

El Tesoro

Felipe Aguiar Orozco

Daniel Bonet González



Pontificia Universidad Javeriana

Facultad De Artes - Departamento De Música

Estudios Musicales - Énfasis En Ingeniería De Sonido

Bogotá D.C.

2018

Agradecimientos

Daniel:

Agradezco a mis padres Henry y Claudia, quienes me han brindado su apoyo, amor, y compañía incondicional, en esta extensa y muy gratificante etapa académica; la cual marca el inicio de una vida al servicio del arte y en especial de la música. A mis hermanos Nicolás y Alejandro. A Felipe, Ricardo, Michael y demás amigos y compañeros que me dejó la carrera. A mis profesores. A Diana por enseñarme el aprecio hacia nuestro tesoro musical. A Coco, Felo y todo el increíble equipo de personas que hicieron esto posible. A Manuela, por todo su amor y apoyo.

Felipe:

Quiero darles gracias a mis padres que siempre me han apoyado en mi carrera musical y en la vida. Gracias por su amor incondicional y apoyo constante, sin ustedes esto no sería posible. Gracias a mis dos hermanos con los que he compartido esta etapa académica de mi vida, con los que he gozado y me he formado como persona. A mis amigos y compañeros de universidad con los que he compartido este largo viaje, muchas gracias por todos los momentos de risas que compartimos. A Felipe Arévalo, Karina Barbudo, y todo el equipo de producción por su dedicación al proyecto y por hacer esto posible. Por último, gracias a Daniel por permitirme ser parte de este proyecto.

Tabla de Contenido

Introducción	4
Objetivo General	8
Objetivos Específicos	8
Contexto	9
1.1 El Joropo	9
1.1.1 Contexto Histórico	9
1.1.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional	9
1.1.3 Ritmos Tradicionales	9
1.2 El Vallenato	13
1.2.1 Contexto Histórico	13
1.2.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional	13
1.2.3 Ritmos(Aires Vallenatos)	14
1.3 La música Palenquera	15
1.3.1 Contexto Histórico	15
1.3.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional	15
1.3.3 Ritmos Tradicionales	16
2. Descripción del producto final	17
3. Producción del material audiovisual	24
3.1 Audio	24
3.1.1 Grabación de las sesiones en vivo	24
3.1.2 Mezcla de las sesiones en vivo	33
3.1.3 Grabación de sonido directo	39
3.1.4 Grabación de música incidental	39
3.1.5 Mezcla del material audiovisual	40
3.2 Video	42
3.3 Diseño Gráfico	44
4.Producción Ejecutiva	44
5. Conclusiones	45
Bibliografía y Referencias	46

Introducción

“El Tesoro” es el resultado de un proyecto investigativo cuya motivación fue un proceso que se está presentando no solo en la música, sino en general en el arte: *la sensación de nostalgia frente el pasado*. Sensación que se manifiesta en un malestar general, que a su vez se ve acompañado por sentimientos de tristeza y frustración; características que lamentablemente distinguen a las sociedades modernas, y que denotan la necesidad de repensar y evaluar de nuevo el papel que ocupa el arte en el mundo contemporáneo.

Este malestar tiene su origen en el avance desmesurado de la técnica. Esta situación ha llegado al punto de reducir toda forma de producción artística a simples procedimientos técnicos que desconocen el sentido final de esta forma de experiencia humana. La técnica ya no se concibe como el medio sino como el fin de todas las cosas. Esta situación ha dado paso a un escenario en el que se presenta una clara desconexión entre el arte, el artista y los espectadores.

El concepto de *desencantamiento del mundo* de Max Weber nos sirvió como inspiración para iniciar este proyecto. A partir de esta noción, se generó entre nosotros una serie de debates que dieron como resultado múltiples reflexiones en torno a la pregunta por el papel del arte en el mundo actual. A su vez, dio paso a un buen número de preguntas frente a esta problemática, las cuales planteamos como hipótesis y profundizaremos más adelante.

Entendemos por desencantamiento: El proceso histórico por el cual el mundo natural y todas las áreas de la experiencia humana se experimentan y comprenden como menos misteriosas; definidas, al menos en principio, como cognoscibles, predecibles y manipulables por los seres humanos; conquistadas e incorporadas en el esquema interpretativo de la ciencia y el gobierno racional. (Jenkins, 2000, p.12)

A partir de esta reflexión, el objetivo fue describir –desde una perspectiva propia– este fenómeno de nostalgia a partir de un acercamiento a la música tradicional del país. Nuestra hipótesis es la siguiente: independiente de las particularidades que presenta cada uno de los ritmos, y de las diferencias que hay entre los diversos estilos musicales de nuestro país, hay un punto de contacto entre todos los músicos. A saber, el interés de conservar, cuidar, y preservar la música tradicional.

Tres fueron los artistas –cada uno de ellos perteneciente a diferentes grupos sociales de Colombia y cada uno siendo un exponente de la música tradicional– que llamaron nuestra atención. Diana González y su proyecto *Diana Burco*, el cual es una fusión entre música vallenata, música latinoamericana y música pop; Ali Fernando Navarro y su proyecto *M.C.P.M.*, propuesta entre música palenquera, hip hop y funk; y por último Guillermo Díaz y su agrupación *El Cuatro*, proyecto musical que fusiona Joropo, Hard Rock, Blues y Jazz. Para nosotros, estos artistas reflejan de mejor manera el fenómeno social que buscamos describir.

Uno de los factores más llamativos de esta investigación fue percatarnos del compromiso de la juventud frente a los procesos de reivindicación de la música tradicional: los tres son personas jóvenes que buscan conservar su música, pero al mismo tiempo haciéndola tienen el objetivo de hacerla evolucionar. No se limitan a hacerlo como

sus antepasados, sino que buscan la manera de ponerla en un contexto moderno; esto para nosotros la manera que ellos tienen de generar un híbrido entre lo que llamaremos sus tradiciones premodernas y el contexto musical moderno.

Ahora bien: ¿De qué manera con este proyecto se pretende rescatar lo que para nosotros significa *el aura en el arte* según Walter Benjamin¹, que para nosotros es lo que se ha perdido a causa del *desencantamiento del mundo* según Weber, y que además es un fenómeno que percibimos como una problemática social que se refleja en el arte y se hace evidente en la música? Pues bien, como se ha dicho anteriormente, la intención primaria del proyecto es la de describir este fenómeno social, el cual creemos es importante hacer una reflexión, primero como seres humanos y después como artistas, en la medida en que este fenómeno de nostalgia trae detrás suyo un malestar general que se evidencia en la depresión, ansiedad, tristeza, frustración y desencanto de nuestro mundo moderno, causado por las repercusiones que ha tenido el avance de la técnica en todas las esferas sociales. Es aquí en donde nos parece acertada la reflexión de Weber (2006):

El mundo del capitalismo es, de todas las formas que han adoptado las sociedades en la historia, el mundo desencantado por excelencia: el mundo regulado por la economía que tiende hacia la organización técnica racional de todas las esferas de la vida en sociedad. (p.78)

Vale la pena aclarar que nuestra intención no se trata de volver a la edad de piedra, ni de atascarnos en algún punto particular de la historia; el humano tiende al avance, al movimiento, a evolucionar, y esta evolución ha traído un sin fin de cosas buenas, pero sentimos que ha dejado otras atrás; la mística, el encanto, el sentido de las cosas, la espiritualidad.

Es aquí en donde las preguntas que en el principio del texto se prometen profundizar, tiene cabida hacerlas, ¿La música ha perdido valor humano?, ¿La tecnología ha afectado el sentido de hacer música?, ¿Hoy en día, existe una desconexión entre artista y arte?

Trataremos de responder estas preguntas con base en el testimonio de vida y opinión de cada uno de estos tres artistas, pero más allá de hacer una sentencia frente a algo que puede llegar a ser tan subjetivo, nuestra intención será hacer una invitación al espectador para que reflexione sobre estas cuestiones y saque su propia conclusión.

El proyecto consta de sesiones musicales en vivo que se verán articuladas por momentos de acercamiento hacia la cultura, el significado y la vivencia de la música, en las regiones en donde se dan a lugar las tradiciones musicales de cada uno de nuestros artistas, para de esta manera entender por qué los tres buscan conservar lo que ellos consideran su identidad musical; y concluir si existe algún tipo de relación entre la actitud de conservar y nuestra problemática general, el fenómeno social ya descrito antes.

El nombre del proyecto “El Tesoro”, surge desde el eje orientador o punto de contacto principal el cual es la percepción que nosotros tenemos de cómo estas tres personas tratan de cuidar, conservar y guardar sus tradiciones musicales o para nosotros, su tesoro.

Como conclusión, sentimos que el proyecto cierra una etapa de nuestras vidas en la cual hemos tenido una evolución significativa como artistas, como músicos y como ingenieros de sonido; y creemos que logra unificar los conocimientos técnicos y estéticos adquiridos a lo largo de la carrera, así como también nos da la posibilidad de plasmar nuestras ideas filosóficas con respecto a la música y su situación actual.

Objetivo General:

Mostrar un acercamiento a la vida y obra de tres artistas actuales, de tres diferentes músicas contemporáneas de Colombia, con la intención de hacer énfasis en el valor humano, emotivo y cultural que cada uno de ellos le otorga a la música tradicional y la manera en qué se hace evidente en su música.

Objetivos específicos:

- Generar una reflexión en el público acerca de los valores humanos detrás de la música tradicional.
- Aportar un enfoque actual sobre las músicas autóctonas del país.
- Desarrollar una apreciación sobre la situación actual de la música popular.
- Interiorizar, adoptar y traducir desde la ingeniería de sonido, el lenguaje musical de las tres músicas tradicionales contemporáneas a tratar.
- Aplicar los conocimientos adquiridos durante el programa de pregrado en grabación y mezcla para música, y medios audiovisuales en todas sus etapas.
- Liderar un grupo de producción audiovisual en todas sus etapas.

1. Contexto

1.1 El Joropo

1.1.1 Contexto histórico

El Joropo es una expresión musical de los llanos Colombo-venezolanos, cuyos orígenes datan del Siglo XVIII, época en la cual el término hacía referencia a una fiesta popular y a un tipo de música y danza que acompañan dicha fiesta. El género toma forma desde una conjunción de prácticas negras e hispánicas, en donde desde sus formas más arcaicas tales como el “galerón”, “el seis” y “la chipola”, se llega a considerar emparentado con diferentes géneros del continente como el “torbellino” y “la guajira”, en la medida en que la organización de sus elementos rítmicos, armónicos y melódicos se encuentran estrechamente ligados a estas músicas. No es sino hasta el Siglo XX en donde el género empieza a perfilar una sonoridad mucho más estructurada y afianzada, teniendo como base para su forma la danza misma que acompaña.

