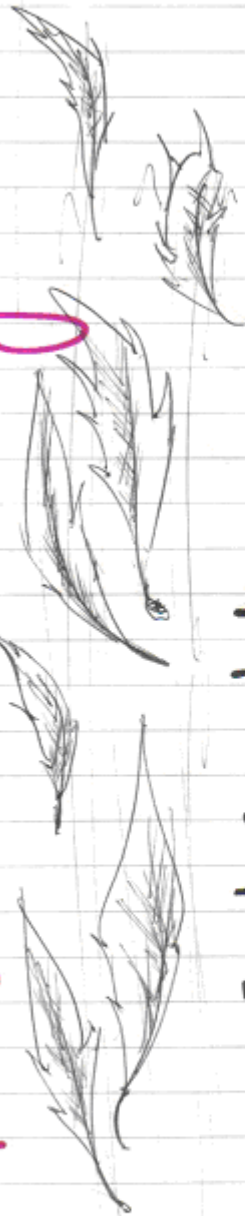
- ARAUJO NOGUERA, C. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- BALOW, Glem M. (2003). *Handbook of sound engineers*. New York
- FLETCHER, N. H & ROSSING, T. (1998). *The physics of Musical Instruments* (2a, ed). New York: Springer-Verlag.
- GOMEZ VERGARA, M. (1971). *Qué es el Folklore*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- HALL, D. (2002). *Musical Acoustics* (3a, ed). Sacramento: California State University.
- KATZ, B. (2002). *Mastering Audio: The Art and the Science*. Oxford, Boston: Focal Press.
- LISCANO, J. (1950). *Folklore y cultura*. Caracas: Avila grafica
- Mapa de la division politico administrative del departamento del Vaupés, disponible en: <http://www.vaupes.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=m1m1--&x=1386556> [2008, 28 de octubre].
- MARTINEZ Delgado, J. (1985). *Razas perdidas viajes y aventuras por el misterioso Vaupés y el Amazonas*. Manizales: Andino.

- MARULANDA, O. (1973). *Folklore y cultura general*. Cali: Imprenta departamental de Cali.
- ORJUELA GOMEZ, H. (1983). *Yurupary: mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Bogotá: Kelly.
- OWSINSKI, B. (2000) *The mastering engineer's handbook*. Vallejo, California: Mix Books.
- OWSINSKY, B. (1999). *The mixing engineer's handbook*. Emeryville, California: Mix Books.
- SUAREZ, J. (2008). *Manual pedagógico del proceso y técnica de construcción de los instrumentos de viento tradicionales en la comunidad de Mutanacua* .Bogotá.

ANEXOS

- Vitacora real
- Mapa de la division politico administrative del departamento de Vaupés
- Manual pedagógico del proceso y técnica de construcción de los instrumentos de viento tradicionales en la comunidad de Mutanacua

Recuperación y Protección del Proceso
y Técnica de Construcción de los
Instrumentos de Viento Tradicionales
en la Comunidad de Mutunacura.



• Evento Concertado con
el Ministerio de Cultura.

