

CROMOSSÔNIA

La Creación Audiovisual a través de la Cromestesia:
Percepción Sinestésica de Música y Color



CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ





**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

“CROSSÔNIA”

LA CREACIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE LA CROMESTESIA:
PERCEPCIÓN SINESTÉSICA DE MÚSICA Y COLOR

CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ

Trabajo de Conclusión de Curso III - Curso de Cine y Audiovisual

Foz de Iguazú

2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

“CROMOSSÔNIA”

**LA CREACIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE LA CROMESTESIA:
PERCEPCIÓN SINESTÉSICA DE MÚSICA Y COLOR**

CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ

Trabajo de Finalización de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano de
Arte, Cultura e Historia de la Universidad
Federal de Integración Latinoamericana,
como requisito parcial para la obtención del
título de Grado en Cine y Audiovisual.

Orientador:

Prof. Dr. Pablo Souza de Villavicencio

Co-Orientador:

Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena

Foz de Iguazú

2025

CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ

“CROMOSSÔNIA”

LA CREACIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE LA CROMESTESIA:
PERCEPCIÓN SINESTÉSICA DE MÚSICA Y COLOR

Trabajo de Finalización de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano de
Arte, Cultura e Historia de la Universidad
Federal de Integración Latinoamericana,
como requisito parcial para la obtención del
título de Grado en Cine y Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Pablo Souza de Villavicencio
UNILA

Co-Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Evaluador: Prof. Dr. Fábio Allan Ramalho
UNILA

Evaluador: Prof. Dr. Danilo Bogo
UFPR - UNILA

Foz de Iguazú, 05 de diciembre de 2025

No hay nada más alentador y reconfortante que llegar al final del curso, con la percepción de que cambiaron cosas desde aquel Carlos que pisó tierras brasileñas en 2020. Quiero dedicar este proyecto al Yo de niño que soñó posibilidades con música y colores juntos.

Este proyecto no hubiera sido posible con la ayuda, asesoría y apoyo incondicional de mis amigos y veteranos: Julie Lemos, Luis Soriano, Raúl Camacho y Hebert Velandia, que en medio de nuestras conversaciones encontré un mundo de posibilidades para comenzar a escribir mi idea. No está demás dedicar esto, también a mis padres y hermanos; ellos forjaron mi carácter y hoy por hoy sigo agradecido con ellos, pese a mi neurodivergencia y mi forma de relacionarme con el mundo.

Dedico este logro a mis orientadores, Pablo y Marcelo por su gran paciencia, a Danilo por su escucha y a todos y cada uno de los participantes de este proyecto, a todo el elenco y equipo; a los trabajadores de la UNILA involucrados en la obra expandida; también a la profesora Virginia por prestarme su libro de Sergio Basbaum.

Y dedico este logro al Dios en el que creo, a mis ángeles que acompañan mis pasos y recordando a Mick, el ser que, pese a su ausencia, me ha dado energías para seguir transitando en este mundo terrenal.

AGRADECIMIENTOS

JOHN ALEX VELÁSQUEZ CAJAMARCA
DANIELA MEDINA - ADRIANA HERRERA
DUVIS NANCY GALINDO
ARCOM ENGENHARIA
ELI ABNER DE OLIVEIRA
ADRIANO CAMACHO
LAUDIR DOS SANTOS
GILVANE HAGEDORN
IVANEUSA MOREIRA
OLGA AQUINO
JOSE ANTONIO LÓPEZ DÍAZ
CASA EDITORIAL LAS MARAVILLAS CON LOS PENSAMIENTOS
FERRAGENS BRASIL
MADEIREIRA HS
MARIA LUCIA DA SILVA
CEASA FOZ DO IGUAÇU
SECAFE UNILA
LABORATÓRIO LAB & ART UNILA
LABORATÓRIO DELABEN UNILA
COORDINACIÓN CURSO DE MÚSICA UNILA
SECRETARIA ACADÊMICA CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL UNILA
NICOLE SAYUMI DIER
VIRGINIA OSORIO FLORES
PARQUE NACIONAL DO IGUAÇU - URBIA CATARATAS
PROJETO DE EXTENSÃO CICLO SONORO UNILA

*Confiem na sua ideia, por mais estranha
e bizarra que pareça no começo.*

Christa Sommerer

RESUMEN

Se entiende por *Sinestesia* a la percepción simultánea de dos o más sentidos de una persona, donde se percibe un estímulo a partir de informaciones sensoriales; lo anterior aplica a una de sus ramas: la *cromestesia*, que consiste en la percepción de la vista y la audición producto de la asociación sonido-color. A través de un proyecto audiovisual se aborda esta relación y cómo el videoclip y la performance audiovisual pueden ser potenciales medios de expresión. A partir de algunos antecedentes en el tema se comprueba que autores como Oskar Fischinger en la música visual y Aleksandre Scriabin en el espectáculo sinfónico de luces crearon mecanismos para exteriorizar su percepción subjetiva relacionada a los colores y cómo ejercieron sus obras enfocando el aspecto cromestésico. El propósito de este proyecto es crear y testear un método que permita asociar frecuencias con tonos de color y a su vez, aplicar un recorte de *sonido-color* en una obra de videoclip por medio de una composición musical.

Palabras clave: Sinestesia; videoclip; performance audiovisual; investigación creación; composición musical.

RESUMO

Se entende por *Sinestesia* à percepção simultânea de dois ou mais sentidos de um indivíduo, onde percebe um estímulo a partir de informações sensoriais; o anterior aplica à *cromestesia*, um dos ramos que baseia na percepção da visão e audição, produto da associação de *som-cor*. Por meio de um projeto audiovisual aborda-se sua relação e como o videoclipe e a performance audiovisual podem ser potenciais meios de expressão. A partir de alguns antecedentes no assunto comprova-se que autores como Oskar Fischinger na música visual e Aleksandre Scriabin no espetáculo sinfônico de luzes criaram mecanismos para exteriorizar sua percepção subjetiva relacionada às cores e como exercem suas obras focando no aspecto cromestésico. O propósito deste projeto é criar e testar um método que permita associar frequências de som com tons de cor e também aplicar um recorte de *som-cor* numa obra de videoclipe por meio de uma composição musical.

Palavras chave: Sinestesia; videoclipe; performance-audiovisual; investigação em artes; composição-musical.

ABSTRACT

Synesthesia is known as the simultaneous perceptions between two or more human senses, where a stimulus is perceived from sensory information. Above is presented the concept of *Chromatic-Synesthesia*, a branch based from vision-audition perceptions, a product of *sound-color* association. This audiovisual project addresses this connection between *music-videos* and *audiovisual performances*, and how this could be a potential means of expression. From some studies, it can be observed that authors such as Oskar Fischinger in *visual music* and Aleksandre Scriabin in *Symphonic Light Shows* created mechanisms to externalize their subjective perceptions related to colors and their use in musical works focused on the chromatic-synesthesian aspect. The objective of this project is to create and test an empirical method for linking sound frequencies with tones of colors, and to apply it in a *sound-color* cut for a music video work though a music composition.

Keywords: Synesthesia; music video; audiovisual performance; arts-based research; music composition.

LISTA DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Reproducción del círculo de quintas de Scriabin | 24 |
| Figura 2 - Representación melódica de notas musicales con signos accidentales | 30 |
| Figura 3 - Círculo de quintas de percepciones cromestésicas del método Charltz | 36 |
| Figura 4 - Círculo cromático de percepciones cromestésicas del método Charltz | 37 |
| Figura 5 - Paletas triangulares de tricolores de las músicas Háblame, Semillas Nacientes y Castigo | 44 |
| Figura 6 - Paleta hexagonal de colores de la música Lo que quieres tú con imagen de referencia | 51 |
| Figura 7 - Representación melódica y armónica de acordes en una partitura de do mayor (C) | 56 |
| Figura 8 - Representación gráfica de alturas en un piano de cinco octavas de Levitin | 58 |
| Figura 9 - Representación gráfica de los signos de las diesis en contraparte con signos accidentales del cuarto de tono..... | 60 |
| Figura 10 - Vista espacial de la Sala Sahyan (C-203) después de agosto de 2025 con el prospecto del montaje | 88 |
| Figura 11 - Plano de distribución del Estudio de Televisión - Sala 304 de la Unila Jardim Universitário | 92 |
| Figura 12 - Vista espacial de la Sala Sahyan (C-203) antes de agosto de 2025 con el prospecto del montaje | 102 |

LISTA DE IMÁGENES

| | |
|---|-----|
| Imagen 1 - App de generador de frecuencias Frequency Sound Generator v.3.1. | 32 |
| Imagen 2 - Espectro manual de percepciones coloridas a partir de la previsualización de peaks de la pista de audio “Lo que quieres tú” | 40 |
| Imagen 3 - Espectro manual de un fragmento de “Estudio 2: Días de Nostalgia” de Julián Andrés Torres | 40 |
| Imagen 4 - Paleta de colores Háblame (C - G) bajo el método Charltz y complementos externos en azul..... | 45 |
| Imagen 5 - Paleta de colores Semillas Nacientes (D - Bm) bajo el método Charltz y complementos dentro de los acordes armónicos | 47 |
| Imagen 6 - Paleta de colores Castigo (Bb - Gm) bajo el método Charltz y complementos dentro de los acordes armónicos y turquesa adicional..... | 48 |
| Imagen 7 - Paleta de colores Días de Nostalgia (Dm \mathcal{d}) bajo el método Charltz y complementos dentro de los acordes armónicos | 49 |
| Imagen 8 - Paleta de colores Lo que quieres tú (Em - G) bajo el método Charltz y complementos dentro de los acordes armónicos | 52 |
| Imagen 9 - Previsualizaciones 3D de la Performance Audiovisual | 89 |
| Imagen 10 - Foto Fija del escenario del proyecto, bajo la configuración del videoclip Lo que quieres tú (En Mi menor y Sol mayor) | 91 |
| Imagen 11 - Secuencia del Videoclip Lo que quieres tú con Sabrina Silva | 93 |
| Imagen 12 - Registro de los talleres de actuación | 96 |
| Imagen 13 - Registro de los talleres de pintura | 96 |
| Imagen 14 - Montaje multicámara en el Estudio de Televisión de la UNILA, Jardín Universitario | 97 |
| Imagen 15 - Gestiones del equipo de producción | 98 |
| Imagen 16 - Grabaciones fonográficas en el estudio de sonido de la UNILA | 99 |
| Imagen 17 - Postproducción del videoclip Lo que quieres tú | 101 |
| Imagen 18 - Testes para la performance audiovisual de Cromossônia | 103 |

LISTA DE TABLAS

| | |
|--|-----|
| Tabla 1 - Fórmula matemática para la obtención de notas extendidas | 30 |
| Tabla 2 - Lista de frecuencias por notación expandida con muestra de color asociada del sistema Charltz en intervalo de tercera mayor | 33 |
| Tabla 3 - Lista de frecuencias por notación expandida con muestra de color asociada del Método Charltz en intervalo de tercera menor | 35 |
| Tabla 4 - Lista de notas musicales del sistema occidental, con su denominación y frecuencia | 55 |
| Tabla 5 - Lista de características instaladas en la Sala Sahyan para el desenvolvimiento de la performance “Cromossônia” | 87 |
| Tabla 6 - Lista de caracterizaciones realizadas en “Cromossônia” | 94 |
| Tabla 7 - Lista del equipo de trabajo del proyecto “Cromossônia” hasta el 20 de noviembre de 2025. | 104 |
| Tabla 8 - Cronograma provisional de actividades..... | 105 |
| Tabla 9 - Tabla de presupuesto invertido, más presupuesto analítico, editado hasta el 07 de marzo de 2025 | 107 |
| Tabla 10 - Tabla de financiamiento mensual con discriminación de gastos, con corte al 22 de noviembre de 2025.. | 108 |
| Tabla 11 - Tabla de equipos requeridos para la realización de los videoclips de “Cromossônia”. | 109 |

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1 PRESENTACIÓN | 16 |
| 1.1 LA SINESTESIA Y EL AUDIOVISUAL | 16 |
| 1.2 EL VIDEOCLIP COMO MEDIO DE EXPRESIÓN | 17 |
| 1.3 LA SINESTESIA COMO RESONADOR SONIDO-COLOR..... | 20 |
| | |
| 2 JUSTIFICATIVA | 26 |
| | |
| 3 DESCRIPCIÓN DE LA OBRA “CROMOSSÔNIA” | 28 |
| 3.1 EL MÉTODO CHARLTZ | 29 |
| 3.2 APLICACIÓN DEL MÉTODO CHARLTZ A UNA OBRA MUSICAL | 38 |
| 3.3 ARTICULACIÓN DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS | 42 |
| 3.4 ORGANIZACIÓN DE LA PERFORMANCE AUDIOVISUAL | 43 |
| 3.5 PRODUCCIÓN DE VIDEOCLIP | 50 |
| | |
| 4 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y VISIÓN ESTÉTICA | 54 |
| 4.1 ALTURA DE NOTA MUSICAL VS. FRECUENCIA SONORA | 54 |
| 4.2 LA CROMESTESIA COMO COMPONENTE DE UN LENGUAJE POSIBLE.. | 61 |
| 4.3 ESTÉTICA TELEVISIVA EN EL VIDEOCLIP..... | 67 |
| 4.4 EL DISCURSO MUSICAL EN SÍNCRESIS CON LA IMAGEN | 69 |
| 4.5 DISTINCIONES CULTURALES Y DENOMINATIVAS DEL COLOR | 71 |
| 4.6 UNA METODOLOGÍA ADECUADA | 74 |
| 4.7 SENSACIONES Y REFLEXIONES CROMESTÉSICAS | 78 |
| 4.8 CREACIÓN DE UN MÉTODO ENTRE LA MÚSICA Y EL COLOR | 81 |

| | |
|---|------------|
| 4.9 ASOCIACIONES Y CONTEXTOS ESPECÍFICOS EN LA FINALIZACIÓN AUDIOVISUAL | 83 |
| 5 PLANO TÉCNICO | 87 |
| 6 RELATORIO DE INVESTIGACIÓN | 90 |
| 6.1 AMBIENTACIÓN DEL PROYECTO | 90 |
| 6.2 PREPARACIÓN DEL ESCENARIO | 91 |
| 6.3 PREPARATIVOS DE CARACTERIZACIÓN | 93 |
| 6.4 PREPARACIÓN ACTORAL Y ESCÉNICA | 96 |
| 6.5 ESTÉTICA Y TÉCNICA DE LUCES Y CÁMARAS | 97 |
| 6.6 GESTIÓN DE PRODUCCIÓN | 98 |
| 6.7 PRODUCCIÓN MUSICAL | 99 |
| 6.8 POST-PRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN | 100 |
| 6.9 PREPARACIÓN DE BANCA | 102 |
| 7 LISTA DE INTEGRANTES | 104 |
| 8 CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN | 105 |
| 9 PRESUPUESTO ANALÍTICO | 107 |
| 10 PLAN DE PRODUCCIÓN | 107 |
| 10.1 PLAN DE FINANCIAMIENTO | 107 |
| 10.2 PLANEACIÓN DE EQUIPOS | 109 |
| 11 CONSIDERACIONES FINALES..... | 116 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |
| REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS | 126 |

| | |
|--|------------|
| REFERENCIAS ARTÍSTICAS..... | 128 |
| APÊNDICES | 130 |
| APÊNDICE A - TABLAS DE ASOCIACIONES CHARLTZ | 131 |
| APÊNDICE B - ROTEIRO TÉCNICO “CROMOSSÓNIA” | 134 |
| APÊNDICE C - PARTITURA “LO QUE QUIERES TÚ” | 158 |
| APÊNDICE D - PARTITURA “DÍAS DE NOSTALGIA” | 200 |
| APÊNDICE E - PARTITURA “HÁBLAME” | 202 |
| APÊNDICE F - PARTITURA “SEMILLAS NACIENTES” | 217 |
| APÊNDICE G - PARTITURA “CASTIGO” | 230 |
| APÊNDICE H - CIFRADOS CANCIONES “CROMOSSÔNIA” | 270 |
| APÊNDICE I - REGISTROS AUTORALES DE OBRAS AUDIOVISUALES | 276 |
| APÊNDICE J - PORTAFOLIO DE OBRAS TALLER DE PINTURA | 283 |

1 PRESENTACIÓN

1.1 LA SINESTESIA Y EL AUDIOVISUAL

Sinestesia es una palabra de origen griego, del *syn* (unión) y *aisthesis* (sensación), que significa la unión de múltiples sensaciones mediante el estímulo sensorial con la experiencia subjetiva (Basbaum, 2002, p. 19; Ruiz, 2011, p. 32). Hace siglos se ha intentado demostrar la asociación entre los colores y las notas musicales, incluso en áreas de la ciencia. Desde el aspecto neurológico, la sinestesia se atribuye a una combinación de los sentidos y el individuo recibe una información (de tacto, gusto, audición, etc..), provocando una percepción sinestésica (Baron-Cohen, Harrison, 1997, p. 21 apud Basbaum, 2002. p. 31); la *sinestesia* en el individuo presenta dos características: es estable, ya que siempre ve el mismo color-instrumento; e idiosincrásica, por su naturaleza individual bajo sus propias reglas (Ruiz, 2011, p. 34). Si bien es considerada como un trastorno de la percepción, la *sinestesia* no es considerada como una patología y no se le debe confundir con alucinaciones, ya que los estímulos sinestésicos son apoyados a partir de una distinción de la realidad (Ibidem, p. 36-37).

La competencia de este TCC recae en el análisis de las propiedades específicas, tanto de la imagen con el elemento de color, como del sonido en la altura de frecuencias, concepto musical fundamental para el reconocimiento de la asociación sinestésica. *Cromestesia* es el término empleado a la asociación conjunta de los estímulos de la visión y la audición; para estudiarla, tomamos dos referentes en el campo artístico, desde la rama musical con el pianista y compositor Aleksandre

Scriabin (Ruiz, 2011, p. 51), y la rama audiovisual con el pintor, animador y director de cine Oskar Fischinger (Basbaum, 2002. p. 94).

La aplicación de los referentes anteriores en una obra audiovisual se encaja en la denominación *música visual*, que es “cualquier forma de representación cinética, visual o audiovisual a través de la música” (Ruíz, 2011, p. 93). Si bien la *música visual* se considera la yuxtaposición de música e imagen en movimiento, Fischinger la ejecuta en su obra cinematográfica bajo la técnica de animación, incluyendo el color como factor identitario y la *síncresis*¹ con la pieza musical, como lo vemos en *Komposition in Blau* de 1935 y *An Optical Poem* de 1938. Otro ejemplo fílmico lo vemos en *Opus II* de Walter Ruttmann en 1921.

1.2 EL VIDEOCLIP COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

Luego de una vasta tradición de la ópera y el musical, la música visual se puede considerar una precursora del desarrollo del vídeo musical (o *videoclip*), configurando así futuras posibilidades del audiovisual y contribuyendo al nacimiento y la construcción del género. Se entiende por videoclip como “un cortometraje con música, -una combinación audio verbo *inconocinética*²- que tiene como objetivo la venta de un disco; de una canción interpretada por un grupo o en última instancia de la promoción de un artista” (Cuevas, 2024, p. 21); el *videoclip* es una “creación audiovisual de vocación cinematográfica surgida al calor del mundo contemporáneo[...].” (Sánchez-López, *apud* López, 2016, p. 234); comprende las influencias del lenguaje cinematográfico, publicitario y de las vanguardias artísticas y posee relación con otras industrias culturales como la radio, televisión, publicidad, entre otros (López, 2016, p. 233).

¹ *Síncresis*: Según Michel Chion es la combinación entre sincronismo y síntesis; es la soldadura que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional (Chion, 2011, p. 54).

² Compuesto de *Ícono* y *Cinética*. *Ícono*: Del fr. *icône*, signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; p. ej., las señales de cruce, badén o curva en las carreteras; *Cinética*: Del griego *κινητικός* *kinētikós* 'que mueve'. Estudio de la velocidad a la que se producen ciertos procesos. (Real Academia Española).

El *videoclip* explora las virtudes surrealistas de las composiciones, interpretaciones y formas visuales que juegan con el tiempo y la fragmentación de planos diversos; como estándar, el videoclip parte de una obra musical ya terminada, atendiendo ese audio en bruto o experimentando a partir de él (Cuevas, 2024, p 21); también atiende la potencialidad de la obra musical para su comercialización dirigida generalmente a un público juvenil, fomentando su consumo (Durá, 1988 *apud* López, 2016, p.233).

Las definiciones anteriores apuntan a la amplia recepción que ha tenido este formato dada a su versatilidad y diversidad respecto a formatos más extensos como el largometraje o el telefilme y ligado a estrategias de marketing y publicidad del consumo en masas, que por norma siempre tiene una música de discografía (de artista o agrupación) y también permite la inserción de conceptos del cine y video experimentales. Algunas de las características que podemos resaltar del videoclip y la performance audiovisual según Arlindo Machado, son las siguientes:

1) El papel que cumple la gestualidad musical en el lenguaje audiovisual y entender que un medio como la televisión contribuye a una traducción fiel del discurso musical (Machado, 2019, p. 165); 2) El diálogo intersemiótico entre los elementos plásticos y sonoros, facilitando la *estereorecepción*³ (Ibidem, p. 165); 3) Ser un formato de corta duración, condensado y de costo inversión relativamente modestos frente a formatos de mayor minutaje (Ibidem, p. 173); 4) La inclusión de efectos visuales como la técnica de la animación y uso de efectos transgresores como *dropouts*⁴ y juegos de desenfocado y luminancia (Ibidem, p. 176-177), el juego con la materialidad del tiempo como el *slow-motion* (Ibidem, p. 174) y alteraciones discursivas en el montaje, dada a su ritmo rápido y de planos de corta duración (Ibidem, p. 178); 5) Ser un formato para el espectador activo, que no siempre está destinado a un consumo convencional

³ Estereorecepción: Recepción simultánea a través de los ojos y oídos de informaciones pares que se combinan en el cerebro para sintetizar una unidad perceptiva verdaderamente audiovisual (Machado, 2019, p. 165)

⁴ Dropouts: Fallas en el revestimiento magnético de una cinta de vídeo (Machado, 2019, p. 177) Ejemplo: Defectos de imagen de una grabación de cinta VHS.

(Ibidem, p. 179) y que se consolida en una cultura de masas, encontrando a su público gracias al papel catalizador que cumple la música pop (Ibidem, p. 173).

Otro apunte que identifica al videoclip es su estructura lineal discontinua, cuyas unidades de plano son casi independientes, huyendo del clásico flujo narrativo del cine clásico y aportando una complejidad del recorrido ficcional (Ibidem, p. 179); el término *música incidental* se subordina a las secuencias de una película convencional, mientras que en el *videoclip* es lo contrario ya que la música actúa como guía de la imagen, mas no como fuente principal de la misma.

Lo anterior indica al *videoclip* como un lenguaje adecuado para la convergencia de los elementos cromestésicos, concientizando a la *creación* como una relación no lógica y exacta, centrada en el resultado del producto final. Sin embargo, música e imagen pueden estar contemplados dentro de un proceso creativo gracias a la articulación de la composición junto a la concepción visual del videoclip (Machado, 2019, p. 182); la letra hace parte de la estructura de una *canción*⁵, creación a la que le suman la composición y arreglos musicales y en el caso, a una idea, sinopsis, proyecto y demás etapas de una realización audiovisual basada en el tema musical.

Sin embargo, para aplicar el concepto cromestésico en el videoclip es esencial tener presente su concepto autoral, denominado *videoclip de autor*, donde se comprende el estilo y la personalidad creativa y artística del director (Gómez, Flores, Jiménez et. al 1996 *apud* López, 2016); ello permite la proposición de un método y la propuesta artística que se desea implementar en el producto audiovisual. La música, en formato de canción dentro del videoclip actúa en paralelo dentro de la unidad de la obra audiovisual.

No obstante, el videoclip se suma a una tradición musical en el campo de las artes escénicas antes de la invención del cine. Las obras musicales han tenido una

⁵ Canción (Canção): Pieza musical, habitualmente corta e independiente, para voz o voces, acompañada o sin acompañamiento, sacra o secular. En algunos usos modernos, el término implica música secular para una voz (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 160, traducción propia)

participación importante desde sus antecedentes en espectáculos teatrales; según Michel Chion (1987; apud Basbaum, 2002, p. 123) las formas con que la música se adhiere al filme son anteriores al cine y tiene su origen en la ópera, el melodrama, el teatro, el circo, entre otros.

1.3 LA SINESTESIA COMO RESONADOR SONIDO-COLOR

Entre los referentes, Aleksandre Scriabin ha juntado la composición musical con los elementos visuales coloridos que, según él, por encima del arte del sonido, serían los colores que marcarían las pautas de la composición (Ruíz, 2011, p. 52). Fue así en su obra estrenada en Moscú *Prometeo: El Poema del Fuego*⁶ en el año de 1915⁷; entre sus características, Scriabin fundamentó en su obra el *acorde místico* (o *acorde Prometeo*)⁸ basado en una sucesión de intervalos de cuartas, característico de la escala *Lidia b7* (Conocida como *Escala Overtone*) (Guitarmonia.es).

Una *arbitraria* escala de colores fue empleada por el compositor de “Prometheus”, correspondiendo con una escala musical construida sobre el poema sinfónico y que es igualmente arbitraria en los “nuevos” estándares tonales que ha impuesto. Su escala tonal, con sus colores equivalentes es la siguiente:

C (Do)..... Rojo
D (Re)..... Amarillo
E (Mi)..... Azul Perla
F# (Fa sostenido) Azul
A (La)..... Verde
Bb (Si Bemol) Gris metálico

Naturalmente, la mixtura armónica de estos tonos exigía combinaciones correspondientes de varios matices proyectados en la tela centrada sobre la vista del público, y así fueron producidos diversas variaciones de matices primarios y tintes varios. Al compás de la música, los colores cambiaban y se disolvían mediante

⁶ SCRIBIN, Aleksandr. Prométhée ou le Poème du feu, Op. 60. 1901-1910.

⁷ El artículo de Harry Chapin Plummer documenta cómo fue el proceso para la realización del concierto de música colorida “Prometheus”, realizado por Aleksandr Scriabin, desde la concepción de la escala musical traducida en colores, hasta los métodos tecnológicos para su proyección y el contexto eran una rareza para la época. Fuente: Periódico Scientific American, Vol CXII, No. 15. Nueva York, 10 abr. 1915.

⁸ Véase GIRONÉS, Míguel. El acorde MÍSTICO de Aleksandr Scriabin. YouTube.

superposiciones y yuxtaposiciones, entre otras formas. Es aquí donde se resalta la naturaleza peculiar de la composición que fue el medio para el experimento (Plummer, 1915, p. 343, traducción propia).

Para su ejecución, Scriabin usó un instrumento denominado *Clavier à lumières* o *teclado de luces*⁹, una tecnología que consiste en la proyección de luces de colores bajo una configuración específica de las notas musicales. La tecnología emplea lámparas especialmente diseñadas para el espectáculo y soportadas por unos filtros de vidrio con capas de gelatina que permitía la proyección de los diferentes colores. Para Scriabin, un color correcto percibido por un sonido correcto crearía para el oyente “un poderoso resonador psicológico” (Ibidem, 2011, p. 52).

El *teclado de luces* y sus variables generalizaron comparaciones entre el color y el sonido desde el siglo XIX, entre ellas las de un científico alemán que intentó demostrar una analogía entre colores y progresiones de notas musicales; Hermann von Helmholtz propuso a través de un teclado modesto y teclas pintadas de 12 colores el punto de partida para que otros investigadores reflexionaran sobre dicha relación; destacados en la llamada *Estética comparada* intentaron demostrar una analogía entre las ondas acústicas y las longitudes de onda de color (Ferrer, 1999, p. 277)

Los franceses Etienne Souriau y Henry Lagresille se basaron en dichos experimentos, conocidos como *sistemática espectral*, para llegar a sus propias conclusiones: “Si las ondas acústicas poseen características similares a las longitudes de onda del color, necesariamente el espectro visible es armónico con el espectro sonoro”.

Mediante cálculos físicos se llegó a determinar, por ejemplo, que la longitud de onda del color rojo tiene una frecuencia de 428×10^{12} hertzios, que equivale a la frecuencia del sonido reconocido como sol, que es de 25 000 hertzios. De este modo, la *sistemática espectral* convencionalizó las siguientes equivalencias cromáticas de la escala temperada común:

| | |
|--------------|-----------|
| do | verde |
| do sostenido | verdeazul |
| re | azul |

⁹*Clavier* : Término utilizado internacionalmente, significa el teclado de un piano, clavicordio, órgano, etc. ; también es un término genérico, no específico, para un instrumento de teclado (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 202, traducción propia). Relativo a un teclado que manifiesta luces coloridas.

| | |
|---------------|---|
| re sostenido | azul purpurino |
| mi | púrpura azulado |
| fa | púrpura |
| fa sostenido | rojo purpurino |
| sol | granate |
| sol sostenido | rojo |
| la | rojo-naranja |
| la sostenido | naranja |
| si | amarillo-amarillo verdoso ¹⁰ |

(Ferrer, 1999, p. 277-278).

Con el tiempo y la entrada a la generación electrónica se crearon sistemas y aparatos más prácticos en favor de la comunicación electrónica entre instrumentos mediante el protocolo *MIDI* (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales), desarrollado por Dave Smith para implementar en la industria un formato común que permita controlar externamente los sintetizadores con otro teclado electrónico o por medio de una computadora (BBC, 2012). *MIDI* separa la tecla del dispositivo a la del sonido generado, incluso, un teclado puede tocar varios sonidos sintetizados a la vez (Roads et. al. 1996, p. 975, traducción propia¹¹); un comando de cada tecla puede controlar la imagen en pantalla o una luz externa usando un software como intermediario.

El *MIDI* se diseñó para el control en tiempo real de dispositivos musicales. La especificación MIDI estipula un esquema de interconexión de hardware y un método para la comunicación de datos (IMA 1983; Loy 1985c; Moog 1986 apud Roads et. al. 1996, p. 972 traducción propia¹²); El MIDI no comunica música. Más bien, el *MIDI* es un medio para transmitir información sobre pulsaciones de teclas, giros de perillas y manipulaciones de *joystick*. Lo que controlan estos transductores es casi secundario. (Buxton 1986 apud Ibidem, p. 972, traducción propia¹³).

¹⁰ Referencia del autor a dos tipos de amarillos.

¹¹ *MIDI separates the input device (for example, a musical keyboard) from the sound generator (synthesizer or sampler) Thus MIDI eliminates the need to have a keyboard attached to every synthesizer. A single keyboard can play many synthesizers* (Roads et. al. 1996, p. 975).

¹² *The MIDI specification stipulates a hardware interconnection scheme and method for data communications* (IMA 1983; Loy 1985c; Moog 1986 apud Roads et. al. 1996, p. 972)

¹³ *That is, it is not music that MIDI communicates. Rather, MIDI is a means of transmitting information about*

La profesora Anna Gawboy de la mano del diseñador de iluminación Justin Townsend prepararon una reproducción de la obra de Scriabin con las tecnologías actuales, siguiendo un manuscrito hecho por él en 1913 y hallado en 1978 (Anna Gawboy, 2016). La ejecución fue posible gracias a una adaptación moderna del *Clavier à lumières*, usando controlador MIDI mediante un piano electrónico y controladores de iluminación para el escenario, siguiendo el patrón del manuscrito en el instrumento de color e interpretado por el Profesor André Redwood en Febrero de 2010 (Yale University Channels, 2010; Anna Gawboy, 2016).

Compositores como Scriabin y (Maurice) Ravel se refieren a sus obras como pinturas sonoras, donde las notas y melodías serían el equivalente de los contornos y las formas, correspondiendo el timbre al uso de los colores y matices, por la separación de las diferentes formas melódicas (Levitin, 2006, p. 78, traducción propia¹⁴)

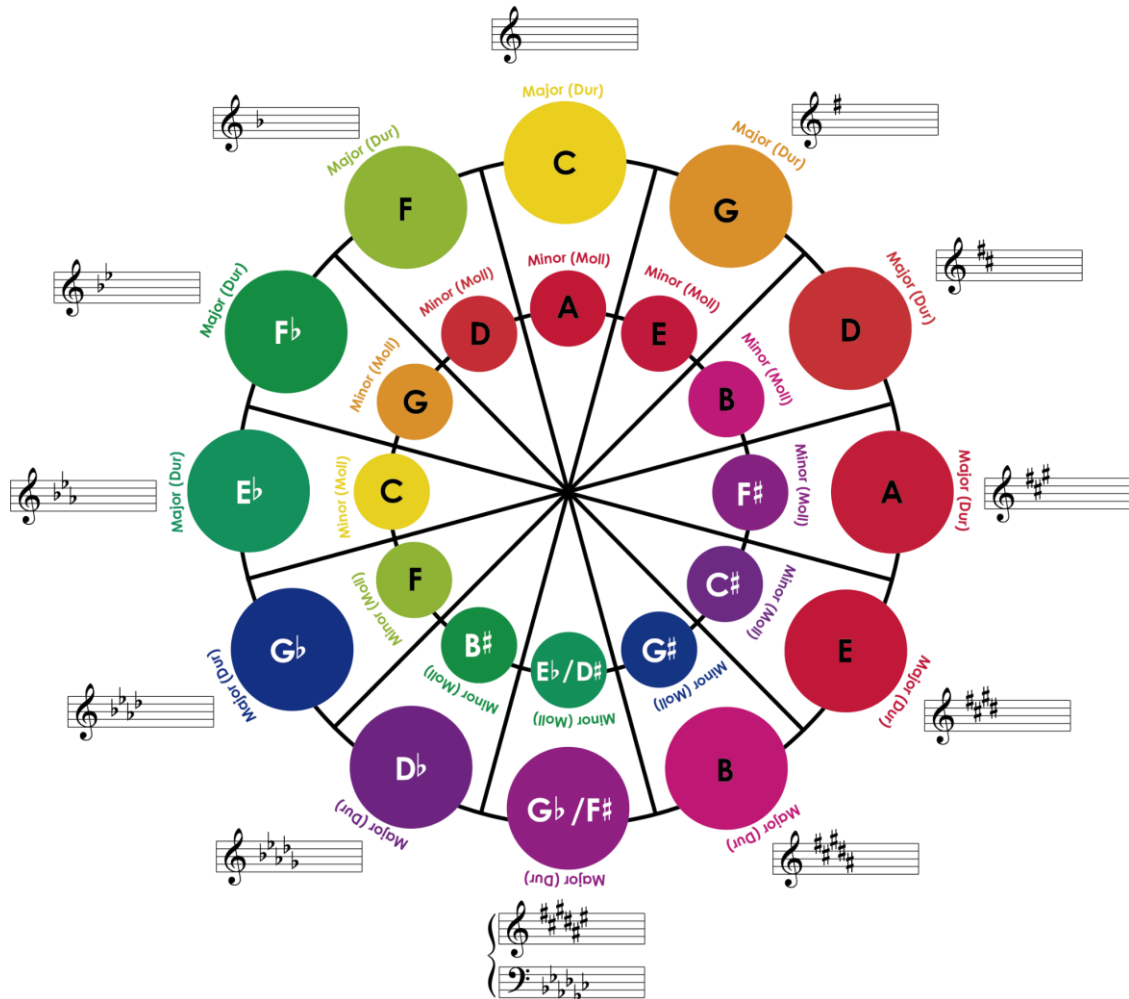
Los ejemplos citados de Scriabin y Fischinger se aproximan a la naturaleza de este TCC para la aplicación de los conceptos de la *música visual* y la *música colorida* en una obra audiovisual. Dicha obra dentro del videoclip como lenguaje audiovisual prioriza la propiedad *sonido-color*¹⁵. Para demostrar su aplicación, es preciso acudir a un método diseñado para identificar las asociaciones entre *frecuencias sonoras* y *muestras de color*. Scriabin, inspirado en el disco de color de Isaac Newton, crea un sistema de asociación de los espectros de color con las notas musicales del sistema de musical occidental basado en un *círculo de quintas* (Figura 1).

key presses, knob turnings, and joysticks manipulations. What these transducers are controlling is almost secondary (Buxton 1986 apud Roads et. al. 1996, p. 972)

¹⁴ Compositores como Scriabin e Ravel referem-se a suas obras como pinturas sonoras, nas quais as notas e melodias seriam o equivalente dos contornos e das formas, correspondendo o timbre ao uso das cores e matizes, pela separação das diferentes formas melódicas (Levitin, 2006, p. 78).

¹⁵ Asociación del color a una altura musical o notas musicales.

Figura 1 – Reproducción del círculo de quintas¹⁶ de Scriabin



Fuente: Ruiz, 2011, p. 78.

En términos musicales, una quinta es un *intervalo*¹⁷ justo a cada tres notas y media; así, el *círculo de quintas* representa cada intervalo entre notas y una guía

¹⁶ Véase *O círculo de quintas* (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 41).

¹⁷ Intervalo: La distancia entre dos alturas. Los intervalos son descritos de acuerdo con el número de grados que albergan en una escala diatónica, contados de forma inclusiva; de *dó* a *ré*, o decreciendo hasta *sí*, es un intervalo de 2da., de *dó* hasta *mi*, o descendiendo hasta *lá*, un intervalo de tercera, etc. (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 460, traducción propia).

gráfica para representar la relación entre escalas diatónicas¹⁸, donde las letras mayúsculas en cuestión representan las escalas mayores y menores, conocidas como *tonalidades*¹⁹. Gráficamente vemos en el círculo de Scriabin (Figura 1) la referencia gráfica entre los acordes de izquierda a derecha: (rueda externa) *Do Mayor (C)*, *Sol Mayor (G)*, *Re Mayor (D)*, *La Mayor (A)*, *Mi Mayor (E)*, y *Si Mayor (B)*; su distancia está compuesta por quintas desde su nota fundamental, continuando en *Fa sostenido Mayor (F#)* hasta completar su ciclo en *Do Mayor (C)*, que se repite sucesivamente. Del mismo modo acontece con los acordes menores (rueda interna) siguiendo el ciclo de su relativa mayor.

Por ejemplo, del acorde de *Do Mayor (C)* la nota base es *Do*; su nota fundamental referida es la *nota tónica*²⁰ que aplica en todos los acordes; cada tonalidad desde su base muda gradualmente de color, por ejemplo, *Do Mayor (C)* en amarillo, *Sol bemol mayor (Bb)* en violeta, entre otros (Ruíz, 2011. p. 78). Adicionalmente, Scriabin describe la asociación perceptiva y subjetiva del espectro de color en frecuencias sonoras, considerando la presencia de colores no primarios y personalizados como el *anaranjado-rosado o luz de luna*, entre otros (ibidem, 2011. p. 77).

¹⁸ Escalas diatónicas: Están construidas a través de un padrón intervalar presentado entre dos notas musicales, ordenadas de forma creciente por su altura en un pentagrama (Almada, 2012, p. 16)

¹⁹ Tonalidad (*Tonalidade*): Término que designa la serie de relaciones entre notas, en que una en particular, la “tónica” es central. El término se aplica más comúnmente al sistema utilizado en la música erudita occidental, del siglo XVII al XX (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 953, traducción propia).

²⁰ Tónica (Tônica): En el sistema tonal mayor-menor, la nota principal, o el primer grado de una escala (su fundamental), de acuerdo con el cuál es dado el nombre a una tonalidad. También la triada construida sobre esta nota (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 954, traducción propia).