1.1.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional

En cuanto a nivel organológico, ha sido cambiante de acuerdo con la región en donde se interprete, pero son identificables formatos típicos tradicionales que incluían: guitarra, requinto, maracas, tiple y bandola andina. El arpa se incorporó a mediados del Siglo XX, al igual que el bajo eléctrico.

1.1.3 Ritmos Tradicionales

Existe un buen número de ritmos en el Joropo, los cuales se categorizan según el sistema de golpe, el modo, ciclo armónico y giros melódicos durante su interpretación.

- **Golpes**

El sistema por corrido es tésico, la dirección métrica comienza en el primer pulso, luego tendrá un impulso desde el pulso anterior; y las acentuaciones de las maracas estarán presentes tanto en la 3ra como en la 6ta corchea (Figura 1.1):

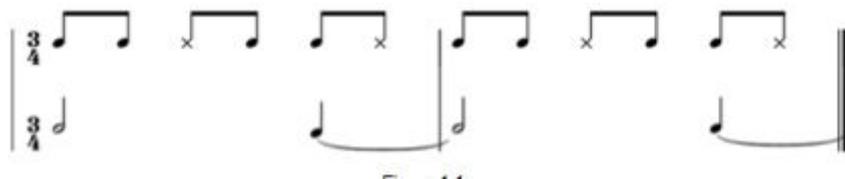


Figura 1.1

En el sistema por derecho las acentuaciones de las maracas estarán en la 1ra y 4ta corchea; el bajo estará en contratiempo sobre la misma nota (Figura 1.2):

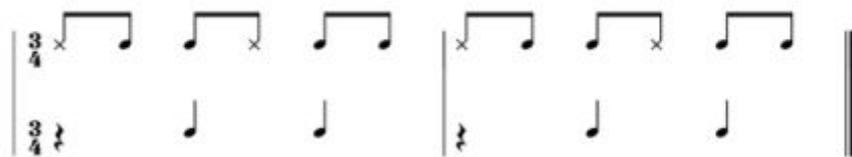


Figura 1.2

Ritmos

Gaván: (Armonía: || I | I | V7 | V7 ||) Se encuentra tanto en modo mayor como en menor usando el golpe de corrido.

- Gaván o Paloma: en modo menor.
- Guacaba o Guavilana: en modo mayor

Seis: (Armonía: || I | IV | V7 | V7 ||) Usa ambos golpes :

- Seis corrío: en modo mayor y menor, usado para acompañar un canto con el golpe por corrido.
- Seis por derecho: se presenta en modo mayor usando el golpe por derecho, también funciona para acompañar un canto.
- Pajarillo: Golpe por derecho en modo menor, modula a la relativa mayor, y utiliza la hemiola con gesto frigio para generar cadencia.
- Catira: Golpe de corrido en modo menor.
- Tonada: usado en poemas, se da tanto en modo menor como en mayor con golpe de corrido.

Numerao (Seis por Numeración): (Armonía: || I | I V7 | I | ii7 | V | V7 ||)

Se encuentra tanto en modo mayor como en menor usando ambos golpes.

Perro de Agua: (Armonía: || IV | I | V7 | I ||) Golpe por corrido en modo mayor.

Chipola: (Armonía: || IV/V7 | I ||: IV | I | V7 | I- :|| V7 | I- | Siguiete

tonalidad) Con golpe de corrido, el comienzo puede ser a libertad, y la secuencia de modulación generalmente es: I - vi - IV - ii - V - iii.

Guacharaca: (Armonía: || I | I7 | IV | IV | I | I | V7 | V7 ||) Generalmente en

modo mayor con golpe por corrido.

Merecure:(Armonía: ||V7|V7|I|I||: I|I7|IV|IV|I|V7|I|I|) Se presenta en modo mayor por corrido, el comienzo se puede repetir libremente, la repetición se hace dos veces.

San Rafael: (Armonía: ||: i |V7|i|i|V7|V7|i|i:||||: II7| II7|V|V|II7| II7 | V | iv | i | V7 | i | i:|) En modo menor se le conoce como San Rafael, en mayor como San Rafaelito; con golpe por corrido.

Zumba que Zumba:(Armonía: ||: i|V7|i|i|I7|I7|iv|I7|iv|II7|V|iv|i | V7 | i | i :|) Con golpe por corrido, en modo mayor se le denomina Periquera.

Mamonales: (Armonía: ||: I | I | V7 | V7 | V7|V7|I|I:||||: III7|vi|II7|V|VI7 | ii | V7 | I :|| I | D.C.) Modo mayor por corrido.

Carnaval:(Armonía: ||: III7|III7|vi|II7|V|II7|V|V:||||: I|I|V7|V7|V7 | V7 | I | I :|| D.C.) Modo mayor por corrido.

Quirpa: (Armonía: || V7|V7|I|I(IV)|V7|V7|I|I||:VI7|ii|ii|vi|vi|III7| III7 | vi :|| IV | D.C.) Modo mayor y su relativo menor, con golpe por corrido.

Gavilán: (Armonía: ||: I | I(IV)|V7|V7|V7|V7|I|I:||||I|vi|V|IV|III7|ii|vi|III7 ||| vi | vi | III7 | III7 ||| vi | vi/V7 | D.C.) Modo mayor y su relativo menor, con golpe por corrido.

Quitapesares: (Armonía: ||: i | i(V7) | i | i | i/VII | VII|VI|V7|V7|V7|IV|V7 | V7 | V7 | V7 | i | i :||||: I7 | iv|VII7|III|i|V7|V7|i:||||i|V7|V7|i|i :|| D.C.) Golpe por corrido en modo menor.

(Bernal y Díaz ,2007)

1.2. El Vallenato

1.2.1 Contexto Histórico

El género del Vallenato es producto de la reunión de factores histórico-culturales en la región del Caribe Colombiano, la conjunción musical entre españoles, africanos e indígenas dieron vida a este género, teniendo como epicentro de su actividad el Valle de Upar.

Un hecho formidable: ya se había iniciado, el incontenible zambaje; en adelante nadie podría evitarlo.

Para siempre sonarían en el caribe colombiano las gaitas indígenas junto a los tambores africanos. Luego, la música española con sus cantos y guitarras buscaría la sombra del poderoso árbol musical afroamericano. (Gutiérrez, 2005, p. 4).

El vallenato es entonces, producto de la relación entre tres grandes culturas que se encontraron en la época de la esclavización, en donde cada uno aportó en cierta medida a su gestación; desde los aspectos rítmicos, tonales y organológicos.

1.2.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional

Antes de que apareciera el actual trío de acordeón, caja y guacharaca, en un principio el vallenato se tocaba con una trifonía de gaitas hembra y macho, tambor indígena y guacharaca. Los indígenas fueron sin lugar a duda los que le aportaron una mayor diversidad de instrumentos de percusión como: diferentes tambores, sonajeros, maracas, guacharacas, entre otros; e instrumentos de viento como flautas y gaitas. Los negros africanos trajeron consigo en su mayoría instrumentos de percusión y es quizás allí en donde hicieron su mayor aporte, debido a que tocaban sus tambores con las manos, a diferencia de los indígenas y españoles, quienes tocaban sus instrumentos de percusión con palillos; dándole así la interpretación característica que se conoce hoy en día a la caja vallenata.

Los españoles trajeron la guitarra, el cencerro y el acordeón, instrumento que a diferencia de los demás instrumentos aerófonos europeos, sería aceptado por clases populares del Valle de Upar. El acordeón fue el último instrumento en incorporarse al grupo tradicional; nacido en el siglo XIX, llegó tres siglos después de la fusión entre instrumentos africanos e indígenas, para hacer a un lado a las gaitas macho y hembra, en la medida en que podía cumplir el papel de ambas de forma simultánea; rápidamente fue ganando el papel protagónico en el conjunto típico actual vallenato junto a la caja y la guacharaca.

1.2.3 Ritmos (Aires Vallenatos)

Los aires típicos del vallenato son también producto de esta multiculturalidad entre españoles, indígenas y africanos. El aire de Puya viene de los indígenas, quienes en sus gaitas interpretan con maestría el ritmo. Los aires de Merengue y Son son predominantes de los africanos, mientras que el aire de Paseo está más influenciado por los españoles. Los cuatro aires del vallenato eran interpretados en un principio según la región, escuela y/o preferencia de los acordeoneros, había quienes interpretaban únicamente merengues y paseos, u otros que se degustaron exclusivamente por los sones o puyas.

A mediados del Siglo XX, la imagen del juglar vallenato fue tomando forma y era requisito dominar los cuatro aires del vallenato para ser considerado Rey Vallenato. Hoy en día, la música vallenata conocida como “nueva ola”, se ha olvidado de los aires de Son, Puya y Merengue; tocando casi que exclusivamente en el aire de Paseo, curiosamente siendo el aire menos raizal de los cuatro.

1.3 La música Palenquera

1.3.1 Contexto histórico

San Basilio de Palenque es un pueblo que se conforma como consecuencia de un acto de resistencia por parte de los esclavos negros en América hacia la esclavización española. Ubicado en las faldas de los montes de María, se trata de una comunidad que, desde su origen hasta el día de hoy, ha luchado contra la exclusión social y la explotación cultural; y su música, desde sus inicios es una muestra de ellos.

De hecho, es posible afirmar que la estructura territorial jugó un papel significativo en favor del proceso de conservación de la libertad, debido a que Palenque está localizado en un valle rodeado de montañas y alrededor de estas ubicaban chakeros (mensajeros) con unos tambores llamados “pechiche” que miden cerca de metro y medio. Esos chakeros eran los encargados de avisar a los demás cuando detectaban la incursión de un enemigo, lo que desencadenaba toda una estrategia y ofensiva bélica que permitía blindar todo el territorio”. (Navarro, 2017, p. 25)

La cita de Navarro nos da muestra de que el proceso de libertad ha estado directamente ligado con la música Palenquera, y que es desde allí, en donde sus prácticas toman forma. Los negros cimarrones que venían de África encontraron en los corregimientos libres de la región, y en especial en San Basilio de Palenque, el lugar para crear su cultura con base en el legado de las expresiones estéticas africanas en el país. De igual manera, trae consigo una gran influencia de la música cubana, a raíz de la llegada de esclavos provenientes de la isla.