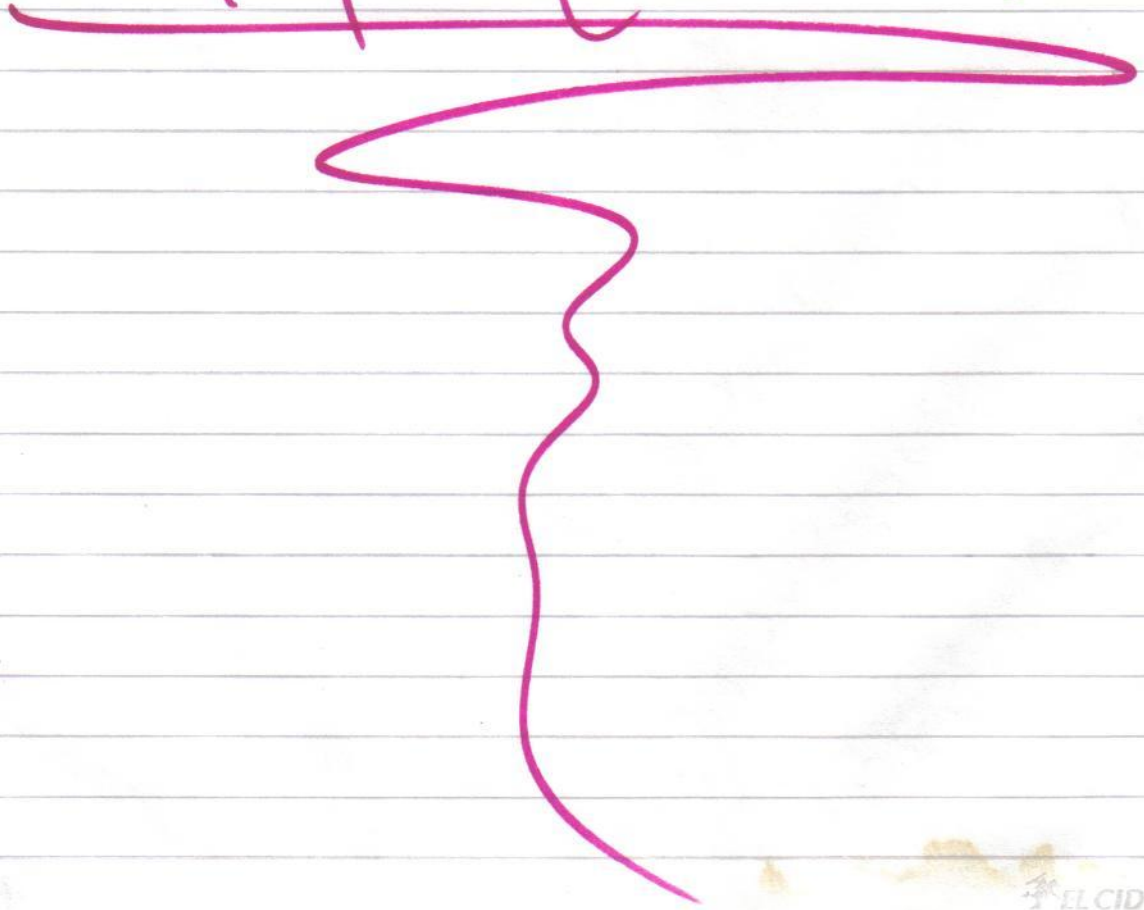
• Convenio 323-08

Universidad Javeriana

Proselvira

Universidad Nueva Granada

VILLACORON



28 Junio / 2008

Día Primero

- Salida desde Villavicencio hacia Mitú.
: Cita en aeropuerto a las 5:45 A.M.
- Retraso en los vuelos debido a las condiciones climáticas.
- a las 9:00 A.M se hace la salida desde la V Brigada del ejército en Villavicencio, Arribando a Mitú a las 10:30.
- Fuertes controles de Seguridad. Nos conocimos con Javier Suaza personalmente. Nos hospedamos en su casa y probamos la quinapira para acostumbrarnos al picante y la harina.
- Se prueban todos los equipos y se compra la Sobremesa que hace falta. Todo en Mitú es demasiado caro; el arroz, el aceite, el cemento, valen el triple.

29 Junio/2008

Día Seguro.

- Objetivo: Llegar a la Comunidad de Mutanacua.
- Con Sobrepeso y Condiciones Climáticas Aparentemente buenas despegamos en una avioneta monomotor Sesna.
- La Ruta a seguir es desplazarse hacia la Comunidad de Buenos Aires, habitada por 4 Etnias:
- Después de llegar ~~hay que esperar por~~ ^{Esperamos a los} Indígenas de la Comunidad de Mutanacua que llegaron a recogerlos después de

30 Junio/2008

Día Trece

Objetivo: Conseguir el permiso
para Grabar el Yurupari.
Reunirse con los músicos
para que colaboren en la
Grabación y que no autorigen
para ir a hablar con el
PAYE MARIANO HERNANDEZ.

Quien sabe como constan los instrumentos.