2 JUSTIFICATIVA

Para encontrar evidencias sobre el fenómeno de la *cromestesia* se consultaron las fuentes de información pertinentes, trazando la ruta de la investigación. Aparentemente, la sinestesia parece un tema de poca recurrencia y al mismo tiempo no posee una divulgación abierta sobre el fenómeno; los casos encontrados poseen ciertas divergencias respecto a la concepción subjetiva entre notas musicales y colores. Mientras la objetividad científica de varios campos no lleva en consideración las cuestiones subjetivas, la investigación en artes abre sus puertas en favor a valorar y justificar los procesos creativos. Pese a los modelos y registros existentes sobre las relaciones entre notas musicales y muestras de colores, son escasas las informaciones sobre estandarizaciones abiertas para las áreas del audiovisual.

El propósito de este proyecto es desarrollar y aplicar un método sistemático que relacione partículas entre *imagen-sonido* que no sólo opere bajo el concepto autoral, también aporte referencias y herramientas a otros interesados en las áreas de la sinestesia para diversos fines.

El medio con el que se quiere vehicular este método es el vídeo y el lenguaje apropiado es el *videoclip*. La *performance audiovisual* como presentación final de la obra reúne la puesta en escena, el *videoclip* y todas las prácticas previas para la aplicación y comprensión del fenómeno, viabilizando la ejecución del método cromestésico en procesos físicos y de finalización digital. El proceso de creación en la práctica permite la exploración del hacer cinematográfico en las áreas específicas (fotografía, sonido, dirección de arte, montaje) y yuxtapone la imagen con el sonido a partir del recorte *color-sonido* al que se quiere referir; este proceso desde la perspectiva del *videoclip de autor* enriquece las posibilidades imagéticas y lingüísticas, brindando acceso a una guía para otros creadores afines.

Sobre el producto audiovisual, se realizan obras musicales bajo el factor determinante de una tonalidad musical y color previamente relacionados en el método de asociaciones. Cada canción de su repertorio tendrá en cuenta la influencia de la tonalidad musical principal y sus *grados tonales*²¹ cuya intervención visual se dará tanto en el escenario como en la finalización audiovisual.

No obstante, el producto final por sí solo no basta para su justificación; mostrar su proceso de creación y su consenso perceptivo conecta las obras trabajadas en este proyecto al autor con un estilo y firma establecidos y sus posibilidades imagéticas; En total, convidamos cuatro piezas performáticas pregrabadas en multicámara (videoclip televisivo) mediante una puesta en escena y un montaje escénico con proyecciones; y un videoclip con estética *cinematográfica*²² bajo el resultado de una concepción artística desde su creación a partir de su narrativa y las asociaciones sinestésicas.

La intención de este proyecto no impone un modelo de asociaciones de *color-notas musicales*, pero sí facilita una guía no pretenciosa para personas en situaciones donde exista la ausencia de lectura total o parcial de uno de los dos sentidos (visión o audición) contribuyendo al contexto inclusivo, académico y social, que sea valorada en su fundamento y sea inspiración para la creación de otros métodos de asociaciones sinestésicas. Compartir el cuerpo de la investigación con la comunidad científica y artística puede contribuir a una conversación y reflexión juntas para un mejor entendimiento de diversos fenómenos subjetivos como la sinestesia en diferentes contextos y escenarios.

²¹ *Grado* (Grau): La posición de una nota en la escala diatónica. El primer grado es la tónica, el segundo la supertónica, el tercero la medianta, el cuarto la subdominante, el quinto la dominante, el sexto la relativa, y el séptimo grado es la sensible (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 384, traducción propia).

²² Estilo asociado a características visuales del cine como la filmación en formato de película (usualmente a una cámara), generalmente transferido por *telecine* (24 fotogramas progresivos por segundo (24p) por segundo al formato convencional de televisión, 60 fotogramas entrelazados por segundo (60i)) (Véase *TELECINE*, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

3 DESCRIPCIÓN DE LA OBRA “CROMOSSÔNIA”

La obra denominada *Cromossônia*²³ (del término *Cromosonia* en portugués explicado por Sérgio Basbaum) contempla una serie de acciones artísticas encaminadas a una Obra Expandida, contemplada en tres fases preparatorias:

1. Investigación escrita sobre el proyecto de TCC, fundamentación teórica, metodología y concepto.
2. Talleres de actuación y pintura: “Cromossônia & Art” por Kathy Urgiles y Ana Beatriz Rocha respectivamente, como parte de las actividades de Casting.
3. Rodaje de secuencias para el Videoclip y Performance Audiovisual, que serán exhibidos en la banca de defensa del proyecto de TCC

Como resultado, la obra a exhibir se compone de tres actos interpretativos:

1. *Performance Audiovisual: Háblame (en Do Mayor)* como actividad abierta, *Semillas Nacientes (en Re Mayor)* y *Castigo (en Si Bemol Mayor)*, canciones compuestas por Carlos A. Ramos; Y *Días de Nostalgia (En Re Menor)*, instrumental compuesto e interpretado por Julián A. Torres. Las obras son piezas de piano electrónico vía MIDI con intérprete, multipantalla en playback y software *Resolume Arena* generador de Vídeo Jockey (Apéndices B, H).
2. *Videoclip* en formato vídeo: *Lo que quieres tú (en Mi Menor - Sol Mayor)* obra musical acompañada de una obra audiovisual en *videoclip* tradicional, aplicando el concepto de la Cromestesia a su composición.

Cada acto sigue un proceso riguroso desde la preparación de los materiales para la construcción de experiencias subjetivas y colectivas, hasta la ejecución de una infraestructura escénica que conecta dispositivos para la proyección de colores,

²³Cromosonia (Basbaum, 2002, p. 121, traducción propia).

pregrabados y en tiempo real con la puesta escénica. Para su planeación, serán necesarias las siguientes acciones:

A). La construcción de un método experimental de sonido-color (bautizado con el nombre de *Charltz*)

B). La articulación de acciones artísticas y de obras externas en favor del proyecto audiovisual desde las fases preparatorias.

C). La exploración de recursos tecnológicos para la materialización y proyección de muestras asociadas y aplicarlas en las tareas de producción como artes plásticas, iluminación, utilería, vestuario escenografía, diseño gráfico, fotografía y finalización.

3.1 EL MÉTODO CHARLTZ

Charltz es un método experimental que asocia muestras de color hexagonal y *RGB*²⁴ con frecuencias sonoras por medio de tablas y ruedas cromáticas, etiquetadas bajo un aproximado del sistema musical occidental, soportado por los siguientes símbolos accidentales: *bemol cuarto* ($\flat\downarrow$) para un cuarto de tono más grave y *sostenido cuarto* ($\sharp\uparrow$) para un cuarto de tono más agudo en las frecuencias requeridas, brindando una extensión del sistema tonal tradicional a 24 tonos; los símbolos se apoyan también en tres cuartas partes de un tono respectivo, como el *bemol tres cuartos* ($\flat\downarrow\downarrow$) que equivale medio tono y cuarto más grave a partir de la nota natural ($\flat + \flat\downarrow$); y el *sostenido tres cuartos* ($\sharp\uparrow\uparrow$) de la misma forma inversa pero más agudo ($\sharp + \sharp\uparrow$) (Véase Figura 2). por ejemplo: *Do bemol cuarto*, *Do natural* y *Do sostenido cuarto* (C $\flat\downarrow$, C, C $\sharp\uparrow$) (Anexo: Tablas 2 y 3). *Charltz* está compuesto por intervalos de notas en primera (terceras mayores y menores), cuyo intervalo afecta directamente la cualidad sonora del acorde, extendiéndose a 24 acordes mayores y 24 acordes menores, para un total de 48 partículas o *muestras cromosónicas*²⁵.

²⁴ RGB, un acrónimo de los colores que utiliza: rojo, verde y azul (red-green-blue), son colores que se crean mezclando cantidades variables de luz en una pantalla y se consideran colores aditivos; a medida que se necesitan, se iluminan a diferentes intensidades para crear color. Esto quiere decir que, entre más luz, más brillante serán (Canva)

²⁵ Relativo a la partícula cromosónica (Basbaum, p, 121)

Figura 2 – Representación melódica de notas musicales con signos accidentales; los *sostenidos* (arriba) y los *bemoles* (abajo) de una nota de *sol*.



Fuente: Clairnote SN, traducción propia.

A partir de una fórmula matemática, obtenemos la frecuencia del cuarto de tono superior de una tonalidad para incluir las extensiones bajo el siguiente orden: Frecuencia del intervalo de la 2da Mayor (2m) menos (-) la frecuencia fundamental (Uni) y dividida (\div) en 2, cuyo resultado es sumado (+) por la frecuencia fundamental (Uni) del acorde tratado; por ejemplo, si Do (C) posee una frecuencia fundamental 261,62 Hz, se le resta primero su intervalo de segunda menor (2m C# = 277,18 Hz) ¿Cuál sería el resultado de *Do sostenido cuarto* (C #)? La fórmula correcta está en la siguiente tabla:

Tabla 1 – Fórmula matemática para la obtención de notas extendidas

| Fórmula de Intervalos Matemáticos: | |
|--|---|
| $2m - Uni \div 2 + Uni = x \# \text{ or } x \flat$ | |
| Ejemplo: | $277,18 - 261,62 = 15.56 \div 2 = 7.78 + 261.62 = 269.40$ |
| $(C\#; 2m) - (C; Uni)$ | $+ (C; Uni) = C \#$ |

Fuente propia

Para su creación y desarrollo, el sistema experimental de asociaciones ha requerido de una exteriorización de los estímulos vivenciados por el investigador-creador, dependiendo de sus datos para la creación de las fuentes a partir de las

frecuencias tonales extendidas; así, los números de frecuencia obtenidos indiferentemente de su posición sonora va a interferir cromáticamente en la percepción colorida. Estos resultados referidos en el proyecto responden a la necesidad de materializar estímulos perceptivos y sensoriales a través de la subjetividad del ser sinestésico.

Allí, junto con la vibración de un tono dominante básico, viene una serie completa de vibraciones similares llamados *tonos mayores* y *tonos menores*²⁶. Sus impactos los unos con los otros, con la tonalidad básica y así sucesivamente, engloban esa tonalidad básica en un conjunto total de vibraciones secundarias. Si en la acústica, estas vibraciones se convierten meramente en elementos “perturbadores”, éstas mismas vibraciones, en la música - en la composición se torna uno de los medios más significativos de causar emociones y utilizado por los compositores experimentales de nuestro siglo, como Debussy y Scriabin (Eisenstein, 1990, p. 74, traducción propia).²⁷

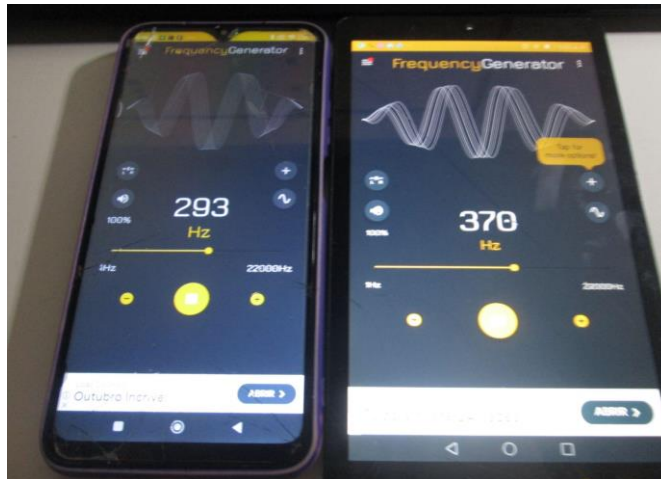
Para diseñar gráficamente el método de frecuencias, fue necesario acudir a las siguientes herramientas: un controlador *MIDI* con conexión a ordenador, un celular con lector y reproductor de frecuencias, un ordenador con software de producción de sonido *DAW* y diseño gráfico, una calculadora y una herramienta ofimática para procesamiento de tablas y textos. El resultado fue la producción de dos tablas de intervalos y frecuencias musicales (Tablas 2 y 3) y dos ruedas cromáticas (Figura 3, y 4) con el fin de identificar rápidamente las muestras asociadas y producidas por el investigador-creador. Es importante aclarar que los valores expuestos en las tablas no necesariamente deben estar exactamente alineados al *cuarto de tono* exacto en la tonalidad de cualquier obra, al contrario, entre más próximo al número de frecuencia, mayor será la percepción de *sonido-color* señalado, lo que sugiere aplicaciones para

²⁶ *Tonalidad (Tonalidade) #2*: En este sistema (música occidental) dice que la música tiene una determinada tonalidad cuando las notas predominantemente utilizadas forman una escala mayor o menor; la tonalidad es de la tónica (primer grado) o la nota final de esa escala (octava), y es mayor o menor según las alturas de las notas que esta escala abarca (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 953, traducción propia).

²⁷ *Aí, junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série completa de vibrações semelhantes, chamadas de tons maiores e tons menores. Seus impactos uns contra os outros, seus impactos com a tonalidade básica, e assim por diante, englobam essa tonalidade básica em um conjunto total de vibrações secundárias. Se na acústica estas vibrações colaterais se tornam meramente elementos “perturbadores”, essas mesmas vibrações, na música - na composição, se tornam um dos mais significativos meios de causar emoções utilizados por compositores experimentais de nosso século, como Debussy e Scriabin (Eisenstein, 1990, p. 74).*

métodos microtonales planificados y sugiriendo interpretaciones fuera del contexto temperado.









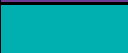















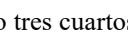
Imagen 1 – App de generador de frecuencias *Frequency Sound Generator* v.3.1.



Fuente: LuxDeLux (fabricante) para celulares Android.

En la siguiente tabla, se incluyen las frecuencias con intervalos entre dos notas musicales (nota fundamental y tercera mayor) y no figuran en las alturas de la notación occidental (cuartos de tono). Ambas frecuencias generan un resultado sinestésico con el color correspondiente al mapeo de asociaciones subjetivas (Tabla 2):

Tabla 2 – Lista de frecuencias por notación expandida con muestra de color asociada del sistema Charltz en intervalo de tercera mayor.

| TABLA DE TONALIDADES MAYORES (INTERVALO DE 3ra. MAYOR) | | | | | | |
|--|------------------|-------------------|---------------------|--|---------------|-------------|
| NOTA ²⁸ | FREQ. Fund (Uni) | FREQ. Interv (3M) | COLOR | MUESTRA | HEX 6 dígitos | RGB |
| B | 493 Hz | 622 Hz. | Rosa Gema Platinado |  | E6BFAB | 230-191-171 |
| <i>Cd</i> | 508 Hz | 640 Hz. | Amarillo Pálido |  | F9FF00 | 249-255-0 |
| C | 261 Hz - 523 Hz | 329 Hz - 659 Hz. | Amarillo Vivo |  | FFDD00 | 255-221-0 |
| <i>Ct</i> | 269 Hz | 339 Hz. | Rosa Vivo |  | FF76DC | 255-118-220 |
| <i>C# (Db)</i> | 277 Hz | 349 Hz. | Azul Neutro |  | 04388D | 4-56-141 |
| <i>Dd</i> | 285 Hz | 359 Hz. | Verde Tierra Sutil |  | 517A03 | 81-122-3 |
| D | 293 Hz | 370 Hz. | Verde Neutro |  | 005E10 | 0-94-16 |
| <i>Edb (Dt)</i> | 302 Hz | 381 Hz. | Morado Frio |  | 3E3C8C | 62-60-140 |
| <i>Eb (D#)</i> | 311 Hz | 392 Hz. | Morado Berenjena |  | 6E3B93 | 110-59-147 |
| <i>Ed</i> | 320 Hz | 403 Hz. | Verde Menta |  | 00AFAF | 0-175-175 |
| E | 329 Hz | 415 Hz. | Verde Frio |  | 00B174 | 0-177-116 |
| <i>Fd</i> | 339 Hz | 427 Hz. | Rojo Tomate |  | FF0402 | 255-4-2 |
| F | 349 Hz | 440 Hz. | Rojo Neutro |  | BA0028 | 186-0-40 |
| <i>Ft</i> | 359 Hz | 453 Hz. | Rojo Frio |  | BF0064 | 191-0-100 |
| F# | 370 Hz | 466 Hz. | Rojo Durazno |  | FF3B4A | 255-59-74 |
| <i>Gd</i> | 381 Hz | 480 Hz | Naranja Neutro |  | FF8B00 | 255-139-0 |
| G | 392 Hz | 493 Hz. | Naranja Intenso |  | FF5500 | 255-85-0 |
| <i>Adb (Gt)</i> | 403 Hz | 508 Hz. | Morado Intenso |  | 963C8F | 150-60-143 |
| <i>Ab (G#)</i> | 415 Hz | 523 Hz. | Morado Neutro |  | 724A90 | 114-74-144 |
| <i>Ad</i> | 427 Hz | 538 Hz | Verde Limón |  | 299900 | 41-153-0 |
| A | 440 Hz | 554 Hz | Verde Lima |  | 6FD700 | 111-215-0 |
| <i>Bdb</i> | 453 Hz | 570 Hz | Azul Pálido |  | 2E2585 | 46-37-133 |
| <i>Bb</i> | 466 Hz | 587 Hz | Azul Profundo |  | 17177F | 23-23-127 |
| <i>Bd</i> | 480 Hz | 604 Hz | Fúcsia Amatista |  | FF00FF | 255-0-255 |
| B ... | 493 Hz | 622 Hz. | Rosa Gema Platinado |  | E6BFAB | 230-191-171 |

























Fuente propia.

²⁸ Conversión tipográfica: Bemol $\flat = b$; Bemol cuarto $\flat = d$; Sostenido tres cuartos $\flat = db$; Sostenido cuarto $\sharp = t$; Sostenido tres cuartos $\sharp = tt$.

La Tabla anterior es el resultado de la asociación tonal entre colores y acordes mayores, con la influencia del *intervalo* de tercera en un acorde musical. Las muestras fueron testeadas por el investigador-creador, generando la respectiva gama de colores. En tendencia, los tonos mayores suelen ser más vivos y sus denominaciones responden a la analogía cotidiana de los colores, como el Verde Menta (E \natural) y el Verde Limón (A \natural). En el espectro de color hay una serie de morados y azules de distinta denominación: Morado Berenjena (Eb), Azul Neutro (C#), Morado Intenso (A \flat o G \sharp) o Azul Profundo (Bb); la asociación corresponde a tonos fríos y encontrados en casi todas las tonalidades bemoles o sostenidas.

En la siguiente tabla (Tabla 3), encontramos otra lista de notación por frecuencias, pero diferenciada por el intervalo de tercera menor de un acorde musical. La percepción del primer intervalo desde la nota fundamental en un acorde cambia completamente los tonos por otros colores que se extienden de la gama original de tonos mayores. El segundo intervalo (quinta justa, 5J) no figura en las tablas, ya que se da por entendido que entre el intervalo fundamental y la quinta justa son frecuencias resonantes y no generan un efecto disonante como las terceras (Apéndice A).

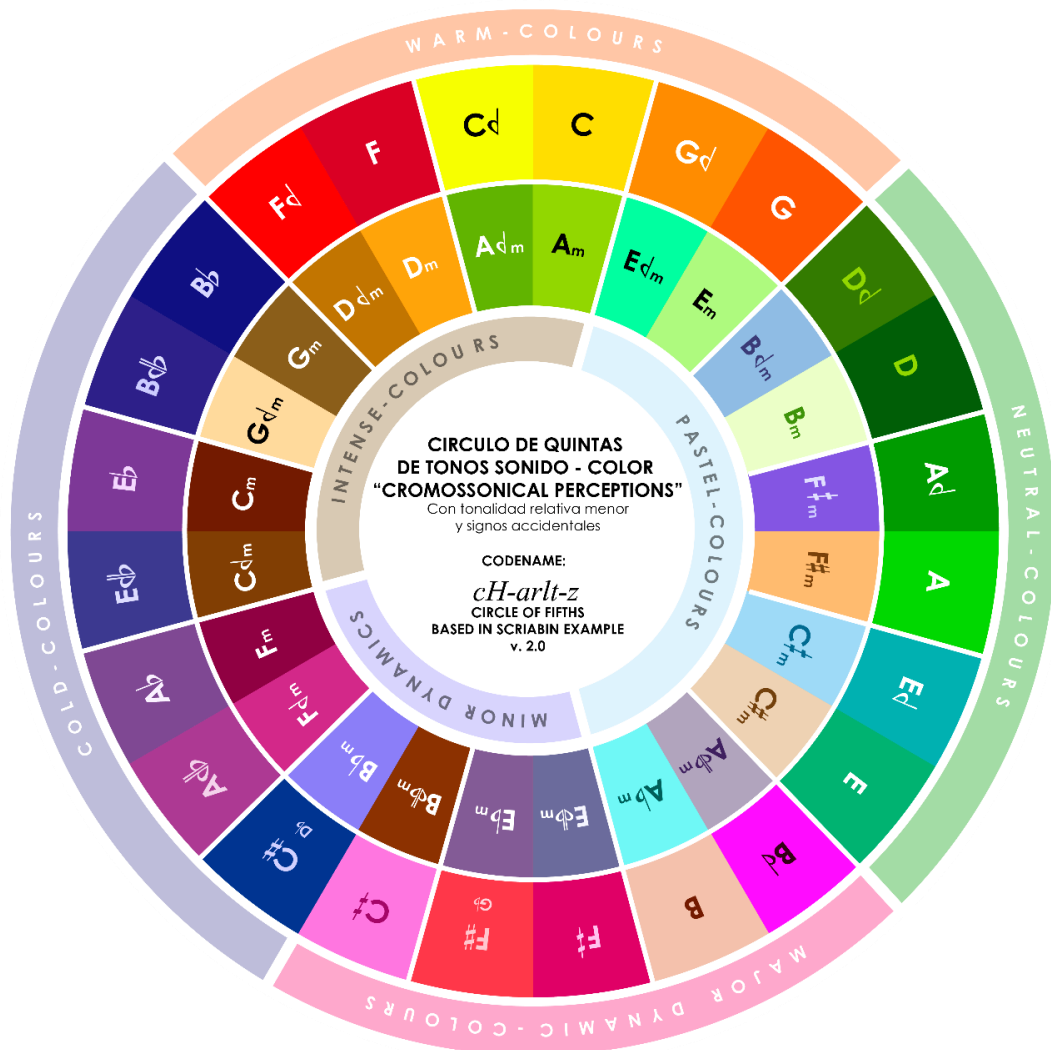
Tabla 3 – Lista de frecuencias por notación expandida con muestra de color asociada del Método *Charltz* en intervalo de tercera menor.

| TABLA DE TONOS MENORES (INTERVALO DE 3ra. MENOR) | | | | | | |
|--|------------------|------------------|--------------------------|--|---------------|-------------|
| NOTA | FREQ. Fund (Uni) | FREQ. (3mn) | COLOR | MUESTR A | HEX 6 dígitos | RGB |
| Bm | 493 Hz | 587 Hz. | Verde Amarillento Pastel |  | F0FFC8 | 240-255-200 |
| Cdm | 508 Hz | 604 Hz. | Marrón Neutro |  | 72410C | 114-65-12 |
| Cm | 261 Hz 523 Hz | 311 Hz 622 Hz | Marrón Vino Tinto |  | 632100 | 99-33-0 |
| C _♯ m | 269 Hz | 320 Hz. | Azul Circón Grisáceo |  | B0D9F5 | 176-217-245 |
| C#m (D _b m) | 277 Hz | 329 Hz. | Beige Rosa Árida |  | E5D0B3 | 229-208-179 |
| D _d | 285 Hz | 339 Hz. | Marrón Vivo |  | AF740C | 175-116-12 |
| Dm | 293 Hz | 349 Hz. | Naranja Pálido |  | F7A219 | 247-162-25 |
| E _b m (D _m) | 302 Hz | 359 Hz. | Morado Depresivo |  | 6B6B99 | 107-107-153 |
| E _b m (D#m) | 311 Hz | 370 Hz. | Morado Pálido |  | 795C93 | 121-92-147 |
| E _d m | 320 Hz | 381 Hz. | Verde Pastel |  | 66FFA4 | 102-255-164 |
| Em | 329 Hz | 392 Hz. | Verde Pálido |  | C6F985 | 198-249-133 |
| F _d m | 339 Hz | 403 Hz. | Rojo Pálido |  | B52D85 | 181-45-133 |
| Fm | 349 Hz | 415 Hz. | Rojo Vino |  | 7A0143 | 122-1-67 |
| F _♯ m | 359 Hz | 427 Hz. | Azul Lavanda Intenso |  | 7856DE | 120-86-222 |
| F#m | 370 Hz | 440 Hz. | Naranja Depresivo |  | FFB973 | 255-185-115 |
| G _d m | 381 Hz | 453 Hz. | Beige Vivo |  | FFD99E | 255-217-158 |
| Gm | 392 Hz | 466 Hz. | Marrón Pálido |  | 7F5E22 | 127-94-34 |
| A _b m (G _♯ m) | 403 Hz | 480 Hz. | Morado Simple |  | ACA2BA | 172-162-186 |
| A _b m (G#m) | 415 Hz | 493 Hz. | Azul Turquesa |  | A4F7F5 | 164-247-245 |
| A _d m | 427 Hz | 508 Hz. | Verde Amarillento |  | 7FB20F | 127-178-15 |
| Am | 440 Hz | 523 Hz. | Verde Amarillento Vivo |  | A8D600 | 168-214-0 |
| B _b m | 453 Hz | 538 Hz. | Marrón Café Vivo |  | 7A3501 | 122-53-1 |
| B _b m | 466 Hz | 554 Hz. | Azul Lavanda Lila |  | 867DF4 | 134-125-244 |
| B _d m | 480 Hz | 570 Hz. | Azul Circón Lavado |  | 9CBAE1 | 156-186-225 |
| Bm ... | 493 Hz | 587 Hz. | Verde Amarillento Pastel |  | F0FFC8 | 240-255-200 |

Ídem.

Con los datos obtenidos se hicieron ruedas cromáticas inspiradas en la versión de Scriabin, basada en el círculo cromático de Isaac Newton; Las muestras fueron clasificadas en rangos de siete grupos: Cálidos, Neutros, Fríos, Dinámicos mayores, Intensos, Pasteles y Dinámicos menores (Figura 3). Amparado en el marco teórico sobre la sinestesia y el debate constante sobre las asociaciones cromestésicas, las muestras clasificadas responden a analogías sobre visualidades sociales, culturales, biológicas, climáticas y emocionales, comprometiéndose propiedades del color (saturaciones, temperaturas, brillos y contrastes).

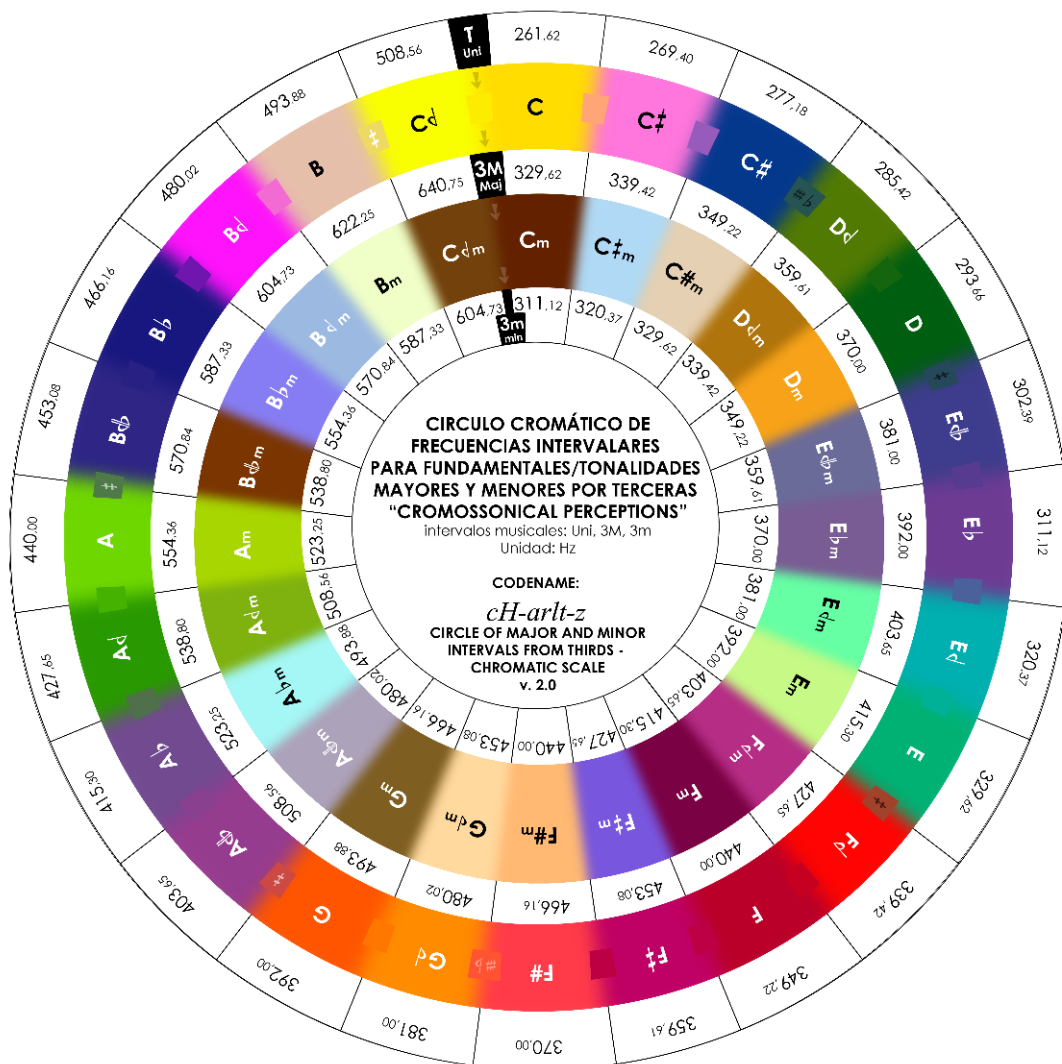
Figura 3 – Círculo de quintas de percepciones cromestésicas del método *Chartz*; primera versión con acordes mayores (círculo externo) y acordes menores (círculo interno), su rango espectral y clasificación de colores.



Fuente propia.

Las tonalidades mayores *no bemoles* suelen ser colores más vibrantes; y las tonalidades menores son extensiones complementares de sus relativas mayores, pero con apariencias más pasteles, ácidas o incluso terrosas o con poca saturación. Las armaduras tonales bemoles (b) o sostenidas (#) tienden a ser más frías con predominancia en azules, violetas y rojos; lo anterior también responde a la necesidad de capturar el mayor espectro del color posible, proponiendo diversas viabilidades en el entorno de la teoría de los colores y referencias coloridas para procesos de guía y aprendizaje.

Figura 4 – Círculo cromático de percepciones cromestésicas del método Charlz; primera versión con acordes mayores (rueda externa) y acordes menores (rueda interna) y designación entre frecuencias e intervalos (cuartos de tono).



Ídem.

En la segunda rueda cromática (Figura 4), son etiquetadas las frecuencias por intervalo de terceras, siguiendo la rueda externa (T) como la nota tónica (fundamental - Uni) y capas del color correspondiente al intervalo de tercera mayor (3M), para encerrar con las referencias de la tercera menor (3m). La rueda obedece a la lógica de la escala musical cromática, pero con todas las 48 muestras coloridas o partículas anteriores, con posibilidad de expansión del número de frecuencia respetando la estructura armónica.

3.2 APLICACIÓN DEL MÉTODO CHARLTZ A UNA OBRA MUSICAL

La aplicación global del método tiene que ver con el reconocimiento de la estructura tonal de la obra a analizar. En la música encontramos conceptos como la *microtonalidad*²⁹ que abre posibilidades para la ejecución del método; Tradicionalmente las obras instrumentales son denominadas con su armadura de tonalidad principal: ejemplo, el *Nocturno #2* de Frederic Chopin en Mí bemol mayor³⁰; también existe el concepto de la *música politonal*³¹ pero no es el caso de aplicación del proyecto de TCC.

En la música pop, modular las armaduras de tonalidad es un recurso expresivo para una obra musical y contradice la idea de que toda música vuelve a su tonalidad de origen. Un ejemplo comercial se atribuye a la canción *Amores Extraños*³² de la intérprete Laura Pausini, que en teoría se etiqueta en *do mayor* que es la tonalidad por la que comienza; sin embargo, las siguientes tonalidades *re mayor* a partir del segundo minuto y *mi mayor* antes del tercer minuto, lo que garantiza un clímax tonal aumentando el tono de la obra. En las etiquetas de las obras instrumentales como la

²⁹ *Microtono (Microtom)*: Intervalo musical nitidamente menor de lo que un semitono [...] La dificultad en la creación de instrumentos para tocar en microtonos fue superada en los años recientes por medios electrónicos (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 604, traducción propia).

³⁰ CHOPIN, Frédéric; Nocturnes Op. 9, n.º 2. 1830 - 1832.

³¹ *Politonalidad (Politonalidade)*: Uso simultáneo de dos o más tonalidades diferentes (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 733, traducción propia).

³² VALSIGLIO, Angelo; BUTI, Roberto. Amores Extraños (Strani Amori). Laura Pausini. Laura Pausini - Spanish Version, 1994. 1 CD.

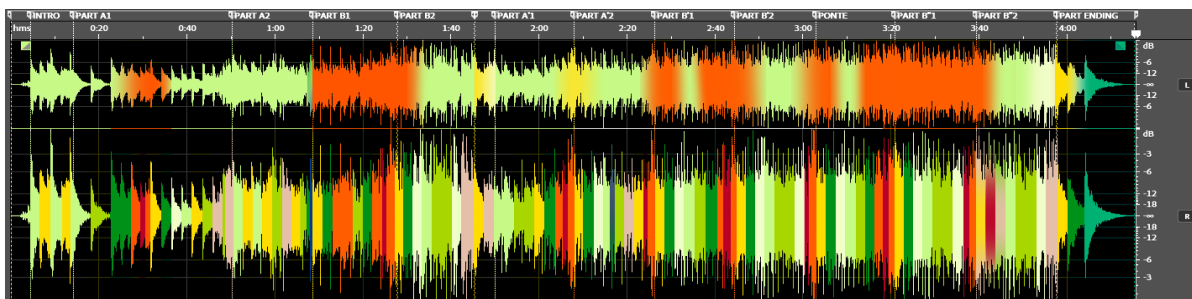
del Nocturno de Chopin, no necesariamente interpreta armónicamente la misma tonalidad de *Mí bemol mayor* o cualquier otra en toda la obra, existiendo el recurso modular con más de una armadura de tonalidad si la partitura lo indica. En el concepto de Cromossônia, es importante el análisis musical previo para el reconocimiento de las armaduras tonales de cada obra musical, pues allí se tendrá la información del espectro de colores a usar.

Para solucionar la denominación, la nomenclatura a proponer es la siguiente: *Título de la obra en cursiva* (Tonalidad principal en fuente regular - *Tonalidad(es) secundaria(s) en cursiva*); por ejemplo: *Lo que quieres tú* (In Em - G, E). La denominación secundaria de las tonalidades ayudará al análisis y comprensión espectral de colores en una pieza y atiende a las necesidades del proyecto. Desde el método de frecuencias, el concepto se aplica especialmente cuando dos o más armaduras de tonalidad se manifiestan en partes diferentes de una canción (como en el caso de *Lo que quieres tú*) y en algunos puentes donde la obra modula, cambiando el espectro de colores y brindando informaciones visuales para la obra a ejecutar. La nomenclatura sigue el esquema de notación por letras de las tonalidades y notas musicales³³.

A partir de los datos de frecuencias, se analizan integralmente los acordes de los actos musicales que serán usados para el videoclip y la performance audiovisual.

³³ Os nomes “dó”, “ré”, “mi” e assim por diante são designações arbitrárias que associamos a determinadas frequências. Na música ocidental — baseada na tradição europeia —, essas alturas são as únicas consideradas “legítimas”; em sua maioria, os instrumentos são concebidos para tocar essas e não outras alturas (Levitin, 2006, p. 44).

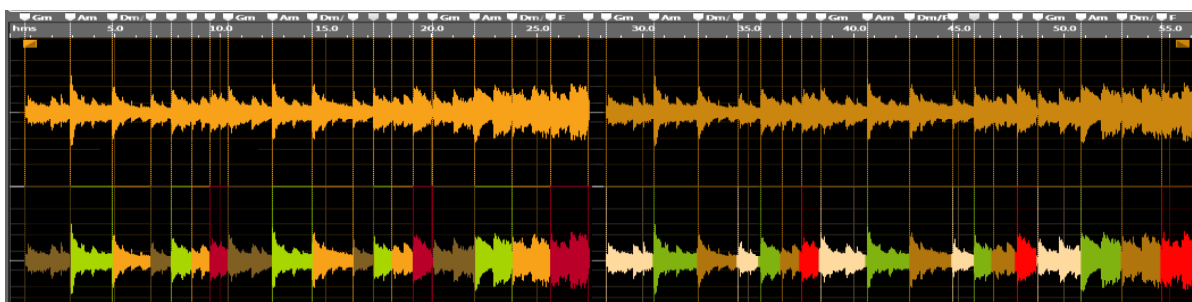
Imagen 2 – Espectro manual de percepciones coloridas a partir de la previsualización de *peaks* de una pista de audio de la canción “Lo que quieres tú (Tudo sem você)” en tonalidades Em - G, basado en el método *Charltz*.



Fuente propia.

El *espectro manual* es el resultado visual de las ondas de un archivo de audio, con el objetivo de brindar referencias coloridas de una pieza musical (Imagen 2 y 3): Canal derecho: donde se tiñe el color patrón de la onda con las armaduras de tonalidad correspondientes, dejando regiones donde se pretende modular a otra tonalidad musical (*acompañamiento horizontal*); y el canal izquierdo, donde se tiñe compás por compás los acordes armónicos de la pista musical (*acompañamiento vertical*), revelando tonos que conforman la configuración cromática y paleta de colores según las armaduras de tonalidad correspondiente³⁴.

Imagen 3 – Espectro manual de un fragmento de *Estudio 2: Días de Nostalgia* de Julián Andrés Torres, con tono estándar (Dm, izq.) afinado a 440 Hz y un cuarto de tono más abajo (Dm-, der.) a 428 Hz, basado en el método *Charltz*.



Fuente propia.

³⁴ *Armadura*: Señal o señales colocados al inicio de una composición. Una armadura de clave indica las notas de la pieza que deben ser en sostenido o en bemol; la fórmula de compás es descrita luego a seguir de la armadura (Diccionario Grove de Música, 1994, p. 41, traducción propia).

La herramienta del *espectro manual* no influye en la materia ni estructura sonora, simplemente ofrece una vista de la obtención manual de las muestras de color según la tonalidad musical y los acordes armónicos de la pista de audio. El método pretende ser un guía para presentes y futuras realizaciones audiovisuales, siempre que sea apropiado a la narrativa por el investigador-creador o director.

Las asociaciones anteriores son explicadas desde una analogía del sistema occidental para mayor comprensión del lector con cierto conocimiento en teoría musical; también es real que al modificar la afinación base de una frecuencia sonora puede alterar perceptiblemente la experiencia del color, brindándonos otras tonalidades coloridas que en la estructura de un instrumento sin control o manipulación de la afinación no podrían manifestarse. El *controlador de pitch* en unidad de céntimos es una herramienta tecnológica para lograr este efecto en instrumentos digitales y los afinadores de instrumentos facilitan la unidad entre instrumentos físicos como la guitarra o el violín y los digitales a partir de un número de frecuencia; el ejemplo de *Días de Nostalgia* es que todos los instrumentos deben estar afinados a *La Bemol Cuarto de Tono* (A ♭), con una aproximación de 428 Hz.