1.3.2 Instrumentación y conjunto típico tradicional

Junto al ya mencionado tambor “Pechiche”, la música palenquera se interpreta con otros tambores que vienen del legado cultural africano: el tambor “Llamador”, usado como la base

rítmica del ensamble, haciendo también las veces de macho durante los diálogos con su pareja: el tambor “Alegre”, usado para el repique y relieves de dinámica. Los cantos son primordiales en esta música, ya que mencionan las vivencias durante la época de lucha y resistencia frente a la esclavitud, así como también, el día a día palenquero. Las voces van acompañadas de maracas interpretadas al estilo cubano o de palmas que definen el pulso de la música, marcado en ocasiones con el “paliteo” de la Tambora, otro de los instrumentos tradicionales de Palenque. Por último, la Marímbula, es el instrumento que se encarga del papel de acompañamiento como bajo armónico.

1.3.3 Ritmos tradicionales

En Palenque existen varios ritmos tradicionales, según sea su uso. El Lumbalú, es la música interpretada en ceremonias funerales, su nombre se desprende de un ritual llamado de la misma manera; el cual mezcla danza, música y rezos ofrecidos a la persona recién fallecida. Se interpreta con voces, coro responsorial y tambor “pechiche”.

El Bullerengue es la expresión musical que nace desde la época de esclavitud en Cartagena de Indias, creadas por los llamados “bulleros” quienes generaban la llamada “bulla”, sonido que consistía en patrones rítmicos con sus cuerpos, acompañado de voces y coros responsoriales. En un principio, las letras hacían alusión al añoro de sus tierras africanas, el sufrimiento que traía la esclavitud y la esperanza de salir de esta; tiempo después de libertad impulsada por el príncipe africano esclavizado, de nombre Benkos Biohó; se convirtió en un género de danza que acompañaba sus celebraciones.

Bullerengue es un ritmo africano. Está metido entre las primeras músicas que hubo en Colombia, y de pronto ha sido desconocido porque es poco comercial, ha sido una de las primeras músicas

que se bailaban en el país, en toda la costa. Al llegar músicas nuevas, ha sido opacada en el país, pero el bullerengue ha sido una de las primeras músicas que ha tenido Colombia. Donde el negro expresaba lo que sentía (Pacheco, 2016, p.165).

El Sexteto Palenquero se trata de una música de notable influencia cubana, en donde se interpretan sones de procedencia de la isla del caribe. Las letras se refieren a leyendas y vivencias de San Basilio de Palenque, el ensamble usual se conforma de maracas, tambor alegre, guacharaca o güiro, marímbula y claves. Los sones se cantan a ritmo de bolero y danzón cuyo *tempo* se va acelerando.

2. Descripción del producto final

La idea del proyecto nació desde conversaciones acerca del estado de la música popular en la actualidad, y de cómo esta, se ha ido alejando de los valores humanos y espirituales que desde un comienzo ha tenido el arte. Sentíamos que desde hace tiempo existe una desconexión entre artista y arte, la música ya no es un fin sino un medio para llegar a diferentes pretensiones personales que parecen superficiales; se trata de una manifestación más de un problema mayor en la actualidad y que afecta todas las esferas sociales, el concepto del mundo desencantado regido por la técnica, no como medio sino como un fin. A partir de esta reflexión, se intentó plasmar este pensamiento proponiendo un tipo de solución al problema, buscando en la música tradicional, ese sentido y valor humano e inmaterial, que se ha olvidado.

La solución propuesta por nosotros fue la de abrir un campo para las nuevas generaciones de músicos tradicionales, que encuentran en la música autóctona del país, un sentido

espiritual de pertenencia que los impulsa a conservarlas, haciéndolas evolucionar mediante la fusión con diferentes prácticas musicales del mundo, sin perder su identidad.

Desde un principio se tuvo como referente la película documental *Given*, la cual, desde una narrativa artística, lleva al espectador por un viaje a diferentes culturas del mundo; con “El Tesoro” se buscó lo mismo, en menor escala; un viaje por tres diferentes culturas del país mediante tres diferentes músicos tradicionales, quienes, mediante su relato, pretenden llevar al espectador por una narrativa que hace entender la filosofía del proyecto expresada anteriormente. Las sesiones en vivo son el espacio para mostrar las propuestas musicales de nuestros tres artistas protagonistas, queriendo mostrar la fuerza de la música tradicional en vivo.

Como se mencionó anteriormente, “El Tesoro” lleva al espectador a un viaje musical por diferentes lugares del país, teniendo una forma de introducción, desarrollo y conclusiones.

Introducción

La introducción empieza por mostrar imágenes de planos generales de la naturaleza, de las diferentes locaciones en donde documentamos; apoyando la idea de la voz en *off* del narrador, el cual recita un versículo de la Biblia que hace referencia a los tesoros o bienes inmateriales; desde un principio se está invitando al espectador a un viaje por la búsqueda de valores humanos y espirituales que se han ido perdiendo en nuestra sociedad. Una vez finalizado el versículo, se empiezan a mostrar imágenes de personas y lugares que documentamos en nuestros viajes, haciendo énfasis en la riqueza musical que presenciamos en estos lugares, la voz en *off* del narrador habla sobre la riqueza humana, cultural y espiritual que se encuentra en la música.

Toda esta sección de introducción cuenta con la música de banda sonora del proyecto, la cual se trata de una mención hacia una de las músicas tradicionales que no se abordan en el desarrollo del audiovisual, pero que consideramos igual de importantes; es una obra con elementos propios de la música del pacífico y atlántico colombiano, fusionando ritmos de currulao, juga y bullerengue, en un contexto de música académica comúnmente enmarcada dentro del repertorio post minimalista, en un formato compuesto por los instrumentos representativos del vallenato, joropo y música palenquera junto a una marimba de chonta, piano y base electrónica. Es también una manera de incluir los conocimientos del lenguaje académico aprendido durante el programa.

Desarrollo

La primera parada del viaje musical es el pueblo de San Basilio de Palenque, mediante la muestra de imágenes de su gente, sus lugares, sus costumbres y su música; acompañadas del Bullerengue “Yo quiero, yo no puedo” de autoría de Etelvina Maldonado, se pretende hacer una inmersión al lugar, mediante el relato en *off* de nuestro primer artista Ali Navarro hablando sobre su comunidad.

El relato de Ali continúa, presentándonos el instrumento palenquero por excelencia, el tambor Alegre, habla sobre su importancia y la relación que tiene con él, acompañado de imágenes en el taller del luthier Jose “Paíto” Valdéz. Ali sigue su relato hablando sobre la música palenquera, su importancia y valores espirituales en ella, narración acompañada de imágenes de Ali interpretando música palenquera junto a sus amigos; la música diegética se vuelve protagonista.

La secuencia finaliza con un video retrato de Ali, junto a la voz en *off*, resaltando el valor humano que encuentra en la identidad de la música de su comunidad.

La siguiente secuencia inicia con imágenes del río Guatapurí, transportando al espectador a Valledupar. Con una mezcla de planos detalle junto a planos generales del río, acompañados de una música de acordeón que poco a poco hace su aparición, se presenta nuestro segundo artista tradicional. El relato de Diana González inicia haciendo alusión a la relación entre el vallenato y Valledupar, haciendo énfasis sobre la importancia del lugar para este género. La música diegética vuelve a ser protagonista, con una interpretación del son *Alicia Dorada* autoría de Alejandro Durán, Diana nos habla sobre su relación con el acordeón y de cómo este es el canal para encontrar un bien inmaterial, desde la música.

Al finalizar esta secuencia, se hace la presentación de la primera sesión en vivo, a modo de refrescar y hacer alusión, al tesoro que Diana nos acaba de mencionar en su relato. El grupo Diana Burco realiza la interpretación de la canción *Viejo Amor del Valle*, autoría de Diana González.

Luego de la primera sesión en vivo, el viaje transporta al espectador a la casa de nuestro tercer artista Guillermo Díaz, acompañado de imágenes de su hogar y de un recorrido en la preparación para tocar su cuatro. La voz en *off* nos habla en primera instancia sobre sus raíces, su familia y la importancia de la música en su vida y la conexión espiritual que busca en ella a través de su instrumento predilecto, el ya mencionado cuatro.

Continúa por hacer énfasis en lo que representa este instrumento para él y para la cultura llanera en general, acompañado de imágenes de Guillermo interpretándolo.

La secuencia finaliza con una mención hacia el valor agregado que tiene su instrumento, el cual le recuerda a su padre fallecido; las imágenes nos muestran nuevamente las fotos

familiares de Guillermo, finalizando con una foto de su papá. Toda la secuencia se acompaña con música incidental compuesta por Guillermo, un *Delta Blues* en forma Perro de Agua, interpretado en el cuatro, que tiene por nombre *Viento de Agua*.

La siguiente secuencia devuelve al espectador a San Basilio de Palenque, buscando riqueza narrativa, contando las historias de nuestros tres artistas en paralelo. Ali continúa su relato haciendo una analogía de la identidad musical y la cocina, se trata de un llamado al espectador con el fin de que aprecie y se apropie de su cultura, las imágenes muestran la preparación y almuerzo de un sancocho palenquero. La voz en *off* continúa hablando sobre la pérdida de singularidad, valores humanos y espirituales en la música moderna, haciendo alusión al contenido emotivo con el que se hacía la música años atrás, se muestran imágenes de Ali compartiendo y haciendo música con sus maestros en Palenque; la música diegética vuelve a ser protagonista.

Para finalizar la secuencia, Ali reflexiona sobre cómo la técnica ha llegado a afectar a la música popular, de cómo la tecnología ha llegado al punto de generar una desconexión entre arte y artista; y de cómo él, mediante la fusión con diferentes ritmos del mundo, busca generar un híbrido que contenga estos elementos perdidos de la música tradicional, junto al contexto musical moderno, fusionando música palenquera y ritmos del mundo.

La música diegética junto a las palabras finales de Ali en el contenido audiovisual transporta al espectador de San Basilio de Palenque al estudio de grabación, lugar en donde se presentará su música en la segunda sesión en vivo, interpretando con su grupo *M.C.P.M.*, la canción *Palenge ta Kema*.

Al dar cierre a la historia de Ali por medio de su sesión en vivo, se continúa el viaje en la ciudad de Bogotá, en el hogar de Diana González. Se pretende mostrar desde las imágenes, el

otro mundo musical en la vida de Diana, el de estudiante de composición erudita en la Universidad Javeriana, y mediante una obra académica compuesta por ella en formato de percusión, en la que hace uso de ritmos peruanos y que tiene por nombre *Zapateo*, se acompaña el relato de la voz en *off* contando al espectador la importancia de la música en la vida de Diana, de cómo se vuelve el espacio para plasmar lo que es ella como persona y de la conexión que logra con una fortuna intangible.