• Hace un censo para saber cuáles
son las Etnias predominantes y
poder decidir cuáles son los
instrumentos a los que se les va
a hacer el seguimiento ya
que lo que se busca es
Registrar los que solo se utilizan
ahí.

30 June / 2008
Objetivo de la reunión
El objetivo de la reunión es
informar a los miembros del
comité de la importancia del
registro de los datos de
los cultivos y la necesidad
de tener un registro de los
datos de los cultivos.

3- A los miembros del comité
se les informó de la importancia
de tener un registro de los
datos de los cultivos y la
necesidad de tener un registro
de los datos de los cultivos.

• La Reunión fue un Éxito, incluso
el Yurupari lo adelantaron por unas
semanas para que nosotros pudiéramos
Registrar el resto.

* Los Cubillari y los Barajans son
los predominantes Etnias de aquí.

• El Paye Mayor de la Comunidad después
de reunirse con Mariano, nos dijo que
el está dispuesto a ayudarnos.

Los instrumentos con los que se van
a trabajar son flautas de Yurupari, Cabeza de Venado
Yurupari y flautas de Carrizo.

Maestro 9 Julio 2008

Día Cueto

Objetivo: Consegure los MATERIALES.

- 5:30 A.M. Se prepara el DAT para Grabar el cuerpo de Barro Tocado por el el capitán, el page Joven o aprendiz. Indicando que es tiempo de Bañarse e iniciar los labores del día.
- fue Grabado a las afueras de la Maloka con 2 microfones. uno a una distancia de 2 metros con el Boom a una altura de 4 metros. El Segundo Microfono fue Grabado a 12 metros de la fuente. ~~Apun~~ para obtener algo de la Reverberación de la Comunidad.
- Se hace el ~~vajit~~ ^{la ~~gama~~ en ~~el~~ ~~trabajo~~} hacia la finca de Marianos. Sabio y jocoso RAYE quien conoce los rituales y secretos ~~de~~ de la construcción de los instrumentos que se van a utilizar en el Yuzupari.
- Llegamos y Nos Recibe su esposa con Casabe y Chirapira muy fuerte, con ~~el~~ ^{el} chive, Mingos Guines manzanas y piñas. Nos brinda a Mambear con el.

Después de listo el hueso de Venado ^{la cabeza} ~~hacer de la recepción~~ Nos Adentramos por 20 min en la selva desde San finca para cortar el Yumpari, el cual antes de ser cortado es resado, se le hace un ritual y luego se corta.

Antes de Empezar la fabricación del Primer Inst. Se unquilla con... y con un hueso del Venado sacada del femur empieza a hacerle los huecos y a esbolarle cera.

La Cabeza de Venado ya la tenía. es el cráneo con 2 cuernos y mucha cera. así que solo le dibujé que NO usaron como hueso desarmándolo (hasta NO verlo.)

Afortunadamente el ~~hacer~~ ^{saber} los materiales por ahí a cerca de la Comunidad. pero el ~~viaje~~ ^{viaje} más importante ~~ya el día tiene un~~

Y que esto más escaso y difícil de conseguir es el Corrijo. Así que NO dijo que cerca no había que estaba casi donde crece el río Apapasi, que son 2 o 3 días a Remo. Entonces la solución era ir donde un colega

Que vive 1 hora bajando por el apuro
y sabe donde hay corrijo o algo
que se le parezca.

Dimos con el colega nos llevo
a orillas del Rio pero habia
que subir por una Selva muy, muy
espesa y llena de hormigas. Allí
pisan bien duro.

Después de tener el Corrijo Regresamos
a la comunidad Bajo un fuerte
Aguacero.

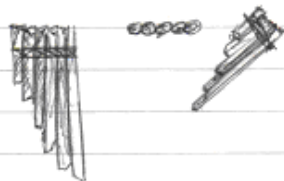
- Se termina el día haciendo
la cita con el paye Mapur
para que iniciaran a construir
los corrijos.