Es importante aclarar que el intervalo de tercera es un referente de distancia entre notas para explicar el fenómeno de la modulación de *sonido-color* en tonalidades musicales y que ello puede alterar la percepción del color. Que si en una obra, la armadura de tonalidad es Do Mayor o La Menor, éste mantendrá el color global o general como Amarillo (C) de la Tabla 2, pero en sus acordes contenidos (Por ejemplo, *F, C, Am, G*) se manifiestan colores específicos y consignados en las tablas de frecuencias. A pesar de tener una base microtonal, las obras de este proyecto no son consideradas microtonales, pero sí abre posibilidades para futuras obras musicales o las ya existentes, sea desde la grabación con la afinación deseada o alterando las piezas ya grabadas mediante *control de pitch* desde la postproducción.

3.3 ARTICULACIÓN DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

Desde el enfoque de la investigación-creación se han adoptado tres actividades esenciales para especificar el proceso y el resultado de la obra expandida, modalidad válida entre los trabajos de conclusión de curso de la carrera de Cine y Audiovisuales de la UNILA.

- a) **Taller de pintura “Cromossônia & Art”**: Destinado a los participantes del proyecto de TCC y coadministrado por Kathy Urgiles (Codirectora de Arte en Escenografía del proyecto). Por alrededor de un día semanal durante cuatro semanas, los integrantes del grupo de trabajo crearon una obra pictórica basada en los parámetros de la producción de un videoclip. La finalidad de este taller está en la divulgación, reconocimiento y experimentación individual de las percepciones y sensaciones cromestésicas, evocadas en sonoridades y colores elegidos por los participantes. Las obras pictóricas serán parte del montaje artístico, tanto de la grabación del videoclip, como de la puesta temática de la performance audiovisual.
- b) **Performance audiovisual**: La instalación comprenderá de la iluminación de colores provenientes de proyectores de vídeo instalados en telas de velo, que al estar conectados a un ordenador y un piano electrónico con controlador MIDI, llevará a cabo los dos números cromestésicos, con la participación de músicos y actores, en su mayoría integrantes de los cursos de Música, y Cinema y audiovisual de la UNILA.
- c) **Videoclip musical**: El equipo realizará una obra audiovisual que será introducida en la presentación de banca, que consiste en la grabación y producción de un tema musical y su respectivo video, con escenarios y situaciones sumergidas por el concepto cromestésico adoptado según la tonalidad de música y color asignada a la obra musical por el director (investigador-creador).

La producción de estas actividades vendrá acompañada de una divulgación en materia sobre la investigación del trabajo de conclusión de curso durante la banca, compartiendo no solamente el resultado, también el proceso individual y colectivo para llevar a cabo la muestra como respuesta a la metodología escogida del proyecto.

3.4 ORGANIZACIÓN DE LA PERFORMANCE AUDIOVISUAL

El montaje físico de la performance audiovisual y otras actividades del proyecto se realizarán en el predio Jardín Universitario de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana UNILA, en tres escenarios: El taller de pintura está proyectado en la sala del Acervo *Lab&Art* del curso de cinema (Sala 116), la grabación del videoclip y piezas de la performance audiovisual en el estudio de televisión (Sala 304) y la estructura de la performance audiovisual en la Sala Sahyan de conciertos musicales de la UNILA (Sala 203) (Figura 10).

La duración de la performance audiovisual (fuera del videoclip) comprende los aproximados 20 minutos, entre ellos una obra abierta (realizada por sorteo e interpretada por asistentes del público) para lo que se solicita un máximo de 10 minutos para la demostración del método Charltz. El restante se destina a las tres canciones con una reducción de partes de las obras para cumplir con la demanda de tiempo establecida.

La denominación *tricolor* está inspirada en los tres grados musicales comunes en la resolución de acordes (el IV grado *Subdominante*, el V grado *Dominante* y el I grado *Tónica*). Cada grado tiene una relación tonal entre colores, que se relacionan entre sí para generar atmósferas coloridas, sensaciones y significados sinestésicos a partir de la resolución de acordes (Figura 5). Las obras preparadas en tonalidades mayores son *Háblame* (In C - G), *Semillas Nacientes* (In D - Bm) y *Castigo* (In Bb - Abm); y la obra instrumental con un cuarto de tono abajo es *Días de Nostalgia* (In Dm \flat ; F \flat).

Figura 5 – Paletas triangulares de tricolor de las músicas *Háblame*, *Semillas Nacientes* y *Castigo*.



El primer acto *Háblame* en *do mayor*, hace referencia a la luz solar en los días de verano; su trama experimental está centrada en un joven que frecuenta una playa en busca de enamoramiento; el *amarillo vivo* como color pretende transmitir alegría y optimismo, una sensación similar a las vacaciones de verano.

La Academia (RAE) reconoce que la palabra *amarillo* tiene su origen en el término latino *amarellus*, que significa amargo o áspero. (El *amarillus* era un pájaro carpintero de color amarillo y de áspero trino.) ...; versiones y visiones que el escritor argentino Leopoldo Lugones contradice, ya que para él *amarillo* procede del griego *amarysso*, brillo y resplandor, por su clara referencia cualitativa como color del sol y del oro (Ferrer, 1999, p. 119).

El amarillo, además del color del sol, también es asociado con una poderosa energía vital, exuberante, el amarillo tiende a robarse la escena clamando por atención (Bellantoni, 2005, p. 42); por otro lado, su tono intenso tiene un lado oscuro, pues según el Dr. Harry Hepner afirmó que “el amarillo es el color más recordado y más despreciado” (Ibidem); su paralelo asociado a la felicidad torna al amarillo un color ansioso y obsesivo (Ibidem). El amarillo, así como todos los tonos, puede desaturar o aclararse y así puede generar efectos menos nocivos como lo describe Bellantoni con ejemplos cinematográficos en su libro (Ibidem, p. 43).

Imagen 4 – Paleta de colores *Háblame* (C - G) bajo el método *Charltz* y complementos externos en azul.



Fuente: Fotos de Duvis Nancy Galindo (Izquierda) y Diego Rodrigues (Derecha)

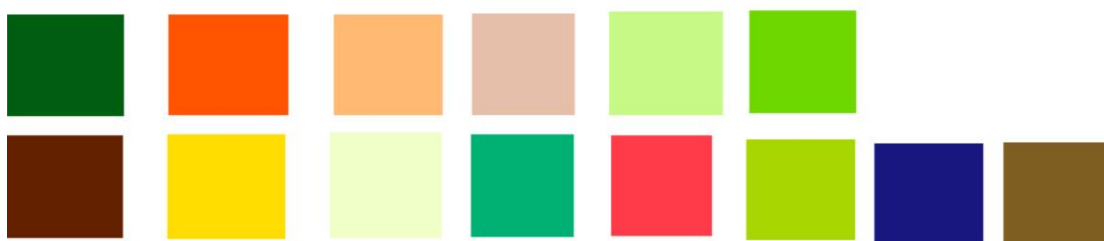
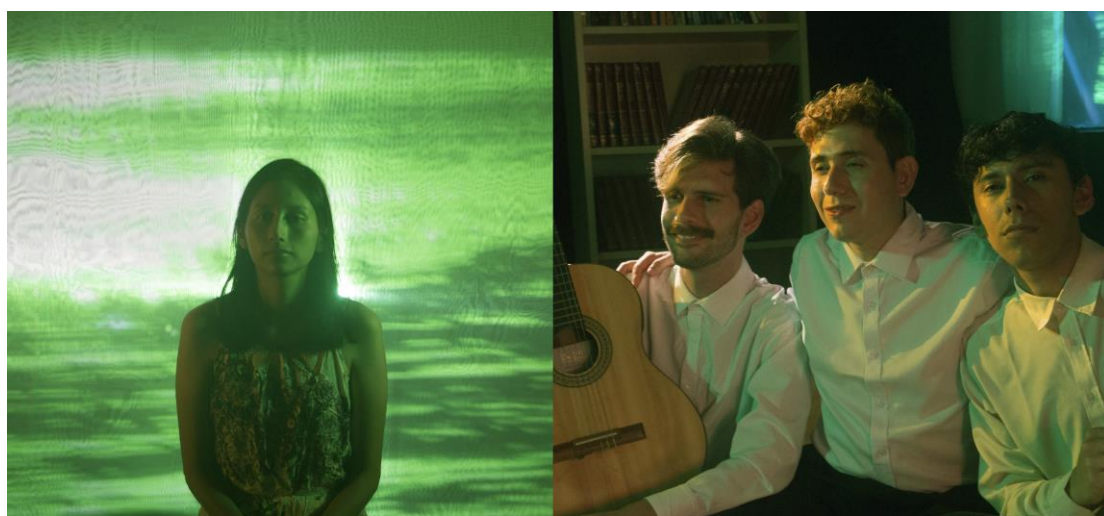
Los colores de la arena, cielo y mar con olas fuertes brindan un movimiento relacionado al color referido para la tonalidad, contando también con la variante de *sol mayor* en tres partes de la obra aludiendo al atardecer. Mismo que las tonalidades de azul no son propias de las cadencias de *do* y *sol mayor*, ayudan a contrastar y no saturar los colores ya referidos, dando potencia a la armonía y complemento visual.

El segundo acto *Semillas Nacientes* en *re mayor* nace de una banda sonora para el documental dirigido por Ana Beatriz Rocha, *Do Rio a Foz* donde cuenta la resistencia y lucha de la ancestralidad indígena en tiempos recientes; la tonalidad referida es el *verde neutro*, mismo que predomina mayormente en la naturaleza, inspira neutralidad, energía, vida y fortaleza.

Verde significa, sobre todo, vivo. Es común en castellano desde principios del siglo X y procede de la voz latina *viridis*, como derivación de la verdura conocida como *verdía* o *berza*, una especie de col [...] Por otro lado, habría que añadir que verde es sinónimo de una de las palabras más prestigiadas y veneradas en todo el mundo: ecología (Ferrer, 1999, p. 122-123).

Bellantoni (2005, p. 160) señala que el verde es un color dicotómico por su frescura y por su toxicidad, sin embargo, el verde en su manifestación vegetal señala la vida misma; el verde también se tornó en una metáfora de una sociedad corrupta y envenenada, un ejemplo asociado es la manzana de Blancanieves (Ibidem). Por eso *Semillas Nacientes* posee su tonalidad mayor en *Re (Verde Neutro)*, pero algunas regiones están en *Sí menor (Verde Amarillento Pastel)*, variando la intensidad y saturación del tono verde y apoyándose en el método *Charltz*. Ello refuerza también la narrativa lírica de la canción.

Imagen 5 – Paleta de colores *Semillas Nacientes* (D - Bm) bajo el método *Charltz* y complementos dentro de los acordes armónicos.



Fuente: Fotos de Cassiano Sbrana

El acto dramático y musical son simples: una mujer indígena que juega con el agua, imaginariamente en medio de la proyección del velo con pregrabados del Río Paraná, mientras tres músicos interpretan la pieza musical en un formato próximo al tradicional andino colombiano: voz, guitarra y *viola brasileña* que hace las veces de *tiple colombiano*. *Semillas Nacientes* es un canto a la estación del año de la primavera y a la defensa del agua y todas las fuentes de vida.

El tercer acto *Castigo* en *si bemol mayor* trae consigo una analogía a la soledad, al delirio, a la calma y el olvido. El color referido es el *azul profundo* que puede sugerir connotaciones depresivas en los sentimientos de la actriz principal del acto: *Laura*, mujer mayor a los 35 años enfrenta doblemente una decepción amorosa por un hombre 17 años más joven.

En semejantes enclaves puede situarse el azul, en su origen persa *lazbuward*, referido a la piedra azul del lapislázuli... Para los latinos, el azul es eminentemente adjetivo: del azul del cielo al mediodía al azul verde del mar. El término ultramarino, aunque vinculado al mar, debe considerarse en su acepción más simple y genérica: color que viene “más allá del mar” ... El azul, por lo costoso y complejo que resulta fabricarlo, sería respaldado por un dicho popular: “Quien quiera azul celeste que le cueste” (Ferrer, 1999, p. 121-122).

El azul tiende a ser un color pasivo, de introspección, para pensar y no para actuar, puede ser un estanque tranquilo o un manto de tristeza (Bellantoni, 2005, p. 82); *Castigo (Bb)* está configurado en *azul profundo*, un tono que intensifica el lenguaje escénico de su protagonista. También posee iluminación cálida (*luz amarilla-naranja*) como contraste cromático incitando a lo acogedor, a lo íntimo y a lo esperanzador; el azul frío puede generar una guerra visual con el amarillo brillante que refleja el arco de la historia (Ibidem, p. 83).

Imagen 6 – Paleta de colores *Castigo (Bb - Gm)* bajo el método *Charltz* y complementos dentro de los acordes armónicos y turquesa adicional.



Fuente: Fotos de Diego Rodrigues y Franco Vergara

El videoclip del acto transcurre en un acto *epopéyico* por parte de los músicos, que cantan las desgracias de Laura y su amor frustrado; a pesar del contenido lírico de la canción posea características de una autoestima compleja, la trama resuelve con un final decisivo: la búsqueda de un nuevo renacer. *Castigo* es alusivo a los colores del invierno y la *noche americana*.

Imagen 7 – Paleta de colores *Días de Nostalgia* (Dm \flat) bajo el método *Charltz* y complementos dentro de los acordes armónicos.



Fuente: Fotogramas de la multicámara

El acto denominado *Días de Nostalgia* en *Re* menor inferior al cuarto de tono (Dm \flat) está enfocado en las tonalidades menores, mostrando otros matices alternativos a las obras musicales con tonalidad mayores; alusiva a la estación de otoño y al preparo de las hojas cuando caen y alistando los árboles para el invierno: la trama presenta a una hija que aguarda prolongadamente el regreso de su padre, un capitán de un navío de pesca que naufragó en altamar. El color propuesto es *marrón vivo*, un café anaranjado que explora los matices no convencionales de las

tonalidades mayores, como colores terrosos en el caso de esta obra.

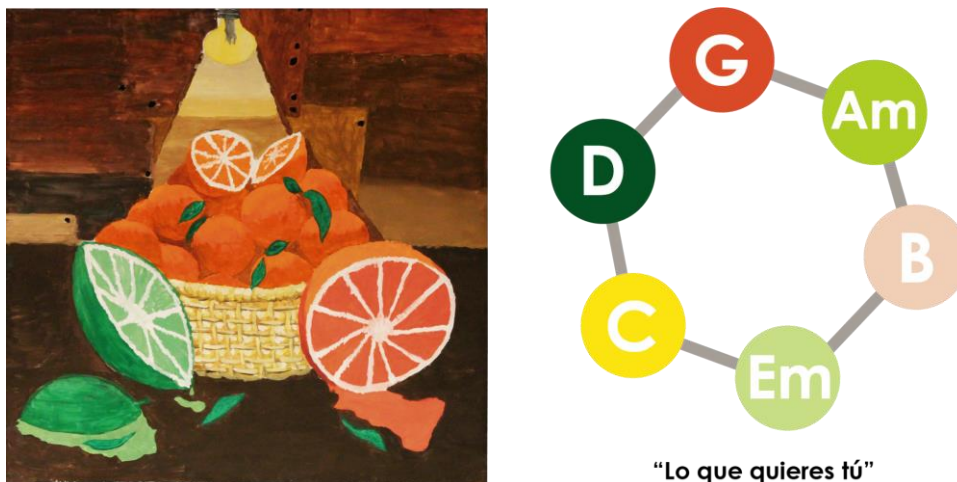
Una de las palabras que más han suscitado confusiones dentro del universo castellano del color es aquella que viene del francés *marrón* -fruto del castaño-, dado que su origen es incierto. Equiparado con el color de la cáscara de la castaña, es un término impuesto en el tiempo, como tantos otros, por los catálogos textiles franceses (Ferrer, 1999, p. 122-123).

Las cuatro piezas se presentarán a dos pantallas, una en playback con video musical y la otra con efectos visuales en una proyección directamente del MIDI, bajo la interpretación de pianistas con piano electrónico y puesta en escena pregrabada en una duración de 20 minutos, con el fin de presentar una materialización del método cromático *Charltz*. Únicamente la canción *Háblame* será obra abierta, donde dos asistentes del público (*pianista y videojockey o VJ*) interpretarán los teclados diseñados para el acto bajo instrucciones previas. Cada tecla o grupo de teclas estará asociado a una nota o varias notas musicales que conforman el acorde musical deseado. Cada toque de teclas manifiesta una serie de colores bajo la tonalidad en cuestión, que obedece al patrón de las notas musicales de la pieza presentada. Cada color o grupo de colores sugiere al espectador una serie de percepciones y sensaciones atribuidas al concepto de la obra interpretado escénica y musicalmente.

3.5 PRODUCCIÓN DE VIDEOCLIP

Lo que quieres tú (In Em - G, E) es un videoclip en proyección de pantalla completa, con la producción y realización siguiendo los parámetros cromestésicos de la obra, en una duración de 5 minutos. El producto audiovisual muestra la cotidianidad de *Aléx*, un pintor de género neutro que vive el duelo sentimental por la separación de su compañero. Mientras revisita recuerdos en su reproductor de cintas VHS, se adentra en una ilusión donde se manifiesta un príncipe, quien es la representación onírica de su expareja. La estética visual se remonta a los confines del siglo XX, específicamente antes del nuevo milenio.

Figura 6 – Paleta hexagonal de colores de la música *Lo que quieres tú* con imagen de referencia, la pintura *Pós-Naranjas* de Carlos A. Ramos.



La canción titulada *Lo que quieres tú* (En Em - G, E) fue compuesta especialmente para el videoclip (Apéndice C), asociando su característica cromestésica a metáforas culturales relacionadas con el desamor y los intentos del personaje principal por encajar en una relación amorosa (La metáfora de la *media naranja* que se relaciona a la búsqueda del par perfecto). La canción original está ligeramente inspirada en una actividad realizada para el aula de *Libreto 1*, del curso de Cinema y Audiovisual; la trama titulada *Espejos* (escrita por Kathy Urgiles, Naddy Mbizzi y Carlos Fernández para su tentativa banda sonora). Para *Cromossônia*, la canción fue reescrita para la trama experimental, basándose en elementos escénicos como una ventana, cuadros de pintura y varias unidades de naranjas (fruta), conductoras de la banda musical de este videoclip.

[...] Revelador es el de naranja, arrancado de la fruta de origen árabe *naranj*, derivado a la vez del sánscrito, con su significado particular: “fruta que gusta a los elefantes”. Antes de la llegada a Europa de la naranja, a mediados del siglo XVII, no había en el continente ninguna voz que identificara el color anaranjado, el cual tardó bastantes años en generalizarse. Sus aproximaciones eran oro, tostado, azafrán y moreno, incluido el rojo. (Ferrer, 1999, p. 121).

El naranja es un color agradable, aunque Bellantoni sustenta su uso como una cualidad de doble filo; su luz atmosférica puede indicar un aire contaminado y como luz de interiores puede interpretarse como romántica (2005, p. 112). tal y como lo vimos en el contraste invertido de *Castigo*. El naranja y su variante del *marrón vivo*, sugirió en *Días de Nostalgia* un tono más terroso, mientras que en *Lo que quieres tú* explotamos su brillantez y sensualidad, pero también su toxicidad emocional y exceso de dulzura. Pero recordemos que el *Sol Mayor (Naranja Intenso)* es la tonalidad complementar de la obra, y su tonalidad principal (El acorde tónico con el que inicia la canción) es el *Mi menor (Verde Pálido)*, retomando la tonalidad secundaria de *Semillas Nacientes*, intensifica el efecto emocional, lo que contrasta implícitamente entre el enamoramiento dulce y el duelo ácido del personaje principal.

Imagen 8 – Paleta de colores *Lo que quieres tú* (Em - G) bajo el método *Chartz* y complementos dentro de los acordes armónicos.



Fuente: Fotos de Emilyn Bustos y Bernardo Knierim

Las cadencias de la música, aunque su tónica repose en el *mi menor*, su acorde dominante *sí mayor* no brilla tanto estéticamente como el *do mayor* que resuelve a *sol mayor*; las tonalidades de *Lo que quieres tú* dramáticamente son una batalla efímera

entre el bien (los recuerdos), y el mal (los remordimientos), para un final atípico en *mi mayor (verde menta)*, que invita a la resignación y quiebra un poco la lógica de las tonalidades principales.

Concluyendo sobre los actos, el método experimental *Charltz* ofrece informaciones de color que convergen tanto los factores subjetivos como las sugerencias externas del seguimiento de una obra musical. Dentro de la paleta de colores, se pueden extender muestras complementarias que no necesariamente deben figurar en las configuraciones de acordes designados en la obra musical, también pueden crear excepciones, extender las posibilidades y enriquecer un poco más la narrativa, si es el caso.

4 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y VISIÓN ESTÉTICA

4.1 ALTURA DE NOTA MUSICAL VS. FRECUENCIA SONORA

Para abarcar conceptos musicales, es necesario aclarar algunas terminologías clave que afectan al sonido, especialmente para quien no frecuenta el campo musical. Por eso invitamos al lector a documentarse sobre los términos fundamentales que empleamos en este trabajo de TCC. Una de las referencias usadas es la de Levitin, en su obra *La música en su cerebro* (Traducción propia) donde define de una forma más familiar los conceptos como *ritmo*, *tonalidad*, *armonía*, entre otros; no obstante, enfocamos en el concepto de *altura* y *frecuencia*.

En física, la *frecuencia*³⁵ es la unidad de vibraciones de las ondas del sonido y es representada en Hercios (Hz), en que las moléculas de aire se mueven a determinada velocidad. Los seres humanos sin comprometimiento auditivo pueden oír sonidos que varían entre 20 y 20 mil Hercios. (Levitin, 2006, p. 37); en música, la *altura*³⁶ refiere a la representación mental que un organismo tiene de la frecuencia fundamental de un sonido (440 Hz)³⁷(Ibidem, p. 23); Un fenómeno psicológico relacionado a la frecuencia de vibración en las moléculas de aire (Ibidem, p. 33); En

³⁵ *Frecuencia* (Frequência): Es el número de vibraciones por segundo de un sonido. Es normalmente medida en Hertz (Hz) (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 344, traducción propia)

³⁶ *Altura*: El parámetro de un sonido que determina su posición en la escala. [...] La altura es determinada por aquello que el oído capta como la frecuencia de onda más fundamental de un sonido (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 25, traducción propia).

³⁷ *O sistema que atualmente utilizamos é chamado de Lá 440 porque ficou estabelecido que a nota, posicionada no centro do teclado de um piano, tem frequência de 440 hertz, o que é totalmente arbitrário.* (Levitin, 2006, p. 50).

breve, contextualizamos el uso de notas bajo la nomenclatura del sistema occidental en la tabla siguiente, con su respectiva frecuencia:

Tabla 4 – Lista de notas musicales del sistema occidental, con su denominación y frecuencia³⁸.

| Nota | Denominación | Frecuencia (Hz) |
|--------------------------|--------------|-----------------|
| Do | C | 261.63 Hz |
| Do sostenido (Re bemol) | C# (Db) | 277.18 Hz |
| Re | D | 293.66 Hz |
| Mi bemol (Re sostenido) | Eb (D#) | 311.13 Hz |
| Mi | E | 329.63 Hz |
| Fa | F | 349.23 Hz |
| Fa sostenido (Sol bemol) | F# (Gb) | 369.99 Hz |
| Sol | G | 392 Hz |
| La bemol (Sol sostenido) | Ab (G#) | 415.30 Hz |
| La* | A* | 440 Hz* |
| Si bemol (La sostenido) | Bb (A#) | 466.16 Hz |
| Si | B | 493.88 Hz |

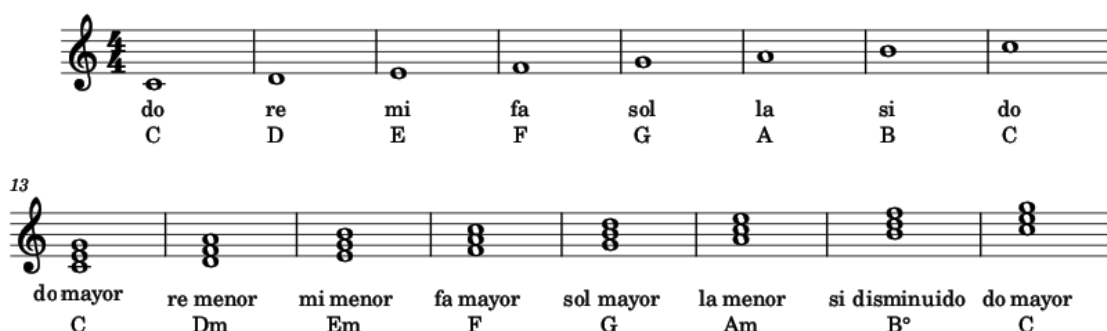
*Nota de afinación estándar occidental.

Fuente: Levitin, 2006, p. 35.

³⁸ Representación de notas de la octava central que pueden ser transportadas a otras octavas, considerando que la frecuencia crece el doble una octava aguda o se divide el número a la mitad una octava grave, así su escala podrá ser dividida entre la nota más baja (20 Hz) o la más alta (20.000 Hz) que podemos oír.

Lo anterior se representa en *notas*³⁹ y *tonos*⁴⁰ una vez conforme sus contornos (*melodías*)⁴¹ individualmente de forma horizontal y/o *acordes armónicos*⁴² grupalmente de forma vertical, como se describe en la siguiente imagen:

Figura 7 – Representación melódica de notas musicales (arriba) y armónica de acordes (abajo) en una partitura de do mayor (C); con octava (sin semitonos).



Fuente propia.

Sobre los conceptos, cada nombre refiere a una función dentro de la música; es decir, si la altura hace referencia a la característica de un sonido ser grave (como el de un volcán) o agudo (como el de un pájaro) es porque está sometida a una clasificación (las notas musicales como do, re, mi, fa, sol...), mientras que la frecuencia es una unidad de medida del sonido en que las vibraciones de las ondas se repiten un número indefinido de veces, y se adentra en el campo de la física acústica (una frecuencia de 20 Hz se considera grave, mientras que 20.000 Hz es aguda); mientras más vibraciones, más agudo será el sonido.

³⁹ *Notas*, nombre de las: Designación de cada una de las siete notas de la escala diatónica (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 657, traducción propia).

⁴⁰ *Tono* (Tom): Término usado en varios sentidos. Como intervalo, es el equivalente de una segunda mayor, o la suma de dos semitonos (Véase *Intervalo*); el término también es usado para describir un sonido musical. (Ibidem, p. 952, traducción propia).

⁴¹ *Melodía*: Una serie de notas musicales dispuestas en sucesión, en un determinado patrón rítmico, para formar una unidad identificable (Ibidem, p. 592, traducción propia).

⁴² *Armonía* (Harmonía): La combinación de notas sonando simultáneamente, para producir acordes, y su utilización progresiva para producir progresiones de acordes (Ibidem, p. 407, traducción propia).

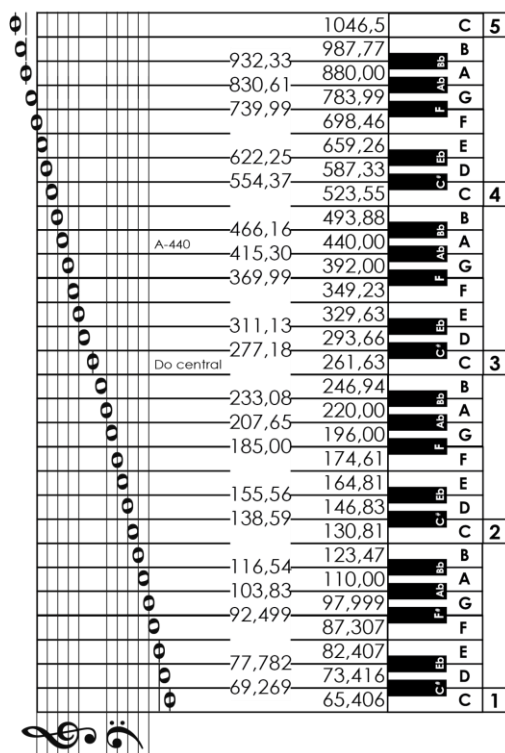
La identificación de las frecuencias de notas es fundamental para el reconocimiento completo de las asociaciones de color, ya que “Las modificaciones entre frecuencias podrían influir en la percepción en el cambio de los colores, y el oído absoluto relacionaría con la apreciación real de los colores” (Ruíz, 2011, p. 78) tanto de la fuente sonora a la percepción imagética y viceversa.

Mientras tanto, la *altura* es el concepto más palpable e intenta a través de su analogía explicar el fenómeno de las frecuencias sonoras más graves o agudas; un ejemplo instrumental es el piano, que por medio de sus octavas explica gráficamente la longitud de una nota temperada.

La altura es un concepto meramente psicológico, relacionado al mismo tiempo a la frecuencia de un determinado tono y su posición en la escala musical. Este concepto responde a la pregunta: “¿Qué nota es?”. (“Do sostenido.”) Definiré más adelante *frecuencia y escala musical*. Un discreto sonido musical individual generalmente es llamado *tono*. La palabra *nota* también es usada, pero los científicos la suelen guardar para referirse a algo que está anotado en una página de música o partitura. Las dos palabras, *tono* y *nota*, se refieren a la misma entidad abstracta, designando la palabra *tono* a lo que oímos y la palabra *nota* a lo que vemos escrito en una partitura musical. (Levitin, 2006, p. 23, traducción propia⁴³).

⁴³ *A altura é um conceito puramente psicológico, relacionado ao mesmo tempo à frequência de determinado tom e à sua posição na escala musical. Esse conceito responde à pergunta: “Que nota é essa?”. (“Dó sostenido.”) Definirei adiante frequência e escala musical. Um discreto som musical individual geralmente é chamado de tom. A palavra nota também é usada, mas os cientistas costumam guardá-la para se referir a algo que está anotado numa página de música, ou partitura. As duas palavras, tom e nota, referem-se à mesma entidade abstrata, designando a palavra tom o que ouvimos e a palavra nota o que vemos escrito numa partitura musical. (Levitin, 2006, p. 23).*

Figura 8 – Representación gráfica de alturas en un piano de cinco octavas de Levitin



Fuente: Levitin, 2006, p. 35.

Una frecuencia estándar en el sistema occidental es *La 440 Hz*, y su altura o *nota musical* es *A3* (o *La* de la tercera octava de un piano). Antunes (1989, p. 21) aclara que para una determinada frecuencia existe una determinada altura, pero en la práctica, esto no siempre acontece; la altura de un sonido puede variar en función de su intensidad y frecuencia constante, y que a través de las experiencias de síntesis electrónica se determina percepciones en una altura de sonidos armónicos con una frecuencia fundamental inexistente.

A pesar de los grandes avances en las áreas acústica, psicoacústica y electroacústica, hoy todavía se relaciona erróneamente el concepto de altura con el de frecuencia de modo absoluto; pero estas dos entidades conceptuales son totalmente diferentes. La frecuencia es un concepto objetivo en el ámbito de la física, que sirve para medir la cantidad de oscilaciones completas que un movimiento

vibratorio realiza en una unidad de tiempo. La altura es un concepto subjetivo⁴⁴, en el ámbito del mundo de las sensaciones que nos permite situar el sonido en un espacio escalonado imaginario, de modo a relacionar cuando es más agudo o más grave un sonido que otro. (Antunes, 1989, p. 21, traducción propia).⁴⁵

Ello implica que a partir de las nuevas concepciones del fenómeno de percepción de alturas se provoca el surgimiento de problemas semiológicos que precisan ser resueltos por una notación musical (Ibidem, p.22).

El piano convencional solo abarca 12 notas por octava, una forma simplificada de lo que fue la invención del órgano de 31 notas por octava en manos del compositor Nicola Vicentino⁴⁶ en el siglo XVI. Bill Coates⁴⁷ propone dentro de las posibilidades semióticas una escrita para la escala de Vicentino, cuyo intervalo se divide en cinco terceras o *diesis*⁴⁸: mini-tercera, tercera menor, tercera media, tercera mayor y tercera máxima (Coates, 1992, p. 1, traducción propia), dichas divisiones están acompañadas de símbolos similares al sostenido (#) y el bemol (b) (Figura 9) (Ibidem, p. 22).

⁴⁴ La altura de frecuencias puede considerarse también como concepto cultural.

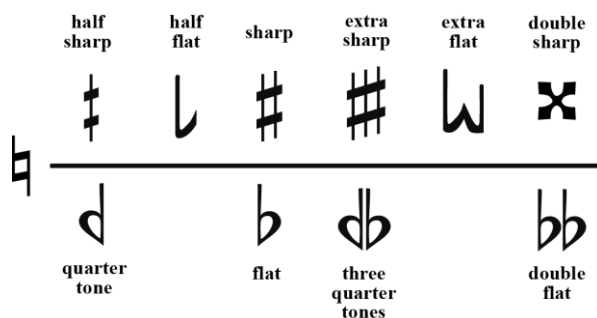
⁴⁵ *Apesar dos grandes avanços na área acústica, da Psicoacústica e da Electroacústica, ainda hoje, erroneamente, se relaciona de modo absoluto o conceito de altura com o de frequência. Mas estas são duas entidades conceituais totalmente diferentes. A frequência é um conceito objetivo, no âmbito da realidade física, que serve para medirmos a quantidade de oscilações completas que um movimento vibratório realiza na unidade do tempo. A altura é um conceito subjetivo, no âmbito do mundo das sensações, que nos permite situar o som num espaço escalonado imaginário, de modo a relacionarmos quanto é mais agudo ou mais grave que outro (Antunes, 1989, p. 21).*

⁴⁶ Nicola Vicentino nació en Vicenza (Italia) en 1511, conocido por realizar estudios sobre microtonalidad y el primero en usar la Diesis de 31 notas en sus obras musicales (Coates, 1992, p. 10, traducción propia).

⁴⁷ Bill Coates nació en Inglaterra en 1917; estudió las posibilidades de las escalas microtonales. Falleció en 1997 (Coates *apud* Coates, 1992).

⁴⁸ Diesis es la quinta parte de un tono (Coates, 1992, p. 3, traducción propia)

Figura 9 – Representación gráfica de los signos de las diesis (arriba) en contraparte con signos accidentales del cuarto de tono (abajo).



Fuente: Coates, 1992, p. 22; Clairnote SN.

Si alguien divide una octava en, digamos, 24 cuartos de tono iguales, francamente no aportaría tantas buenas aproximaciones de los intervalos puros en cuanto al temperamento igual a 31 notas (Coates, 1992, p. 3, traducción propia).⁴⁹

Mientras Coates declara que la estructura del sistema occidental es limitada y no contempla otras frecuencias musicales, la unidad de medida para la afinación de frecuencias es el *centésimo*⁵⁰ y cada semitono se compone de 100 céntimos (Ibidem, p. 3). En el caso del método *Chartz*, busca contemplar dichos signos accidentales extendiendo el reconocimiento de las denominaciones de *altura* básicos; aunque actualmente acudimos a los símbolos de *cuarto de tono* (equivalente a 50 céntimos) y aún no se contemple las *diesis* (equivalente a 38,7 céntimos), es un punto de partida para explorar posibilidades microtonales en futuras ediciones de este método, incluyendo otros intervalos entre notas musicales. Por ahora, no es posible ejecutar la *música microtonal*, pero es posible el uso de la herramienta de *pitch*⁵¹ para configurar los *céntimos* deseados y afinar la pieza musical a partir de la frecuencia tónica y color

⁴⁹ *If one divided the octave into, let us say, 24 equal quarter-tones, that would not, as it happens, provide nearly as many good approximations to pure intervals as does the equal temperament of 31.* (Coates, 1992, p. 3).

⁵⁰ *Centésimo*: f. Cada una de las cien partes iguales en que se dividen ciertas unidades de medida. Rebajó la marca en trece centésimas (Real Academia Española).

⁵¹ *Afinación* (Afinação o *Pitch*): Es el ajuste de altura de los sonido de un instrumento, o los conjuntos de alturas en los cuales los componentes de este instrumento (cuerdas, tubos, etc.) pueden ser afinados (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 9, traducción propia).

deseados, quebrando el paradigma del 440 Hercios y generando sensaciones cromoestésicas.

Todas las áreas de investigación tienen su vocabulario específico (intente, por ejemplo, extender todos los términos de un examen de sangre solicitado por su médico). En el caso de la música, con todo, los especialistas y científicos podrían esforzarse más para tornar su trabajo más accesible. (Levitin, 2006, p. 17, traducción propia⁵²).

Ahora, la división de la estructura musical acontece entre los fenómenos de la *nota* como unidad de escritura, la *melodía* como el compuesto de varias notas, la *armonía* como la agrupación en serie de notas que generan un sonido múltiple o acorde, y la octava cuando dos notas ocupan el umbral de la frecuencia justa, similar al unísono. Con lo anterior, no se pretende al lector aprender los conceptos básicos musicales en este TCC, pero sí a través de ejemplos, dar a entender los comportamientos musicales que comprenderán en la asociación con los colores.

4.2 LA CROMESTESIA COMO COMPONENTE DE UN LENGUAJE POSIBLE

Dentro del lenguaje sinestésico es posible expandirse del sistema de notación occidental para percibir otras muestras de colores a partir de la afinación de frecuencias sonoras según la percepción subjetiva del investigador-creador. El color es uno de los elementos más importantes en la obra de arte; su uso puede despertar y liberar sentimientos como estímulo para la creación (Ruíz, p. 19). La percepción e interpretación de los fenómenos físicos como el *sonido-color* han sido objeto de analogías de los conceptos visuales y viceversa, como los términos *tono* o *vibración*.

Desde la antigüedad, los músicos aprovecharon el lenguaje colorista para traducir sus conceptos abstractos; de hecho, son múltiples los préstamos que un arte ha hecho al otro. El color *-croma* entre los griegos- es una palabra que se utiliza como equivalente

⁵² *Todas as áreas de investigação tem seu vocabulário específico (tente, por exemplo, entender todos os termos de um exame de sangue solicitado pelo seu médico). No caso da música, contudo, os especialistas e os cientistas podiam se esforçar mais para tornar seu trabalho acessível.* (Levitin, 2006, p. 17).

de timbre. El adjetivo *brillante*, una cualidad indiscutible del color, es empleado por los músicos en el sentido de nítido. *Croma* en italiano significa *corchea*. Otro término heredado es *mordente*, la sustancia que se utiliza para fijar los colores en las telas [...] aunque los ejemplos sean menores, lo mismo sucede a la inversa, pues los términos *tono* y *armonía* fueron una herencia que la música hizo a la pintura. (Ferrer, 1999, p. 265)

Dentro de una obra audiovisual, el videoclip participa como lenguaje en la síntesis entre música y audiovisual visto en el extenso repertorio de títulos y las asociaciones entre compositores y cineastas. Machado en su clasificación de videoclips (2019, p. 182) dice que además de llevar a cabo la tarea de la composición e interpretación también participan del proceso de la concepción audiovisual del producto mismo. Los realizadores híbridos sintetizan el lenguaje musical y visual, encontrando la simbiosis en el proceso creativo integral.