Enseguida, la música diegética vuelve a ser protagonista, presentando al espectador una secuencia de Diana interpretando canciones de su autoría en compañía de su guitarra y acordeón. La secuencia finaliza con la voz en *off* comentando sobre la existencia de esta nueva generación que se quiere mostrar en el proyecto, la cual busca apropiarse de la música tradicional, aportándole crecimiento desde la particularidad e identidad única de cada artista que decide abordarla. La secuencia, y a su vez, la historia de Diana termina con ella interpretando la canción de su autoría *Juan*.

A continuación, la música incidental de Guillermo irrumpe nuevamente mientras el espectador sigue viendo a Diana, se muestran imágenes de un rancho llanero mientras la voz en *off* hace referencia a una relación natural entre el joropo y el llano, y de cómo la música se vuelve la expresión de vida en esta región.

Las imágenes de un hombre llanero arriando el ganado se entrelazan con imágenes de Guillermo en su diario vivir en Bogotá, mientras la voz en *off* sigue haciendo alusión a la cultura llanera, explicando el porqué de su personalidad, haciendo una mención final a la libertad, valor que se refleja en gran medida en su música.

Se continúa con la última sesión en vivo del audiovisual, la agrupación El Cuatro interpretando la canción *Araguato* de autoría de Guillermo Díaz, y de esta manera se finaliza la última historia del Desarrollo.

Conclusión

“El Tesoro” finaliza con una conclusión de la voz en *off* del narrador, en donde se quiere hacer una reflexión final a modo de poesía, sobre la búsqueda espiritual y humana que debemos hacer desde nosotros mismos, impulsada en este caso por la música. La conclusión se acompaña de la banda sonora del proyecto y de una recolección de imágenes de los vídeo-retratos de las personas presentes en el audiovisual.

Vale la pena tener en cuenta que durante el desarrollo del proyecto nunca se mencionan los nombres de los tres artistas y sus agrupaciones sino hasta los créditos, en la medida en que, desde la filosofía del trabajo, consideramos que ellos son las manifestaciones de lo que en realidad se pretende mostrar, el tesoro humano y espiritual que se encuentra en la música, en este caso desde la música tradicional, quién es la verdadera protagonista.

3. Producción del material audiovisual

3.1 Audio:

3.1.1 Grabación de las sesiones en vivo:

Proceso de producción Sesiones en Vivo:

El Cuatro

Esta sesión se llevó a cabo el miércoles 20 de junio en el Estudio A de Ático, realizando el montaje de equipos el día anterior en horas de la tarde. La sesión tuvo un formato de trío: batería, bajo y Guillermo Díaz en el cuatro y la voz. La producción se dividió en tres equipos distintos; los cuales se encargaron de funciones específicas, en el ámbito visual, de audio, y dirección de arte. El input list utilizado puede verse en la sección de anexos *Imagen 1.1*.

Equipos de producción:

Audio:

Ingeniero de Monitores: Felipe Aguiar.

Asistente de Monitores: Laura Gardeazabal.

Ingeniero de Grabación: Daniel Bonet.

Asistente de Grabación: Ricardo Daza.

Roadie: Santiago Camacho.

Visuales:

Cámara 1: Felipe Arévalo.

Cámara 2: Nicolás Rincón.

Cámara 3: Ludwig Moreno.

Cámara 4: Karina Barbudo.

Cámara 5: Laura Guecha.

Iluminación: Felipe Arévalo, Karina Barbudo, Manuela Albarracín.

Dirección de Arte: Karina Barbudo, Manuela Albarracín.

Día de Montaje:

El montaje comenzó a las tres de la tarde y terminó alrededor de las diez de la noche. Considerando que se iba a grabar con público en el estudio, tomamos la decisión de utilizar la consola *Midas M32* exclusivamente para el monitoreo de los músicos y del público, con el objetivo de mejorar la experiencia auditiva de ambas partes. Para lograr esto, fue necesario utilizar el Splitter de 24 canales y mandar un lado del splitter a los paneles del estudio y del otro lado, a la *consola M32*. De esta manera, Felipe Aguiar tuvo control independiente de cada instrumento para la mezcla de retorno. Primero, se montaron todas las bases que se iban a utilizar, tanto las bases para micrófonos como las bases para las cámaras; de esta forma el director de fotografía, Felipe Arévalo, pudo visualizar de mejor manera qué cámaras iban a capturar qué instrumentos. Luego, en cuanto a las cámaras se llega a la conclusión de que las que eran de punto fijo tendrían que centrarse en cada uno de los intérpretes, y las cámaras que iban en mano capturaron los pequeños detalles de los instrumentos y los pedales. Con lo

anterior se asegura que los diferentes planos se acomoden y cambien dependiendo de quien lleve el protagonismo en el momento; esto hace que la imagen esté a favor del sonido que musicalmente está generando mayor relevancia, y en donde también es posible identificar el sentir del artista en escena. Se utilizaron 5 cámaras durante el rodaje, 3 cámaras de punto fijo, 2 *Sony F3* y 1 *Sony PMW 300*, y 2 cámaras *Canon 5D* en mano.

En cuanto al aspecto de iluminación del espacio, las luces fueron acomodadas por el equipo de visuales acorde con la ubicación de los músicos. El baterista se ubicó a la izquierda del live room mirando hacia el centro del mismo, el resto del trío se hizo en un semicírculo en el cual el bajista estuvo contra el vidrio entre el live room y el control room, y el cuatrista al frente del bajista. El público se ubicó en los espacios entre los músicos para de esta manera, cerrar el semicírculo. El stage plot puede verse en la sección de anexos *Imagen 2.1*.

Después de decidir dónde estaría cada elemento, dónde se ubicaría cada uno los integrantes y cuál sería su rol durante la grabación, se procedió a montar los micrófonos en las bases y conectar los cables a los micrófonos y al splitter. En el momento que todo estuvo cableado al splitter, se verificó que los cables fueran a los puntos correctos tanto en los paneles como en la consola de monitoreo. Una vez todo estuvo conectado se hizo un scratch test, durante el cual se evidenció que algunos micrófonos estaban llegando con ruido. Por esta razón, se procedió a probar el elemento que estaba agregando el ruido a la señal, se experimentó el punto en el panel, el punto en el splitter, el micrófono y el preamp; debido a esto se tuvo que cambiar varios puntos del panel y del splitter hasta que ruido quedaría totalmente anulado en cada uno de los canales. Por último, se probaron los sistemas *in-ears* que iban a utilizar los músicos.

Día de la Grabación:

El día de la grabación comenzó a las siete de la mañana del miércoles. Los músicos llegaron aproximadamente a las ocho de la mañana; mientras ellos llegaban, se terminaron de montar algunos detalles escenográficos que faltaron por poner el día anterior. Una vez terminada esta parte, se hizo una prueba de sonido con los músicos para corroborar que todo estuviese llegando a ambas consolas y al mismo tiempo, que el ingeniero de monitoreo pudiera ajustar su mezcla. Durante esta prueba de sonido fue posible notar que el cuatro tenía un ruido que no se había encontrado antes. Después de muchas pruebas, se encontró que la fuente del ruido era la pedalera del cuatro, por lo que decidimos grabarlo así, ya que se podía suprimir el ruido en el proceso de mezcla. Hubo tiempo para una hora de prueba de sonido y aproximadamente a las diez de la mañana empezó la grabación.

Considerando la presencia de público durante la sesión, y para hacer la sesión más entretenida, decidimos que el trío podía interpretar varias canciones en forma de concierto, y se harían varias tomas solo de la canción que utilizamos llamada *Araguato*. La grabación duró aproximadamente desde las diez de la mañana hasta las doce del mediodía. Una vez finalizada la grabación se procedió a desmontar y entregar todos los equipos. Luego las cámaras fueron debidamente guardadas y la escenografía retirada.

Errores y dificultades encontradas durante la grabación:

- La utilización de micrófonos pocos convencionales en la batería presentaron un reto en la mezcla. (Redoblante, Bombo)

- Grabar la batería en el mismo live room de la voz, dañó la captura de esta última, por lo que hubo necesidad de hacer overdub.
- El ruido en el cuatro debido a la pedalera.
- El sample de voz hablada en el solo del cuatro, fue grabada por el mismo canal del cuatro, por lo que no se tuvo un control independiente de ambos elementos.
- El manejo del público dentro del live room fue otro desafío, en la medida en que un ruido durante la grabación podría dañar la captura.

M.C.P.M. (Ali Navarro)

Esta sesión se llevó a cabo el viernes trece de julio en el Estudio A de Ático, realizando el montaje de equipos el día anterior por la tarde. La sesión tuvo el siguiente formato: batería, bajo, teclado, guitarra y Alí Navarro en el alegre y la voz. La producción se dividió en tres equipos distintos: visual, audio, y diseño de arte. El input list utilizado puede verse en la sección de anexos *Imagen 1.2*.

Equipos de producción:

Audio:

Ingeniero de Monitores: Ricardo Daza.

Asistente de Monitores: Santiago Camacho.

Ingenieros de Grabación: Daniel Bonet, Felipe Aguiar.

Asistente de Grabación: Daniel Olave.

Roadie: Laura Gardezabal.

Visuales:

Cámara 1: Felipe Arévalo.

Cámara 2: Laura Guecha.

Cámara 3: Mariana Hernández.

Cámara 4: Karina Barbudo.

Cámara 5: Manuela Albarracín.

Iluminación: Felipe Arévalo, Karina Barbudo, Manuela Albarracín.

Dirección de Arte: Karina Barbudo, Daniel Bonet.

Día de Montaje:

Al igual que en la sesión de *El Cuatro*, el montaje comenzó en la tarde y terminó alrededor de las diez de la noche. El método de producción de la sesión fue muy similar al de la primera sesión, ya que también se utilizó la consola *Midas M32* exclusivamente para el monitoreo tanto de los músicos como del público. Se acomodaron las posiciones de las cámaras fijas, y la posición donde estarían los micrófonos. Se conectaron los cables al splitter y se comprobó que la señal estuviese llegando a ambas consolas. Luego, en cuanto a las cámaras, se le asignó un rol a cada uno de los 5 camarógrafos, de esta forma habría una buena distribución entre los distintos intérpretes y los planos capturados. Se utilizaron 5 cámaras durante el rodaje, 3 cámaras de punto fijo, 2 *Sony F3* y 1 *Sony PMW 300*, y 2 cámaras *Canon 5D* en mano.

En cuanto al aspecto de iluminación del espacio, las luces fueron acomodadas por el director de fotografía Felipe Arévalo, acorde con la ubicación de los músicos. El baterista se ubicó a la derecha del live room mirando hacia el centro del live room, el resto de los

músicos se posicionaron en un semicírculo en el cual el bajista estuvo a la izquierda del live room junto al guitarrista, y el cantante en la mitad del live room mirando hacia el control room. El público se ubicó en los espacios entre los músicos para así poder cerrar el semicírculo. El stage plot puede verse en la sección de anexos *Imagen 2.2*.