FALCO

Miércoles 2 Julio 2008

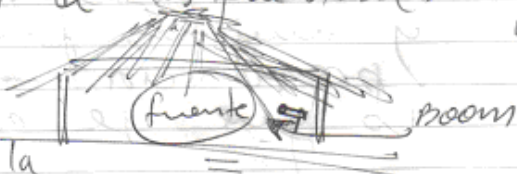
Día Quinto

Objetivo: fabricación de las plantas de Careizo Mayor y Menor.

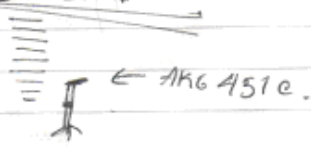


• El Paje Mariano fabrica en Horas de la media mañana 11:00 A.M. El careizo Mayor:

• Se Grabaron Ambientes del Momento: Se utilizó el AKG 451 a 6 metros del lugar del evento para tener la reverberación natural del momento. De igual forma el boom estaba muy cerca de las fuentes. (diálogo)



• Posterior a la fabricación de ~~terralpi~~ una narración en lengua sobre la construcción.



• A las 5:45 P.M. se llevo a cabo la fabricación de los careizos menores.

NOTA:

Bonos Privilegiados de poder
presenciar la fabricación y
Rituales de los instrumentos
para el juramento tanto
de los señores como
y mujeres pueden
presenciar ~~esto~~ todo
lo que se a hecho.

Jueves 3 Julio 2008

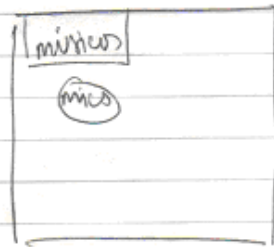
Die Sexto.

Objetivo :: Empezar a fabricar el
preparar

• Grabar ~~3~~ 3 canciones del
Cuerpo con los micros y
el P4YE.

• Grabar tubo por tubo del Cuerpo
mayor y menor a diferentes
intensidades.

Grabación fue stereo con AKG ~~451~~ C451
~~dentro~~ de en la escuela.



• Grabación a 96 k-24 bits

• La Cague con la primera

Canción la grabé a 48k. 24 bits ~~Arreglar eso~~

• Se grabó el Ambiente de Luis Mufaracum
en stereo. Cerca; xy. AB. lejos en A.B
y uno cerca y otro lejos.

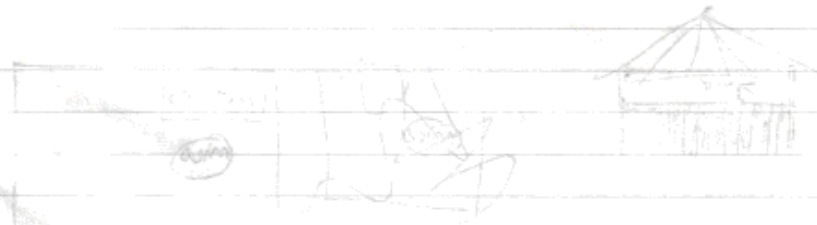
FUCR



~~Se hicieron~~

Se hicieron
los Gabaritos
de Ambiente
Al medio día
por la lluvia.