El videoclip pasa a ser pensado dentro de un proceso más integrado de autoría, que incluye tanto la música como la iconografía; con ello, el videoclip no precisamente viene después de la música. En algunos casos, la música ya prevé el tratamiento plástico [...] El videoclip ya no es algo que necesariamente viene después de la música [...] pasa a formar parte de un proceso integral de creación. Imagen y música nacen juntos, hacen parte de una misma actitud creativa... no existe más una pieza musical fuera del clip, que puede ser oída independientemente de éste: las imágenes se integran a los sonidos con tal organicidad que de ésto resulta la transformación del clip de forma autónoma (Machado, 2019, p. 184, traducción propia⁵³)

Según Laurence Grossberg (*apud* Machado, 2019, p 184), el videoclip es el punto de cruce entre las dos formas culturales más representativas de la segunda

⁵³ *A partir dela, o videoclípe passa a ser pensado dentro de um processo mais integrado de autoria, que inclui tanto a música quanto a iconografia. Em alguns casos, a concepção musical já prevê o tratamento plástico, ou seja, determinadas soluções em termos musicais podem ter sido adotadas para possibilitar efeitos visuais preconcebidos. O clipe já não é algo que necessariamente vem depois da música, tampouco um acessório à música: ele passa a fazer parte do processo integral de criação. Imagem e som nascem juntos, fazem parte de uma só e mesma atitude criativa. No limite, não existe mais uma peça musical fora do clipe, que pode ser ouvida independentemente deste: as imagens se integram aos sons com tal organicidade que disto resulta a transformação do clipe em forma autónoma (Machado, 2019, p. 184).*

mitad del siglo XX y posiblemente con la generación de músicos y cineastas, esa convergencia resulta finalmente en una síntesis. Lo anterior hace parte de un vasto proceso integral de creación, donde imagen y sonido nacen juntos y hacen parte de la misma actitud creativa (Ibidem, 2019, p. 184).

Un arte debería definirse [...] por un conjunto de conceptos más abstractos relacionados a las actitudes productivas, o por una cierta lógica de organización de los elementos significantes (Machado, 2019, p. 166, traducción propia⁵⁴).

Este proyecto de TCC se sustenta de estas y otras fuentes de información sobre la sinestesia, las asociaciones cromestésicas, la naturaleza del videoclip como medio del lenguaje y la investigación-creación para la obra audiovisual. Primeramente, abordamos el concepto de comunicación no lingüística, de informaciones compartidas por medios imagéticos y sonoros. Los referentes iniciales son la música, como unidad de representación sonora y la pintura como unidad de referencia imagética:

Tanto la música como la pintura [...] tienen carácter expresivo y comunicativo y, como consecuencia, una dimensión de utilidad [...] capaces de definir los sentimientos sin necesidad de hacer uso del lenguaje verbal y se ven influidas directamente por la cultura (Ruíz, 2011, p. 11).

Los valores cromáticos de los colores han sido comparados reiteradamente con los de la música. Es un flujo recíproco que une pintores y músicos; unos y otros gozan y exaltan este vínculo analógico que rebasa las intuiciones y las tendencias de la inspiración común. Los sabios griegos comenzaron a articular las correspondencias entre los sonidos y los colores, edificando las bases de un sueño nacido entre los pitagóricos y que continúa inconcluso en los albores del siglo XXI (Ferrer, 1999, p. 265).

En el libro de Amelia Alonso Ruíz, *El color de los sonidos*, encontramos informaciones acerca de la comunicación inter-semiótica, sobre el diálogo entre el

⁵⁴ *A nosso ver, uma arte deveria se definir (se é que há ainda alguma razão para que uma arte se defina) por um conjunto de conceitos mais abstratos relacionados às atitudes produtivas, ou por uma certa lógica de organização dos seus elementos significantes (Machado, 2019, p. 166)*

autor (emisor) y espectador (receptor) mediante un sistema *semiótico*⁵⁵ no lingüístico, cuyo conocimiento no es el objetivo, sino el resultado más allá de la propia expresión sensitiva (Ruiz, 2011, p. 11). Así, el diálogo inter-semiótico entre imágenes y sonidos a partir de elementos plásticos y sonoros posibilita la ocurrencia de la *estereopercepción* (Machado, 2019, p. 165), concepto ya abordado en la introducción.

Desde la perspectiva del emisor, W. Kandinsky (*apud* Ruíz, 2011, p. 22) relaciona la percepción psicológica de los colores como un efecto ejercido sobre el organismo, produciendo sensaciones percibidas en que los objetos adquieren un valor interior y un sonido interior causando una conmoción emocional. Por ejemplo, cada color ejerce una influencia sobre el organismo en que la música como fuente es un sonido, y el mismo es una percepción sensible de los fenómenos acústicos (Ruíz, 2011, p. 23). La psicología perceptiva es la encargada de discriminar y codificar el mensaje sonoro percibido de cara a una elaboración interna de la mente del oyente. (*Ibidem*, p. 23).

Sergio Basbaum (2002, p. 121) abordó la cromestesia a partir de dos autores: Jorge Antunes (1982; *apud ibidem*) y Michel Chion (1987; *apud ibidem*) que proponen la correspondencia entre sonidos y colores desde la recepción y percepción auditiva que resulta en una sensación diversa y visual; el *cromo-sonido* puede ser una partícula configurada y dotada de características imagéticas (una muestra o código de color) y sonoras (una frecuencia de sonido).

Podemos proponer ahora un proceso de creación original, un *lenguaje posible* para trabajar en el universo de la sinestesia de *sonido-color*. Su nombre es *Cromosonía*, y dentro de los elementos que integran el conjunto de la propuesta cromosónica, están la definición de una *partícula* mínima, con propiedades definidas - el *cromo-sonido* - y un instrumento apto para ejecutarla - *el cromosonio* -. (Basbaum, 2002, p. 121, traducción propia⁵⁶).

⁵⁵ Semiótica: f. semiología (el estudio de los signos en la vida social); f. Teoría general de los signos. (Real Academia Española)

⁵⁶ *Podemos agora propor um processo de criação original, uma linguagem possível para trabalhar no universo da sinestesia de som-cor. Seu nome é Cromossônia, e, dentre os elementos que integram o conjunto da proposta cromossônica, estão a definição de uma partícula mínima, com propriedades definidas - o cromo-som - e um*

Eulalio Ferrer también discute sobre el término *cromatismo*⁵⁷ desde la antigüedad, en que los músicos aprovecharon préstamos semánticos del color para traducir conceptos abstractos, como la palabra *croma*, entre otros términos heredados ya mencionados (Ferrer, 1999, p. 265). Si bien existen múltiples percepciones de la sinestesia, nuestro foco principal es la cromestesia y cómo ésta se encuentra en la producción de acordes o cadencias musicales (Ruiz, 2011, p. 33). Un medio de aplicación recurrente para artistas sinestésicos ha sido el *órgano de luces*⁵⁸ o teclados eléctricos donde trabajaban sus propuestas artísticas para espectáculos, tomando como punto de partida el proceso creativo intentando asociar electrónicamente la fusión de músicas con colores (Ibidem, p. 69-70).

Willian Moritz documenta en su investigación que los órganos de color son los precursores de toda música visual y en particular, de toda forma articulada de sonido e imagen, es decir, también el cine como lo conocemos en la actualidad (Ruiz, 2011, p. 95). En continuidad, la técnica de la animación de pinturas como parte de las experiencias de las primeras vanguardias germinaron nuevas posibilidades en el lenguaje cinematográfico, desligándose de la tradición narrativa (Ibidem, 2011, p. 94). Ruiz se refiere a la música visual bajo el siguiente concepto:

La música visual es entendida como cualquier forma de representación cinética, visual o audiovisual, a través de la música. En ella, la relación entre la imagen y el color, puede ser: 1) el resultado de percepciones sinestésicas (visión como imagen mental sugerida por la música); 2) el resultado de estudios sobre analogías entre los idiomas visuales y musicales (ritmo, tonalidad, textura, color, etc.), siendo expresados con lenguajes abstractos, o al contrario, figurativos, no necesariamente guiadas por un soporte narrativo (Ruiz, 2011, p. 93).

El soporte narrativo en este caso puede considerarse más abierto como en la música, ya que la mayoría de composiciones poseen cadencias en los *grados de la*

instrumento apto para ejecutarla - o cromossônio (Basbaum, 2002, p. 121).

⁵⁷ *Cromatismo*: (Do grego *Chroma*, “*cor*”) El uso, en una composición, de notas que no hacen parte de la escala diatónica del tono en el que está escrita (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 239, traducción propia).

⁵⁸ Véase *Clavier* (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 202)

*tonalidad musical*⁵⁹, apoyando al discurso armónico y facilitando la expresividad de los colores para que el sistema de asociaciones sea más coherente. Por su parte, Machado reitera sobre las analogías visuales y musicales que:

La relación imagen-sonido está pensada nota por nota, duración por duración, timbre por timbre, como en las antiguas películas de los pioneros del cine abstracto (Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Norman McLaren), solo que ahora utilizando todas las facilidades de edición de video no lineal (Machado, 2019, p. 185, traducción propia ⁶⁰).

En síntesis, Machado se refiere a Oskar Fischinger como partícipe de las primeras experiencias músico-visuales de la industria cinematográfica, contribuyendo a la germinación del género del videoclip y su escala como categoría audiovisual gracias a las necesidades tecnológicas y publicitarias del mercado, llegando a consolidarse en la industria musical y televisiva en la segunda mitad del siglo XX. A favor, Eisenstein (1990, p. 165) define al cine como la síntesis genuina de todas las manifestaciones artísticas, fundidos en una unidad real todos los elementos aislados del espectáculo; entre los autores, destaca a Scriabin con sus conciertos cromáticos.

Entre las corrientes artísticas: 1). La escultura como cadena de formas plásticas mutantes (Ibidem); 2). La pintura como una forma nueva de las artes gráficas en una corriente libre de formas transformadoras (Ibidem); 3). La música como una adquisición de nuevas potencialidades imagético-visuales bajo un flujo melódico y rítmico, y de una fusión total de imágenes visuales y auditivas (Ibidem), y; 4). La literatura como una expansión rigurosa de la poesía y la prosa en que la imagen deseada es materializada en percepciones audiovisuales (Ibidem); estas corrientes se

⁵⁹ Los grados de la tonalidad musical son posiciones ubicadas de cada nota dentro de una escala musical, se componen de siete grados: Ejemplo en la escala de Do mayor: C mayor (tónica, grado i), D menor (supertónica o subdominante relativa, grado ii), E menor (mediante, grado iii), F mayor (subdominante, grado iv), G mayor (dominante, grado v), A menor (superdominante, grado vi) y B natural (sensible, grado vii); Véase *Grau* (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 384); *Tonalidade* (Ibidem, p. 953).

⁶⁰ A relação imagem-som é pensada nota por nota, duração por duração, timbre por timbre, como nos antigos filmes dos pioneiros do cinema abstrato (Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Norman McLaren), só que agora utilizando todas as facilidades da edição de vídeo não linear Machado, 2019, p. 185).

ligan fluidamente a la naturaleza del videoclip. Si bien la cromestesia no se considera como un lenguaje en sí, puede tornarse un componente importante a favor del lenguaje audiovisual.

4.3 ESTÉTICA TELEVISIVA EN EL VIDEOCLIP

La televisión carga consigo antecedentes heredados del cine y también técnicas propias que surgieron en la necesidad de acaparar y detallar el objetivo deseado y descentralizado del entorno; la *multicámara* probada por Jean Renoir en 1959 (Dubois, 2004, p. 206) consiguió filmar en película con cámaras de televisión y micrófonos simultáneamente, sin cortes y con el flujo del tiempo demandado por las escenas en su telefilme *El testamento del doctor Cordellier*⁶¹. Así la televisión y el audiovisual fue adoptando la multicámara como método de producción más ágil frente a las filmaciones con sólo una cámara, mejorando en óptica y equipos sus métodos de captura y procesamiento; desde la televisión en vivo, los programas de variedades musicales se producían en este formato, considerados como los primeros videoclips. Machado contempla los grupos de videoclips de la siguiente manera:

Esquemáticamente, podemos considerar tres grandes grupos de realizadores de videoclips. El primero, el más primitivo de todos, es el que hace el clip promocional más básico, mera ilustración de una canción preexistente. Con este grupo no vale la pena profundizar. El segundo grupo es aquel que estamos tratando más directamente hasta aquí: comprende toda una comunidad de realizadores oriunda del cine y del vídeo experimental y que, aliada a compositores e intérpretes más arriesgados, logró transformar este formato de televisión en un campo vasto y abierto para la reinvención del audiovisual. Pero aún hay un tercer grupo del que vamos a tratar ahora: es aquel que encara el clip como una forma audiovisual plena y autosuficiente, capaz de dar una respuesta más moderna a la búsqueda secular* de una perfecta síntesis de la imagen y el sonido. Este tercer grupo está compuesto de otro tipo de realizadores: son,

⁶¹ LE Testament du Docteur Cordelier. Dirección: RENOIR, Jean. Producción de Jean Renoir. Francia: Sofirad; RTF, 1959.

en general, músicos, que además de dar cuenta de toda la tarea de la composición e interpretación de sus piezas musicales, también enfrentan ellos mismos la concepción visual del clip. Un fenómeno digno de mención en el universo de la cultura pop y el surgimiento de una generación de músicos también dotados del talento para el audiovisual (Machado, 2009, p 181-182, traducción propia⁶²).

El primer ejemplo citado por Machado especifica el método para la producción de videos con playback en estaciones televisivas, como recurso fundamentado para ejecutar diferentes números musicales en un mismo estudio de grabación. Casos como *El Show de las Estrellas*⁶³ en Colombia o *Siempre en Domingo*⁶⁴ en México, consolidaron con éxito un formato musical para el consumo en masa, de carácter promocional y accesible en una época donde el videoclip aún se encontraba en una fase experimental hasta alcanzar su madurez, incluso usando en préstamo los recursos, técnicas y estéticas del lenguaje cinematográfico en mayor o menor medida sin apartarse de su naturaleza audiovisual. Estéticamente el videoclip televisivo opta por utilizar las bondades técnicas de las cámaras de estudio con *zoom*, profundidad, control de la iluminación, efectos de vídeo en vivo y las practicidades del *videotape*, entre otros. En varios casos, la televisión sacó del estudio de grabación al videoclip para ser producido en exteriores y dar un dinamismo a la realización de especiales musicales, pero con la misma estética televisiva⁶⁵. Para el segundo y tercer ejemplo, se pueden emplear recursos estéticos como el primero, el más televisivo, para dar las características estéticas deseadas al videoclip de autor. En un caso popular, citamos

⁶² *Esquemáticamente, podemos considerar três grandes grupos de realizadores de videoclipes. O primeiro, o mais primitivo de todos, é o que faz o clipe promocional mais ordinário, mera ilustração de uma canção preexistente. Com esse grupo não vale a pena perder tempo. O segundo é aquele de que estivemos tratando mais diretamente até aqui: compreende toda uma comunidade de realizadores oriunda do cinema ou do vídeo experimentais e que, aliada a compositores e intérpretes mais ousados, logrou transformar esse formato de televisão num campo vasto e aberto para a reinvenção do audiovisual. Mas há ainda um terceiro grupo, de que vamos tratar agora: é aquele que encara o clipe como uma forma audiovisual plena e autossuficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som. Esse terceiro grupo é composto de um outro tipo de realizadores: são, em geral, músicos que, além de dar conta de toda a tarefa da composição e interpretação de suas peças musicais, enfrentam também eles próprios a concepção visual do clipe. Um fenômeno digno de menção no universo da cultura pop é o surgimento de uma geração de músicos dotados também de talento para o audiovisual.* (Machado, 2009, p 181-182)

⁶³ EL Show de las Estrellas. Jorge Barón Televisión, RCN Televisión, Bogotá, 1969 - Presente.

⁶⁴ SIEMPRE en Domingo. Telesistema Mexicano, Televisa, Ciudad de México, 1969 - 1998.

⁶⁵ Recopilación de las presentaciones de la cantante Shakira en *El Show de las Estrellas* en grabaciones de estudio y exteriores (BARÓN Televisión, Jorge. Shakira en el Show de las Estrellas. YouTube, 2012).

el videoclip *I'll Be There For You*⁶⁶ de la banda musical *The Rembrandts*, popularizado por la serie de televisión estadounidense *Friends*⁶⁷; en él, encontramos las características y referencias audiovisuales dadas por Machado y Dubois en la creación audiovisual y acentúa una mezcla estética entre las cámaras tipo *telecine*⁶⁸ y la producción de televisión en estudio.

4.4 EL DISCURSO MUSICAL EN SÍNCRESIS CON LA IMAGEN

Según Chion (2011, p. 14) existen dos efectos musicales que acrecientan el valor de la imagen, siendo uno de estos el efecto empático: facultad que permite al flujo audiovisual acompañar directamente las emociones y los sentimientos de la escena, brindando ritmo, tono y fraseados adaptados en función de los códigos culturales de la emoción y del movimiento; también define el flujo sonoro en dos lógicas, *interna* y *externa*; desde luego, la *lógica interna* es un modo de encadenamiento audiovisual concebido para responder a un proceso orgánico y sutil de desarrollo y que nace de la propia situación y los sentimientos que inspira; la misma favorece las modificaciones continuas del flujo, sin dejar de prescindir de las rupturas bruscas cuando la situación lo sugiere (Ibidem, p. 35).

En la expresividad músico-visual, un factor diegético recurrente en el videoclip es la sincronía de voces e instrumentos en el plano visual, pues gracias a ciertas técnicas del video como la iluminación y el *zoom*⁶⁹⁻⁷⁰ se potencian dichas interpretaciones; por ejemplo, el Pianista Glenn Gould, ha aprovechado las técnicas del video en sus performances televisivas donde se aprecia su técnica gestual en el piano (del telefilme de Bruno Monsaingeon "*Glenn Gould Joue Bach*" de 1980

⁶⁶ SKLOFF, Michael et. al. *I'll Be There for You*. Intérprete: The Rembrandts. LP, 1995. 1 CD.

⁶⁷ FRIENDS. Direção: Gary Halvorson et. al. Local: Estados Unidos, Warner Bros. Television, 1994-2004.

⁶⁸ Telecine: [Telecine: \(te·le·ci·ne \) n. m. Aparelho que permite a transmissão em televisão de filmes feitos para o cinema. = TELECINEMA \(Dicionário Priberam da Língua Portuguesa\)](#)

⁶⁹ Zoom (lens): (término inglés) es un dispositivo conectado a una cámara que puede hacer que la persona u objeto fotografiado parezca más cercano (English Meaning - Cambridge Dictionary, traducción propia).

⁷⁰ Em 1950, um certo Dr. Frank G. Back cria um conjunto de lentes que proporciona o movimento em *zoom*, para a televisão e para o esporte. Desde seu surgimento, o zoom será incorporado por todas as câmeras de televisão. (Dubois, 2004, p. 190)

interpretando *Clave bien temperado II Fuga en Mi Mayor* de J.S. Bach)⁷¹. Según Machado, por parte de la interpretación musical se destaca el concepto de la *estereorecepción*⁷², cuya característica es potenciar el plano visual bajo el mínimo énfasis en el campo sonoro; en la televisión albergan varios ejemplos de decupaje al respecto, redefiniendo arreglos concebidos de la sonoridad en el plano visual (Machado, 2019, p. 165). Potenciar el plano visual intensifica el discurso musical por medio de la sinestesia y los acordes manifiestan sus respectivos colores en función de los planos.

Chion (2011, p. 35) propone un pensamiento musical en el flujo de las imágenes bajo el sistema de música occidental, designando 1). El *contrapunto*, como el curso de diferentes voces simultáneas e individuales a ser seguidas horizontalmente; y 2). La *armonía*, en donde el conjunto de notas de todas las voces se oye al mismo tiempo y forman acordes, dando una conducción vertical. Si bien el sonido y la imagen pertenecen a categorías sensoriales diferentes, el aspecto duplo horizontal (contrapunto) y vertical (armonía) dentro de la cadena audiovisual se destacan por su interdependencia y a su dialéctica como en el caso del videoclip; éste aporta desde relaciones imprecisas hasta solidaridades perceptivas en puntos de sincronización, construyendo la estructura armónica del sistema audiovisual (Ibidem, p. 36).

Serguei Eisenstein (1990, p.160) revela en sus notas sobre la composición musical en el cine mudo, citando el ejemplo de una de sus obras *El acorazado Potemkin*, cuya partitura escrita por Edmund Meisel, se refiere a las características sonoras más allá de la musicalidad habitual:

Así fue *Potemkin*, en aquel momento, donde estilísticamente sobrepasó los límites de la “película muda con ilustraciones musicales” en dirección a una nueva esfera -- el filme sonoro, donde verdaderos modelos de esta forma artística viven en una unidad de imágenes musicales y visuales fundidas, que se componen en la obra a través de una imagen audiovisual unificada. Exactamente gracias a estos elementos que

⁷¹ BACH, Joan Sebastian; *The Well Tempered Clavier II Fuga IX in E Major*.

⁷² No confundir con *estereopercepción* (p. 18).

anticipan las potencialidades de una sustancia interna de la composición del filme sonoro [...] aquí el Potemkin “mudo” enseña al filme sonoro una lección, enfatizando muchas veces la posición de que para una obra orgánica, una única ley de la composición debe penetrar decisivamente todos sus “significados” y, de modo a no quedar “fuera de campo”; pero si se coloca como una parte orgánica del filme, la música también debe ser gobernada no apenas por las mismas imágenes y temas, también por las mismas leyes y principios básicos de la construcción que gobiernan la obra como un todo (Eisenstein, 1990, p. 161, traducción propia⁷³).

La partitura, así como el guion literario o técnico de una obra audiovisual son las guías en la construcción estructural de una obra musical o audiovisual respectivamente. Una obra musical se crea y se adapta al ritmo narrativo, con posibilidades armónicas, melódicas y rítmicas acordes al flujo. No obstante, adicionar instrucciones de color en una partitura y un guion técnico contemplan el punto de vista del autor y sugiere a la dirección de arte y fotografía el tratamiento plástico de color a alcanzar, negociando y respetando la autonomía de las respectivas cabezas del área.

4.5 DISTINCIONES CULTURALES Y DENOMINATIVAS DEL COLOR

Los colores, a nivel lingüístico, vienen de una transformación generacional; para su denominación, éstos han pasado por diferentes procesos sociales y culturales para su consideración; cómo éstos predominan en la naturaleza y la forma de cómo han sido producidos para los diferentes contextos: pintura, cerámica, agricultura, etcétera. Muchos colores en la antigüedad tuvieron dificultades para ser identificados por su diversidad de características y semejanzas con objetos, como frutas y flores o

⁷³ *Assim foi o Potemkin, naquele momento, que estilisticamente ultrapassou os limites do “filme mudo com ilustrações musicais” em direção a uma nova esfera -- o filme sonoro, onde verdadeiros modelos de esta forma artística vivem numa unidade de imagens musicais e visuais fundidas, que compõem na obra através de uma imagem audiovisual unificada. Exatamente graças a estes elementos que antecipam as potencialidades de uma substância interna da composição do filme sonoro[...] Aqui o Potemkin “mudo” ensina ao filme sonoro uma lição, enfatizando muitas vezes a posição de que para uma obra orgânica, uma única lei de composição deve penetrá-la decisivamente com todas as suas “significações” e, de modo a não ficar “fora do palco”, mas se colocar como uma parte orgânica do filme, a música também deve ser governada não apenas pelas mesmas imagens e temas, mas do mesmo modo pelas mesmas leis e princípios básicos de construção que governam a obra como um todo (Eisenstein, 1990, p. 161).*

contextos como la salud humana. Ferrer (1999, p. 108-109) sostiene que si el ojo humano puede llegar a distinguir cerca de nueve millones de tonalidades de color, apenas podemos designarlos en un reducido repertorio verbal; es decir, si un matiz como el rojo se convierte en un adjetivo, apenas las industrias de pigmentos y colorantes registran más de 5000 distinciones cromáticas; un ejemplo puede ser la clasificación asociativa de los colores en el *Sistema Munsell*, por citar un color como el “rojo amarillo menor que naranja” (Ferrer, 1999, p. 98).

Podría afirmarse que en el castellano posee 11 lexemas básicos de colores: *blanco, negro, rojo, amarillo, azul, verde, marrón, gris, rosa, naranja y morado*, los cuales como veremos más adelante, fueron herencia griega y latina, o préstamos del francés romance, que a su vez los adquirió del germánico, como es el caso de los términos *marrón* y *gris*, colores que fueron inadvertidos por los latinos (Ferrer, 1999, p. 108).

El color como componente semiótico e introspectivo ha conducido a crear nuestros propios lenguajes, como en el experimento de la autora Patti Bellantoni en su libro *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*⁷⁴, donde realizó un estudio a un grupo de alumnos de diferentes nacionalidades (2005, p. 217). En dicho estudio, las emociones tranquilidad y furia fueron objetos del experimento, del cual los alumnos individual y secretamente debían pintar un cuadro con una paleta específica de colores e interpretar subjetivamente su obra; la autora concluyó que cual sea la emoción que genere un color independientemente de su significado cultural es una respuesta poderosa y apasionada que el autor puede brindar (ibidem, p. 222).

Así que, al final, descubrimos que cuanto más experimentamos el color tal y como se expresa en todas las culturas, más capaces seremos de encontrar nuestra expresión visual más fiel dentro de nosotros mismos (Bellantoni, 2005, p. 222 Traducción propia⁷⁵).

⁷⁴ BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. 1ra. ed. Burlington: Elsevier, 2005.

⁷⁵ *So in the end, we find that the more we experience color as it finds expression in all cultures, the more we can be able to find our visual expression more finely tuned within ourselves* (Bellantoni, 2005, p. 222).

Por ello, Ferrer afirma que es infinito y casi imposible abarcar el gigantesco cambio del color (1999, p. 369); ello deja una reflexión sobre cómo en nuestra cultura un color influye en la interpretación y comunicación visual del entorno, como el amarillo que se utiliza objetivamente para las señales de tránsito (ibidem, p. 42), o el rojo de los edificios de Michelangelo Antonioni en su película *Blow Up*⁷⁶, o los tonos de verde y marrón de los atuendos de *Il Deserto Rosso*⁷⁷ nos deja entrever informaciones implícitas que afectan la trama y las decisiones de los personajes; Antonioni toma en serio la investigación complementaria sobre las imágenes en movimiento integradas a las imágenes fijas, incluyendo su trabajo en la pintura (Aprá apud Argan et. al., p. 597) cuya obra va más allá del acaso, demostrado en sus recursos narrativos como el empleo del color en la dirección de arte tanto en la escenografía como en la caracterización (Ferrero apud Ibidem, p. 427).

[...] la antigüedad y riqueza del color han contribuido a ensanchar su motivo simbólico, sus formas de lenguaje, sus particularidades distintivas y sus valores como lenguaje universal. Casi ninguna idea, forma o sistema han podido evadir el lenguaje múltiple del color. Ahí están las vocales, las notas musicales, los números, las formas geométricas, los planetas, las constelaciones del zodiaco, las estaciones, los meses del año, los días de la semana, las horas del día, las razas, los estados de ánimo, las personalidades y humores, las vitaminas, los medicamentos, las partes del cuerpo, las flores, las frutas, los aromas y sabores. (Ferrer, 1999, p. 369).

El color se ha englobado en simbolismos, analogías, semejanzas y respuestas a diversos fenómenos. Su adopción en el cine nos abre diversas posibilidades de interpretaciones implícitas y explícitas, tomando a favor los recursos visuales y narrativos accesibles.

⁷⁶ *Blow Up* explota la modernidad y el espíritu de la década de 1960, con colores dinámicos y conducciones geométricas, juegan un valor importante en las características de cada personaje. (BLOW Up. Dirección: ANTONIONI Michelangelo. Producción de Carlo Ponti y Pierre Rouve. Italia, Gran Bretaña: Carlo Ponti Production, 1966

⁷⁷ El frío hostil de *Il Deserto Rosso* adecua abrigos y accesorios con colores concretos, secundarios y subordinados. Un buen contraste está el vestuario madre-hijo en la secuencia inicial y final (IL Deserto Rosso. Dirección: ANTONIONI, Michelangelo. Producción de Tonino Cervi y Angelo Rizzoli. Italia: Film Duemila, Federiz, 1964).

4.6 UNA METODOLOGÍA ADECUADA

Luego de fundamentar los principios de la sinestesia y el videoclip encontramos el desafío de encajar dentro de una categoría de la *investigación en artes*, ya que compromete arte y ciencia en sus grados correspondientes:

Una investigación en artes es cualquier investigación que se desarrolla en el campo de las artes; sin embargo, el arte como área del conocimiento humano abarca un amplio espectro de expresiones y manifestaciones (Zamboni, 2001, p. 5).

Según Silvio Zamboni, este modelo de investigación no solo abarca las artes visuales, también se extiende a otras áreas de creación y sus fases de desarrollo en favor del artista que se asume como investigador que busca en ambos roles, obtener trabajos artísticos como resultado de sus investigaciones (2001, p. 5-6). La *investigación-creación* surge de la necesidad de encontrar conocimiento a través de la producción artística en dos áreas que poseen contrastes asignados por el arte y la ciencia. Stephen Scrivener (2002, p. 3) cuestiona si la creación artística puede ser vista como generadora de conocimiento y si el objeto artístico puede ser entendido como un medio de transferencia o lectura de un artefacto de conocimiento y dicho artefacto pueda ser capaz de compartir la información por generaciones aplicándose a diferentes disciplinas, elaborando y mejorando sus técnicas a lo largo del tiempo (Ibidem, p. 8), siempre y cuando se acceda a su justificación conservada en algún lugar del mismo (Ibidem, p. 9). Por otro lado, Sandra Liliana Daza Cuartas (2010, p. 87-88) dice que la *investigación-creación* puede ser considerada un método de investigación generadora del conocimiento.

Desde el *autoconocimiento*, se desarrolla un método a partir de los conceptos existentes sobre la cromestesia y se aplica al contexto audiovisual, haciendo viables los mecanismos que relacionan tonalidades entre sonido y color, creando espectros

visuales desde la asociación de la pieza musical y la realización visual del producto. Según Scrivener (2002, p. 3) la creación artística es una forma de investigación que permite extraer el conocimiento del arte producido; Cuartas complementa que dicha creación genera conocimiento del propio accionar humano desde una forma nueva de investigar, en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema (Cuartas, 2010, p. 90). Dada a su naturaleza individual, el proyecto se encamina tanto en la investigación descriptiva desde la justificación de las teorías y evidencias de la cromestesia, como en la investigación exploratoria para demostrar la aplicación del fenómeno mediante la *investigación empírica*, que ejerce presión para aclarar los conceptos teóricos referidos a partir de las muestras y evidencias descubiertas y analizadas (Lakatos, Marconi, 1992 p. 96).

Para entender la relación entre imagen y sonido se precisa un abordaje mixto, refiriéndose al factor cualitativo entre los elementos música y color; pero también al factor cuantitativo, permitiendo la creación de datos numéricos que ayuden a identificar tonalidades coloridas-musicales. Frente a esto, es necesario acudir a un método mixto que permita asociar ambos factores. Mirian Goldenberg dice lo siguiente:

Para estos científicos Sociales, los métodos cuantitativos simplifican la vida social limitándola a los fenómenos que pueden ser enumerados. Afirman que los abordajes cuantitativos sacrifican la comprensión del significado a cambio del rigor matemático (Goldenberg, 2004, p. 61, traducción propia)⁷⁸.

La naturaleza de esta investigación precisa de ambos abordajes, tanto en contextos cualitativos que comprometa entornos digitales sobre finalización audiovisual (producción en software de elementos para la obra) y entornos físicos (producción de arte tangible a ser filmado en la obra); como en las informaciones cuantitativas asociadas al elemento color de la imagen, derivando y extrayendo los

⁷⁸ *Para estes cientistas sociais, os métodos quantitativos simplificam a vida social limitando-a aos fenómenos que podem ser enumerados. Afirnam que as abordagens quantitativas sacrificam a compreensão do significado em troca do rigor matemático.* (Goldenberg, 2004, p. 61).

datos necesarios para significar el proceso de conocimiento por medio de la lectura, interpretación y asociación de los sentidos. Goldenberg apoya que la integración de la exploración cuali-cuantitativa permite al investigador realizar un cruzamiento de sus conclusiones, brindando mayor confianza de sus datos respondiendo a las cuestiones y establecer los procedimientos de recolección de datos que sean adecuados para el objetivo a alcanzar (Goldenberg, 2004, p. 62).

La asociación cromestésica permite conectar una partícula muestra de color con una nota musical o un grupo de frecuencias, generando sensaciones imagéticas, aproximándose a la percepción del *investigador-creador*; es preciso externalizar los datos y aplicarla al contexto de las artes audiovisuales sin caer en una pretensión objetiva. Las conexiones sinestésicas también permiten la extracción de un recorte analítico en que comprometen los aspectos culturales y psicológicos de los elementos, ligados a una visión subjetiva y direccionados a la creación audiovisual.

Tanto en el contexto musical como en el lenguaje del video, el investigador-creador puede construir un sistema asociativo de muestras concretas de *sonido-color* para aplicarla a su proceso creativo, cuyo lenguaje se puede interpretar con la ayuda de frecuencias sonoras hercianas (unidades en *hercios* o Hz) y los sistemas de referencia de colores luz (códigos RGB) enfocado en el proceso de captación de medios y colorización de una obra audiovisual representadas en tablas asociativas, diseño de escalas visuales y ruedas cromáticas para su rápida identificación y brindar posibilidades armónicas musicales y visuales. También se pueden asociar con otras referencias a partir de los colores luz, como los colores sólidos (códigos Pantone⁷⁹) y colores pigmentos (códigos CMYK⁸⁰), brindando analogías para el ámbito físico.

⁷⁹ El sistema de color PANTONE se refiere a un color o tinta que se ha mezclado y calibrado, son tintas directas y básicamente se trata de imprimir con colores precisos utilizando una selección de color basada en muestras impresas del sistema PMS -Pantone Matching System- por sus siglas en inglés: Sistema de igualado Pantone, y tintas mezcladas individualmente para cada color directo (Canva).

⁸⁰ CMYK es un acrónimo de las siglas en inglés de los colores que utiliza: C para Cyan, M para Magenta, Y para Amarillo y K para Negro (por lo cual no es necesario mezclar ningún color para obtener el negro). Así, toda la gama de colores se da por la mezcla de los otros tres y, cuando estos se combinan entre sí, producen el color rojo, verde y azul (Ibidem).

Como la investigación de métodos mixtos es relativamente nueva en las ciencias sociales y humanas como una técnica distinta de investigación, es útil informar, en una propuesta, una definición básica y una descripción de la técnica [...] (Creswell, 2007, p 212).

John W. Creswell refiere a la necesidad de esclarecer los datos cualitativos y cuantitativos dentro del objetivo de estudio, incluyendo métodos y formas múltiples para atender a las necesidades del investigador y crear proyectos más comprensibles a partir de datos y análisis complejos (Creswell, 2007, p. 211). Cabe esclarecer que, para que un concepto subjetivo pueda ser tenido en cuenta precisa apoyarse en teorías y antecedentes objetivos, encontrar caminos para que los espectadores y estudiosos en áreas próximas tengan un acercamiento y mejor percepción del fenómeno. Se argumenta que para que una práctica de arte sea considerada investigación debe cumplir con una sistematización rigurosa, cuyos resultados sean publicados y compartidos por la comunidad artística; pero una tendencia de pensamientos entre artistas prevalece y limita la argumentación en el hacer de la práctica artística (Cuartas 2010, p 87). La autora también afirma que:

(Bruce) Archer nos dice que para mirar la naturaleza subjetiva de las actividades artísticas es necesario que el autor haga claridad de su punto de vista teórico es decir su ideología, "la ideología es un sistema global de explicación o interpretativo que sirve para hacer que el mundo sea más inteligible para los que se inscriben en él (Archer, 1995 *apud* Cuartas, 2009, p. 91).

Encontrando las posibilidades para desarrollar la *investigación-creación*, no hay impedimento para accionar, que es necesario un rompimiento de paradigmas (Ibidem, p. 92), y que el arte debe transformarse al contexto de la época (Ibidem, p. 89), así, la *investigación-creación* puede proporcionar conocimiento para otros a partir del *autoconocimiento* transferido a partir de un método que será guía para el proceso creativo y la sinestesia consiga generar conocimientos en el campo artístico desde el ámbito de las artes audiovisuales y la ciencia de la percepción. Así fijamos el método de la *investigación-creación*, dotando al fenómeno neurológico de una puerta abierta al concepto científico transversal.

4.7 SENSACIONES Y REFLEXIONES CROMESTÉSICAS

No desconocemos los desafíos históricos por demostrar una relación arbitraria o estandarizada de la música y el color más allá de la materialidad de las relaciones sonoro-imagéticas. Eisenstein (1990b, p. 77) discute no sólo las relaciones absolutas entre sonido y color, también cuestiona las relaciones entre emociones y colores particulares. Dentro de sus ejemplos, habla de “tonalidad interna” que se encarga de contribuir para el significado de un sentimiento interno y por más vago que sea, siempre va en dirección a un fin concreto, encontrando su expresión extrema en colores, líneas y formas (ibidem, p. 78). Eulalio Ferrer expresa en su texto que:

Física y anímicamente, el ser humano es afectado e influido por los colores que lo rodean, al articular sus referencias convencionales. Por ello es que desde los mitos y leyendas primitivos hasta las modernas teorías de la conducta humana se ha tratado de explicar el significado de los colores. Cuestión que (J.W. von) Goethe, antes de que existiese la palabra psicología, afirmaba que los “colores actúan sobre el alma, pueden provocar la tristeza o la alegría” (Ferrer, 1999, p. 377).

Es cierto que la influencia de los colores abarca extensamente toda la materialidad y subjetividad cotidiana. Es inevitable no indagar sobre la importancia de la construcción lógica y simbólica de la percepción cromática, comprendiendo todas las sensaciones de color.

Carl G. Jung ha mencionado concretamente los colores que expresan las principales funciones psíquicas del hombre: azul es el color del cielo, del espíritu, y del pensamiento; amarillo es el color de la luz, del oro y de la intuición; rojo es el color de la sangre, de la pasión y del sentimiento; verde es el color de la naturaleza, de la

sensación y de la relación entre el soñador y la realidad. J. de la Rocheterie observaría , dentro del tema, que así como los colores nacen de las ondulaciones de la luz, las emociones varían de acuerdo con el tono del color (Ferrer, 1999, p. 378).

Ferrer destaca factores fundamentales para que determinada construcción simbólica se asiente o se divulga según sus segmentos limitados o extensos. De la música se han empleado términos como la *escala cromática*⁸¹, que es la inclusión de tonos y semitonos a diferencia de la *escala diatónica*⁸² (Ibidem, 1999, p. 265): es decir, si en un piano convencional sólo incluye a *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La* y *Sí* en las teclas blancas, la cromática adicionará los semitonos intermedios *Do#/Reb, Re#/Mib, Fa#/Solb, Sol#/Lab, La#/Sib* a las teclas negras del instrumento en cada una de las octavas.

La amplitud simbólica de los colores está caracterizada por una enorme libertad de elección, con todas sus inevitables contradicciones, conforme a los niveles de cultura y educación, de creencias religiosas o ideológicas, de sexo y edad, de raza y geografía. Pero hay patrones muy específicos como lo hemos visto, con importantes coincidencias. (Ferrer, 1999, p. 378-379).