Teniendo la experiencia de la sesión pasada, se sabía que había ciertos puntos dañados tanto en el splitter como en los paneles del estudio, por esta razón, se procedió a probar cada punto y de esta forma poder evitar los puntos con ruido. Por último, se probaron los sistemas in-ears que iban a utilizar los músicos.

Día de la Grabación:

El día de la grabación comenzó a las siete de la mañana del viernes. Los músicos llegaron aproximadamente a las nueve de la mañana. El día anterior no se alcanzó a montar toda la escenografía, por lo que se aprovechó este espacio para poder terminarla y para empezar a organizar el público dentro del estudio. Luego de que todos los músicos estaban listos y en sus respectivos lugares, se hizo una prueba de sonido para poder organizar el monitoreo de los músicos. La prueba de sonido duró aproximadamente cuarenta minutos, dando comienzo a la grabación a las diez de la mañana.

Se volvió a optar por realizar la sesión a modo de concierto por la presencia de público en el lugar, así que se interpretaron y grabaron tres canciones en total, *Palenge ta Kema*, *Pom de tu Parte* y *Jam Palenquero*. La grabación se dio por terminada a las doce del mediodía. Una vez finalizada la grabación se procedió a desmontar y entregar todos los equipos. Luego las cámaras fueron debidamente guardadas y la escenografía retirada.

Errores y dificultades encontradas durante la grabación:

- La interpretación de la voz trajo problemas en su captura, en la medida en que el cantante se retiraba constantemente del micrófono por lo cual se optó por hacer grabación *overdub* de la voz.
- La canción “Palenge Ta Kema” contaba con participación del público la cual no estaba en nuestros planes, al no tener micrófonos destinados a una correcta captura del público se decidió por hacer grabación *overdub* del mismo.

Diana Burco

Esta sesión se llevó a cabo el sábado veintisiete de octubre en el Estudio A de Centro Ático, realizando el montaje de equipos el día anterior en horas de la tarde. La sesión tuvo el siguiente formato: batería, bajo, guitarra, acordeón, congas, coros, y voz.

La producción se dividió en tres equipos distintos; los cuales se encargaron de funciones específicas, en el ámbito visual, de audio, y escenográfico. El *input list* utilizado puede verse en la sección de anexos *Imagen 1.3*.

Equipos de producción:

Audio:

Ingeniero de Monitores: Daniel Bonet.

Ingeniero de Grabación: Felipe Aguiar.

Asistente de Grabación: Ricardo Daza.

Roadie 1: Santiago Camacho.

Roadie 2: Daniel Olave.

Visuales:

Cámara 1: Will Aguilera.

Cámara 2: Laura Guecha.

Cámara 3: Manuela Albarracín.

Cámara 4: Felipe Arévalo.

Iluminación: Felipe Arévalo y Karina Barbudo.

Dirección de Arte: Felipe Arévalo y Carolina Forero.

Día de montaje:

El montaje se llevó a cabo el día anterior a la grabación alrededor de las tres de la tarde. Se utilizó la misma dinámica que en las sesiones pasadas, con una consola exclusiva para el monitoreo tanto de músicos como de público y utilizando de por medio un splitter de 24 canales. Teniendo en cuenta las experiencias anteriores decidimos probar cada uno de los puntos antes de conectar los cables a los paneles y al splitter. Se terminaron de montar las bases y los micrófonos y se hizo un *scratch test*. En cuanto a la escenografía de la sesión, la encargada esta vez fue un Carolina Forero, parte del equipo de producción de *Diana Burco*. El *stage plot* puede verse en la sección de anexos *Imagen 2.3*.

Día de la grabación:

El día de la grabación comenzó a las siete de la mañana del sábado. Los músicos llegaron aproximadamente a las diez de la mañana. La prueba de sonido comenzó a las diez y quince de la mañana y durante la prueba se acomodaron las ganancias de los micrófonos; ambas

consolas manejaban ganancias independientes. Una vez terminada esta parte, el ingeniero de monitoreo tuvo treinta minutos de prueba para ajustar la mezcla que usaría tanto para el público como para los músicos. Aproximadamente a las once de la mañana empezó la grabación.

Teniendo en cuenta los obstáculos que habíamos tenido con la mezcla de las sesiones anteriores decidimos concentrarnos en grabar solo dos canciones, y de este modo poder tener las mejores tomas para la canción que usamos en el producto final, *Viejo Amor del Valle*. La grabación duró aproximadamente desde las once de la mañana hasta las doce del mediodía. Una vez finalizada la grabación se procedió a desmontar y entregar todos los equipos. Luego las cámaras fueron debidamente guardadas y la escenografía retirada.

3.1.2. Mezcla de las sesiones en vivo:

La mezcla de las tres sesiones en vivo se realizó en el Estudio A de Centro Ático, haciendo uso de los tres sistemas de monitoreo del estudio.

Diana Burco / Viejo Amor del Valle

Para la realización de la mezcla *Viejo Amor del Valle* se hizo utilizaron dos referencias: el primer y único disco de *Diana Burco*, y discos de artistas vallenatos clásicos como Diomedes Díaz, El Binomio de Oro de América, Jorge Oñate, Iván Villazón y Los Hermanos Zuleta; con la intención de obtener un híbrido entre una mezcla moderna con el color propio del disco de Diana junto a la sonoridad del vallenato clásico de finales de los años ochenta e inicios de los años noventa. Luego del proceso de afianzarnos en el lenguaje vallenato mediante la escucha y el análisis de este, se abordó la mezcla desde una primera etapa de

edición, donde el trabajo fue mínimo en la medida en que el acople del grupo fue bueno desde la grabación. Se continuó por hacer un balance general de niveles, tratando de encontrar una correcta cohesión entre los instrumentos en nuestra estructura de ganancia, haciendo uso de medición k-20, de la lectura de los medidores *peak* en cada canal de *Pro Tools*, tratando de mantener un nivel promedio de -6db peak en las señales de mayor ataque; y del uso de un medidor rms, procurando que las señales con mayor sustain y release tuvieran un promedio de lectura alrededor de los 0db.

Antes de hacer un balance estéreo de la mezcla, continuamos realizando una primera etapa de ecualización en escucha mono, procurando que antes de distribuir los instrumentos por el espacio, no chocaran unos con otros en el espectro de frecuencias, pretendiendo que la mezcla tuviera claridad desde el primer momento.

Debido a que la grabación se hizo en bloque, en un mismo live room y con público invitado dentro de ese mismo live room, la captura de cada instrumento estuvo hasta cierta medida subordinada por la comodidad y ajustes en el set, trayendo consigo señales no deseadas en cada uno de los canales, por lo que el proceso de filtrado en cada canal tuvo que ser riguroso para limpiar la mezcla general, y al mismo tiempo, no quitarles riqueza tímbrica a los instrumentos.

Sin duda alguna el instrumento más problemático de esta mezcla en particular fue la guacharaca, debido a que, desde la grabación, se tomó la decisión de que el instrumento no tuviera un micrófono de spot. Para tratar de resolver este problema se hizo uso del micrófono de voz de la baterista; quién era la misma persona que interpretaba la guacharaca, y mediante la mezcla de este micrófono junto a los *Overheads* de la batería, se trató de dar solución a este

problema. Sin embargo, el resultado final no terminó de convencer y llenar las expectativas en la mezcla.

Una vez filtrada la mezcla general mediante ecualización canal por canal, se procedió a distribuir los instrumentos por la imagen estéreo, buscando con delays mono/estéreo y envíos a tres reverberaciones estéreo (corta/media/larga), generar profundidad y espacialización de la guitarra, el acordeón y las voces, dejando tanto el acordeón como las voces al centro y buscando darles el protagonismo según los diferentes momentos de la canción. Se optó por dejar las congas a la izquierda de la imagen estéreo, el micrófono de voz de la batería; que fue usado para la guacharaca, a la derecha de la imagen estéreo, y finalmente el bajo en el centro.

Después, se decidió trabajar más a fondo en el color de la mezcla, buscando darle personalidad al timbre de los instrumentos, haciendo uso de compresión y EQ (ecualización) en cada uno de ellos. En cuanto a los efectos, se hizo uso de un *hall* para la reverberación larga, y de *plates* para las reverberaciones corta y media; para los delays se hizo uso de *Slapback Delay* para el acordeón y *Multi Tap Delay* para la guitarra eléctrica y voces; y finalmente en el bajo decidimos procesarlo vía *Distressor* para buscar darle cuerpo y definición en la mezcla.

Para terminar la mezcla, hicimos un proceso de automatización de cada uno de los instrumentos, así como efectos para que la canción tuviese dinámica y movimiento; siendo la voz el de mayor trabajo por el uso extremo de rango dinámico por parte de la cantante.

M.C.P.M / Palenge ta kema

Al tratarse de una mezcla entre música de palenque y hip hop, procuramos encontrar un sonido que tuviera el groove de la música urbana junto al carácter arrabalero de la música

palenquera. El proceso de edición fue minucioso en la medida en que se buscaba una estabilización del pulso sin afectar la interpretación libre del tambor y el fraseo en la voz del vocalista.

Luego de hacer el mismo proceso; la nivelación de la estructura de ganancia como se hizo en *Diana Burco*, buscamos distribuir los instrumentos en la imagen estéreo, ya que, al contar con diferentes timbres, podíamos tener varias opciones de color en la mezcla. Una vez teniendo la imagen estéreo definida, se continuó con el proceso de filtrado para las señales no deseadas en cada canal, buscando limpiar la mezcla en todo el rango de frecuencias.

Seguidamente, se hizo el proceso de colorear los instrumentos. Para el bajo buscábamos un sonido con cuerpo y con definición, ya que se trataba por momentos de una línea melódica en un estilo funk, y en otros momentos, de acompañamiento en ostinato, así que nuevamente hicimos uso del *Distressor* para buscar armónicos y claridad en el registro alto, y con la ayuda del *Plugin Sansamp* de *Avid*, para darle cuerpo y presencia en el registro bajo procurando no ensuciar las frecuencias bajas de la mezcla.