- Se suspendió y se retomó la fabricación
de la fabricación del yunque



#ELCIV

Viernes ⁴ Julio 2009

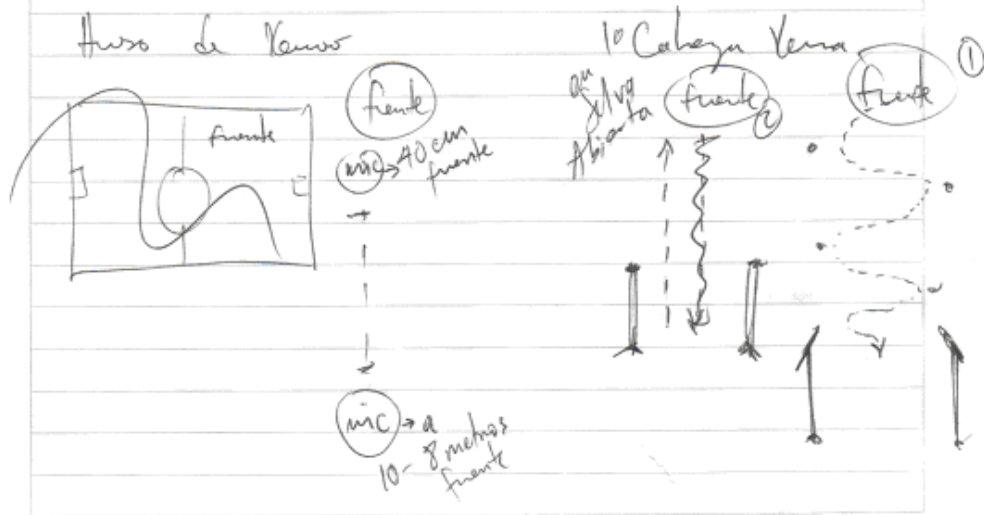
Día Septimo

Objetivo: ~~Grabar la canción del Veneno~~
Grabar las canciones con el
Hueso del Veneno y la
Cabeza del Veneno.

- ~~Grabar~~ fabricar la flauta
de Corpijo. -> Pendiente Grabar la
Canción con el
Propio.

• Recuperar la fabricación del
Yucupari.

- Grabar la Cuida de Breo.



Sábado ⁵ Julio 2008

Día Octavo

Objetivos: Encontrar el Breo en
Costado, Grabar la Caida.

- Grabar canciones con el
curigo de la Garza o flaut
de la garza.
- Documentar la fabricación del
Curicol.

• El BREO: ~~Grupos~~

Hora Salida = 10:00 AM
Hora Llegada = 3:00 PM

• Hubo dificultad para localizar la Posición
exacta del árbol, cuando llegamos al área
se buscaba, ya lo habíamos cortado, en esa
zona se realizaron tours del Biólogo
y del árbol caído, Acerca del Breo,
sus propiedades y usos también del
Wansoco.

• El consorcio Oreo Breo, se filmó la
Caida, y como nos aplasta esa manda
la grabación clifos en fogueto y se pate-
crumpio, hay que referirlo con el audio de la Cámara.

La Grabación de los Concursos
fue stereo. se Proba en xy y
en AB.

Domingo 6 Julio 2008

San Lorenzo

El YURUPARI

Esta en Duda Si se hace o no
el Yurupari por que anuncio
muerto a hermano del paye.

El man Resucito Mas tarde cuando lo
iban a enterrar y luego el enterraron y
lo enterraron.

Mariano termino y Afonso el Yurupari.

Pa' una piedra hay ~~una~~ una muchacha
que va a dar a luz y esta muy enferma.
Se esta desangrando.

Se tomo la foto de toda la
Comunidad en la Maloka.

Se hay Yurupari de reportio la Parela
a los que hicieron el Yurupari.

Se retiraron los micos. Se mostraron
por a ~~los~~ arriba del Palo principal que
abaxiosa la maloka. se amarraron con
un columna y se utilizaron 4 cables por mico.

• Se Goaba Unvo historia del Capitan en lengua sobre el ORIGEN DEL MUNDO.

• Se Goaba el Yurupari, la spectra a 96 KHz - 24 bits. hay unos cognados que ~~es~~ los due correjer. (eston en el tatelet).

• El hermanito del PAYE era el antiguo PAYE, tiene aprox 30-60 Años por el desgaste de energia de desarrollo la función del paye y durante lo desguete rápidamente

• En la Maloka Se Goabaron Danzas del Yema, ~~de~~ ~~esta~~ ~~corrijo~~, en unisracas, y en el Nabaco (percutivo).

• Algunas formas se hicieron con ~~el~~ la filanta paundada, la edicion va estar jodido.

• El yurupari se toco con el due se fabrica en estos dias NO fue el propio por la enfermedad del antiguo PAYE. Ya due ~~de~~ Se se hacia podria afectar el area de energia al enfermo.

• En Realidad el Rito NO fue el propio por las condiciones en que esta la Comunidad.