Aunque existen divergencias respecto a las asociaciones y significados, la presencia del color siempre se enlaza por asuntos en común, sea en la naturaleza, atributos culturales, estados de ánimo o de salud, señalizaciones, entre otros. Por ejemplo, los colores característicos de las estaciones del año y sus lugares parten de una construcción experiencial y generalizada de este fenómeno rotatorio, pero lo asociamos siempre a sus biomas, especies animales y vegetales, paisajes y al clima característico de cada etapa del año y zona ubicada. Si podemos percibir un fenómeno de asociación, cada estación puede tener un conjunto de tonalidades musicales distinguibles; por ejemplo, si la primavera se puede asociar con la tonalidad musical

⁸¹ Cromático: (do gr. *Chromatikos*, “colorido”) Basado en una 8va. De 12 semitonos. En oposición a una escala diatónica [...] de siete notas. Una escala cromática consiste en una línea ascendente o descendiente de semitonos. Se dice que un instrumento es cromático sí, en la totalidad o la mayor parte de su ámbito, es capaz de producir todos los semitonos (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 239, traducción propia).

⁸² Diatónico: Basado en una 8va. Dividida en 5 tonos (T) y dos semitonos (S), p.ej., T-T-S-T-T-T-S. Las escalas mayor y menor natural son diatónicas, tal como los modos eclesiásticos. Un intervalo diatónico es aquel que se encuentra en la 8va. diatónica (Dicionário Groove de Música, 1994, p. 267, traducción propia).

de *re mayor* (*D*), el verano con *do mayor* (*C*), el otoño con *re menor* (*Dm*) y el invierno con *fa menor* (*Fm*), es una forma de que hasta hoy se sigan creando tentativas de organizar sensaciones subjetivas y personales en relaciones significativas, que pueden ser vagas o remotas, como lo especifica Eisenstein (1990², p. 80).

Con estos problemas em mente, discutimos la cuestión de la correlación entre música y color. Y concluimos que la existencia de equivalentes absolutos de sonido y color – encontradas em la naturalizan—no pueden desempeñar un papel decisivo en una obra creativa, excepto de un modo ocasional “complementario” (Eisenstein, 1990², p. 106, traducción propia)⁸³.

Si bien no se establece un esquema en común sobre asociaciones cromestésicas, el concepto de las artes debe favorecerse en una lógica de elementos significantes organizados (Machado 2019, p. 166), que ayude a comprender los fenómenos en casos neurodivergentes o en la creación de métodos para los intérpretes musicales con alguna discapacidad receptiva como la sordera o la ceguera, por ejemplo.

[...] en el cinema, una vez que se trata de un cuadro imperativo y directo [...] hay una tensión posible, una contradicción potencial entre ese cuadro y los objetos contenidos en él. Fue sobre esta propia contradicción, que es latente entre el contenedor [...] y el contenido que se apoyó de todo el arte del cinema. En contraparte, em el vídeo, se puede decir que la imagen es aquello que contiene, y que ella se modela sobre su contenido. Entonces puede convertirse, por ejemplo, em una boca. Que vemos como si fuéramos sordos (Chion, 2011, p. 130, traducción propia)⁸⁴.

En los respectivos casos y pese a las percepciones individuales, Machado (2019, p. 166) expresa que por lo que se ha entendido por fotografía o música no debe ser

⁸³ *Com estes problemas em mente, discutimos a questão da correlação entre música e cor. E concluímos que a existência de equivalentes absolutos de som e cor -- encontrados na natureza -- não podem desempenhar um papel decisivo numa obra criativa, exceto de um modo ocasional “complementar”* (Eisenstein, 1990², p. 106).

⁸⁴ [...] *no cinema, uma vez que se trata de um quadro imperativo e direto [...] há uma tensão possível, uma contradição potencial entre esse quadro e os objetos nele contidos. Foi sobre esta própria contradição, que é latente entre o contendor [...] e o conteúdo que se apoiou toda a arte do cinema. Em contrapartida, no vídeo, poder-se-ia dizer que a imagem é aquilo que contém, e que ela se modela sobre seu conteúdo. Pode então, por exemplo, tornar-se uma boca, que vemos como se fôssemos surdos* (Chion, 2011, p. 130).

distinto de lo que todos entendemos, que la música sigue siendo música y que el proceso mental es poco relevante si los datos perceptivos construidos vengan de los órganos perceptivos o de cualquier parte que fuera.

4.8 CREACIÓN DE UN MÉTODO ENTRE LA MÚSICA Y EL COLOR

La metodología de la investigación-creación ha favorecido contextos en donde arte y ciencia pueden demostrar diversos fenómenos, pero en nuestro foco como lo es la asociación subjetiva de *sonido-color* hemos acudido a herramientas de carácter objetivo, para mapear, interpretar y reinterpretar los resultados, y cómo el método autoral *Charltz* puede facilitar el mapeo de otros creadores e investigadores que compartan este fenómeno, tanto en las neurociencias, como en contextos artísticos. Una de las herramientas fundamentales para el mapeo cromático de frecuencias sonoras ha sido el *círculo cromático*, que en diferentes contextos clasifica e identifica las muestras de color asociadas:

La forma en que los teóricos y artistas plantearon el estudio racional de las armonías del color son los llamados *círculos cromáticos*; que tienen por objeto interrelacionar los colores del espectro y sus derivaciones, definiendo así sus múltiples transiciones. La armonía cromática es un fenómeno físico que hace referencia a un grupo de colores que resulta agradable ver reunidos. De ahí que la ciencia investigue con tanto esmero las bases psicológicas de este fenómeno. Sus diagramas funcionan, por así decirlo, como las leyes gramaticales que unos respetan y otros alteran deliberadamente para crear sus propios y particularismos esquemas de color (Ferrer, 1999, p. 97).

Para *Cromossônia*, crear sus propios círculos o ruedas cromáticos representa un antes y un después entre lo ideal y lo concreto, se tiene información palpable sobre la asociación sinestésica de una muestra de frecuencia sonora y una muestra de código cromático. Este proyecto, al ser de índole más electrónica, basa sus unidades

en hercios (Hz) para el espectro sonoro y códigos *hexagonal*⁸⁵ y *RGB* para el espectro cromático. A través de los círculos cromáticos e inspirado en casos como el de Scriabin (Ruiz, 2011, p. 78) y el círculo racional de Munsell (Ferrer, 1999, p. 98), procedemos a clasificar las diferentes muestras, sea por escala cromática musical (*do*, *do*♯, *re*♭, *re*...), por grados tonales de quintas (*do*♭, *do*; *sol*♭, *sol*; *la*♭, *la*...), por intervalos (*Unísono Justo*, *Tercera Mayor*, *Tercera Menor*...) o por grupos cromáticos (cálidos, neutros, terrosos, pasteles, dinámicos...), entre otros.

Ahora, para acceder a la analogía sonora a través de los hercios, se requieren de utilidades como un lector y reproductor de frecuencias hertzianas, que a través de un número (*ejemplo: 314 Hz en onda senoidal o triangular*) reproduce un impulso eléctrico a través del sonido, muy similar a los sonidos telefónicos; además de un instrumento musical como el piano electrónico con control de *pitch*, y en caso de no tener dicho instrumento, acudir a un software de producción musical.

Sin duda, las artes gráficas primero, el cine y la televisión después, han desarrollado la cultura visual de los pueblos. Y, en general, son medios de comunicación que se acerquen al público en un diálogo cromático de aceleraciones crecientes, de encuentros sumamente activos y envolventes. Es posible anticipar que la revolución del color ha adelantado en la década actual tanto territorio como el que ha recorrido en el medio siglo que antecede. Ahora, el mercado cibernético ha desarrollado masivamente programas de ingeniería, diseño y animación electrónica --como son el canadiense Corel Draw, AutoCAD y Adobe Illustrator-- en los que el color se convierte en sustancia virtual, espejismo, transición [...] ¿Cómo habría catalogado Goethe al color digital o electrónico que ahora nos invade? Son, quizá, los bisnietos de esa imagen fugaz e inaprehensible que el sabio alemán llamaba “colores fisiológicos” [...] (Ferrer, 1999, p. 98-99).

Luego de obtener el sonido e interpretar la percepción sinestésica a través de una frecuencia unísona, la mezcla de dos frecuencias y sus intervalos, los resultados cromáticos variarán en su espectro y conciliará gráficamente el círculo a materializar.

⁸⁵ [...] los códigos Hex (*hexagonal*), conformados por seis dígitos, o por un par de caracteres en el código Hex, que representa la intensidad de rojo, verde y azul en el color, respectivamente. Los tres colores primarios están elaborados con una mezcla, la mayor intensidad del color deseado con la menor intensidad de los otros dos: #FF0000 (rojo), #00FF00 (verde) y #0000FF (azul) (Canva).

Es importante también tener a mano un software de diseño que permita graficar y pintar con los códigos ya mencionados o intentar representarlo con una hoja de papel, lápiz de dibujo y lápices de colores, describiendo cada espacio de las divisiones resultantes y clasificar los resultados. Para tener en cuenta, trabajar con reproductores de frecuencias electrónicas puede representar un riesgo para la salud auditiva por lo que se recomienda tener precauciones, intervalos de tiempo y descanso auditivo y visual para la obtención paciente de los datos.

Lo que los artistas y científicos tienen en común es la capacidad de vivir en una condición de interpretación y reinterpretación de los resultados de su trabajo. En última instancia, se trata de la búsqueda de la verdad, pero ambos saben que la verdad, por naturaleza, está ligada al contexto y es mutable dependiendo del punto de vista, y que las verdades de hoy pueden ser mañana hipótesis irrefutables u *objetos de arte* olvidados (Levitin, 2006, p. 9, traducción propia)⁸⁶.

El método *Chartz* de obtención de datos no pretende instaurar una única verdad en los resultados obtenidos en este estudio de investigación-creación, por el contrario, ofrece una forma de mapear las asociaciones cromestésicas del individuo e intenta clasificar en su cosmovisión las percepciones y sensaciones que éstas pueden tener dentro de su subjetividad. Más adelante, su resultado puede ser comparado con obras propias y puede tornarse una forma más táctil de ilustrar su formato de trabajo en composiciones visuales y/o musicales, o justificar su percepción sinestésica, si es el caso.

4.9 ASOCIACIONES Y CONTEXTOS ESPECÍFICOS EN LA COLORIZACIÓN AUDIOVISUAL

Dentro de la lógica audiovisual de *Cromossônia*, su concepto se inspira tanto en las percepciones subjetivas como en las construcciones culturales del color y cómo

⁸⁶ *O que artistas e cientistas têm em comum é a capacidade de viver numa condição de interpretação e reinterpretação dos resultados de seu trabalho. Em última análise, trata-se da busca pela verdade, mas ambos sabem que a verdade, por natureza, está ligada ao contexto e é mutável, dependendo do ponto de vista, e que as verdades de hoje podem se tornar amanhã hipóteses irrefutáveis ou objetos d'art esquecidos.* (Levitin, 2006, p. 9).

éstas pueden asociarse con otras creaciones artísticas, o estados de la temperatura visual. Cada muestra de *sonido-color* y su respectiva clasificación pueden simbolizar una serie de referencias, significados, analogías y materializaciones según el contexto cultural desde lo *micro* (la obra artística) hasta lo *macro* (interpretaciones culturales).

En la medicina, los colores han facilitado el diagnóstico de diversas afectaciones físicas en la salud humana; como el amarillo que es asociado a enfermedades como la *fiebre amarilla*, el rojo asociado a las alergias, el verde a lo anémico o la histórica *peste negra* (Ferrer, 1999, p. 383-384). Otro factor interviniente en la lógica de los colores está en su psicología; los colores han trascendido del área física a la emocional desde siempre. Es innegable la influencia del color en la psique humana desde la tradición oral en tiempos remotos y cómo se ha intentado explicar los mismos en teorías modernas de la conducta humana (Ibidem, p. 377); Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quien desde su reconocida teoría de los colores ha indagado que “los colores actúan sobre el alma; pueden provocar tristeza o alegría” (Ibidem),

El clima del color es tan humano como el aire que respiramos, ya sea en la pantalla televisiva, en la discoteca, en el sanatorio, en la indumentaria, en el arte, en la ciencia, en la plaza pública [...] Los latidos del color pueden ser semejantes a los latidos del corazón, cuya sangre tiene el color de la vida, prolongado en los encantos visuales y perpetuos de la naturaleza. Hay colores vinculados a la adrenalina y otros a la conciliación del sueño. (Ferrer, 1999, p. 377-378).

Según Ferrer (1999, p. 378) la psicología cromática divide cada color en siete tonalidades, siguiendo la lógica de los *fríos* y *calientes*: el rojo, naranja, amarillo y verde de factor estimulante, mientras que el azul, índigo y violeta son sedantes, mientras que desde la perspectiva psicológica el negro es considerado la ausencia de todo color y sintomático de las tinieblas (Ibidem).

La amplitud simbólica de los colores está caracterizada por una enorme libertad de elección, con todas sus inevitables contradicciones conforme a los niveles de cultura y educación, de creencias religiosas o ideológicas, de sexo y edad, de raza y geografía. Pero hay patrones muy específicos, como lo hemos visto, con importantes

coincidencias. Entre ellos, nos falta incluir el elaborado por la profesora mexicana Georgina Ortiz, en cuanto se refiere a los colores de alta permanencia:

| | |
|--------|---|
| Negro | Muerte, feo, noche, profundo, odio, pesado, miedo. |
| Blanco | Paz, ligero, virtud, inocencia, bondad, salud. |
| Rojo | Inquieto, amor, caliente, placer, fuerte, agresivo. |
| Gris | Triste, fatiga. |
| Azul | Felicidad, masculino. |
| Rosa | Femenino |
| Verde | Esperanza |

(Ferrer, 1999, p. 377-378).

Tomar a favor estos conceptos y generar una compatibilidad entre lo *micro* y lo *macro* en una obra audiovisual requiere de todos los conceptos disponibles y posibles para generar la atmósfera colorida y sonora de la obra a partir de elecciones del investigador-creador y las viabilidades tanto objetivas como subjetivas.

Los cineastas utilizan la música para decir cómo nos debemos sentir durante las escenas que de otra manera quizá quedarían ambiguas, o entonces, para intensificar nuestros sentimientos en un momento particularmente dramático. Imaginemos, por ejemplo, una típica escena de persecución en una película de acción o una mujer solitaria subiendo una escalera en una vieja y solitaria mansión: La música está siendo usada para manipular nuestras emociones, y tendemos a aceptar, incluso saborear, su capacidad para hacernos vivenciar esos diferentes sentimientos (Levitin, 2006, p. 15, traducción propia⁸⁷).

Una alerta es que no todo debe ser arbitrariamente calculado, pero a través de las analogías podemos brindar conceptos que se apropien de la narrativa y entregue sugerencias preconcebidas por el *oyente-espectador*; del por qué el *azul neutro* es asociado con la calma y el *azul profundo* con la soledad; o por qué el *verde neutro* con la naturaleza o el *verde limón* con lo fiestero o extravagante. Son conceptos que desde

⁸⁷ *Os cineastas a utilizam (a música) para dizer como devemos nos sentir diante de cenas que de outra maneira talvez ficassem ambíguas, ou então para intensificar nossos sentimentos num momento particularmente dramático. Imaginemos, por exemplo, uma típica cena de perseguição em um filme de ação ou uma mulher solitária subindo uma escada numa velha e sombria mansão: a música está sendo usada para manipular nossas emoções, e tendemos a aceitar, ou mesmo saborear, sua capacidade de nos fazer vivenciar esses diferentes sentimentos.* (Levitin, 2006, p. 15).

el hacer cinematográfico intentan comunicar al espectador las implícitas intenciones a través de la dirección de arte (el color del vestuario, la escenografía) y/o la dirección musical (música incidental de suspenso, drama, o acción), etcétera.

Para el artista, el objetivo de la pintura o de la composición no está en transmitir una verdad literal, pero sí cierto aspecto de una verdad universal que pueda seguir conmoviendo personas mismo que en el contexto, la sociedad o la cultura no sean los mismos. Para el científico, el objetivo de una teoría es explicar la “verdad de ahora” – substituir una antigua verdad, aceptando, al mismo tiempo, que un día esa teoría será también substituida por una nueva “verdad”, pues es de esa forma que la ciencia avanza (Levitin, 2006, p. 9, traducción propia)⁸⁸.

⁸⁸ *Para o artista, o objetivo da pintura ou da composição musical não é transmitir uma verdade literal, mas certo aspecto de uma verdade universal que possa seguir comovendo pessoas mesmo que o contexto, a sociedade ou a cultura não sejam os mesmos. Para o cientista, o objetivo de uma teoria é explicar a “verdade de agora” — substituir uma antiga verdade, aceitando, ao mesmo tempo, que um dia essa teoria será também substituída por uma nova “verdade”, pois é dessa forma que a ciência avança (idem, p. 9).*

5 PLANO TÉCNICO

Tabla 5 – Lista de características instaladas en la Sala Sahyan para el desenvolvimiento de la performance “Cromossônia”.

| CARACTERÍSTICAS DE LA SALA DE CONCIERTOS SAHYANANTILLARCA C-203 - UNILA JARDIM UNIVERSITÁRIO (Antes de Agosto de 2025) | | | |
|---|--|-----------------------------|------------|
| Largo de sala: | 17,75 mts. | Iluminación autónoma: | Si |
| Ancho de sala: | 9,36 mts. | Cantidad de mesas propias: | 4 |
| Altura de sala: | 3 mts. (con margen superior de 10 cm.) | Cantidad de sillas propias: | 63 |
| Compartimientos | 4 | Medida de la antesala: | 2,5 mts. |
| Número de puertas: | 1 de la sala (de 1,47 mts.) 1 interna del compartimiento (camarín y sala de instrumentos) + 1 externa de 1,47 mts. 2 en escenario 2 en los compartimientos de la sala (cabina y cuarto cerrado) | Medida de platea: | 5 mts. |
| | | Medida de palco: | 10,25 mts. |
| | | Número de tomadas 110v: | 18 |
| Ventilación: | 2 aires acondicionados | Número de tomadas 220v: | 8 |

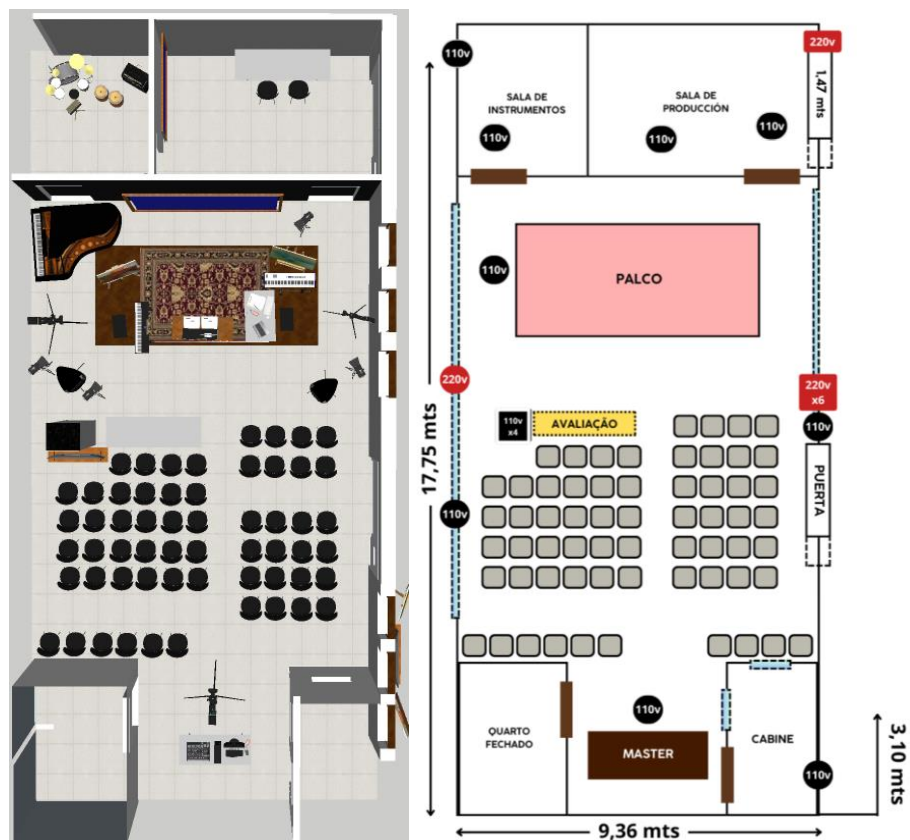
Fuente propia

Las características de la Sala Sahyan (Imagen 9) se adecúan a las necesidades de la performance audiovisual, considerando el espacio mínimamente reducido, se tiene acceso a puntos de energía y equipamientos propios de la sala para favorecer a una experiencia conectada y que garantice la continuidad de la obra en sus números. Los datos obtenidos de la sala (Tabla 5) nos permiten una visión de sus ventajas técnicas.

La estructura de la performance está instaurada en tres segmentos (Figura 10):

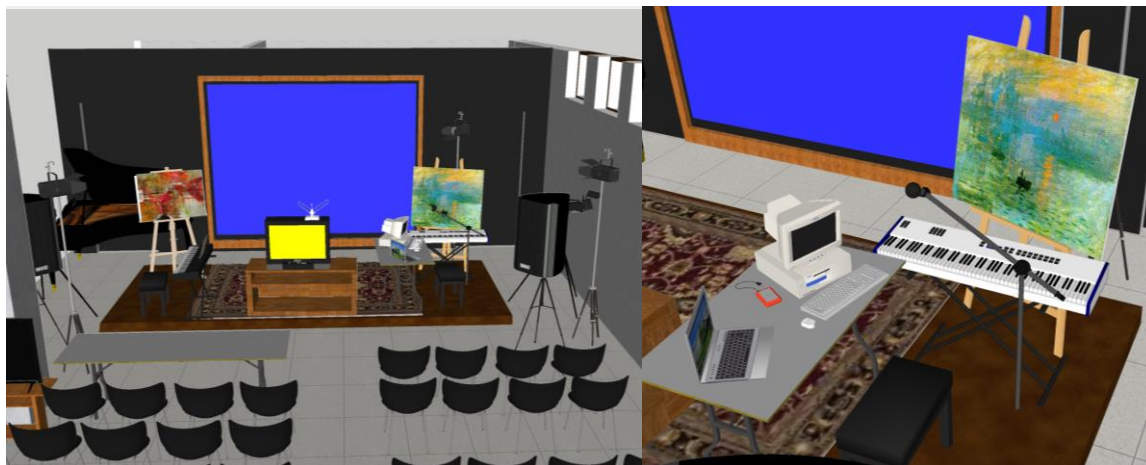
- 1). El palco donde se instalan los equipos de piano electrónico, computador para VJ, pantalla de televisión, luces Fresnel, cámaras de TV y protectores con dirección a un panel de velo adherido a la pared, debidamente interconectados al switcher de video;
- 2). La platea con la ubicación de las sillas, la banca examinadora y una pantalla de televisión auxiliar que proyecte la *multicámara* del escenario 3).
- 3). Detrás del escenario se encuentra el máster encargado de procesar el switcher de video, mixer de sonido y una de las pantallas del escenario bajo conexiones HDMI. Los proyectores y los equipos del palco estarán interconectados por cable USB para los comandos *MIDI* del piano electrónico y codificarlos al computador VJ por un software de procesamiento de imágenes y videos llamado “Resolume Arena” con el diseño previo a partir del método experimental *Charltz*.

Figura 10 – Vista espacial de la Sala Sahyan (C-203) después de agosto de 2025 con el prospecto del montaje. En la parte inferior el máster de audio y video; la parte de en medio la platea, y la parte superior el palco con el montaje escénico.



Fuente propia

Imagen 9 – (A la izquierda) vista previa del palco con la instalación de proyectores y el piano digital; (A la derecha) vista lateral del montaje MIDI con el computador VJ conectado al piano, a los teclados y a los proyectores.



Fuente propia

Esta instalación responde a las necesidades y los recursos a los que el proyecto tiene acceso, ya que los proyectores RGB responden a las características del color-luz y pueden ser manipuladas mediante un protocolo informático y ordenadas bajo un proyecto de software, provenientes del ordenador y del teclado electrónico. El televisor estará en el centro del escenario, soportado por una mesa durante la performance donde se proyectarán los pregrabados de cada música. El panel de velo también auxiliará la proyección de diapositivas para la banca y el videoclip musical. Sobre el sonido, el plan de instalación de parlantes estará estructurado en sonido estereofónico, con las músicas previamente mezcladas en los videos pregrabados.

6 RELATORIO DE INVESTIGACIÓN

6.1 AMBIENTACIÓN DEL PROYECTO

Cromossônia es un proyecto de naturaleza subjetiva con elementos objetivos, por ende, para materializar el concepto de música y colores acudimos a obras musicales concretas como la canción y el instrumental; sobre la visualidad del proyecto, acuñamos factores narrativos como la nostalgia, inspirándose en la época de 1990's, caracterizada por elementos de identidad popular destacados en la producción artística como la moda textil y la música comercial latino-americana. A partir de la perspectiva del autor, la ambientación se alimentó de otras ocupaciones libres como la pintura, los viajes y la oratoria, imprimiendo en cada acto las historias contadas en las canciones e instrumentales según el tono de color y la armadura de tonalidad musical respectiva.

La inspiración más próxima a la estética audiovisual del proyecto viene de la cultura de masas: a. Las telenovelas mexicanas; b. Los programas de variedades musicales y c. Los videoclips de MTV. Los tres lenguajes son representativos en cuanto a la época de ambientación, resaltando arquetipos y favoreciendo la realización de los actos de *Cromossônia*.

6.2 PREPARACIÓN DEL ESCENARIO

Imagen 10 – Foto Fija del escenario del proyecto, bajo la configuración del videoclip *Lo que quieres tú* (En Mi menor y Sol mayor).



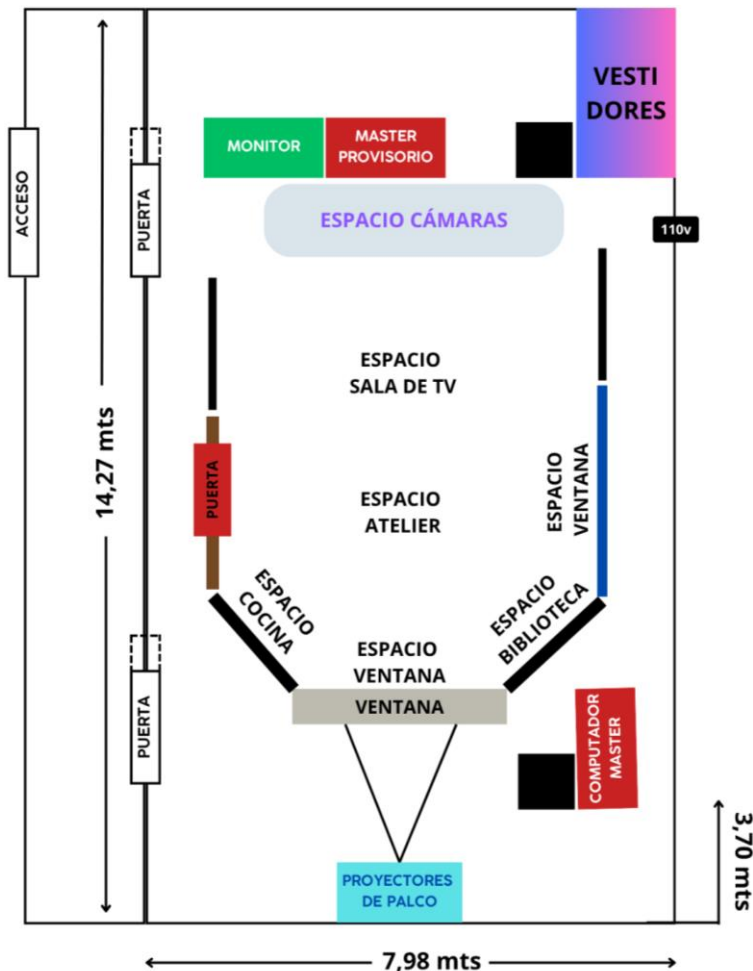
Fuente: Foto de Emilyn Bustos y Tainá Cayuparé

En la fase de preproducción se realizaron diversas actividades de búsqueda, como la localización y fabricación de objetos para la escenografía. Entre las demandas del escenario están la construcción de paredes escenográficas, adición de objetos y la planificación de lienzos y caballetes de pintura; estos últimos fueron empleados para el taller de pintura y posteriormente usados en la filmación del videoclip y la performance audiovisual. Los cuadros fueron pintados por los participantes del taller siguiendo como referente la naturaleza del proyecto y una leve inspiración de la tonalidad y los actos dramáticos del videoclip (Apéndice B).

Fueron cerca de 17 días para construir el escenario completo de aproximadamente 36 mts², incluyendo la construcción de la pared con ventana de 3 metros de alto por 3 de ancho; la restauración de una de las paredes y el uso de otros

paneles tanto del Estudio de TV, como del Auditorio Martina. Se tomaron cerca de 3 meses en la búsqueda de objetos como ventanas, maderas, insumos, pinturas, muebles electrodomésticos de época, entre otros; algunos ítems fueron facilitados por el Acervo *Lab&Art* y la mayoría de adquisiciones fueron inversión directa de la producción. Se intentó una solicitud de préstamo para adquirir ítems como muebles, electrodomésticos e instrumentos de época en la Fundación Cultural de Foz de Iguazú, plan que no prosperó.

Figura 11 – Plano de distribución del Estudio de Televisión - Sala 304 de la Unila Jardim Universitário



Fuente propia

Imagen 11 – Secuencia del Videoclip *Lo que quieres tú* con Sabrina Silva (actriz).



Fuente: John Álex Velásquez Cajamarca

6.3 PREPARATIVOS DE CARACTERIZACIÓN

En *Cromossônia*, llevamos a serio el trabajo de caracterización de cada uno de los personajes; más de 40 caracterizaciones fueron ejecutadas conforme a la demanda de los guiones técnicos del videoclip y los actos de la performance. Se realizaron mayoritariamente compras en vestuario, maquillaje, cuidados de la piel y medicamentos esenciales para atender las necesidades de cada actor y los requerimientos en escena. El desarrollo de las caracterizaciones fue llevado a cabo según el concepto estético de cada acto y los colores a usar en cada canción.

Tabla 6 – Lista de caracterizaciones realizadas en “Cromossônia”.

| TABLA DE CARACTERIZACIONES - PROYECTO CROMOSSÔNIA | | | | | |
|---|---|---|--|---|---|
|  |  |  |  |  |  |
| ALEX <i>Lo que quieres tú</i> | ALEX (HISTORIA PREVIA) <i>Lo que quieres tú</i> | PRÍNCIPE #1 <i>Lo que quieres tú</i> | PRÍNCIPE #2 (HISTORIA PREVIA) <i>Lo que quieres tú</i> | SOMBRA <i>Lo que quieres tú</i> | GUITARRISTA <i>Lo que quieres tú</i> |
|  |  |  |  |  |  |
| TENOR #1 <i>Lo que quieres tú</i> | SOPRANO #1 <i>Lo que quieres tú</i> | SAXOFONISTA <i>Lo que quieres tú</i> | BATERISTA <i>Lo que quieres tú</i> | TECLADISTA <i>Lo que quieres tú</i> | TENOR #2 <i>Lo que quieres tú</i> |
|  |  |  |  |  |  |
| SOPRANO #2 <i>Lo que quieres tú</i> | BAJISTA <i>Lo que quieres tú</i> | TENOR #3 <i>Lo que quieres tú</i> | PIANISTA <i>Días de Nostalgia</i> | LINDA <i>Días de Nostalgia</i> | CAPITÁN PESCADOR #1 <i>Días de Nostalgia</i> |

| | | | | | |
|---|---|---|--|---|---|
|  |  |  |  |  |  |
| CAPITÁN PESCADOR #2 <i>Días de Nostalgia</i> | TECLADISTA <i>Semillas Nacientes</i> | MUJER INDIGENA <i>Semillas Nacientes</i> | TIPLISTA <i>Semillas Nacientes</i> | GUIARRISTA <i>Semillas Nacientes</i> | VOCALISTA <i>Semillas Nacientes</i> |
|  |  |  |  |  |  |
| VOCALISTA FEM. #1 <i>Háblame</i> | CHICO DE LA PLAYA <i>Háblame</i> | VOCALISTA FEM. #2 <i>Háblame</i> | VOCALISTA MASC. <i>Háblame</i> | ROBERTO #1 <i>Castigo</i> | ROBERTO #2 <i>Castigo</i> |
|  |  |  |  |  |  |
| LAURA #1 <i>Castigo</i> | LAURA #2 <i>Castigo</i> | LAURA #3 <i>Castigo</i> | LAURA #4 <i>Castigo</i> | SOPRANO <i>Castigo</i> | TENOR <i>Castigo</i> |
|  |  |  |  |  |  |
| PIANISTA <i>Castigo</i> | CORISTA <i>Castigo</i> | VIOLINISTA <i>Castigo</i> | VIOLONCELIST A <i>Castigo</i> | GUIARRISTA <i>Castigo</i> | LAURA #50 <i>Castigo</i> |

Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

6.4 PREPARACIÓN ACTORAL Y ESCÉNICA

Imagen 12 – Registro de los talleres de actuación; (izquierda) sesión con Ana Beatriz Rocha, (derecha) sesión con Sete Rodrigues.



Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

El proyecto *Cromossônia* enfatizó en la integralidad de la creación no sólo estética y técnica, también artística, donde los intérpretes (músicos y actores) recibieron orientaciones a través de reuniones y los talleres de actuación y pintura, ensayos particulares, partituras y otros materiales preparatorios. Cada número propone la interconexión entre las emociones y sensaciones propuesta por los colores; la preparación previa facilitó la integración al mundo ficcional de *Cromossônia*.

Imagen 13 – Registro de los talleres de pintura; (izquierda) aula introductoria con Kathy Urgiles, (derecha) sesión de cierre con caballetes.



Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

6.5 ESTÉTICA TÉCNICA DE LUCES Y CÁMARAS

La dirección del proyecto propuso para la dirección de fotografía dos tipos de estética audiovisual: 1. Actos de la performance con cámaras varifocales que permitan una inmediatez a la hora de ejecutar planos televisivos (realizadas con cámaras Sony PWM FS 300, ideales para formato de televisión); 2. Obra audiovisual en forma de videoclip con una estética más compleja a través de lentes específicos (filmado digital con cámara Sony FX30, ideal para la producción de cortometrajes y otros proyectos cinematográficos). Para el equipo, conformado por discentes de diferentes semestres del curso de Cine y Audiovisual y Antropología consiguieron aplicar diversas técnicas estéticas para los dos tipos de estética audiovisual como *slow-motion*, el clásico *zoom*, los primeros planos, y otros efectos visuales complejos como el *shuttle-angle*.

Imagen 14 – Montaje multicámara en el Estudio de Televisión de la UNILA, Jardim Universitário.



Fuente: John Álex Velásquez Cajamarca

Respecto a las luces, se usaron gelatinas de filtro con colores próximos a las configuraciones de luz en cada canción; por ejemplo, para *Semillas Nacientes (En Re Mayor)* se usó filtro verde próximo al *Verde Neutro (D)*; para *Castigo (En Sí Bemol)* filtro azul próximo al *Azul Profundo*, y así sucesivamente. Adicionalmente, la instalación de los proyectores en la ventana principal facilitó la ilusión óptica de fondos escenográficos, aún con las notoriedades de la tela de velo que hicieron parte de la estética del proyecto.

6.6 GESTIÓN DE PRODUCCIÓN

Un número importante de asistentes participaron del proyecto a lo largo de las etapas de producción; el primer desafío fue la búsqueda de objetos, integrando el equipo de producción de arte, siguiendo las directrices de la dirección de arte en preproducción y dirección-producción general.

Imagen 15 – Gestiones del equipo de producción; (izquierda) Camila Malqui con Carlos Fernández y Ana Beatriz Rocha, (derecha) Wilmer Araque.



Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

Posteriormente, se juntaron las demandas en el set de grabación de todas las diarias, tanto en el estudio de sonido como en el estudio de TV. Entre los recursos externos, fue gestionado un importe de 400 Reales a través del Edital PAD-TCC⁸⁹. La

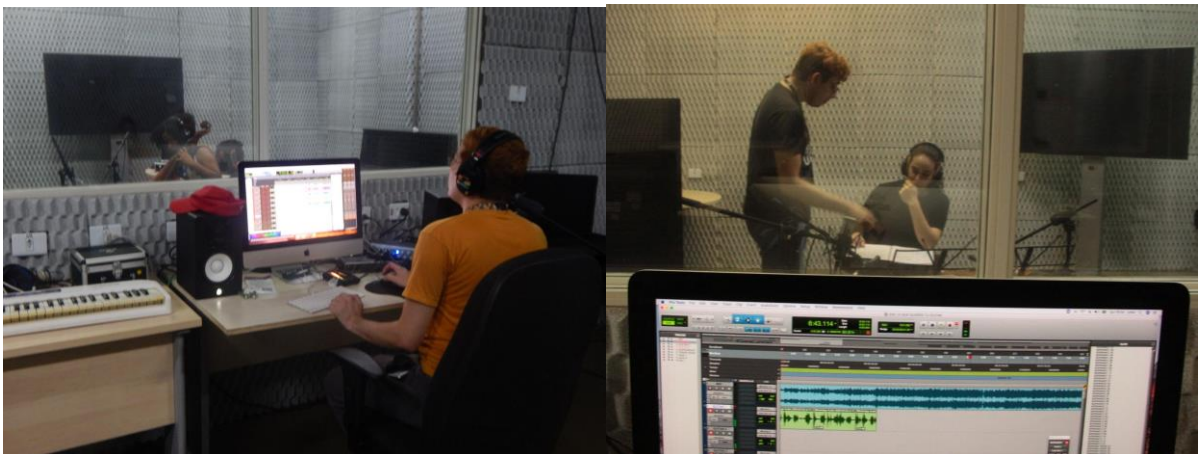
⁸⁹ Proyecto parcialmente financiado por el Edital PAD-TCC N.º 34/2025 de la Pro-Rectoría de Graduación

mayor parte de los recursos fueron costeados por la dirección-producción general de forma autónoma, cubriendo las demandas de cada dependencia, la alimentación y transporte parcial del equipo técnico. Por su naturaleza académica, fueron aprovechados los recursos disponibles de la UNILA, como Mantenimiento, Instalaciones, Equipos, Restaurante Universitario y Servicios Básicos.

6.7 PRODUCCIÓN MUSICAL

La realización musical fue apoyada por el docente Marcelo Villena, llevando a cabo una producción de cinco piezas musicales (4 canciones y un instrumental). Los softwares de producción principales fueron *Avid Pro Tools* para la grabación de voces e instrumentos, y *Adobe Audition* para la masterización de todas las versiones de los temas, tanto playbacks para el performance y videoclip como para la versión final del trabajo íntegro, dispuesta a publicarse en discos compactos y plataformas digitales. Las prácticas de grabación se realizaron en el Estudio de Sonido del Laboratorio Audiovisual de la Unila, ubicado en la sala C-217 del predio Jardín Universitario.

Imagen 16 – Grabaciones fonográficas en el estudio de sonido de la UNILA; (izquierda) Larissa Ingrid - Violoncello, (derecha) Lorena Bellenzier, Guitarra.



Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

PROGRAD - UNILA.

6.8 POST-PRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN

En cabeza de los editores, una parte se destinó al montaje del videoclip, la otra se orientó a la preparación de la performance audiovisual bajo la herramienta *DaVinci Resolve* para la estructura de los videos, incluyendo sincronización de banda sonora, *lip sync*, *logger* y clasificación de las tomas por escena y canción. Fueron cerca de 6 meses de preparación en postproducción, tanto en el montaje audiovisual, producción musical, animación y colorización, tareas de finalización audiovisual. En total, tenemos más de 22 horas de grabación entre las 14 horas oficiales y cerca de 9 horas del material de bastidores, mismos que ayudaron no sólo a documentar el proceso de creación, también al monitoreo de continuidad de las obras artísticas y presencia de los participantes del proyecto.