La guitarra eléctrica decidimos procesarla de manera diferente según la sección de la canción, haciendo uso de distorsiones, amplificación digital, procesos dinámicos, ecualización y efectos. En la batería decidimos hacer uso de una combinación de samples y captura real en bombo y redoblante; en cuanto a los *Overheads*, decidimos tener un sonido brillante haciendo uso de un filtro *High Shelving*. En los teclados buscamos definición y realce del contenido armónico, haciendo uso de ecualización sustractiva. El alegre decidimos procesarlo muy poco ya que queríamos conservar un sonido puro, así que solo se hizo uso de filtros para eliminar señales no deseadas de los demás instrumentos. La voz sin duda alguna fue la que más problemas presentó, debido a que el cantante se movía mucho y la captura no

fue la mejor, por esto se hizo una grabación de overdub la cual fue debidamente procesada por ecualizadores y compresión buscando darle inteligibilidad y carácter dentro de la mezcla; se hace énfasis en las frecuencias medias-altas y ecualización sustractiva en frecuencias medias-bajas.

En cuanto a los efectos se hizo uso de una reverberación corta, media y larga; haciendo envíos de todos los canales en diferente medida para lograr la espacialidad adecuada en la mezcla. Por último, se realizó un proceso de automatización en cada instrumento según el momento de la canción, esto con el fin de darle dinamismo a la mezcla.

El Cuatro / Araguato

El trabajo de mezcla de esta sesión en vivo fue un poco más libre en la medida en que el grupo acaba de tener una reciente renovación estilística, siendo ahora una fusión de joropo, hard rock, grunge, jazz, y blues. Haciendo el pop-rock a un lado, su primer y único disco no funcionó como referencia, ya que el mismo Guillermo quería una estética completamente diferente a la de su primer LP *El Cuatro (2013)*, por esta razón, se tuvo una postura más propositiva para este live session a diferencia de las otras dos.

Araguato en particular es una canción con una forma bastante marcada por la fusión de sus ritmos, teniendo una introducción, versos y coda en un estilo cercano al joropo; a diferencia de los coros, los cuales cuentan con un estilo predominante de hard rock.

Se abordó la mezcla pensando en un contraste sonoro para ambas partes, empezando por hacer el mismo proceso de filtrado y balance de niveles de las otras dos sesiones. continuamos por apuntarle a un sonido “sucio”; es decir, que tiene distorsiones y pedaleras, y

que a la vez sea claro y definido para el coro; se buscó una base de bombo y redoblante desde una fusión de samples con la captura original de ambos canales, acompañada de procesamiento dinámico y ecualización para buscar darle personalidad al sonido base. En cuanto a los *Overheads*, decidimos hacer un corte de frecuencias altas alrededor de 17 khz a 20 khz para obtener un sonido más crudo y opaco que respondiera satisfactoriamente al concepto de esta sección. Con respecto a los toms, queríamos obtener un sonido definido y contundente, el cual logramos especialmente mediante el proceso de ecualización y de compresión. Al igual que en la sesión de *M.C.P.M.*, decidimos hacer un envío de la batería a un canal auxiliar para que actuara como compresión paralela de toda la batería, buscando rescatar el sonido del instrumento en la sala. Con el bajo, tuvimos dos canales, uno era la señal del amplificador y el otro la señal directa, ambos fueron procesados en el *Distressor* con diferentes parámetros. Se buscó definición en la señal directa para las frecuencias altas, y en cuanto a la señal del amplificador, que tuviera cuerpo y contenido armónico para frecuencias bajas, haciendo en ambos un corte con un filtro pasa altos alrededor de 45 Hertz para limpiar las frecuencias bajas de la mezcla; las secciones de versos tenían uso exclusivo de la señal directa y para la sección de coro hicimos uso de ambas, generando así un contraste tímbrico entre secciones.

Para el cuatro no se realizaron mayores modificaciones tímbricas, la señal que llegaba de línea directa era buena y fiel al instrumento, de igual manera existía desde la grabación misma un proceso de producción desde su interpretación gracias al uso de diferentes efectos mediante pedales de guitarra.

Finalmente, para la voz decidimos hacer uso de ecualización sustractiva buscando darle aire al instrumento y presencia en frecuencias altas, así como también el uso de compresión

para darle cuerpo y color en la mezcla. En cuanto a los efectos, se hizo uso de reverberación corta, media y larga mediante envíos en el redoblante, la voz y el cuatro, y el uso de *Delay Slapback* para la voz vía inserto. Para terminar, el proceso de automatización en cada instrumento no tuvo mayor trabajo ya que, el acople y ensamble del grupo permitía una buena interpretación.

3.1.3 Grabación del Sonido Directo

Para la grabación de sonido directo en San Basilio de Palenque, Valledupar y Bogotá se hizo uso de un micrófono de *Boom Rode* y de una grabadora *Zoom H6* y sus respectivos micrófonos integrados, tanto para la grabación de ambientes como la grabación de música en las diferentes locaciones.

Para la grabación de Voz en Off se hizo uso de un micrófono *AKG Perception 400* y una interfaz de audio *Mbox*.

Para la grabación de Voz en Off de Diana González, Ali Navarro y Guillermo Díaz, se utilizó un micrófono *AKG 414* en el estudio D de Centro Ático.

3.1.4 Grabación de Música Incidental

Música de Introducción (Soundtrack “El Tesoro”)

Los instrumentos acústicos de la banda sonora del proyecto se grabaron el viernes nueve de noviembre en el estudio A. Primero los instrumentos de percusión: tambor alegre, cununo, tambora y guasá; haciendo uso de un micrófono *Shure Sm57* para el tambor alegre, el cununo y el “paliteo” de la tambora, mientras que para el parche de esta última se hizo uso de un *Sennheiser MD421*; en cuanto al Guasá, se hizo uso de un *AKG c414 XLS*.

Cabe señalar que la sesión de grabación no se hizo en bloque sino fue un mismo músico quien grabó todos los instrumentos, uno por uno. Posterior a la parte de percusión, se continuó con la grabación del acordeón, haciendo uso de un micrófono *AKG c414 XLS* para grabar tanto los altos como los bajos del acordeón. Por último, se realizó la grabación de marimba de chonta, nuevamente usando *AKG c414 XLS*, pero esta vez en un arreglo estéreo, y un micrófono de cinta *KSM 313* usado como spot para reforzar.

3.1.5 Mezcla del material audiovisual

Haciendo uso de un sistema estéreo de monitoreo calibrado a 79 dB SPL = -20 dBFS en monitores KRK Rokit 6 se continuó con la Post Producción de Sonido del proyecto:

Diálogos

Para las voces en off se mezclaron los niveles a -24 LUFS medido con el plug-in de *Waves WLM*. Se realizó una pequeña compresión para tener control sobre el rango dinámico y un pequeño proceso de ecualización a cada una de las voces buscando un timbre cálido y definido.

Música Incidental

Para la música incidental se realizó una mezcla en sesiones de *Pro Tools* por separado para cada una de ellas. La música de introducción o banda sonora que lleva por nombre “El Tesoro”, al tratarse de una fusión entre currulao y minimalismo, busca un color tradicional, pero a la vez académico, conservando el sonido orgánico de los instrumentos tradicionales sin alterarlo de alguna manera, bien sea por procesamiento dinámico o efecto. Esto se logró únicamente haciendo una filtración que elimina pequeñas señales no deseadas, teniendo en

mente el objetivo de que la mezcla sea un poco más natural y real, sin tanto diseño de producción desde este ámbito de mezcla.

La música de la secuencia de Palenque se grabó en el Estudio A de Centro Ático y se mezcló tratando de buscar un sonido de bullerengue tradicional, haciendo uso de procesos dinámicos y de ecualización en las voces e instrumentos de percusión, siendo muy cuidadosos con la búsqueda de un timbre tradicional en estos instrumentos. En cuanto a la batería se trató de buscar un sonido cercano al jazz, en su mayoría desde la misma captura, haciendo sobre todo un trabajo de filtrado al ser grabado todo en un mismo live room, ya que se quería conservar ese sonido arrabalero y “sucio” de la música de parranda.

Con respecto a la música que acompaña la secuencia de Diana González en Bogotá, se grabó en el Estudio 3 de la facultad de Artes de la Universidad Javeriana; en cuanto a la mezcla, se hizo únicamente un proceso de filtrado para limpiar frecuencias no deseadas en cada canal, dejando nuevamente un sonido orgánico, ya que se trataba de una grabación académica contemporánea.

Por último, para las secuencias de Guillermo, se hizo uso de una de las obras grabadas para el live session, llamada *Viento de Agua*, en donde el formato es de voz y cuatro; cancelamos el canal de la voz y usamos solo el cuatro, con los mismos procesos y efectos que se usaron para la mezcla de *Araguato*.

Música Diegética

En un principio, solo se pensaba hacer grabación de ambientes y de cada uno de nuestros artistas interpretando su instrumento en su respectiva locación, pero en San Basilio de Palenque nos encontramos con música en todas partes y de forma espontánea, material que

pudimos grabar y que nos pareció de gran valor para nuestra narrativa; el reto fue hacer una correcta mezcla de esta música junto a la música incidental de la secuencia de Palenque planteada desde un principio. A fin de cuentas, mediante un simple proceso de automatización, ambas músicas encontraron una correcta cohesión entre ellas. Para las demás secuencias se hizo uso de las capturas hechas con la grabadora *Zoom* y el micrófono de *Rode Ntg1*, correspondiente a cada plano.

Ambientes

Los ambientes fueron una mezcla de las grabaciones realizadas con la grabadora *Zoom H6* en las diferentes locaciones y con archivos de audio provenientes de bancos de sonido. En cuanto a la mezcla con los diálogos y la música, se procuró hacer uso de ellos, en especial en momentos en donde apoyara la narrativa tomando protagonismo; hay momentos en donde no hay sonido de ambiente porque la narrativa no lo necesita.

3.2 Video

Grabación de Video (Salidas de Campo):

Desde la captura de video se buscó apoyar la narrativa del proyecto haciendo uso de diferentes planos basados en nuestro mayor referente, la película documental *Given*: planos video retrato, planos detalle, generales, en movimiento, picados y contrapicados. Se hizo uso de una cámara *Canon 5D*, una cámara *Canon 6D* y luces Ledzilla.

Cámara 1: Felipe Arévalo.

Cámara 2: Karina Barbudo.

Grabación de Video (Sesiones en vivo):

Para las sesiones en vivo de *El Cuatro* y *M.C.P.M*, se buscó tener primeros planos de los artistas y planos generales de los grupos, en tres cámaras fijas: dos cámaras *Sony F3* y una *Sony PMW 300*; en cuanto a los planos detalle de los instrumentos, cuerpo de los músicos, público y escenografía en el estudio, se hizo uso de dos cámaras móviles *Canon 5D*. Para la sesión de *Diana Burco* se hizo uso de cuatro cámaras: una cámara *Sony F55*, una cámara *Canon 6D* y una cámara *Canon 5D*; en donde según la toma, cada cámara cumplía un papel diferente asignado por el director de fotografía.