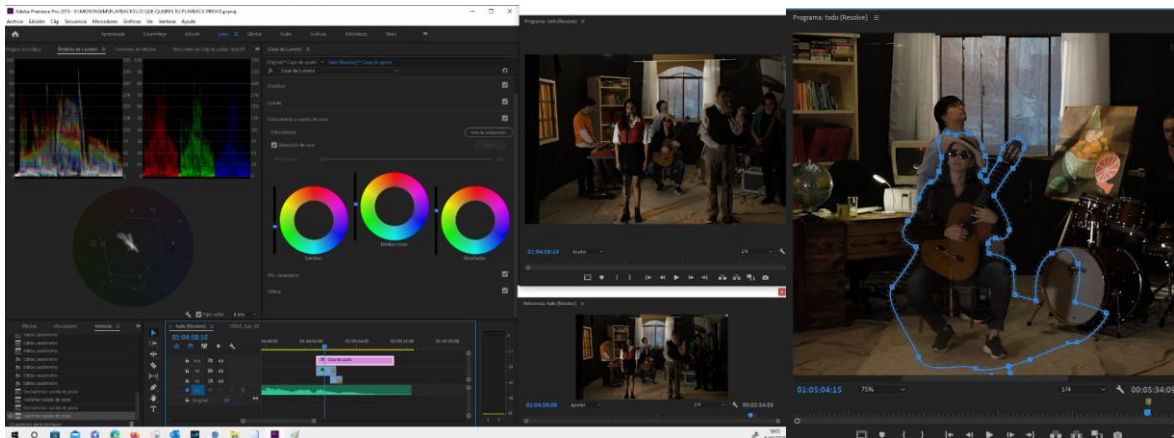
En cuanto a la finalización, se optó por decidir como aplicación de software a *Adobe Creative Cloud* y sus programas *Premiere Pro* y *After Effects* con su debida licencia paga; los programas brindan una experiencia completa en la creación de efectos especiales, además de otorgar las condiciones mínimas para la corrección y gradación de colores con la herramienta *Lumetri*. Adicionales como Photoshop e Illustrator auxiliaron en la producción gráfica del método *Charltz* y otros efectos visuales para los videoclips, como también a la edición gráfica de la *foto fija (still photo)*.

Diversas técnicas fueron usadas en el videoclip *Lo que quieres tú*, explotando procedimientos como la sobreimpresión de planos con diferentes capas de vídeo y uso de los *modos de opacidad*; las ventanas digitales tanto en la ventana física como en los monitores escenográficos como la televisión o el computador; y la incrustación por *croma key* usada para corregir las texturas del fondo infinito hechas con proyección y el panel de velo.

Cuando se observan algunos vídeos de creación, la primera figura que surge con fuerza es la mezcla de imágenes. Tres grandes procedimientos reinan en este terreno: La sobreimpresión (de múltiples capas), los juegos de ventanas o *mosaicos* (bajo infinitas configuraciones) y, sobre todo, la incrustación (o *chroma key*) (Dubois, 2004, p. 78, traducción propia)⁹⁰.

Técnicas curiosas se incluyeron como las *máscaras de vector*, *tracking* de seguimiento, y corrección selectiva de color en varias tomas. La herramienta *Color de Lumetri*, incluida en *Adobe Premiere*, permite tener control de parámetros como correcciones básicas (sombras, luces, contraste); curvas (RGB-Luminancia, saturación por colores, tono por tono); ruedas cromáticas (corrección global de tonos bajos, medios y altos con luminancia), y viñeta para estilizar bordes. Sobre los perfiles de color usados, hubo divergencias en cuanto a la configuración de profundidad de los colores en las dos jornadas de grabación, contando con *Slog2* en una de éstas. A partir de los fabricantes se consiguió el archivo de perfil de color, facilitando el realce y la profundidad de los tonos de los clips y regulando en lo posible los tonos de las grabaciones que no cuentan con perfil de color.

Imagen 17 – Postproducción del videoclip *Lo que quieres tú*; con el software *Adobe Premiere Pro* y su herramienta nativa de colorimetría *Lumetri*.



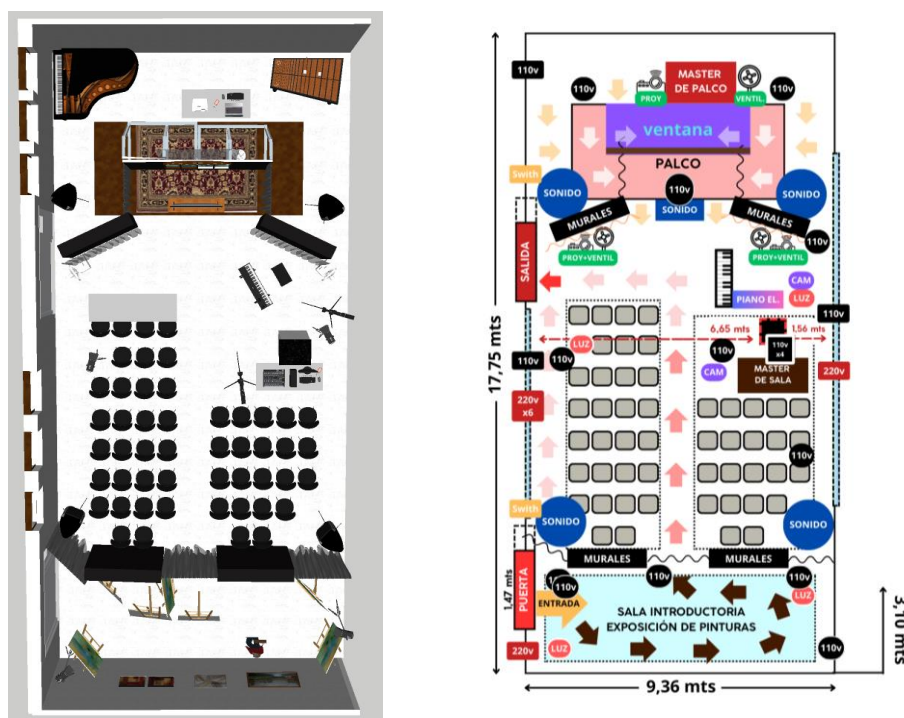
Fuente propia.

⁹⁰ Quando se observam alguns vídeos de criação, a primeira figura que surge como força é a da mescla de imagens. Três grandes procedimientos reinam neste terreno: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos das janelas (sob inúmeras configurações) e, sobretudo, a incrustação (ou *chroma key*). (Dubois, 2004, p. 78)

6.9 PREPARACIÓN DE BANCA

La estructura de la performance estaba pensada en tres zonas (Figura 10): 1). La sala de recepción con pinturas, de los resultados obtenidos en el taller de pintura (la idea proviene de una de las secuencias del videoclip); 2). La platea con la ubicación de las sillas y el máster principal de la sala (priorizando una cantidad mínima de sillas para preservar la experiencia) y; 3). El palco, donde se ubican dos módulos laterales, una pared con ventana escenográfica y la instalación de luces y cortinas de velo, detrás del escenario se encuentra el máster encargado de procesar los comandos MIDI del piano electrónico y codificarlos a los proyectores SONO para un software de procesamiento de imágenes y videos llamado “Resolume Arena” con el diseño previo a partir de la escala experimental *Chartz*.

Figura 12 – Vista espacial de la Sala Sahyan (C-203) antes de agosto de 2025 con el prospecto del montaje.



Fuente propia

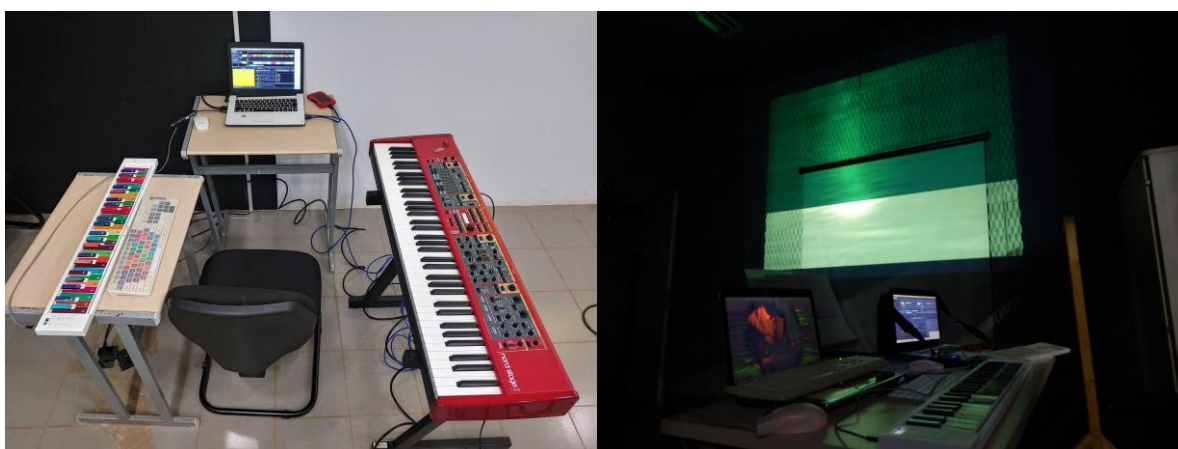
Pese a que el primer prototipo conservaba fielmente la utilidad de todos los actos (incluyendo los cuadros) logísticamente era difícil de concretar, ya que toda la

estructura de la ventana y la construcción escenográfica fue fijada en el Estudio de Televisión para la producción del videoclip y los pregrabados de la performance, simplificando la presentación de banca como está descrito en la propuesta del proyecto.

Sobre la utilidad operativa, se mantuvo el esquema de proyección más hubo un aumento de teclados por la imposibilidad de ejecutar comandos más elaborados por teclas grupales, dividiéndose la operación de la siguiente forma (Imagen 18):

1. Teclado melódico: interpretado por un pianista cuyo toque será transformado en comandos para el software de proyección, manifestando en pantalla la referencia melódica en barras degradadas.
2. Teclado de acordes y efectos: Interpretado por el videojockey (VJ) que lo ejecutará según el acorde armónico que está sonando y el efecto visual deseado (región inferior de la pantalla y transparencia parcial para efectos visuales).
3. Teclado de tonalidades: Cambia el color global de la canción según la tonalidad interpretada de la música (región superior de la pantalla).

Imagen 18 – Testes para la performance audiovisual de *Cromossônia*; (izquierda) distribución provisional de equipos con conexiones de prueba; (derecha) prueba con proyecciones y software de videoinstalación *Resolume Arena*.



Fuente: Equipo de Dirección de Fotografía - TCC Cromossônia

7 LISTA DE INTEGRANTES

Para la realización de cada fase de producción, se ha conformado el siguiente grupo de trabajo con los respectivos nombramientos:

Tabla 7 – Lista del equipo de trabajo del proyecto “Cromossônia” hasta el 20 de noviembre de 2025.

| EQUIPO DE TRABAJO - CROMOSSÔNIA | | | |
|--|--|---|---|
| NOMBRES | CARGO FUNCIÓN | MÚSICOS PARTICIPANTES | |
| Carlos Andrés Ramos Fernández | Dirección y Co-Producción, Intérprete y Compositor Musical | Julián Andrés Torres Isabella Gonçalves Allison Felipe Tezolin | Pianistas |
| Ana Beatriz Vieira Rocha Laerte Temporini | Asistente de Dirección - Co- Escena | David Romero Bohórquez André Serafín Santini Lorena Elizabeth Bellenzier | Guitarristas |
| Emilyn Bustos Wilmer Araque Renan Rodrigues Eduardo Lucamba | Directores Adjuntos | Valentina Viveros Fuentes Samuel Lopes | Saxofonistas |
| Camila Antonia Mallqui David Romero Bohórquez Julie Andrea Lemos Bohórquez | Producción Ejecutiva | Cara Belén Encinas Zanga - Violino Larissa Ingrid - Violoncelo | Cuerdas Frotadas |
| Eduardo Lucamba Rodrigo Machica Brandon Flores Lisandra González Wilmer Araque Susana Safons Durán Ana Clara de Morães | Asistentes de Producción | Carlos Andrés Ramos Fernández Sofía Cunalata Ramón Sabrina Aylen Silva Ana Beatriz Vieira Rocha - Corista David Romero Bohórquez - Corista | Vocalistas |
| Kathy Urgiles Peñaloza Ingrid Lopes de Souza Mónica Irala Yeison Adrián Bueno Albán | Escenografía (Codirección de Arte) | Adriel Fachinello - Bajista Roberto Ramírez - Baterista | Formato Rock |
| Julie Andrea Lemos Bohórquez Sofía de Andrade Amorim | Caracterización (Codirección de Arte) | ELENCO | |
| Isabella Giuliana Bruzual Tainá Assis Ramos | Asistentes de Arte | Sabrina Silva Guillermo Etchart | Alex (Pintora) Príncipe (Ex-pareja de Álex) |
| Cassiano Sbrana Sky Guedes John Alex Velázquez Cajamarca | Dirección de Fotografía | Sting Igor | Príncipe #2 |

| | | | |
|---|------------------------------|---|------------------------------|
| Tainá Cayuparé Davi Gonçalves | | Hipólito Caplán | Capitán Pescador |
| Amanda Quevedo Almaguer Belén Sotopeña Flores Maria Beatriz de Jesus Silva Efrain de Almeida Vasquez Diego de Oliveira Rodrigues Carol Moreira | Asistentes de Fotografía | Merlín Lima | Linda (Hija del Pescador) |
| | | Marazca Díaz | Mujer Indígena |
| | | Laerte Temporini | Chico de la Playa |
| | | Guadalupe Anaya | Laura (La novia) |
| | | David Bohórquez | Roberto |
| | | Wilmer Araque | Figurante |
| | | Juan Pablo Toro | Corista |
| | | Producción de Imágenes en Rio de Janeiro | Duvis Nancy Galindo |
| | | Producción de Imágenes en Salamanca - España | Ana Mariely Reyes Denis |
| Marcial Aravena Fuentes Diego de Oliveira Rodrigues Franco Vergara Tapia Carlos Ramos Fernández | Montaje y Post-Producción | | |
| Franco Vergara Tapia Diego Rodrigues Emilyn Bustos Lizeth Salas Quirpo | Bastidores – Making Of | | |
| Producción de Imágenes en Rio Paraná – Foz de Iguazú | Karen Jazmín Sosa Reyes | | |

8 CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN

Tabla 8 – Cronograma provisional de actividades

| UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA UNILA CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL - TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO 2025-1 PROJETO CROMOSSÔNIA - CRONOGRAMA DE GRABACIONES (SEGUNDA JORNADA) UNILA PREDIO CENTRAL JU (PARCIAL) | | | | |
|--|---|-----|-----|-----|
| FECHA | ACTIVIDAD | PRE | PRO | POS |
| 04-05 a 15-10-2024 | INICIO Y DESARROLLO PROYECTO CROMOSSONIA - TCC I | | | |
| 16-10-2024 | INICIO ACTIVIDADES Y ORIENTACIONES DE PRE-PRODUCCIÓN TCC II | | | |
| 07-03-2025 | RECITAL COMPOSIÇÃO MUSICAL | | | |
| 11-03-2025 | BANCA PROJETO | | | |
| 13-03-2025 | ACTIVIDADES DIRECCIÓN DE ARTE - CROQUI 3D Y LISTA DE EQUIPAMENTOS - BASTIDORES | | | |
| 14-03-2025 | ACTIVIDADES CALENDARIO - PRODUCCIÓN EJECUTIVA Y DIRECCIÓN DE ESCENA - DIRECCIÓN | | | |
| 15-03-2025 | LLAMADA DE CASTING ONLINE | | | |
| 17 a 28-03-2025 | GRABACIONES PRODUCCIÓN MUSICAL | | | |

| | | | | |
|--------------------|---|--|--|--|
| 25-03-2025 | VISITA TÉCNICA OBJETOS FUNDACIÓN CULTURAL | | | |
| 01-04-2025 | INICIO TCC III | | | |
| 05 a 26-04-2025 | ACTIVIDADES TALLER DE PINTURA | | | |
| 28 a 29-04-2025 | ACTIVIDADES TALLER DE ACTUACIÓN | | | |
| 29 a 30-04-2025 | PREPARATIVOS PRIMERA JORNADA DE GRABACIONES | | | |
| 03 a 07-05-2025 | PRIMERA JORNADA DE GRABACIONES | | | |
| 14-05-2025 | VISITA AL SET DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL - BRASIL | | | |
| 02 a 20-06-2025 | PRIMERA JORNADA DE MONTAJE AUDIOVISUAL | | | |
| 02 a 15-07-2025 | PREPARATIVOS SEGUNDA JORNADA DE GRABACIONES | | | |
| 14,15,21-07-2025 | GRABACIONES PRODUCCIÓN MUSICAL | | | |
| 16 a 23-07-2025 | SEGUNDA JORNADA DE GRABACIONES | | | |
| 11-08 a 30-09-2025 | SEGUNDA JORNADA DE MONTAJE AUDIOVISUAL | | | |
| 01-10-2025 | INICIO FASE DE POST-PRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN | | | |
| 15-10-2025 | PRODUCCIÓN SONORA VIDEOCLIFE | | | |
| 20-10 a 22-11-2025 | ACTIVIDADES DE PRUEBAS - TESTES MIDI CON PIANISTAS | | | |
| 03-11-2025 | RODAJE ENTREVISTA DE CAMPO CROMOSSONIA - UPLAY | | | |
| 03 a 19-11-2025 | GRABACIONES PRODUCCIÓN MUSICAL | | | |
| 28-11 a 05-12-2025 | ÚLTIMA JORNADA DE GRABACIONES | | | |
| 05-12-2025 | BANCA DE CONCLUSIÓN DE CURSO CON PERFORMANCE Y PRE-ESTRENO | | | |
| 21-12-2025 | FECHA LÍMITE DE ENTREGA REPOSITORIO DSPACE UNILA | | | |
| 28-12-2025 | ESTRENO INTERNACIONAL - LO QUE QUIERES TÚ | | | |
| 02-02-2026 | INICIO PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA | | | |

9 PRESUPUESTO ANALÍTICO

Tabla 9 – Tabla de presupuesto invertido por áreas, editado hasta el 21 de noviembre de 2025.

| PRESUPUESTO ANALÍTICO TCC CROMOSSÔNIA - 02/FEB/2025 A 21/NOV/2025 | | | | | |
|---|----------------|-------------------------|----------------|------------------------|----------------|
| DIRECCIÓN | | PRODUCCIÓN | | DIRECCIÓN DE ARTE | |
| E-BOOKS | 120,11 | ALIMENTACIÓN | 1382,21 | ESCENOGRAFIA | 1227,95 |
| SOFTWARE | 80 | FARMÁCIA | 57,48 | UTILERIA | 838,86 |
| ELECTRÓNICA | 441,67 | TRANSPORTE | 181,82 | VESTUARIO | 1297,24 |
| ALMACENAMIENTO | 407 | PAPELERIA E IMPRESIONES | 203,66 | CARACTERIZACIÓN | 753,46 |
| TOTAL DIRECCIÓN | 1048,78 | TOTAL PRODUCCIÓN | 1825,17 | TOTAL DIR. ARTE | 4117,51 |
| TOTAL NETO X AREAS | | | | | 6991,46 |

10 PLAN DE PRODUCCIÓN

10.1 PLAN DE FINANCIAMIENTO

Las actividades del proyecto han sido financiadas con recurso autónomo de la realización; entre las facilidades de producción, obtuvimos de entrada un valor disponible de 1893 reales durante los primeros tres meses, y un cupo de crédito por valor de 2900 reales en una entidad bancaria para el gasto de objetos, herramientas, alimentación, transportes y medicamentos. La producción estuvo abierta a participar en la convocatoria de financiamiento PAD-TCC apoyo al discente por un valor de 400 reales. Se conversó la posibilidad de crear un fondo solidario para la financiación del

proyecto, idea que fue descartada por motivos de cronograma. Pese a las condiciones, el proyecto ha tenido ingresos aproximados de enero a noviembre de 4959 reales y un gasto promedio de 2472 reales en los meses de grabaciones (mayo y julio) en el estudio de TV y 5101 en los demás meses de ejecución, con plan de pago a cuotas facilitado por la entidad de crédito a corto plazo. Registramos un déficit de 2614 reales en función de gastos a través de la tarjeta crédito, con una proyección de pago a 3 meses a partir del corte.

Tabla 10 – Tabla de financiamiento mensual con discriminación de gastos, con corte al 22 de noviembre de 2025.

| TOTAL GASTOS REALIZADOS | | RESIDUO | ETAPA |
|-------------------------|----------------|-----------------|-----------------|
| ENERO | 80,21 | 1893,79 | PRE-PRODUCCIÓN |
| FEBRERO | 1083,46 | -533,46 | PRE-PRODUCCIÓN |
| MARZO | 955,51 | 124,49 | PRE-PRODUCCIÓN |
| ABRIL | 1391,63 | -671,63 | PRE-PRODUCCIÓN |
| MAYO | 745,6 | 614,4 | PRODUCCIÓN |
| JUNIO | 196,63 | 883,37 | PRE-PRODUCCIÓN |
| JULIO | 1726,96 | -892,96 | PRODUCCIÓN |
| AGOSTO | | 1560 | POST-PRODUCCIÓN |
| SEPTIEMBRE | 744,2 | 415,8 | POST-PRODUCCIÓN |
| OCTUBRE | 314,64 | 1565,36 | PRE-PRODUCCIÓN |
| NOVIEMBRE | 334,9 | 0 | POST-PRODUCCIÓN |
| SUBTOTAL | 7573,74 | 4959,16 | |
| TOTAL DEUDA | | -2614,58 | |

10.2 PLANEACIÓN DE EQUIPOS

Tabla 11 – Tabla de equipos requeridos para la realización de los videoclips de “Cromossônia”.

| DISCRIMINACIÓN DE EQUIPOS PRODUCCIÓN DE VIDEOCLIPS EN ESTUDIO DE TELEVISIÓN – JU C304-2 | | | |
|---|----------------|------------------|--------------------------------|
| DESCRIPCIÓN | DISPONIBILIDAD | DEPARTAMENTO | DATAS |
| LENTE | | | |
| ADAPTADOR LENTE FS-700/FX30 | LAB. UNILA | FOTO (FILME) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE FIXA 16mm | LAB. UNILA | FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE FIXA 35mm | LAB. UNILA | FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE FIXA 85mm | LAB. UNILA | FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE VIDEOCÁMARA* 70-200 (KIT FS-700) | LAB. UNILA | FOTO (FILME) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE VIDEOCÁMARA* 28-70 STD (KIT FX30) | LAB. UNILA | FOTO (FILME) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LENTE 18-35mm (<i>Não 135!</i>) | LAB. UNILA* | FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CÁMARAS | | | |
| CAMARA DE TV SONY PWM FS 300 (3 UND.) COM TODOS OS ACESSORIOS | LAB. UNILA | CAM (PERFORMNCE) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CAMARA CINE SONY FX30 (1 UND.) COM TODOS OS ACESSORIOS | LAB. UNILA | FOTO (FILME) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CAMARA CANON EOS REBEL T5i (1 UND.) COM TODOS OS ACESSORIOS | LAB. UNILA | BASTIDORES | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| ACCESORIOS | | | |
| TRIPÉS MANFROTTO (3 UND.) | LAB. UNILA | CAM/FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| SWITCHER DE VIDEO | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 |

| | | | |
|---------------------------------------|-----------------|--------------------------------|--------------------------------|
| | | | 16-23/07/2025 |
| 7 FILTROS DE LINHA | LAB. UNILA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| EXTENSORES CABOS HDMI | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| EXTENSORES CABOS ENERGIA | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| SLPITTER REPETIDOR 1X4 | TCC CROMOSSÔNIA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| SPLITTER REPETIDOR 4X2 | TCC CROMOSSÔNIA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 2 REBOTEADORES GRANDE | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 1 REBOTEADOR PEQUENO | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| TV LED 32" | LAB. UNILA | FOTO-MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 4 CABEZAS DE EFECTO | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 3 CAJAS LABELA | LAB. UNILA | CAM-FOTO | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 4 SACOS DE ARENA | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 3 TRIPÉS DE LUZ | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LUZES | | | |
| FRESNEL 300w (2 UND.) | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| FRESNEL 650w (2 UND.) | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| PANELES LED PAR COM TRIPÉ -IR (3 KIT) | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| GELATINAS DIVERSAS | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| PROJEÇÃO SET | | | |
| PROJETOR EPSON LCD3 (2 UND.) | LAB. UNILA | LIGHTING | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| SOM SET DE FILMAGEM | | | |

| | | | |
|--|------------|------------------------|--------------------------------|
| CAIXA DE SOM JBL BLUETOOTH E PUERTO JACK 3.5 mm | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| GRABADORA DE AUDIO SONY ICD-PX44 | LAB. UNILA | BASTIDORES | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| MICROFONO SENNHEISER MKH-416 COM ACESSORIOS | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| BOOMPOLE COM PRISILA E ZEPPELIN 48V + CABO XLR | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 1 MICROFONO DE SOLAPA INALAMBRICO (1 UND) COM PILHAS E RECARREGADOR | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| GRABADORA ZOOM OU TASCAM 4 CH PORTATIL | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| FONES DE OUVIDO (2 UND.) | LAB. UNILA | MASTER | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| ALMACENAMENTO LOGGER | | | |
| HD EXTERNO 512GB min. Cod. SIPAC 28875 | LAB. UNILA | LOGGER (ILHA) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| LECTOR DE CARTÕES | LAB. UNILA | LOGGER (ILHA) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CARTÕES SD (6) | LAB. UNILA | LOGGER (ILHA) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CARTÕES XS PWM 300 (3) | LAB. UNILA | LOGGER (ILHA) | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| PRODUCCIÓN MUSICAL | | | |
| PIANO ACÚSTICO VERTICAL FRITZ DOBBERT (ESTÚDIO DE SOM) | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| AMPLIFICADOR DE BAIXO | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| MICROFONO SENHEISSER MK50 (2 UND) | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| MICROFONO CONDENSADOR AKG | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| CABOS XLR | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |

| | | | |
|--|----------------------------|----------------------------|--------------------------------|
| FONES DE OUVIDO (4 UND) COM FILTRO 2 ENTRADAS | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| INTERFAZ DE GRAVAÇÃO | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| INTERFAZ DE SOM XLR | LAB. UNILA | MUSICA SALA C-217-4 | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| RECURSOS DE ARTE | | | |
| MONTAGEM DE PLACAS MDF 5 mm 1,5X2 MTS. C 4 UND. | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| COLONAS EUCALIPTO 5X5x3mts | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| COLONAS EUCALIPTO 5x10x3mts | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| JANELA PREFABRICADA | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| GALONES DE BALDE BLANCO | TCC CROMOSSÔNIA | UTILERIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| PIGMENTOS PINTURA | TCC CROMOSSÔNIA | UTILERIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| TABULAS MADEIRA PARA CAVALETES | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| QUADROS DE PINTURA FEITOS PREVIAMENTE | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 2 MURALES DIVISÓRIOS PARA EXPOSIÇÕES DA UNILA | UNILA AUDITORIO MARTINA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 3 TECIDO POLIESTER PRETO CORTINHA 2X2 MTS | ACERVO LAB&ART | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| TELA VELO CON MARCO 3X2,9 MTS | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| 4 TUBOS PVC PARA MARCO TELA 3X2,9 MTS + CONECTORES | TCC CROMOSSÔNIA | ESCENOGRAFIA | 02-06/05/2025 16-23/07/2025 |
| DISCRIM. DE EQUIPOS PRODUCCIÓN DE BANCA EN SALA DE CONCIERTOS SAHYAN ANTILLARCA – JU C203 | | | |
| DESCRIPCIÓN | DISPONIBILIDAD | DEPARTAMENTO | FECHAS |
| MONTAJE MIDI | | | |
| (2 UND.) PROJETORES EPSON | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| TECLADO NORD STAGE 2 | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. | 21-28/11/2025 |

| | | | |
|--|-------------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| CON PEDAL Y SOPORTE | | UNILA | 05/12/2025 |
| COMPUTADOR COM SOFTWARE DECODIFICADOR MIDI | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 TV LED 32 PULGADAS | LAB. UNILA TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 MONITORES DE SONIDO CON ENTRADA XLR | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| SPLITTER HDMI 1X4 | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| SPLITTER SWITCHER 4X2 | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CABLE ADAPTADOR USB TYPE B PARA MIDI | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CABLE EXTENSOR USB DE 5 MTS. | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CABLE P10 A XLR DE 5 MTS | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 CABLES CORTOS HDMI | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 1 CABLE HDMI SUP. A 5 MTS - ENTRE SPLITTERS 4- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 CABLE HDMI SUP A 10 MTS. -ENTRE TV Y MASTER- -ENTRE TV Y COMP-MIDI- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 1 CABLE HDMI SUP A 10 MTS. -ENTRE SPLITTER Y MASTER- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 CABLES XLR SUPERIOR A 10 MTS - ENTRE CAJAS SONIDO Y MASTER- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| TECLADO OFIMÁTICO PERSONALIZADO CON EL MÉTODO CHARLTZ | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CONTROLADOR MIDI PIANO PEQUEÑO | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| PANEL BLANCO CON SOPORTE PVC DE 2,5 MTS | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| MONTAJE MASTER CCTV | | | |
| MIXER DE VIDEO SWITCHER 4 CANALES CON SALIDA | LAB. UNILA | TAE - DIRECCIÓN | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| MIXER DE AUDIO | (SAIDA MIXER VIDEO, | TAE | 21-28/11/2025 |

| | | | |
|---|-----------------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| MULTICANAL SUP. 8 CANALES - XLR | CAJAS SONIDO E GRABADOR) LAB. UNI | | 05/12/2025 |
| CAMARA DE TV SONY PWM FS 300 (3 UND.) COM TODOS OS ACESSORIOS | LAB. UNILA | CAM (PERFORMNCE) | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| COMPUTADOR DE VIDEO-PROYECCIÓN | TI UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| COMPUTADOR DE STREAMING CON ACCESO A INTERNET | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CABLE XLR-P2 -ENLACE COMPUTADOR VIDEO PROYECCIÓN A MIXER- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| GRABADOR DE AUDIO ZOOM H6 O TASCAM -XLR FORMATO PCM | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 CABLES HDMI SUP A 5 MTS | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 CABLES HDMI SUP 10 MTS | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| CABLE XLR CORTO - ENLACE GRABADOR XLR A MIXER AUDIO- | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 SPLITTER HDMI ADAPTADOR SIMPLE 1X2 | TCC CROMOSSÔNIA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| HD EXTERNO SUP A 512 GB | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| TARJETAS SD PARA ALMACENAMIENTO | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| MONTAJE ESCENARIO | | | |
| 2 FRESNEL 300w | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 FRESNEL 650w | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 3 CAJAS LABELA | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| LUVAS DE PROTECCIÓN TÉRMICA | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 MICROFONES SORVETÃO A CABO XLR | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| 2 MICROFONES SORVETÃO | LAB. UNILA | EQUIPO TCC - LAB. UNILA | 21-28/11/2025 |

| | | | |
|---|------------|-------------------------|-----------------------------|
| INALAMBRICOS | | UNILA | 05/12/2025 |
| CAMARA CANON EOS REBEL T5i (1 UND.) COM TODOS OS ACESSORIOS | LAB. UNILA | BASTIDORES | 21-28/11/2025 05/12/2025 |
| RECURSOS DE ARTE | | | |
| MONTAGEM DE MARCO PVC COM TECIDO VOAL 3X2,9 MTS | 1 | PARTICULAR | ARTE |
| MONTAGEM DE MARCO PVC COM TECIDO VOAL 2X2 MTS | 1 | PARTICULAR | ARTE |
| MONTAGEM DE CAVALETES COM TABULAS MADEIRA | 12 | PARTICULAR | ARTE |
| QUADROS DE PINTURA FEITOS PREVIAMENTE | 12 | PARTICULAR | ARTE |
| MURALES DIVISÓRIOS PARA EXPOSIÇÕES DA UNILA | 6 | PRAE OU PROTOCOLO UNILA | ARTE |
| TECIDO POLIESTER PRETO CORTINHA 2X2 MTS | 2 | PARTICULAR | ARTE |

11 CONSIDERACIONES FINALES

Es posible observar como a partir de la curiosidad hacia un fenómeno perceptivo y percibido por el creador puede generar obras y conocimientos a partir de herramientas y contextos para exteriorizar sensaciones; si bien, no todo concuerde por divergencias perceptivas presentadas, hay una validación del sentir para el conocimiento y la identidad de obras artísticas, cómo éstas pueden contribuir a diversos campos como la psicología, la neurología, la dirección de arte, la música experimental, las artes plásticas, la semiótica y la accesibilidad, entre otros para la comprensión ideológica, funcional y emocional del ser humano.

También es imprescindible recalcar que el fenómeno de la *sinestesia* no se le puede confundir con enfermedades mentales como la *esquizofrenia*, incluso con otros trastornos neurológicos como el *TEA (Trastorno de Espectro Autista)*, ya que asociarlo puede representar incongruencias y posible invalidación hacia el individuo, incluso desde el punto de validación de las neurociencias.

Para encerrar, las audiovisuales y la computación permiten que en el presente podamos disponer de sus recursos tecnológicos para recrear un método experimental como *Chartz* y transformarlo en obras musicales con videoclip, algo impensable en los tiempos de Scriabin. La invitación es seguir desarrollando el método y abrirse a otras posibilidades como la música microtonal y obras que participen en contextos de producción en vivo para conciertos visuales, estrenos audiovisuales y recitales de música experimental con el amparo de dispositivos y softwares diseñados para asociar elementos de *sonido-color* o las *partículas cromosónicas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RUÍZ, Amelia Alonso. El color de los sonidos. Madrid: Visionlibros, 2011. Disponível em:

https://descubridor.banrepcultural.org/permalink/57BDLRDC_INST/2b09q5/alma991016980800107486. Acesso em: 04 maio 2024.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.

ANTUNES, Jorge. A correspondência entre os sons e as cores. Brasília: Thesaurus, 1982 apud BASBAUM, Sérgio Roclaw. Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.

CHION, Michel. Le son au cinema. París: Editions de L'Etoile, 1987 apud BASBAUM, Sérgio Roclaw. Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.

BARON-COHEN, Simon e HARRISON, John E. (eds.). Synaesthesia, classic and contemporary readings. Cambridge: Blackwell Publishers, 1997 apud BASBAUM, Sérgio Roclaw. Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.

LEVITIN, Daniel J. A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana. Rio de Janeiro: Editora Schwartz S.A., 2006.

CUEVAS, F. Javier Panera. Videoarte y Videoclips: dos historias paralelas. Medina del Campo: Secime, 2024.

CHION, Michel. A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, Lda., 2011.

SILVEIRA, Luciana Martha. Introdução à teoria da cor. 1ra. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011.

FERRER, Eulalio. Los lenguajes del color. 1ra. ed. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.

DUBOIS, Phillipe. Cinema, Video, Godard. 2ra. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EINSENSTEIN, Serguei. A Forma do Filme. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.

EINSENSTEIN, Serguei. O Sentido do Filme. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990b.

ANTUNES, Jorge. Notação na música contemporânea. Brasília: Sistrum Edições Musicais Ltda, 1989.

COATES, Bill. Diesis: An Introduction to the Temperament of 31 Notes to Each Octave. Blackheath (Australia): William Bromhead Coates, 1992.

COATES, Irene. Editorial Introduction by Irene Coates en COATES, Bill. Diesis: An Introduction to the Temperament of 31 Notes to Each Octave. Blackheath (Australia): William Bromhead Coates, 1992.

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. 6. ed. São Paulo: Senac, 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com/A-Televis%C3%A3o-Levada-a-S%C3%A9rio/dp/8573598220> Acesso em: 29 ago. 2024.

ALMADA, Carlos. Harmonia Funcional. 2. ed. Campinas: Editora de Unicamp, 2012.

BELLANTONI, Patti. If it's purple, someone 's gonna die: the power of color in visual storytelling for film. 1ra. ed. Burlington: Elsevier, 2005.

APRÁ, Adriano (Organizador); ANTONIONI, Michelangelo; DI CARLO, Carlo; ARGAN, Giulio Carlo; Vários Autores. Aventura Antonioni. 1. ed. Ríó de Janeiro: Voa!, 2017.

FERRERO, Adélio. Antonioni: Blow-up, depois daquele beijo (p. 427) en APRÁ, Adriano (Organizador); ANTONIONI, Michelangelo; DI CARLO, Carlo; ARGAN, Giulio Carlo; Varios Autores. Aventura Antonioni. 1. ed. Ríó de Janeiro: Voa!, 2017.

ROADS, Curtis et. al. The Computer Music Tutorial. Londres: The Massachusetts Institute of f Technology, 1996.

IMA. MIDI Musical Instrument Digital Interface Specification 1.0. Los Ángeles: International MIDI Association, 1983 apud ROADS, Curtis et. al. The Computer Music Tutorial. Londres: The Massachusetts Institute of f Technology, 1996.

LOY, D. G. "Musicians Make a Standard: The MIDI Phenomenon." Computer Jornal Music Journal 9(4): 8-26. en ROADS, Curtis. The Music Machine. Cambridge: The MIT Press, 1989 apud ROADS, Curtis et. al. The Computer Music Tutorial. Londres: The Massachusetts Institute of f Technology, 1996.

MOOG, R. "MIDI: Musical Instrument Digital Interface." en Journal of the Audio Engineering Society 34(5): 394-404. 1986 apud ROADS, Curtis et. al. The Computer Music Tutorial. Londres: The Massachusetts Institute of Technology, 1996.

BUXTON, W. "The Computer as Accompanist." en MANTEI, M.; ORBETON, P. Human Factors in Computer Systems - CHI '86 Conference Proceedings. New York: Association for Computing Machinery. 1986 apud ROADS, Curtis et. al. The Computer Music Tutorial. Londres: The Massachusetts Institute of Technology, 1996.

LÓPEZ, Jennifer Rodríguez. Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. Área Abierta, v. 17, n. 2, p. 229–240, 30 may 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5209/ARAB.51717>. Acesso em: 5 de maio de 2024.

SÁNCHEZ-LOPEZ, Juan Antonio. Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip: 'Until it Sleeps', Metallica, 1996. Boletín de Arte, v. 23, p. 565-600, 2002 apud LÓPEZ, Jennifer Rodríguez. Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. Área Abierta, v. 17, n. 2, p. 229–240, 30 may 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309066#:~:text=Basquiat%20y%20El%20Bosco%20recuperados.%20El%20mito>. Acesso em: 5 de maio de 2024.

GÓMEZ, Gregorio Rodríguez; FLORES, Javier Gil; JIMÉNEZ. Eduardo García. Metodología de la investigación cualitativa. Málaga: Aljibe 1996 apud LÓPEZ, Jennifer Rodríguez. Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. Área Abierta, v. 17, n. 2, p. 229–240, 30 may 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/44376485_Metodologia_de_la_investigacion_cualitativa_Gregorio_Rodriguez_Gomez_Javier_Gil_Flores_Eduardo_Garcia_Jimenez#:~:text=Metodolog%C3%ADa%20de%20la%20Investigaci%C3%B3n Acesso em: 5 de maio de 2024.

DURÁ, R. Los video-clips: Precedentes, orígenes y características. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988 apud LÓPEZ, Jennifer Rodríguez. Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. Área Abierta, v. 17, n. 2, p. 229–240, 30 may 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309066#:~:text=Basquiat%20y%20El%20Bosco%20recuperados.%20El%20mito>. Acesso em: 5 de maio de 2024.

GÓMEZ, Gregorio Rodríguez; FLORES, Javier Gil; JIMÉNEZ. Eduardo García. Metodología de la investigación cualitativa. Málaga: Aljibe 1996 apud LÓPEZ, Jennifer Rodríguez. Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. Área Abierta, v. 17, n. 2, p. 229–240, 30 may 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/44376485_Metodologia_de_la_investigacion_cualitativa_Gregorio_Rodriguez_Gomez_Javier_Gil_Flores_Eduardo_Garcia_Jimenez#:~:text=Metodolog%C3%ADa%20de%20la%20Investigaci%C3%B3n Acesso em: 5 de maio de 2024.

PLUMMER, Harry Chapin. Color Music - A New Art Created With the Aid of Science; The Color Organ Used in Scriabine's Symphony "Prometheus". Scientific American, New York, Vol. CXII, No. 15, p. 343-351, 10 abr. 1915. Disponível em: https://ia800708.us.archive.org/view_archive.php?archive=/28/items/crossref-pre-1923-scholarly-works/10.1038%252Fscientificamerican04021910-284.zip&file=10.1038%252Fscientificamerican04101915-343.pdf e <https://archive.org/details/ScientificAmerican19150410> Acesso em: 01 sep. 2024.

KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Barcelona: Labor, 1992 apud RUÍZ, Amelia Alonso. El color de los sonidos. Madrid: Visionlibros, 2011. Disponível em: <https://odalys.com/es/products/kandinsky-de-lo-espiritual-en-el-arte>. Acesso em: 04 maio 2024.

GROSSBERG, "Lawrence. The Media Economy of Rock Culture", en FRITH, S.; GOODWIN, A. & GROSSBERG, L. (orgs.). Sound & Vision: The Music Video Reader. Londres: Routledge, 1993 apud MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. 6. ed. São Paulo: Senac, 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com/A-Televis%C3%A3o-Levada-a-S%C3%A9rio/dp/8573598220>. Acesso em: 29 ago. 2024.

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

SCRIVENER, Stephen. The art object does not embody a form of knowledge. Working Papers in Art and Design, v. 2, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/26506035_The_art_object_does_not_emboddy_a_form_of_knowledge#:~:text=The%20art%20object%20does%20not%20emboddy%20a%20form%20of. Acesso em: 10 de maio de 2024.

CUARTAS, Sandra Liliana Daza. Investigación - creación: un acercamiento a la investigación en las artes. Horizontes Pedagógicos, v. 11, n. 1, 2009. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4892970#:~:text=El%20documento%20inicia%20haciendo%20un%20an%C3%A1lisis>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

ARCHER, Bruce. The Nature of Research. Co-design. Interdisciplinary Journal of Design, p. 6-13, 1995. Disponível em: <https://archive.org/details/TheNatureOfResearch/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 18 de maio de 2024.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. Metodologia Científica. 2. ed. São Paulo: Atlas S.A., 1992.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. 24. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GOLDENBERG, Miriam. A arte de pesquisar. 8a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CRESWELL, John W.. Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

SEMIÓTICO, Semiótica: Definição. Dicionario de la Lengua Española. Disponible: <https://dle.rae.es/semi%C3%B3tico> . Acceso en: 15, oct 2024.

TELECINE: Definição. En Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [en linea], 2008-2025. Disponible en: <https://dicionario.priberam.org/telecine>. Acceso en: 20, nov 2024.

ÍCONO: Definição. En Dicionario de la Lengua Española. Disponible en: <https://dle.rae.es/icono?m=form> . Acceso en: 20, nov 2024.

CINÉTICO, Cinética: Definição. En Diccionario de la Lengua Española. Disponible: <https://dle.rae.es/cin%C3%A9tico?m=form> . Acceso en: 20, nov 2024.

CENTÉSIMO, Centésima: Definição. En Diccionario de la Lengua Española. Disponible: <https://dle.rae.es/cent%C3%A9simo> . Acceso en: 20, nov 2024.

SADIE, Stanley. Diccionario Groove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DIFERENCIAS entre RGB vs CMYK vs Pantone y cuándo usarlos. Canva. Disponible en: https://www.canva.com/es_mx/aprende/pantone-cmyk-rgb-cual-usar-marketing/ . Acceso en: 20, nov 2024.

NETTO, Luiz. Representação Polar da Escala Musical Temperada. Música Sacra e Adoração. Disponible en: <https://musicaeadoracao.com.br/25390/representacao-polar-da-escala-musical-temperada/> . Acceso en: 29, sep 2024.

NETTO, Luiz. Como Plotar o Valor de uma Nota Musical em Notação Polar na Espiral da Escala. Música Sacra e Adoração. Disponible en: <https://musicaeadoracao.com.br/25367/como-plotar-o-valor-de-uma-nota-musical-em-notacao-polar-na-espiral-da-escala/> . Acceso en: 29, sep 2024.

SEMIÓTICO, Semiótica: Definição. Diccionario de la Lengua Española. Disponible: <https://dle.rae.es/semi%C3%B3tico> . Acceso en: 15, oct 2024.

ZOOM Lens. English Meaning - Cambridge Dictionary. Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/zoom-lens>

COLOR Organ. Wikipedia, 01, jun. 2024. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Color_organ

MICROTONO. Wikipedia, 12, sep. 2019. Disponible en:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Microtono>

MIDI, la tecnología que le abrió la puerta a la música digital. BBC News Mundo, 05, dic, 2012. Disponible en:
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121205_midi_tecnologia_musica_np

SCRIABIN'S Prometheus, op. 60. Anna Gawboy, 2016. Disponible en:
<https://www.gawboy.com/prometheus-poem-of-fire> y;
<https://www.gawboy.com/performances> . Acceso en: 29, sep 2024.

ANDRÉ Redwood. Department of Music, Yale University, 2025. Disponible en:
<https://yalemusic.yale.edu/news/andre-redwood> . Acceso en: 29, sep 2024.

FREQUENCY Sound Generator, App Page. Google Play Store. Disponible en:
https://play.google.com/store/apps/details?id=com.luxdelux.frequencygenerator&pcampaignid=web_share . Acceso en: 29, sep 2024.

ACCIDENTAL Signs, Clairnote SN. Disponible en: <https://clairnote.org/accidental-signs/> y; <https://www.w3.org/2019/03/smuf13/tables/stein-zimmermann-accidentals-24-edo.html> . Acceso en: 15, dic 2025.

ESCALA lidia b7 o lidia dominante, Guitarmonia.es. Disponible en:
<https://guitarmonia.es/escala-lidia-b7-o-lidia-dominante/> . Acceso en: 15, dic 2025.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

AN Optical Poem. Dirección: Oskar Fischinger. Producción de Oskar Fischinger. Local: Estados Unidos. Metro Goldwyn Mayer, 1938. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0029350/> y; <https://www.youtube.com/watch?v=FcHsysPGSt0>

KOMPOSITION in Blau. Dirección: Oskar Fischinger. Producción de Oskar Fischinger. Local: Alemanha. Fischinger Studios, 1938. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0026580/> https://vk.com/video-167471844_456240959

OPUS II. Dirección: Walter Ruttmann. Producción de Walter Ruttmann. Local: Alemanha, 1921. Disponible en: <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0403386/> y; <https://www.youtube.com/watch?v=RwahxVC3rDY>

BLOW Up. Dirección: ANTONIONI Michelangelo. Producción de Carlo Ponti y Pierre Rouve. Italia, Gran Bretaña: Carlo Ponti Production, 1966. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> y; <https://www.youtube.com/watch?v=DNP6HqX7H9w>

IL Deserto Rosso. Dirección: ANTONIONI, Michelangelo. Producción de Tonino Cervi y Angelo Rizzoli. Italia: Film Duemila, Federiz, 1964. Disponible en: <https://www.imdb.com/fr/title/tt0053348/> y; <https://www.youtube.com/watch?v=G33ibCFr5m0>

LE Testament du Docteur Cordelier. Dirección: RENOIR, Jeano. Producción de Jean Renoir. Francia: Sofirad; RTF, 1959. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0058003/> y; <https://www.youtube.com/watch?v=3dlv8kXOJII>

MÉNDEZ, Lucía. Mi amor, amor: videoclip oficial. YouTube, 02, nov 2016. Duração: 02:42. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zLIP8Q8_MV0

JEANETTE. Frente a Frente: (Aplauso (Actuación TVE)). YouTube, 27, jun 2024. Duração: 03:18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAWvtdPAwWU>

CHARLES, Tina. I Love To love (1976) • TopPop. YouTube, 25, nov 2015. Duração: 02:56. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TMnns_iIB2M

TORRENS, David: Sentimientos Ajenos. Dirección: Ernesto Fundora. Producción de EMI Music. Local: México. EMI Music, 1998. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X6rXk4TqYs4>

SHAKIRA: ¿Dónde Estás Corazón?. Dirección: Gustavo Garzón. Producción de Sony Records. Local: Colômbia. Sony Records, 1996. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=l67cgXr6L6o>

CYNDI Lauper: True Colors. Dirección: Patricia Birch. Producción de Epic Records. Local: Estados Unidos. Epic Records, 1986. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LPn0KF1bqX8>

THE Human League: Human. Dirección: Andy Morahan. Producción de Virgin Records. Local: Londres. Virgin Records, 1986. Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=s1ysoohV_zA

LAURA Flores, Marco Antonio Solís: El Alma No Tiene Color. Dirección: Roger Montalvo. Producción de Perversa Filmarte. Local: México. Discos Melody, 1997. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bm0eO_hbYiY

FRIENDS. Direção: Gary Halvorson et. al. Local: Estados Unidos, Warner Bros. Television, 1994-2004. Disponible en: <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0108778/> . Acceso en: 20, nov, 2025

EL Show de las Estrellas. Jorge Barón Televisión, RCN Televisión, Bogotá, 1969 - Presente. Disponible en <https://www.jorgebarontelevision.com.co/show-de-las-estrellas/> . Acceso en 20, nov, 2025.

SIEMPRE en Domingo. Telesistema Mexicano, Televisa, Ciudad de México, 1969 - 1998. Disponible en: <https://www.imdb.com/es/title/tt0158220/> . Acceso en 20, nov, 2025.

REFERENCIAS ARTÍSTICAS

GLEEN Gould Joue Bach. Dirección: Bruno Monsaingeon. Producción de Mario Prizek. Local: Canadá. Canadian Braodcasting Company; Classart, 1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=njnohokIEcQ> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=1pleH2Q-2m4> e
<https://www.youtube.com/watch?v=rqDCieiDWAE> .

YALE University Channels. Scriabin's Prometheus: Poem of Fire. YouTube, 14, set 2010. Duração: 28:54. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU> . Acesso em: Acceso en: 29, sep 2024.

VALSIGLIO, Angelo; BUTI, Roberto. Amores Extraños (Strani Amori). Laura Pausini. Laura Pausini - Spanish Version, 1994. 1 CD. Disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/3HPF8PGYVMRczBwPufGaYb?si=791bbeb9931f4792> . Acesso em: 01, nov, 2025.

SKLOFF, Michael et. al. I'll Be There for You. Intérprete: The Rembrandts. LP, 1995. 1 CD. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CASxrdzDR8w>. Acesso en: 20, nov, 2025.

CHOPIN, Frédéric; Nocturnes Op. 9, n.º 2. 1830 - 1832. Disponible en [https://www.ibiblio.org/pandora/vorbis/historical_instruments/Chopin Liszt/Chopin5.ogg](https://www.ibiblio.org/pandora/vorbis/historical_instruments/Chopin_Liszt/Chopin5.ogg) y <https://www.youtube.com/watch?v=5pd8Xhf9UOg>. Acesso en: 20, nov, 2015.

BARÓN Televisión, Jorge. Shakira en el Show de las Estrellas. YouTube, 13, ene, 2020. 7min24s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-JBy8YBajXY> . Acesso em: 20, nov, 2025.

GIRONÉS, Miguel. El acorde MÍSTICO de Aleksandr Scriabin. YouTube, 07, ago, 2021. 9min11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iVsjn886QVs> . Acesso em: 15, dic, 2025.






APÉNDICES

SOUND FREQUENCY TABLE FOR UNITONE MUSIC - COLOR CROMOSSONIA ASSOCIATIONS #1

CODENAME: CHARLTZ NOTE SCALE v.1.02

CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ

Math formula: $2m - \text{Uni} \div 2 + \text{Uni} = X+ \text{ or } X-$

| FREQ. Hz | NOTE | COLOR NAME | SAMPLE | PANTONE | HEX | RGB | Hz 3Mj |
|-----------|------|---|---------------------------------|-----------------|--------|-------------|--------|
| 261,62 Hz | C |  Amarillo Vivo | PANTONE® Yellow C | YELLOW C | FFDD00 | 255-221-0 | 329,62 |
| 269,40 Hz | C+ |  Rosa Vivo | PANTONE® 231 U | 231 U | FF76DC | 255-118-220 | 339 Hz |
| 277,18 Hz | C# |  Azul Marino | PANTONE® 6104 C | 6104 C | 04388D | 4-56-141 | 349,22 |
| 285,42 Hz | D- |  Verde Tierra Sutil | PANTONE® 363 C | 363 C | 517A03 | 81-122-3 | 359,61 |
| 293,66 Hz | D |  Verde Neutro | PANTONE® 2427 C | 2427 C | 005E10 | 0-94-16 | 370,00 |
| 302,39 Hz | Eb- |  Morado Frio | PANTONE® 2738 U | 2738 U | 3E3C8C | 62-60-140 | 381,00 |
| 311,12 Hz | Eb |  Morado Berenjena | PANTONE® 2612 C | 2612 C | 6E3B93 | 110-59-147 | 392,00 |
| 320,37 Hz | E- |  Verde Menta | PANTONE® 2397 C | 2397 C | 00AFAF | 0-175-175 | 403,65 |
| 329,62 Hz | E |  Verde Frio | PANTONE® 2416 C | 2416 C | 00B174 | 0-177-116 | 415,30 |
| 339,42 Hz | F- |  Rojo Vivo | PANTONE® 2347 C | 2347 C | FF0402 | 255-4-2 | 427,65 |
| 349,22 Hz | F |  Rojo Neutro | PANTONE® 3517 C | 3517 C | BA0028 | 186-0-40 | 440,00 |
| 359,61 Hz | F+ |  Rojo Frio | PANTONE® 219 C | 219 C | BF0064 | 191-0-100 | 453,08 |
| 370,00 Hz | F# |  Durazno | PANTONE® 185 U | 185 U | FF3B4A | 255-59-74 | 466,16 |
| 381,00 Hz | G- |  Naranja Neutro | PANTONE® 1495 C | 1495 C | FF8B00 | 255-139-0 | 480,02 |
| 392,00 Hz | G |  Naranja Intenso | PANTONE® Orange 016 C | ORANGE 016 C | FF5500 | 255-85-0 | 493,88 |
| 403,65 Hz | Ab- |  Morado Intenso | PANTONE® 2353 C | 2353 C | 963C8F | 150-60-143 | 508,56 |
| 415,30 Hz | Ab |  Morado Neutro | PANTONE® 2602 U | 2602 U | 724A90 | 114-74-144 | 523,25 |
| 427,65 Hz | A- |  Verde Limón | PANTONE® 2426 XGC | 2426 XGC | 299900 | 41-153-0 | 538,80 |
| 440,00 Hz | A |  Verde Lima | PANTONE® 2271 XGC | 2271 XGC | 6FD700 | 111-215-0 | 554,36 |
| 453,08 Hz | Bb- |  Azul Inv. Pálido | PANTONE® 2104 XGC | 2104 XGC | 2E2585 | 46-37-133 | 570,84 |
| 466,16 Hz | Bb |  Azul Invierno | PANTONE® Reflex Blue XGC | Reflex Blue XGC | 17177F | 23-23-127 | 587,33 |
| 480,02 Hz | Bb+ |  Fucsia | PANTONE® 807 C | 807 C | FF00FF | 255-0-255 | 604,73 |
| 493,88 Hz | B |  Rosa Piel Platinado | PANTONE® 7513 CP | 7513 CP | E6BFAB | 230-191-171 | 622,25 |
| 508,56 Hz | C- |  Amarillo Pálido | PANTONE® 395 C | 395 C | F9FF00 | 249-255-0 | 640,75 |
| 523,25 Hz | C |  Amarillo Vivo | PANTONE® Yellow C | YELLOW C | FFDD00 | 255-221-0 | 659,25 |

SOUND FREQUENCY TABLE FOR MINOR TONE MUSIC - COLOR CROMOSSONIA ASSOCIATIONS #2

CODENAME: CHARLTZ NOTE SCALE v.1.02

CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ

Math formula: $2m - Uni \div 2 + Uni = X+ \text{ or } X-$

| FREQ. Hz | NOTE | COLOR NAME | SAMPLE | PANTONE | HEX | RGB | Hz 3Mj |
|-----------|------|-------------------|------------------|-----------------|--------|-------------|--------|
| 261,62 Hz | Cm | Vino Tinto | PANTONE® 7427 C | YELLOW C | 632100 | 99-33-0 | 311,12 |
| 269,40 Hz | Cm+ | Azul Grisáceo | PANTONE® 291 C | 231 U | B0D9F5 | 176-217-245 | 320,37 |
| 277,18 Hz | Cm# | Piel Árida | PANTONE® 2309 U | 6104 C | E5D0B3 | 229-208-179 | 329,62 |
| 285,42 Hz | Dm- | Café Anaranjado | PANTONE® 153 C | 363 C | AF740C | 175-116-12 | 339,42 |
| 293,66 Hz | Dm | Naranja Pálido | PANTONE® 7408 U | 2427 C | F7A219 | 247-162-25 | 349,22 |
| 302,39 Hz | Ebm- | Morado Depresivo | PANTONE® 4122 U | 2738 U | 6B6B99 | 107-107-153 | 359,61 |
| 311,12 Hz | Ebm | Morado Pálido | PANTONE® 2685 U | 2612 C | 795C93 | 121-92-147 | 370,00 |
| 320,37 Hz | Em- | Verde Pastel | PANTONE® 6164 CP | 2397 C | 66FFA4 | 102-255-164 | 381,00 |
| 329,62 Hz | Em | Verde Pálido | PANTONE® 2282 U | 2416 C | C6F985 | 198-249-133 | 392,00 |
| 339,42 Hz | Fm- | Rojo Pálido | PANTONE® 675 C | 2347 C | B52D85 | 181-45-133 | 403,65 |
| 349,22 Hz | Fm | Rojo Vino | PANTONE® 1945 C | 3517 C | 7A0143 | 122-1-67 | 415,30 |
| 359,61 Hz | Fm+ | Lavanda Intenso | PANTONE® 2097 C | 219 C | 7856DE | 120-86-222 | 427,65 |
| 370,00 Hz | Fm# | Naranja Depresivo | PANTONE® 150 C | 185 U | FFB973 | 255-185-115 | 440,00 |
| 381,00 Hz | Gm- | Beige Vivo | PANTONE® 7507 C | 1495 C | FFD99E | 255-217-158 | 453,08 |
| 392,00 Hz | Gm | Café Pálido | PANTONE® 7755 C | ORANGE 016 C | 7F5E22 | 127-94-34 | 466,16 |
| 403,65 Hz | Abm- | Morado Simple | PANTONE® 666 C | 2353 C | ACA2BA | 172-162-186 | 480,02 |
| 415,30 Hz | Abm | Turquesa | PANTONE® 9480 U | 2602 U | A4F7F5 | 164-247-245 | 493,88 |
| 427,65 Hz | Am- | Verde amarillento | PANTONE® 6196 C | 2426 XGC | 7FB20F | 127-178-15 | 508,56 |
| 440,00 Hz | Am | Verde ama. vivo | PANTONE® 6194 C | 2271 XGC | A8D600 | 168-214-0 | 523,25 |
| 453,08 Hz | Bbm- | Café Vivo | PANTONE® 484 C | 2104 XGC | 7A3501 | 122-53-1 | 538,80 |
| 466,16 Hz | Bbm | Lavanda Lila | PANTONE® 2101 C | Reflex Blue XGC | 867DF4 | 134-125-244 | 554,36 |
| 480,02 Hz | Bbm+ | Azul Lavado | PANTONE® 7681 C | 807 C | 9CBAE1 | 156-186-225 | 570,84 |
| 493,88 Hz | Bm | Verde ama. Pastel | PANTONE® 372 C | 7513 CP | F0FFC8 | 240-255-200 | 587,33 |
| 508,56 Hz | Cm- | Café Neutro | PANTONE® 7567 C | 395 C | 72410C | 114-65-12 | 604,73 |
| 523,25 Hz | Cm | Vino Tinto | PANTONE® 7427 C | YELLOW C | 632100 | 99-33-0 | 622,25 |

SOUND FREQUENCY TABLE FOR 3Mj/mn-5J INTERVAL MUSIC - COLOR CHORDS CROMOSSONIA ASSOCIATIONS #3

CODENAME: *ch-arlt-z* MAJOR AND MINOR CHORD SCALE v.1.02

CARLOS A. RAMOS FDZ

Intervals math formula: $2m - Uni \div 2 + Uni = X+ \text{ or } X-$

| CHORD | Hz UNI | Hz 3Mj | COLOR NAME | HEX 3Mj | RGB 3Mj | Hz 3mn | COLOR NAME | HEX | RGB | Hz 5J |
|----------|--------|--------|---|---------|-------------|--------|---|--------|-------------|--------|
| C Cm | 261,62 | 329,62 |  Amarillo Vivo | FFDD00 | 255-221-0 | 311,12 |  Vino Tinto | 632100 | 99-33-0 | 392,00 |
| C+ Cm+ | 269,40 | 339 Hz |  Rosa Vivo | FF76DC | 255-118-220 | 320,37 |  Azul Circ[on Grisáceo | B0D9F5 | 176-217-245 | 403,65 |
| C# C#m | 277,18 | 349,22 |  Azul Neutro | 04388D | 4-56-141 | 329,62 |  Beige Rosa Árida | E5D0B3 | 229-208-179 | 415,30 |
| D- Dm- | 285,42 | 359,61 |  Vrd Tierra Sutil | 517A03 | 81-122-3 | 339,42 |  Marrón Vivo | AF740C | 175-116-12 | 427,65 |
| D Dm | 293,66 | 370,00 |  Verde Neutro | 005E10 | 0-94-16 | 349,22 |  Naranja Pálido | F7A219 | 247-162-25 | 440,00 |
| Eb- Ebm- | 302,39 | 381,00 |  Morado Frío | 3E3C8C | 62-60-140 | 359,61 |  Morado Depresivo | 6B6B99 | 107-107-153 | 453,08 |
| Eb Ebm | 311,12 | 392,00 |  Morado Berenjena | 6E3B93 | 110-59-147 | 370,00 |  Morado Pálido | 795C93 | 121-92-147 | 466,16 |
| E- Em- | 320,37 | 403,65 |  Verde Menta | 00AFAF | 0-175-175 | 381,00 |  Verde Pastel | 66FFA4 | 102-255-164 | 480,02 |
| E Em | 329,62 | 415,30 |  Verde Frío | 00B174 | 0-177-116 | 392,00 |  Verde Pálido | C6F985 | 198-249-133 | 493,88 |
| F- Fm- | 339,42 | 427,65 |  Rojo Tomate | FF0402 | 255-4-2 | 403,65 |  Rojo Pálido | B52D85 | 181-45-133 | 508,56 |
| F Fm | 349,22 | 440,00 |  Rojo Neutro | BA0028 | 186-0-40 | 415,30 |  Rojo Vino | 7A0143 | 122-1-67 | 523,25 |
| F+ Fm+ | 359,61 | 453,08 |  Rojo Frío | BF0064 | 191-0-100 | 427,65 |  Lavanda Intenso | 7856DE | 120-86-222 | 538,80 |
| F# F#- | 370,00 | 466,16 |  Rojo Durazno | FF3B4A | 255-59-74 | 440,00 |  Naranja Depresivo | FFB973 | 255-185-115 | 554,36 |
| G- Gm- | 381,00 | 480,02 |  Naranja Neutro | FF8B00 | 255-139-0 | 453,08 |  Beige Vivo | FFD99E | 255-217-158 | 570,84 |
| G Gm | 392,00 | 493,88 |  Naranja Intenso | FF5500 | 255-85-0 | 466,16 |  Café Pálido | 7F5E22 | 127-94-34 | 587,33 |
| Ab- Abm- | 403,65 | 508,56 |  Morado Intenso | 963C8F | 150-60-143 | 480,02 |  Morado Simple | ACA2BA | 172-162-186 | 604,73 |
| Ab Abm | 415,30 | 523,25 |  Morado Neutro | 724A90 | 114-74-144 | 493,88 |  Turquesa | A4F7F5 | 164-247-245 | 622,25 |
| A- Am- | 427,65 | 538,80 |  Verde Limón | 299900 | 41-153-0 | 508,56 |  Verde amarillento | 7FB20F | 127-178-15 | 640,75 |
| A Am | 440,00 | 554,36 |  Verde Lima | 6FD700 | 111-215-0 | 523,25 |  Verde ama. vivo | A8D600 | 168-214-0 | 659,25 |
| Bb- Bbm- | 453,08 | 570,84 |  Azul Pálido | 2E2585 | 46-37-133 | 538,80 |  Marrón Café Vivo | 7A3501 | 122-53-1 | 678,85 |
| Bb Bbm | 466,16 | 587,33 |  Azul Profundo | 17177F | 23-23-127 | 554,36 |  Lavanda Lila | 867DF4 | 134-125-244 | 698,45 |
| Bb+ Bbm+ | 480,02 | 604,73 |  Fucsia Amatist | FF00FF | 255-0-255 | 570,84 |  Azul Circón Lavado | 9CBAE1 | 156-186-225 | 719,21 |
| B Bm | 493,88 | 622,25 |  Rosa Gema Plat | E6BFAB | 230-191-171 | 587,33 |  Verde ama. Pastel | F0FFC8 | 240-255-200 | 739,98 |
| C- Cm- | 508,56 | 640,75 |  Amarillo Pálido | F9FF00 | 249-255-0 | 604,73 |  Marrón Neutro | 72410C | 114-65-12 | 761,98 |
| C Cm | 523,25 | 659,25 |  Amarillo Vivo | FFDD00 | 255-221-0 | 622,25 |  Vino Tinto | 632100 | 99-33-0 | 783,99 |

Intervals math formula:

$$2m - Uni \div 2 + Uni = X+ \text{ or } X-$$

Example:

$$277,18 - 261,62 = 15,56 \div 2 = 7,78 + 261,62 = 269,40$$

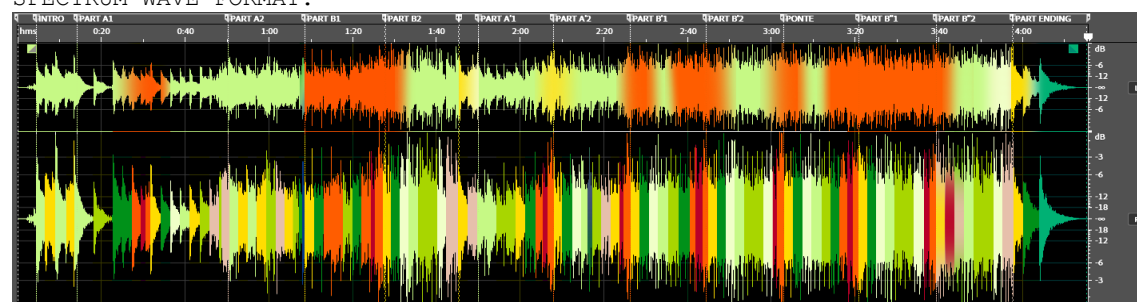
$$(C\#; 2m) - (C; Uni) \quad \quad \quad + (C; Uni) = C+$$

APÉNDICE B - ROTEIRO TÉCNICO “CROMOSSÓNIA

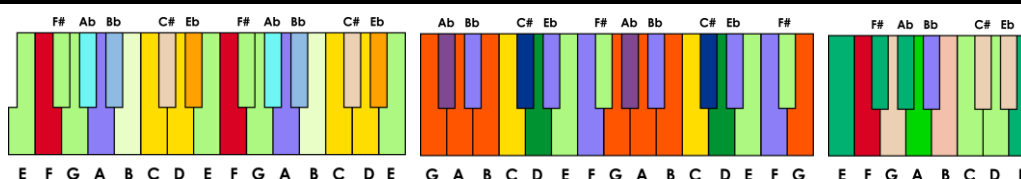
| INFORMACIONES DEL VIDEOCLIP “LO QUE QUIERES TÚ” | |
|---|--|
| SOBRE LA OBRA | <p>“Lo que quieres tú” (Originalmente “Espejos”) es una canción escrita por Carlos Andrés Ramos para un libreto audiovisual. Su más reciente versión se adapta a las condiciones del videoclip, escalada a Sol Mayor (G) y adecuando figuras escenográficas como Naranjas y Cuadros de Pintura.</p> <p>El contenido de su letra relata el fin de una relación amorosa, que después de mucha resistencia, la parte afectada decide emprender el vuelo. La historia de la canción y con la ayuda expresiva de la tonalidad música-color incita a la referencia cultural de la “media naranja”, que quiere decir cuando una persona (mitad) debe complementarse con otra; la lección de esta canción es convidar a los espectadores que la “media naranja” es meramente una construcción cultural sobre las consolidación patrón de las relaciones amorosas y que en realidad somos seres únicos, o “naranjas enteras”, capaces de construirnos y reconstruirnos enteramente a nosotros mismos, independientemente de tener o no una relación activa.</p> |
| SINOPSIS | <p>Aléx (22), expresa en sus cuadros los pasajes de su relación amorosa. En su intento de vivir su duelo, Aléx comienza a soñar con un príncipe verde y alucinar con naranjas y portales al mundo de los sueños, donde la fruta es el símbolo de una dulce, pero también una ácida relación marcada por el abandono abrupto y la distancia.</p> |


ANÁLISE MUSICAL HARMÔNICA DO ESPECTRO DE CORES “TUDO SEM VOCÊ” (E_m - G - E)

SPECTRUM WAVE FORMAT:




DISTRIBUIÇÃO MELÓDICA DO TECLADO DE LUZES (E_m - G - E)



| REGION | COLOR | DESCRIPTION | DIALOG-LYRIC (ONLY SPANISH REF.) | SCN |
|--------|---|--|--|--------------|
| PRE | LEVEEMENTE CÁLIDO 4000K | Na primeira vista se assoma um quadro de laranjas. CUT TO: Aléx prepara nas laranjas divididas pela metade. Aléx escuta a rádio enquanto espreme laranjas. Uma nova canção de amor e desamor é anunciada por um locutor. Aléx perde interesse e desliga a rádio. | (LOCUTOR V.O.) Buenas tardes, buenas tardes a toda la ciudad de la triple frontera en este día de otoño, con un clima de 28 grados celsius y con sensación térmica de 32. Cielo despejado y con bajas nubosidades, 10 por ciento de probabilidad de lluvias. Vientos moderados y una sensación de alegría en esta tarde levemente calurosa. Tendremos baja humedad por lo que recomendamos hidratarse con bastante agua. Señoras y señores, seguimos con nuestra programación musical presentando al nuevo fenómeno musical, con ustedes Cromossônia, y su canción "Lo que quieres tú". | 1 |
| INTRO | Em4 C6 Em C6 Em9 | Imagens aleatórias dos inserts: <i>Laranjas caindo em slow-motion</i> no anacrústico e primeiro compás da música. <i>Aléx caminha pelo espaço da sala-atelier.</i> | (Instrumental) | 10 — — |
| A1 | Em9 Am D4 (3) D G7M F C D Em7 Em4 (9) Em C7M Am7 B Am B (#5) B7 | Aléx se encontra sentada no sofá na frente da TV, assistindo vídeos do VHS das lembranças do seu namorado. Aléx se encosta e se abraça ela mesma no sofá sentindo-se visivelmente nostálgica.  Região tonal de Em (Mi menor) | Ya fuiste al final De una gran ilusión... Respuesta te dá Cerca de la intuición... Lugar de príncipes y sueños... Y hasta te inventé en mis sueños un lugar... | 8 |
| A2 | Em11 C6 Em11 C7M Am C Am | Aléx no mesmo sofá imagina na sua mente silhuetas de um casal <i>com pés descalços</i> que se acariciam e se abraçam visivelmente apaixonados. O Homem | En el lugar de los pasos mojados De tacto justo, besos... Sonrojados. Ya vez... hoy no estás por mi. | 8 |

| | | | | |
|-------|--|--|---|---|
| | <p>Db (C#) - Nota Trans. -</p> | <p>espreme uma laranja no pescoço da mulher.. Além <i>se consente levemente ao ritmo da sua imaginação</i> dorme com uma fantasia ocular de laranja.</p> | | |
| B1 | <p>C D G D Am D G F7M G (#11) G</p> | <p>Uma mão com textura de pixel de tinta saída da TV se aproxima para Além dormida no sofá, uma espécie de príncipe enmascarado que aproxima sua boca à dela, mas abruptamente some. Além acorda com rapidez e desconcerto.</p> | <p>Primera vez Fuiste por mi la razón de mi vida Cuántos caminos perdidos ¿Por casualidad?</p> | 8 |
| B2 | <p>G (#11) G C7M D Bm Bm7 Em7 (4) B (#5) Am7 Am B (#3) B C</p> | <p><i>Além procura aparição do príncipe pela sala-atelier, mas se dá por vencida.</i> INSERTS E PLAYBACK--- última parte: Na luz de fuga na janela, Além se encontra sentada à frente do piano. (procurar dublé pianista) DISSOLVE TO:</p> | <p>Dime qué si ! No hay más que amor más perdido si no estás... Sin ti! Lo que más quiero... Por miedo inmenso de morir Lo que quieres tú</p> | 9 |
| A' .0 | <p>C B Em</p> | <p>PART CONNECTOR: Além encontra consolação começando tocar o piano (Detalhe de mãos). DISSOLVE TO:</p> | | 9 |
| A' .1 | <p>Em Em4 Am C D G D F G G C</p> | <p>Além começa a pintar numa das telas do cavalete. INSERTS Além experimenta calor no ambiente e seca o suor com seu braço e segue pintando.</p> | <p>Llegaste al final (INSERT!) De una gran conclusión, La vida te dá Miles de estrellas hoy... (Miles de estrellas te dá...)</p> | 7 |
| A' .2 | <p>C D Bm7 Em B (#5) Am B C F G</p> | <p>Além bebe um copo de cristal de suco de laranja previamente espremido. Enquanto bebe o suco, o Príncipe tampa os olhos da Além com suas mãos. Além solta o suco no ar e tenta tocar as mãos do príncipe. O copo quebra no chão em slow-motion. Além não sentiu mais as mãos dele, o príncipe sumiu. Além vira atrás</p> | <p>Mi vuelo será Y no me detendrá Sin más... Suerte cariño mío (SLOW MOTION DUPLA PERSPECTIVA!) Hoy comienzo al fin! (VIRA-VOLTA)</p> | 7 |

| | | | | |
|-------|--|--|--|----------------|
| | | impressionada. | | |
| B'.1 | | <p>Alex sentada na sua escrivãzinha e conversando com seus clientes de New York e Paris, tentando telefonar para Príncipe, se vê visivelmente solitária, abatida e triste.</p> | <p>Última vez Fuieste la luz que al destrozár mi vida, sin más Siento un vacío perdido En la oscuridad...</p> | 2, 3 E 4 |
| B'.2 | | <p>Aléx se asoma na janela e contempla a paisagem de uma cor somente, com um olhar <i>triste</i>. Aléx decide ligar para o seu ex namorado e começa discutir com ele</p> | <p>Dime qué si No hay más que amor más perdido si no estás... Sin ti! Lo que más quiero... Por miedo intenso... de perder. Uoh, soledad!</p> | 4 |
| PONTE | | <p>Aléx procura entre as pinturas alguma informação sobre o príncipe como transitando num labirinto. <i>Uma silhueta se assoma na janela, é o príncipe que convida Aléx para ir junto.</i> Aléx llega hasta la puerta con luz naranja y tiene un impulso de adentrarse en ella</p> | <p>(Instrumental, saxo sólo)</p> | 9 |
| B''.1 | | <p>Aléx e o príncipe estão frente a frente em forma de silhueta, os dois começam se aproximar ainda mais MONTAGEM ATONAL Aléx começa destruir el teléfono en cámara lenta y se dirige al frente del cuadro.</p> | <p>Dime qué si No hay más que amor más perdido si no estás... Sin ti! Lo que más quiero... Por miedo intenso de morir</p> | 10 |
| B''.2 | | <p>Aléx e o príncipe na silhueta se fundem num beijo em contraste com a cor de fundo.</p> | <p>¡Última vez! No hay más que amor más perdido si no estás... Sin ti!</p> | 10 |

| | | | | |
|--------|--|---|---|------------------------------------|
| | <p>E7</p> <p>Am</p> <p>Am</p> <p>B4</p> <p>B</p> | <p>MONTAGEM ATONAL:</p> <p>Alex destrói o quadro até cair no chão, derramando tinta verde do seu corpo.</p> <p>CONTRAPLANO:</p> <p>O príncipe se afasta e acena com um adeus para Álex. Aléx fica visivelmente afligida.</p> | <p>Lo que más quiero...</p> <p>Por miedo inmenso de morir ¡Lo que quieres tú!</p> | |
| ENDING | <p>C7M</p> <p>D</p> <p>E7M</p> | <p>Alex acorda na sua escrivaninha e nela encontra uma nota que diz "Adeus". Aléx senta na borda da escrivaninha e na luz da janela, levanta a cabeça para trás e curva suas costas como gesto de resignação.</p> <p>Intervenção musical: Os músicos e Aléx se dissolvem na imagem da sala-atelier, ficando no escuro e apenas visível a janela e a pintura das laranjas.</p> | <p>(Instrumental - Últimos acordes)</p>  <p>Región tonal de E (Mi mayor)</p> | <p>3</p> <hr/> <p>END</p> <p>5</p> |

| S C | S H | CAMERA-MOV ▶◀◄►▶▶◀▶▼◻ | VIDEO-IMAGE | MUSIC-COLOR REF | TIME |
|--|--------|--|---|---|------|
| ESPAÇO COZINHA-ATELIER (SET #1) | | | | | |
| 1 | 1 | <p>PL. MEDIO (ENCUADRE)</p> <p>-</p> <p>TRAVELLING HORIZONTAL A FIXO ESTÁTICO</p> <p>30P</p> <p>OBTURAÇÃO SUP. 1/500</p> <p>PROFUNDIDAD MÉDIA</p> | <p>Encuadre de una pintura sobre un caballete en un lugar central del atelier-sala-cocina. Pintura referente a naturaleza muerta con una canasta de naranjas</p> <p>→▶◻</p> | <p>Música Instrumental, locución de radio (FX RADIO FM)</p> <p>PARTS: PRE</p> | 10' |
| 1 | 2 | <p>PL. COWBOY 3/4</p> <p>-</p> <p>FIXO</p> <p>-</p> <p>30P</p> <p>OBTURAÇÃO SUP. 1/500</p> <p>ALTA PROFUNDIDAD</p> | <p>Vista completa de la parte de la cocina-atelier, que hace las veces de oficina. Aléx (Un personaje asumido género neutro) está de pie en medio de la cocina tomando café y enfrente una mesa con muchas naranjas en una canasta y otras esparcidas, similar a la pintura, un cuchillo y un exprimidor tradicional. (Acción de la escena 1.3)</p> | <p>Música Instrumental, locución de radio (FX RADIO FM)</p> <p>PARTS: PRE - INTRo</p> | 60' |