Cada sesión en vivo respondía a un concepto diferente, cada artista y su proyecto musical tenían personalidades y carácter únicos que los definen, por esto fue necesario tener diferentes reuniones con cada uno de ellos para poder traducir de la mejor manera en la imagen su propuesta musical.

En la sesión de Guillermo, se buscó hacer tomas desenfocadas y con mucho movimiento, para responder al carácter agresivo y “sucio” de su música, así como también el uso de muchos planos detalle de los instrumentos. Para la sesión de Diana, se hicieron tomas con muy poco movimiento y fluidos, siempre cuidando el foco en la cámara, haciendo especial énfasis en las expresiones faciales de las intérpretes y respondiendo al carácter pausado y apasionado de su música. En la sesión de Ali se buscó tener una mezcla de cámaras fijas y cámaras en movimiento, respondiendo al carácter lento peroailable de su música.

La edición buscó desde un primer momento que el discurso se presente de una manera fluida mediante el relato de las tres historias en paralelo, siendo articuladas por las sesiones

en vivo. Usando una narrativa de introducción, desarrollo y conclusiones. La colorización de todo el material buscó mantener una paleta de colores específica.

3.3 Diseño Gráfico (Logotipo y Etiqueta).

En cuanto al diseño gráfico del logotipo del proyecto, se buscó representar desde los tres instrumentos principales de cada uno de nuestros artistas, las tres músicas a tratar en el trabajo: el vallenato personificado en un acordeón, la música palenquera en un tambor alegre y el joropo en un cuatro. Los tres instrumentos dentro de un diseño de un cofre, haciendo referencia a la imagen popular de un tesoro pirata; el cofre contiene el título del proyecto y en la letra O se simboliza el candado para abrir el cofre. Ver en Anexos *Imagen 3.1*.

Para la imagen de label del proyecto, se trató de colocar el logotipo en un espacio que hiciera alusión al concepto del proyecto, se decidió entonces hacer una alusión a la naturaleza, haciendo referencia al encanto del mundo que buscamos recuperar; junto a un diseño de patrones precolombinos, los cuales hacen referencia a nuestras tradiciones ancestrales. Ver Imagen en Anexos *Imagen 3.2*.

4. Producción Ejecutiva

El gran reto del proyecto consistía en la organización y liderazgo del gran número de personas participantes de cada sesión en vivo, tanto del grupo de producción como de los artistas invitados y el público; así como también la supervisión en el correcto uso de los recursos prestados por Centro Ático y la Facultad de Artes. En cuanto a los viajes, fue necesario hacernos cargo del transporte de equipos y personal de apoyo, estadía y viáticos de todo el equipo de producción.

5. Conclusiones

Este producto audiovisual da fe del valor humano y espiritual que se plantea rescatar de la música tradicional del país en sus diferentes regiones; son elementos que sentimos se han ido perdiendo en la música popular colombiana, es por esto que se hace una invitación a que se siga fomentando la documentación y divulgación de nuestra música, dando lugar a las nuevas generaciones que buscan preservarla en contextos musicales contemporáneos.

Al reunir propuestas musicales como las de *El Cuatro*, *Diana Burco* y *M.C.P.M.*, se hace evidente la transformación musical de nuestras músicas autóctonas, gracias a las nuevas influencias musicales producto de un mundo cada vez más globalizado y de una tecnología que avanza día a día, haciendo al ingeniero de sonido, cada vez más partícipe de este desarrollo musical.

La realización de un proyecto audiovisual como este, demandó juntar todos los conocimientos adquiridos durante el programa, tanto en las distintas ramas de la ingeniería de sonido, como de la formación musical; así como la necesidad de ahondar en campos como la escritura de guión, edición y planeación del video, y producción de campo.

Bibliografía y referencias discográficas

Abadía, G. (1997). *ABC del flokllore colombiano*. Bogotá: Panamericana.

Attias, A. (2015). *El desencantamiento del mundo y lo sagrado. Un espacio común para Max Weber y Georges Bataille*. Maestría en ciencia política y sociología. Flacso, Argentina

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

Bernal, M. (s.f). *Taller de Música colombiana*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Música. Vinculación académica.

Bourke, H. Burde, D. (productores) y Jess Bianchi, J. (director). (2016). *Given*. [cinta cinematográfica]. Streaming. Estados Unidos: Good Wolf Entertainment.

Cervantes, L. (2013). *El concepto del Aura en Walter Benjamin*. Recuperado de: <https://cincocentros.com/2013/10/29/el-concepto-del-aura-en-w-benjamin>

Díaz, C. (2007). *ABCD del Cuatro*. Bogotá, Colombia: Impacto Más.

Díaz, D. (1993). *Título de Amor* [CD]. Bogotá, Colombia. Sony Music.

Díaz, D. (1994). *26 de mayo*. [CD]. Bogotá, Colombia. Sony Music.

El Binomio de Oro. 1988. *Internacional*. [CD]. Codiscos

El Cuatro. 2013. *El Cuatro*. [CD]. Bogotá, Colombia. GED Producciones.

Emilsen Pacheco. 2009. *Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá. Bulla!* [CD]. Bogotá, Colombia: Reef Records

- Gauchet, M. (2005). *El desencantamiento del mundo: una historia política de la religión*. Trotta
- González, D. 2017. *Diana Burco* [CD]. Bogotá, Colombia: Independiente.
- Gutiérrez, T. (1992). *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Barcelona, España: Plaza y Janés Editores.
- Jenkins, R. (2000) *Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the millennium*. Max Weber Studies.
- Llerena, R. (1985). *Memoria Cultural en el Vallenato: Un modelo de textualidad en la Canción Folclórica Colombiana*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.
- Los Hermanos Zuleta. (1992). *Mañanitas de Invierno*. [CD]. Bogotá, Colombia.Sony Music.
- Navarro, L. (2017). *Palenque: Comunicación, Territorio y Resistencia*. Barranquilla, Colombia: Universidad Del Norte.
- Pacheco, E. 2016 *¿Qué es el Bullerengue? En Mi tambor es mío* [CD]. Bogotá, Colombia.: Sonidos Enraizados.
- Oñate, J. (1989). *Palabras de Amor*. [CD]. Bogotá, Colombia. Sony Music.
- Villazón, I. (1988). *Por ti Valledupar*. [CD]. Bogotá, Colombia.CBS.
- Weber, M. (2006). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Terramar.

ANEXOS

- Grabación de las sesiones en vivo (*stage plot - input list*).
- Guión.
- Cronograma.
- Presupuesto.

ANEXOS

Input List de Sesiones en Vivo:

- Imagen 1.1 *Input List “El Cuatro”*

Input	Micrófono	Preamp	Instrumento
1	e901	SSL1	Kick in
2	Royer 121	SSL2	Kick out
3	U87	SSL3	Redo up
4	sm57	SSL4	Redo down
5	Schoeps Mk4	SSL5	Hihat
6	e604	SSL6	Tom
7	md421	SSL7	Tom de piso
8	U87	Avid1-1	OH. L
9	U87	Avid1-2	OH. R
10	Dpa 4006	API 1	Room L
11	Dpa 4006	API 2	Room R
12	Di	Di	Bass DI
13	RE20	API3	Bass Amp
14	Di	API6	Cuatro Di
15	Telefunken M-80	Avid1-3	Voz

- Imagen 1.2 *Input List “M.C.P.M.”*

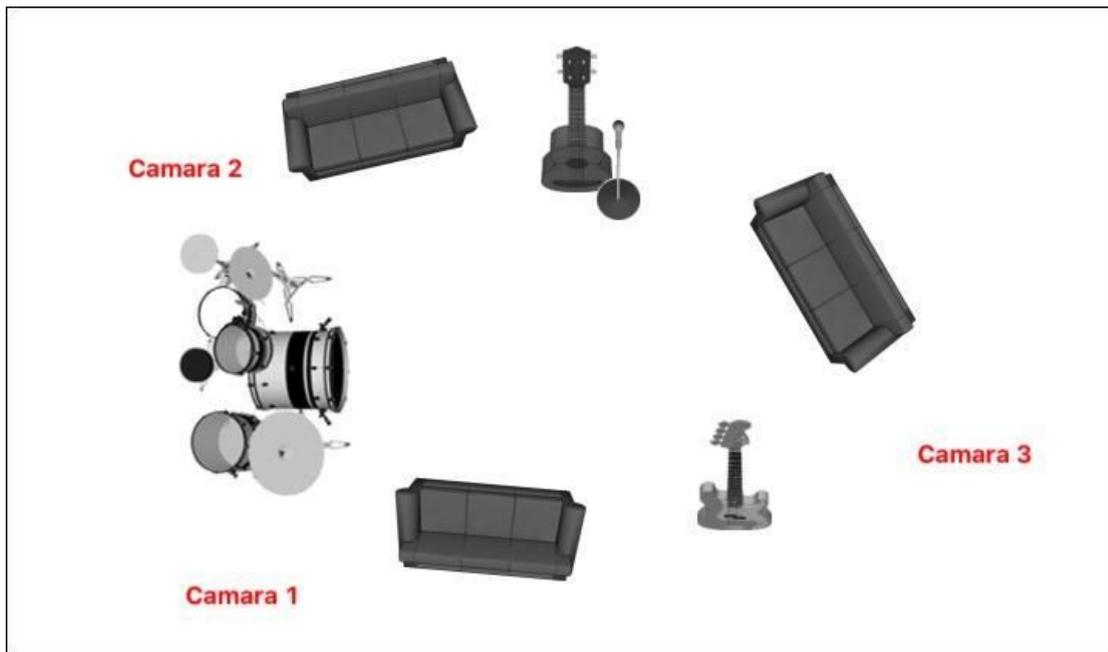
Input	Micrófono	Preamp	Instrumento
1	e901	SSL1	Kick in
2	RE20	SSL2	Kick out
3	U87	SSL3	Redo up
4	sm57	SSL4	Redo down
5	Schoeps Mk4	SSL5	Hihat
6	e604	SSL6	Tom
7	md421	SSL7	Tom de piso
8	Akg414	Avid1-1	OH. L
9	Akg414	Avid1-2	OH. R
10	Dpa 4006	API 1	Room L
11	Dpa 4006	API 2	Room R
12	Di	Di	Bass DI
13	Sm57	API3	Guitarra Amp
14	U87	API6	Alegre up
15	Sennheiser 421	Avid1-3	Alegre Down
16	RE20	Avid1-4	Voz

- Imagen 1.3 *Input List “Diana Burco”*

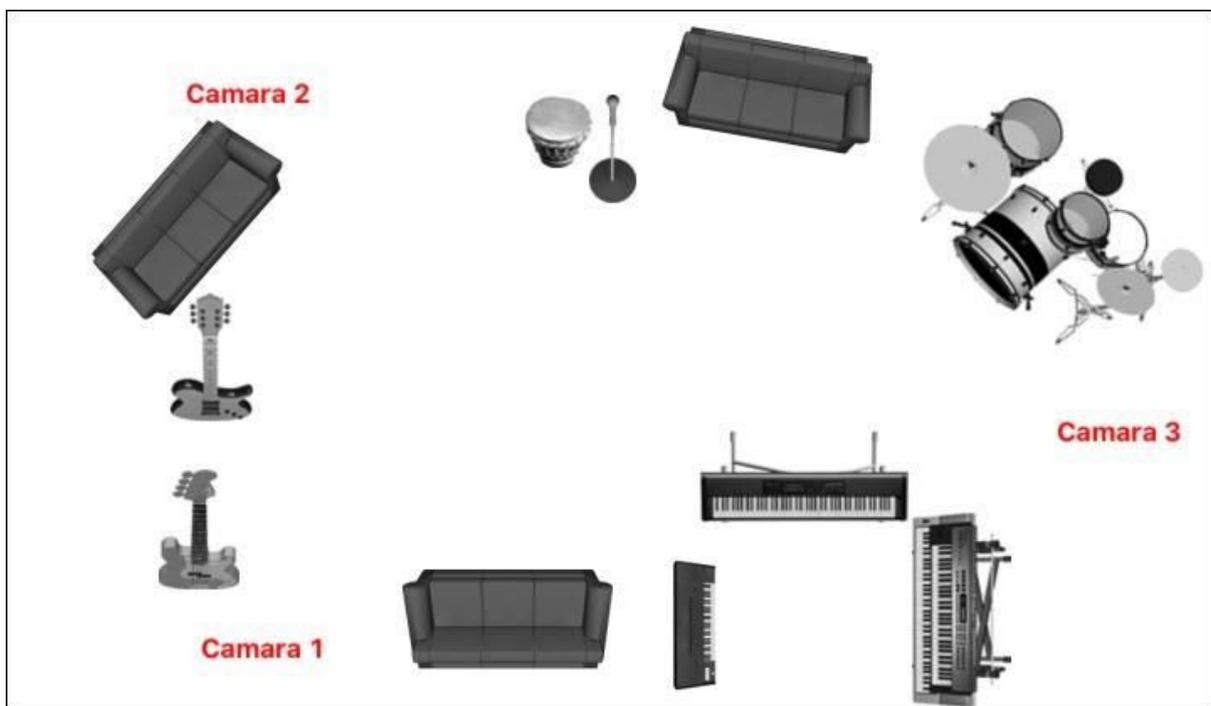
Input	Micrófono	Preamp	Instrumento
1	e901	SSL1	Kick in
2	RE20	SSL2	Kick out
3	Sm57	SSL3	Redo up
4	Sm57	SSL4	Redo down
5	e604	SSL5	Tom1
6	e604	SSL6	Tom2
7	Beta52	SSL7	Tom de piso
8	Schoeps Mk21	SSL8	HiHat
9	Schoeps Mk4	Avid1-1	OH. L
10	Schoeps Mk4	Avid1-2	OH. R
11	Sm57	API 1	Conga
12	Sm57	API 2	Tumbadora
13	Di	Di	Bass DI
14	RE20	API3	Bass Amp
15	Akg414	API6	Acordeón
16	Sm7b	Avid1-3	VozDiana
17	Sm7b	Avid1-4	VozBateria

Stage Plots

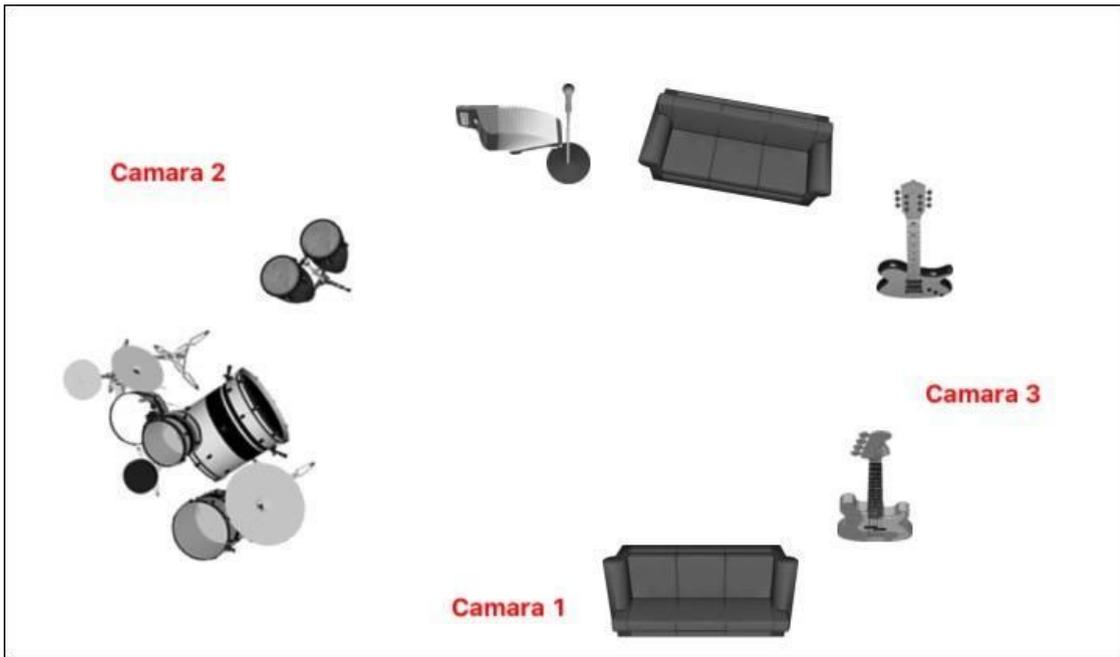
- Imagen 2.1 *Stage Plot "El Cuatro"*



- Imagen 2.2 *Stage Plot "M.C.P.M."*



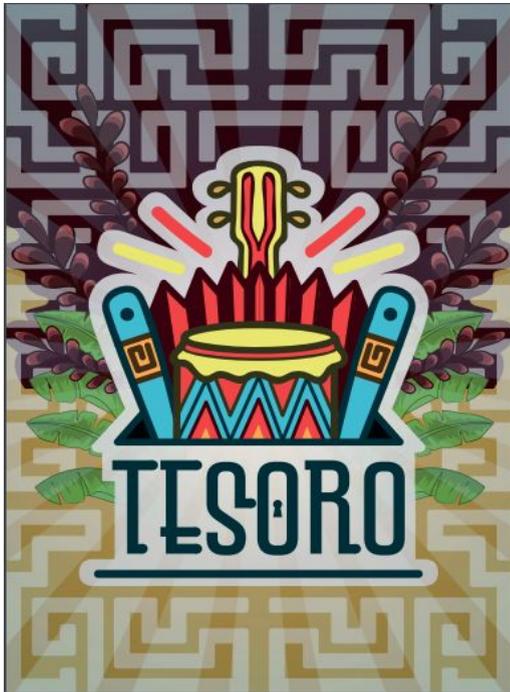
- Imagen 2.3 Stage Plot “Diana Burco”



- Imagen 3.1 Logotipo y Tipográfico El Tesoro



- Imagen 3.2 *Poster y Label El Tesoro*



Imágenes rodajes en campo y

grabaciones en estudio:



Imagen 3.1 Rodaje en Valledupar.



Imagen 3.2 Rodaje en San Basilio de Palenque.



Imagen 3.3 Sesión de grabación Soundtrack, Marimba de Chonta.



Imagen 3.4 Sesión de grabación Música Incidental, Secuencia Palenque.



Imagen 3.5 Sesión de grabación Música Incidental, Secuencia Diana Bogotá.

Guión

Desde un principio se pretendía que el guión se fuera construyendo a medida que avanzaba el proyecto, según el material de video que pudiéramos recolectar en las diferentes locaciones y la grabación y edición de las voces en *off*. Según lo que cada artista quisiera contarnos y según lo que pretendíamos que hablaran durante la grabación de sus voces, fue necesario tener varias reuniones previas con cada uno de ellos, con el fin de entender la filosofía detrás de sus proyectos y de su visión de la música popular actual. Durante la grabación de la voz en *off* se propuso tener una charla amena, alejándose de un discurso preparado, dejando que el artista fuera él y contará lo que tiene por decir; mediante la edición de audio, se generó un

guión de las voces, con el fin de que representaran en palabras de ellos, la idea base y primaria del proyecto, la cual es una invitación al rescate del sentido humano y espiritual de las músicas tradicionales, como respuesta, desde la música, a estos tiempos de ansiedad, depresión y tristeza en la sociedad; buscando que el espectador se deje contagiar por la magia de nuestra cultura colombiana.

Cronograma

- Enero - Marzo: Trabajo de preproducción, primer contacto con el equipo de visuales: Karina Barbudo y Felipe Arévalo. Reuniones para conocer el equipo de trabajo.
- Abril - Mayo: Reunión individuales con cada uno de los artistas, para hablar sobre el proyecto y nuestra visión de él.
- Junio - Julio: Grabación live “El Cuatro”, Grabación live “MCPM”.
- Agosto: Trabajo de mezcla sesiones en vivo “El Cuatro” y “MCPM”.
- Septiembre: Viaje Palenque/Valledupar.
- Octubre - Noviembre: Grabación Live “Diana Burco”. Postproducción de audio y video.

Presupuesto

Viaje San Basilio de Palenque/Valledupar:

5 tiquetes de avión Bogotá - Cartagena: 1,000,000 COP

Comida x 5 personas x 3 días: 600,000 COP

Hotel Valledupar x 2 habitaciones x 1 día: 120,000 COP

Hostal Palenque x 2 habitaciones x 1 día: 100,000 COP

Alquiler carro x 3 días: 550,000 COP

Gasolina y peajes: 300,000 COP

Extras: 250,000 COP

TOTAL: 2,920,000 COP

Sesiones en Vivo:

Transporte músicos y equipos de trabajo: 200,000 COP

Comidas: 250,000 COP

Pilas in ears: 35,000 COP

TOTAL: 485,000 COP

Varios:

Tiquetes Alí ida y vuelta Cartagena - Bogotá: 250,000 COP

Transporte Alí ida y vuelta Palenque - Bogotá: 88,000 COP

Valor labels EP y logo "El Tesoro": 150,000 COP

Comidas equipo de edición: 200,000 COP

TOTAL: 688,000 COP

GRAN TOTAL: 4,093,000 COP

Notas:

[1] Walter Benjamin describiría como el concepto de *aura en el arte*, en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamín,2003: 47).