| | | | | | |
|--|---|--|--|---|-------------------------|
| | | | ----- Nuevamente la misma vista completa, pero con la acción de Aléx ya apagada la radio, el ambiente se torna casi oscuro, con la ventana iluminada en dirección a Aléx, generando contraluz | | |
| 1 | 3 | PL. DETALLE - CLOSE UP- FIXO A FOLLOW PAN - FIXO 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MÉDIA | Primeros planos de gestos faciales Aléx y detalles de la acción de exprimir y cortar naranjas. Detalles de naranjas en cantidades. Detalles del radio-emisor de AM-FM, y acción de apagar el radio. | Música Instrumental, locución de radio (FX RADIO FM - EXPRIMIDOR) PARTS: PRE | 60' |
| ESPAÇO BIBLIOTECA - JANELA (SET #1) | | | | | |
| 2 | 0 | PL. COWBOY 3/4 - MCU - <u>CLOSE UP -</u> FIXO* - CIRCLE TRAVELLING DOLLY - ZOOM- VARIABLE VELOCIDAD: <u>NORMAL</u> 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROF. ALTA -MEDIA | O vocalista tenor estará interpretando seu playback sentado na escrivaninha. (Descrição Escena 2-1) ▶◊◀ ◀◊▶ ... →▶◻◀←→▶... | PLAYBACK A1, A2, B1, B2. | part region music |
| 2 | 1 | PL.COWBOY 3/4 TRAVELLING HORIZONTAL A FIXO ESTÁTICO →▶◻◀ 30P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | A biblioteca é parte de uma seção do atelier, nela tem um grande estante com livros e uma escrivaninha com um computador antigo, um telefone branco, um par de laranjas (uma delas dividida) e um globo terráqueo. Aléx se encontra na escrivaninha escrevendo e tentando fazer um telefonema. (Tentar vários enquadramentos) NOMBRES DE LIBROS CON NOMBRES PERSONALIZADOS | PART: B*1 | 30' |
| 2 | 2 | PL. CLOSE UP- FOLLOW PAN - 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD BAJA | Aléx consegue falar um pouco na ligação, logo discute com seu namorado e a ligação é cortada. Aléx vai tentar ligar de novo mas sem sucesso. | | 60' |
| 3. 1 | 1 | PL. CLOSE UP- MCU FOLLOW PAN A FIXO 60P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD | Aléx está na escrivaninha em pose pensativa, similar ao quadro em pose estática. (Tentar poses y encuadres diferentes para outros recursos) | PART: B*1 | 20' cada |

| | | | | | |
|---------|---|--|---|-------------------------|----------|
| | | MEDIA - BAJA | | | |
| 3. 1 | 2 | PL. MCU - CLOSE UP - DETALLE FOLLOW PAN VELOCIDAD BAJA - 60P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | Aléx, sentada, consente a mesa com suas mãos sobre os livros, papéis e objetos acima com um olhar visivelmente inspirado e nostálgico. | PART: B'1 | 60' |
| 3. 1 | 3 | A: PL. CLOSE UP A MCU - DOLLY OUT VELOCIDAD BAJA <hr/> B: PL DETALLE FOLLOW PAN - 30P - 24P OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | Aléx está dormindo na escrivaninha com a mão direita estendida, e acorda olhando perto da sua mão direita. Aléx toma uma nota que está junto da sua mão e a lê, diz "Adiós" (Fazer uma segunda tomada do detalle com outra nota mas traduzida, "Adeus") | PART: ENDING | 15' cada |
| 3. 1 | 4 | PL. (3/4) A ENTERO DOLLY OUT - *ANG.SEMI. CONTRA- PLONGÉE VELOCIDAD BAJA - 60P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | Aléx se abraça triste, sentada embaixo da escrivaninha. O ambiente é ténue e de obscuridade, com exceção da janela. | PART: B'1 | 20' |
| 3. 2 | 1 | PL. MEDIO, CLOSE UP... FOLLOW PAN + ZOOM WHIP PAN CONSTANTE VEL. RÁPIDA - 24P OBTURAÇÃO BAIXA. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | Aléx se vê visivelmente desconcertada, estressada. Começa a jogar laranjas e papéis para logo cobrir o rosto com suas mãos em ação de raiva e impotência. No seguimento, ela se levanta e destrói um quadro. | PART: B'1 | 60' |
| 3. 2 | 2 | PL. MEDIO, CLOSE UP a MEDIO FOLLOW PAN + ZOOM WHIP PAN CONSTANTE VEL. RÁPIDA - 24P OBTURAÇÃO BAIXA. 1/500 | Aléx destruye el cuadro y se mancha de tinta verde | PARTS: B'' | |

| | | | | | |
|---|---------|---|---|-------------------------|------------------------|
| | | PROFUNDIDAD ALTA | | | |
| 4 | 1. 1 | PL. ENTERO (3/4) FIXO - 30P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | Aléx está apoiando na beira da janela em posse de contemplação e calma. (Similar ao quadro de Dalí) Tentar vários enquadramentos. | PART: B'2 | 20' |
| 4 | 1. 2 | PL. CLOSE UP- MCU FOLLOW PAN - FIXO 60P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | Do mesmo jeito, Alex olha para a janela de dentro com os cristais fechados (Tentar vários enquadramentos). | PART: B'2 | 20' cada |
| 4 | 2. 1 | PL. CLOSE UP- MÉDIO FOLLOW PAN - FIXO 24P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | Na mesma janela, o grupo musical observam curiosos a janela (Soprano, Saxo, Piano, Baixo, Violão, Baterista). (Plano não prioritário* - Foto Fija) | PART: B'2 | 20' cada |
| 4 | 2. 2 | PL. CLOSE UP- MCU - MÉDIO FOLLOW PAN - FIXO 30P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | Na mesma janela, o cantor tenor interpreta a música no playback. | PART: B'2 | |
| 5 | 1 | A: PL. COWBOY- CIRCLE TRAVELING- 30P VELOCIDAD BAJA B: CLOSE UP FOLLOW PAN FIXO 60P SLOW M. OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | Aléx fica sentada na beira da escrivaninha em posse de espiral. Tentar posições curvadas, tanto na frente (visivelmente triste) quanto no espaldar (visivelmente resignada). Focar a luz da janela nela. | PART: ENDING | 30' cada |
| 5 | 2 | PL. GERAL FIXO- ESTÁTICO MULTI- CORTE - 30P OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | Retomando a curvatura da Aléx e a posição do plano anterior, em cada ponto do atelier se encontram dentro do plano estático os músicos (Ver: P 6.1) e a pintura das laranjas no meio com uma luz direcionada desde a janela. Por corte e fase, cada | PART: ENDING | 15' cada + rec fixo |

| | | | | | |
|--------------------------------|---------|--|--|----------------|--------------|
| | | *No detener la grabación | personagem vai sumindo do espaço, deixando por último a Álex e deixando somente a pintura com um jogo de luz reduzida nesse ponto. STILL PHOTO CAPA DE ÁLBUM E CARTAZ | | |
| 6 | 1 | PL. MEDIO - COWBOY - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - ZOOM - VARIABLE ▶◊◄◄◊▶... ==▶◻◄==▶... VARIABLE, CONTINUO - <u>24P</u> OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | JANELA (CON BIBLIOTECA) Retomando a posição anterior dos personagens. Os dois cantores vão interpretar seu playback segundo as exigências da partitura musical (linha vocal Tenor (1ra.) e Soprano (2da.)) | PART: TODAS | INTEGR A |
| ESPAÇO ATELIER (SET #1) | | | | | |
| 7 | 1 | PL.COWBOY 3/4 TRAVELLING HORIZONTAL A FIXO ESTÁTICO ==▶◻ <u>30P</u> OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | O atelier tem um ambiente mais propício para a atividade da pintura. Aléx se encontra pintando um dos quadros (Obra por confirmar). | PART: A'1 | 15'' |
| 7 | 2. 1 | PL. MÉDIO FOLLOW PAN FIXO - 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | Aléx olha seu quadro mas se sente calorosa, seca o suor com seu braço e toma um copo de suco de laranja. (CONT.) | PART: A'1 | 15'' |
| 7 | 2. 2 | PL. MCU FOLLOW PAN FIXO MULTICORTE - 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | (CONT.) Aléx segue bebendo suco de laranja, no instante aparece o seu namorado do lado de atrás. O namorado tampa seus olhos, Alex solta o copo de suco de laranja abruptamente para tentar tocar as mãos dele. Alex percebe que o namorado não está (Cont. Escena 7-3). | PART: A'2 | 15'' 15'' |
| 7 | 2. 3 | PL. MEDIO - COWBOY - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW A FIXO ESTÁTICO ◄==◻ - | (CONT.) Alex percebe que o namorado não está e fica visivelmente desconcertada. | PART: A'2 | 10'' |

| | | | | | |
|-----------------------------|---------|---|---|----------------------------|----------------------------|
| | | 24P OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | | | |
| 7 | 3 | PL. CLOSE UP - MCU ANG. NORMAL SIMUL. A 2 CÁMERAS - 60P. SLOWM. OBT. SUP. 1/500 PROF. BAJA | Detalhe do copo de suco de laranja caindo no chão em slow-motion. TV CON TOMAS DEL GRAMADO (MAKING OF) | PART: A'2 | Sem SLW- MTN 10'' |
| ESPAÇO SALA DE ESTAR | | | | | |
| 8 | 0 | PL. COWBOY 3/4 TRAVELLING HORIZONTAL ==> 30P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD ALTA | Tomadas da TV estática para tracking e superposição de imagem (é importante o tracking para seu trabalho na pós-produção). | PART: A1 | 30'' |
| 8 | 1 | SUGESTÕES: CONTRAPLANOS, LATERAIS, FIXO E TRAVELLING HORIZONTAL <==> 30P OBTURAÇÃO ALTA PROFUNDIDAD ALTA | Aléx se encontra sentada no sofá na frente da TV, assistindo vídeos do VHS das lembranças do seu namorado. NO OLVIDES LA CENA DE ESTAR | PART: A1 | 20'' |
| 8 | 2 | PL. MÉDIO, MCU E CLOSE UP TRAVELLING CIRCLE LEVE <==> FOLLOW PAN - ALTURA MEDIA 30P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | Aléx se encosta e se abraça ela mesma no sofá sentindo-se visivelmente nostálgica. Também está visivelmente inspirada com os olhos fechados, como se imaginasse algo que lhe faz calma e inquieta ao mesmo tempo. | PART: A1 | 20'' |
| 8 | 3. 1 | PL. MÉDIO, MCU E CLOSE UP TRAVELLING CIRCLE LEVE <==> FOLLOW PAN - ALT. MEDIA 24P OBT.SUP. 1/500 PROF. MEDIA BAJA | Aléx fica dormida boca acima, relaxada. | PART: A2 | 15'' |
| 8 | 3. | PL. MÉDIO, MCU E | Aléx dormida, segue dormida, | PART: | 10'' |

| | | | | | |
|--------------------------|-----------------|--|---|--|--|
| | 2 | CLOSE UP FOLLOW PAN FIXO - ALTURA MEDIA 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | aparece com óculos em forma de laranjas fatiadas | A2 | |
| 8 | 4 | A PL. FIXO ESTÁTICO - 24P PROFUNDIDAD BAJA | (Ainda com os óculos de laranja) Aléx é acariciada por um holograma-homem-fantasma, que se materializa na imagem. Um príncipe verde mascarado tenta beijar Aléx, mas ele desaparece (é importante os congelados e planos estáticos para seu trabalho na pós-produção). | PART: A2-B1 | static 10'' ----- face 30'' ----- hand 12'' |
| 8 | 5 | PL. MEDIO CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW A FIXO ESTÁTICO ◀─□ ANG. SEMI PLONGÉE - 24P OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA | (Agora sem óculos) Alex acorda inesperadamente, sozinho e com seu rosto desconcertado. | PART: A2-B1 | 15'' |
| 8 | 6 | PL. MEDIO FIXO ESTÁTICO ◀─□ ANG. SEMI PLONGÉE SEMI HOLANDES - 24P OBT. SUP. PROF. ALTA | Alex está visivelmente afligido pelo evento ilusório. | PART: A2-B1 | 15'' |
| 8 | 7 | PL. MÉDIO, MCU E CLOSE UP TRAVELLING CIRCLE LEVE FOLLOW PAN - ALTURA MEDIA 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 PROFUNDIDAD MEDIA - BAJA | FLASHBACK Aléx visivelmente feliz nos braços do seu namorado (lembança), enquanto leem um livro. | PART: PONTE | action 60'' |
| ESPAÇO SALA VAZIA | | | | | |
| 9 | 1. 1 | A. PL. GERAL - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - | Aléx toca o piano visivelmente inspirada. A interpretação segue o padrão de playback (considerar um dublê pianista) | PART: A'0 E B'1 - B'2 | play backs max. 120'' |

| | | | | | |
|---|---------|---|--|---|-------------------------|
| | | VARIABLE <u>PROF. ALTA</u> B. CLOSE UP DETALLE FOLLOW FIXO ESTÁTICO VEL. NORMAL <u>PROF. BAJA</u> 30P OBTURAÇÃO <u>SUP. 1/500</u> | A: →▶◻◀←▶→... | (CONSULTAR REGIÕES DE PARTITURA) | |
| 9 | 1. 2 | PL. ENTERO A 3/4 - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW IN 30P OBTURAÇÃO <u>SUP. 1/500</u> <u>PROF. ALTA</u> | Segundo o plano anterior, inspira-se no quadro de Salvador Dalí “Seis aparições...” criando similarmente, desta vez com seis ou sete laranjas. (Opção da porta, pode ser a janela, dentro dela está o Príncipe). | PART: B’2 | 15’’ |
| 9 | 2. 1 | A. PL. GERAL - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - VARIABLE <u>PROF. ALTA</u> B. MID CLOSE UP (MCU) FOLLOW FIXO ESTÁTICO <u>PROF. MEDIA</u> 24P - 30P OBTURAÇÃO <u>SUP. 1/500</u> | PLAYBACK O cantor tenor caminha entre os quadros e se manifesta entre os espaços. | PARTS: A’1, A’2, B’1, B’2. | part region music |
| 9 | 2. 2 | A. PL. GERAL - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - VARIABLE <u>PROF. ALTA</u> 24P - 30P OBTURAÇÃO <u>SUP. 1/500</u> | Aléx caminha entre os quadros produzidos, e entre eles surge um jogo de sombras e luzes de cores nas janelas. Aparece ocasionalmente à sombra do príncipe namorado na janela, gerando visível incertidumbre da Aléx. | PART: PUENTE | 60’’ |
| 9 | 2. 3 | B. MID CLOSE UP (MCU) FOLLOW FIXO ESTÁTICO <u>PROF. MEDIA</u> 24P OBTURAÇÃO <u>SUP. 1/500</u> | Fazer enquadramento de cada um dos quadros como recurso de flash-fading-transition. | PART: ALEATORIAS E B’1 | 10’’ Cada |

| | | | | | |
|------------------------------|-----|---|--|--|-------------------------|
| 9 | 3.1 | MID CLOSE UP (MCU) FOLLOW FIXO ESTÁTICO PROF. ALTA 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 | Alex caminha em silhueta pela janela fora de casa, repetindo os gestos característicos dos planos anteriores. | PART: ALEATORIAS E B''1 | 60'' |
| 9 | 3.2 | A. MID CLOSE UP (MCU) B. PL. COWBOY C. CLOSE UP FOLLOW FIXO ESTÁTICO PROF. MEDIA 24P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 | Seguindo o plano anterior, mas com Aléx fora de casa, o saxofonista acompanha dentro de casa com sua interpretação, tentando vários planos, e a aparição da Aléx na janela é esporádica. PLAYBACK | PART: PONTE B''1 - B''2 | part region music |
| 9 | 4 | A. PL. GERAL - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - VARIABLE PROF. ALTA B. MID CLOSE UP (MCU) FOLLOW FIXO ESTÁTICO PROF. MEDIA 30P OBT. SUP. 1/500 PROF. ALTA C. CIRCLE TRAVELLING PL. MEDIO - COWBOY DOLLY FOLLOW - ZOOM VARIABLE, CONTINUO | La banda (cantores, saxofonista, violonista, baterista, tecladista e pianista) aparecem ocupando o espaço da sala-atelier interpretando o playback. cada músico (cantores, violonista, pianista, baixista, saxofonista e baterista) vai interpretar seu instrumento seguindo o playback. USAR MULTICÂMARA A MAX. 3 TOMADAS. | PART: TODAS | integra |
| 9 | 5 | A. PL. GERAL - CIRCLE TRAVELLING DOLLY FOLLOW - VARIABLE PROF. ALTA B. MID CLOSE UP (MCU) FOLLOW FIXO ESTÁTICO PROF. MEDIA 30P OBTURAÇÃO SUP. 1/500 | (Conexão com o plano 9-2, espaço sala vazia com quadros) Aléx sente uma visível tentação por sair da porta, pelo que se dirige a mesma e uma luz com vento brilha e movimenta seu rosto e seus cabelos (Tentar vários enquadramentos) | PART: PUENTE E B''1 | 20'' |
| ESPAÇO FUNDO INFINITO | | | | | |

| | | | | | |
|----|---------|--|---|---|---------|
| 10 | 1. 1 | A. MID CLOSE UP (MCU) B. PL. MEDIO C. <u>PL. ENTERO</u> <u>FOLLOW</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>60P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | Aléx e o Príncipe Namorado em silhuetas com luzes tênues de perfil interagindo no espaço (Explorar planos gerais, close-up, cowboys, médios e de meio-peito. No possível, detalhe dos pés). | | |
| 10 | 1. 2 | <u>PL. CLOSE UP DETAIL</u> <u>FOLLOW</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>60P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | Com a configuração anterior, faz planos do príncipe exprimindo a laranja, caindo nos lábios da Aléx. (Os planos devem ser cuidadosos) Fazer o mesmo com os pés escorrendo suco (COM POSSÍVEL USO DE DUBLÊS) | PART: A2 | 30'' |
| 10 | 1. 3 | <u>PL. CLOSE UP DETAIL</u> <u>FOLLOW</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>60P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | CONTINUIDAD ESCENA 9.5 Primeiros planos das mãos tocando os ombros, rosto e juntar as mãos da Aléx e o Príncipe. (COM POSSÍVEL USO DE DUBLÊS) | PART: A2 | 60'' |
| 10 | 2. 1 | <u>PL. COWBOY 3/4</u> <u>ZOOM IN LENTO</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>60P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | Recriar "O beijo" do Edward Munch com as configurações de luzes e a continuidade cénica(NÃO precisa contato labial). (COM POSSÍVEL USO DE DUBLÊS) | PART: B''2 | 20'' |
| 10 | 2. 2 | <u>**CONTRA</u> <u>-PLANO**</u> <u>PL. MCU</u> <u>FOLLOW</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>24P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | O príncipe se afasta da Aléx e se despede dela, deixando-a visivelmente melancólica. | PART: B''2 | 20'' |
| 11 | 1. 1 | <u>** SLOW PLAYBACK**</u> <u>PL. COWBOY 3/4 - MEDIO</u> <u>- CLOSE UP</u> <u>TRAVELLING FRONT</u> <u>ZOOM IN*</u> <u>LENTO</u> <u>FIXO ESTÁTICO</u> <u>PROF. MEDIA</u> <u>60P SLOW M.</u> <u>OBTURAÇÃO</u> <u>SUP. 1/500*</u> | Playback do vocalista tenor sobre o fundo infinito (configurar a luz para deixar ele mais visível). | PART SLWMTN: A1 - A2 B1 - A'1 -A'2 VEL. NORMAL B2 B'1 -B'2 | integra |

| | | | | | |
|-------------------------|---------|---|---|--|-----------|
| 11 | 1. 2 | ** SLOW PLAYBACK** **RACK FOCUS** PL MEDIO - MCU - CLOSE UP ZOOM IN* LENTO- FIXO ESTÁTICO PROF. BAJA 60P SLOW M. OBTURAÇÃO SUP. 1/500* | Playback dos vocalistas tenor e soprano mas num enquadramento de profundidade (Tenor na frente e soprano atrás). (Close-up acentuando as partes de cada intérprete e pode-se brincar com o desfoque de profundidade) | PART SLWMTN: A1 - A2 B1 - A'1 -A'2 <i>(Trabalhar focos em velocidade rápida com demarcação)</i> VEL. NORMAL B2 B'1 -B'2 (<i>Proporcional à velocidade normal)</i>) | íntegra |
| 12 | 1 | **SLOW MOTION** MCU - HOLANDES - SLOW- MOTION 60P | Caída de un número considerable de naranjas en un fondo infinito. | PART: INTRO E ENDING | 15'' |
| PROPS ADICIONAIS | | | | | |
| A | | **A CRITERIO** 24P | PLANOS DE ALEX PINTANDO, PLANOS DETALLE DE PINCELADAS Y CUADROS CON DESENFQUES AL FONDO, CAPTAR FORMAS CURIOSAS, A CRITERIO DE LA DIR-CÁMARAS. | Espaço ATELIER SEQ. 7 | 10'' Cada |
| B | | **A CRITERIO** 24P | JUEGO DE NARANJAS (MEDIAS Y ENTERAS) SEGÚN NARRATIVA DE LA CANCIÓN EN PARTES DIFERENTES DEL ATELIER, HACER JUEGO CON LOS OBJETOS DE UTILERÍA. A CRITERIO DE LA DIRCÁMARAS Y DIRARTE. | Espaço COZINHA SEQ. 1 | |
| C | | **HANDYCAM**RACK ZOOM** PLANOS DIVERSOS, USO DE ZOOM, CONTINUO SEM CORTES. 15P POSTERIZADO OBTURAÇÃO INF. 1/4* | Gravação tipo VHS de Aléx e seu ex-namorado num gramado à luz do entardecer (hora dourada***). Na filmagem, eles estão brincando, abraçados e rodando pelo gramado (Podem-se usar extras dublês para esta tomada). Sugestão: Gravar com Eos Rebel T5 no gramado da entrada do JU aprox. às 5:30-6:00 por máx 20-30 min. (Revisar Tempo na OD marcada) | Espaço EXTERNA RÁPIDA (Home Vídeo) | |

SECUENCIAS PREGRABADAS PARA PERFORMANCE EN VIVO

| COLOR | MÚSICA | TÍTULO | AUTOR | GÉNERO | ORGANOLOGÍA | FREQ. |
|-------|------------|---------------------------|--------------------------------------|----------------|--|-----------------------------|
| | -Dm | <i>Días de Nostalgia</i> | <i>Julián Andrés Torres</i> | <i>Clásica</i> | <i>Sólo Piano</i> | -A: 428 Hz. -Em: 574 Hz. |
| | D | <i>Semillas Nacientes</i> | <i>Carlos Andrés Ramos Fernández</i> | <i>Bambuco</i> | <i>Voz, Guitarra, Viola Caipira</i> | A: 440 Hz D: 340 Hz |
| | C | Háblame | Carlos Andrés Ramos Fernández | Balada popular | Voz soprano y Tenor, Ukulele, Guitarra acústica, guitarra eléctrica, Piano sintetizador, batería y bajo. | A: 440 Hz D: 329 Hz |
| | Bb | Castigo | Carlos Andrés Ramos Fernández | Balada popular | Voz soprano y Tenor, Piano de clavinova, Conj. de cuerdas frotadas, Coro y Guitarra. | A: 440 Hz D: 587 Hz |

Fechas de secuencias:

- Segunda Jornada: 16, 17, 18, 21 y 22 de julio de 2025
- Performance en vivo: (Tentativo) entre el 28 de noviembre y el 06 de diciembre de 2025

| 01. Háblame | |
|--|--|
| Informaciones de la pieza musical | <p>Nombre Original: "Castigo" Autor: Carlos Andrés Ramos</p> <p>Organología Instrumental e Intérpretes: Por definir</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mezzosoprano* - Con Ukelele - Tenor* - Guitarra <p>Género: Balada Acústica</p> |
| Síntesis | <p>Interpretación del grupo musical vestidos de playa, haciendo playback de la obra musical</p> <p>Configuración de Set: Setaje N°1 y 2 (Sin muebles; sólo panel de tela) (SEGUNDA JORNADA)</p> |
| CARACTERIZACIÓN | |

| | |
|--|--|
| <p>Nombre: Músicos</p> <p>Intérpretes de música popular con su respectiva configuración para el performance. La pantalla tendrá imágenes exclusivas de Río de Janeiro como textura.</p> <p>:</p> <p>Configuración de Escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cada músico está imaginariamente en una playa, con algunos objetos característicos (si es posible) <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento y plano estático de planos generales - Seguimiento activos de primeros planos y zoom de planos medios de las acciones de intérpretes (manos, instrumento, rostro). | <p>Configuraciones de set y Vestuario:</p> <p>A. -SET #2 Sin Muebles (Con Sombrilla, Silla y Pelota Playera)</p> <p>B. -SET #2 Apenas la ventana, actores afuera</p> <p>Intérpretes:</p> <p>SABRINA Vestido Amarillo y Sombrero CARLOS Ropa Playera LAERTE Camisa Roja a Rayas y Sombrero</p> <p>C. -SET #3 Fondo Tecido Voal</p> <p>Intérprete: SABRINA Vestido Macacão Naranja con Ukelele</p> <p>D. -SET #3 Fondo Tejido Voal con objetos de playa</p> <p>Intérpretes: SABRINA Body Negro con pantalón blanco CARLOS Ropa Playera</p> |
|--|--|

| 02. Días de Nostalgia | |
|---|--|
| <p>Informaciones de la pieza musical</p> | <p>Nombre Original: "Estudio N° 2 - Días de Nostalgia" Autor e Intérprete: Julián Andrés Torres Organología Instrumental: Solo Piano Género: Clásica</p> |
| <p>Sinopsis</p> | <p>En días de otoño, una joven muchacha aguarda el regreso de su padre en altamar mientras doblaba pañuelos al ritmo de la pieza musical. En el retrato de la sala de estar, contempla venerablemente un portarretrato con la foto de su padre junto a ella de niña.</p> <p>Configuración de Set: Setaje N° 1 (Con todos los muebles, excepto atelier y tv) (TODO EN PRIMERA JORNADA) Configuración de Set: Setaje N° 2 (Sólo Panel de tecido) (TODO EN PRIMERA JORNADA)</p> |
| CARACTERIZACIÓN | |
| <p>Nombre: Linda</p> <p>Joven que disfruta de los paseos de tarde. Le abruma un poco las hojas de otoño. Su pasatiempo es doblar pañuelos sentada en el sofá. Contempla periódicamente la foto de su padre con sensación visible de nostalgia (saudade).</p> <p>Configuración de Escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Linda entra a la casa refugiándose de los vientos fuertes con hojas de otoño - Linda recorre la sala de estar y se sienta en el sofá - Linda toma del estante una caja de pañuelos y los organiza - Linda toma el portarretratos de su padre y lo mira con nostalgia - Linda deja el portarretratos en su lugar <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento Multicámara (3 cámaras) | <p>Características:</p> <p>Cabello Rojizo (de preferencia, ruivo natural) (*No obligatorio) Ropa colorida de rayas Estatura indiferente Edad aparente: 16-19 años</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Nombre: Capitán Marinero (Configuración de Personaje #1)</p> <p>Trabaja en el transporte de mercancías en barcos del siglo XIX. El sol ilumina su rostro y el viento recorriendo su cabello con miras al horizonte.</p> <p>Configuración de Escena: - De perfil izquierdo, el capitán mira hacia el horizonte con una brújula en mano</p> <p>Configuración de Cámara: - Sobre panel infinito a una sola cámara - Zoom de Plano Medio (PM) con pausas en Medio Closed (Plano de Pecho, MCU), Rostro y Ojos (Close Up, XCU)</p> | <p>Características:</p> <p>Hombre maduro (Cabello indiferente) Vestimenta de capitán (Kepis marino de clima frío y gabardina negra) Estatura indiferente Edad aparente: 40-60 años</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p>Nombre: Capitán Marinero (Configuración de Personaje #2)</p> <p>Extraviado en alta mar, el capitán rema en una barca improvisada. El sol ilumina su rostro y el viento recorriendo su cabello con miras al horizonte.</p> <p>Configuración de Escena: - De perfil izquierdo, el capitán mira hacia el horizonte con un remo en mano</p> <p>Configuración de Cámara: - Sobre panel infinito a una sola cámara - Zoom de Plano Medio (PM) con pausas en Medio Closed (Plano de Pecho, MCU), Rostro y Ojos (Close Up, XCU)</p> | <p>Características:</p> <p>Hombre maduro (Cabello desordenado) Vestimenta de capitán (Una chompa o costal café que cubre su torso) Maquillaje: Cubrir con poco-medio tizne Estatura indiferente Edad aparente: 40-60 años</p> |
|---|---|

03. Semillas Nacientes

| | |
|---|--|
| <p>Informaciones de la pieza musical</p> | <p>Nombre Original: "Porque somos semillas" (From "Do Rio A Foz" short film documentary soundtrack) Historia Original: Ana Beatriz Vieira Rocha Autor e Intérprete: Carlos Andrés Ramos (as CAR) Organología Instrumental e Intérpretes: Adaptación de Grupo Andino Colombiano - Guitarrista: André Serafín - Viola Caipira: David Bohorquez - Voz Principal: CAR Género: Bambuco Colombiano</p> |
|---|--|

| | |
|------------------------|--|
| <p>Síntesis</p> | <p>Un trío de músicos colombianos interpreta el tema musical "Semillas Nacientes". Junto a ellos la ventana y transposiciones imagéticas de la orilla del Río Paraná con Ana Bia (Imágenes originales de apoyo del cortometraje "De Río a Foz"). Una actriz de apoyo participará realizando siluetas con movimientos libres a ritmo de la canción.</p> <p>Configuración de Set: Setaje N° 2 (Sin muebles, sólo estructura de luces y ventana) (PRIMERA JORNADA) Configuración de Set: Setaje N° 2 (Sólo Panel de tejido) (PRIMERA JORNADA* a convenir)</p> |
|------------------------|--|

CARACTERIZACIÓN

| | |
|--|--|
| <p>Nombre: Músicos</p> <p>Intérpretes de música colombiana con su respectiva configuración para el performance</p> <p>SETAJE N°2: Configuración de Escena: - Cada músico está sentado en frente de la ventana (guitarra en el centro, cantor en la derecha y viola caipira en la izquierda)</p> | <p>Características:</p> <p>Camisa Blanca Pantalón Blanco Zapatos Cafés o Negros (a criterio de dirección de arte).</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento y plano estático de planos generales - Seguimiento activos de primeros planos y zoom de planos medios de las acciones de intérpretes (manos, instrumento, rostro). | |
| <p>Nombre: Actriz de apoyo (Joven)</p> <p>Mujer joven que performará atrás y enfrente del fondo infinito (silueta sobre o panel de tecido voal), realizando danzas y movimientos suaves con las manos en gesto visible de libertad. Adicional, la mujer joven se baña imaginariamente con un recipiente de totuma o semilla dura en contraste con la proyección de agua en la imagen.</p> <p>SETAJE N°2: Configuración de Escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acción de bañarse (sin agua) y bailar con las imágenes proyectadas (silueta y enfrente). <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tamaños de plano diversos de la mujer joven detrás y enfrente del panel de tela. | <p>Características:</p> <p>Mujer joven (de preferencia, indígena) Vestido blanco Estatura indiferente Edad aparente: - Actriz: 20-30 años</p> |

| 04. Castigo | |
|---|--|
| <p>Informaciones de la pieza musical</p> | <p>Nombre Original: "Castigo" Autor: Carlos Andrés Ramos</p> <p>Organología Instrumental e Intérpretes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Soprano Sofía Cunalata - Tenor Carlos Ramos - Piano Kamilly - Guitarra André Serafim - Violín Wara Belén - Violoncelo Larissa Ingrid - Coros Ana Bia - Juan Pablo <p>Género: Balada Pop</p> |
| <p>Sinopsis</p> | <p>Interpretación del grupo musical vestidos de blanco (padrinos y asistentes de una boda), haciendo playback de la obra musical</p> <p>Configuración de Set: Setaje N° 2 (Sin muebles, sólo piano y estructura de luces y ventana) (SEGUNDA JORNADA)</p> <p>SETAJE N°2: Configuración de Escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cada músico está en posiciones diversas (violín y viola en la derecha (aparición) y voces a la derecha, guitarra y piano en la izquierda) <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento y plano estático de planos generales (Usar grúa) - Seguimiento activos de primeros planos y zoom de planos medios de las acciones de intérpretes (manos, instrumento, rostro). - Intentar un par de contrapicados para los finales |

| CARACTERIZACIÓN | |
|--|---|
| <p>Nombre: Músicos</p> <p>Intérpretes de música popular con su respectiva configuración para el performance</p> <p>SETAJE N°2:</p> <p>Configuración de Escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cada músico está en posiciones diversas (violín en el centro (aparición) y voces, guitarra en la derecha y piano en la izquierda) <p>Configuración de Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguimiento y plano estático de planos generales - Seguimiento activos de primeros planos y zoom de planos medios de las acciones de intérpretes (manos, instrumento, rostro). - Intentar un par de contrapicados para los finales | <p>Características:</p> <p>Vestido Blanco Camisa Blanca Pantalón Blanco y Negro Opcional: Blazer y Chalecos Zapatos Cafés o Negros (a criterio de dirección de arte).</p> <p>Pianista: Vestido Azul</p> |
| <p>Laura</p> <p>(35) Mujer apasionada y juvenil a pesar de su edad bajo las convenciones de la época de los 90'. Se enamora perdidamente de Roberto, un joven de 18 años que despierta sus pasiones. Bajo una idealización de pareja, incluyendo el matrimonio, Roberto la abandona a los 15 días de haberse conocido.</p> <p>Luego de cinco años, Laura intenta rehacer su vida, pero cae nuevamente en depresión cuando Roberto regresa para reconciliarse; pese a la resistencia, Laura cede pero al otro día Roberto desaparece, provocando una gran decepción. Laura decide dejar el apartamento y se va del país.</p> | <p>Configuraciones de Vestuario</p> <p>FIG. 1: Suéter Blanco y Short Jeans con Colete FIG. 2: Pijama con copa protectora FIG. 3: Macacão Menta FIG. 4: Conjunto Negro Luto con Camisa Blanca FIG. 5: Vestido de Novia con Velo y Flores</p> |
| <p>Roberto</p> <p>(18) joven atraente e inmaduro, que vive la vida y posee buen dominio de su labia; conoce a Laura, por quien se siente atraído a pesar de sus 17 años de diferencia. Roberto vive un romance sin perspectiva de futuro, y una mañana abandona a Laura sin rumbo informado. Cinco años después, regresa de Barcelona y la busca para pasar una noche más, pero Roberto desaparece nuevamente sin dejar rastro.</p> | <p>FIG. 6: Suéter Blanco y Pantalón Jean FIG. 7: Camisa Blanca y Pantalón Pijama FIG. 8: Camisa negra y pantalón con Blazer Beige</p> |
| <p>Ayudantes de mudanza</p> <p>(Duas pessoas, edad indiferente) Ayudantes en la mudanza de Laura, quien decide dejar el país. En la última secuencia tendrán una participación esporádica.</p> | <p>FIG. 9: Gorra Skater y/o Gorro de frio con chaqueta y calza jeans.</p> |

| SC | SH | CAMERA-MOV ▶◀◄►▶▶▶▶▶▶▶▶ | VIDEO-IMAGE | SETAGEM |
|-----------------------|----|---|--|-------------------------------------|
| PRIMEIRA PARTE | | | | |
| CA 01 | 1 | Objetiva, Planos medios, close ups de rostro y detalles con following zoom y estáticos. | Laura observa la ventana en medio de la noche con su pijama. Espera ansiosa la llegada de alguien. | CONFIG. 2 CON CAMA FIG. 2 |
| CA 01 | 2 | Objetiva, Planos medios, close ups de rostro y detalles con following zoom y estáticos. | Laura observa la ventana en medio de la noche con su pijama. Se le ve triste y decepcionada. | CONFIG. 2 CON CAMA FIG. 2 |

| | | | | |
|----------------------|---|---|---|---|
| CA 02 | 1 | Objetiva, Planos enteros, medios, close ups de rostro con following zoom y estáticos. | Laura está en su cama, está en pijamada visiblemente triste, abrazándose en su desconsuelo | CONFIG. 2 CON CAMA FIG. 2 |
| SEGUNDA PARTE | | | | |
| CA 03 | 1 | MULTICÁMARA: 1. Enfoques a Roberto de planos medios e close-ups 2. Plano general y enteros ambos 3. Enfoques a Laura Medios y close-up | Laura y Roberto se encuentran conversando en el sofá, y éste la seduce con sus ocurrencias, nada pretencioso, sólo un cariño sincero el uno al otro. | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 1 FIG 6 |
| CA 03 | 2 | MULTICÁMARA: 1. Enfoques a Roberto de planos medios e close-ups 2. Plano general y enteros ambos 3. Enfoques a Laura Medios y close-up | Mientras comen botanas, Roberto le da una serenata a Laura con su guitarra, quien queda visiblemente eludida por sus encantos. | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 1 E 6 |
| CA 03 | 3 | MULTICÁMARA: 1. Enfoques a Roberto de planos medios e close-ups 2. Plano general y enteros ambos 3. Enfoques a Laura Medios y close-up | Laura y Roberto se encuentran preparando una botana juntos, entre risas y juegos, la pasión los congela pero luego es evadida por Laura. | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 1 E 6 |
| CA 03 | 4 | MULTICÁMARA: 1. Enfoques a Roberto de planos medios e close-ups 2. Plano general y enteros ambos 3. Enfoques a Laura Medios y close-up | Laura y Roberto comienzan a bailar improvisadamente el vals y toman dos copas plásticas donde se juran amor eterno, y entrecruzados las beben al mismo tiempo, mirándose fijamente. | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA *enfrente* FIG 1 E 6 |
| TERCERA PARTE | | | | |
| CA 04* | 1 | Multicámara, usar las tres perspectivas, una de las cámaras con zoom-movimiento prolongado en el momento del beso, los actores deben estar fuera de cuadro. | Laura y Roberto, recostados en la cama, se miran fijamente, y lentamente se consumen en un beso fuera de cuadro ES ESENCIAL LA PRESENCIA DEL COORDINADOR DE INTIMIDAD Y LOS ACTORES DEBEN TRABAJAR LA ESCENIFICACIÓN DE MANERA RESPETUOSA. | CONFIG. 2 CON CAMA FIG 2 E 7 |
| CA 04 | 2 | Objetiva, Planos medios, close ups de rostro y detalles de manos y piel con following zoom y estáticos | Laura y Roberto desatan su pasión en frente de la ventana, con besos y caricias tiernas. Roberto debe usar camisa y Laura ayudará a sabotear y quitar. ES ESENCIAL LA PRESENCIA DEL COORDINADOR DE INTIMIDAD Y LOS ACTORES | CONFIG. 2 CON CAMA FIG 2 E 7 |

| | | | | |
|---------------------|----|--|--|---|
| | | | DEBEN TRABAJAR LA ESCENIFICACIÓN DE MANERA RESPETUOSA. | |
| QUARTA PARTE | | | | |
| CA 05 | 1 | Multicámara, usar las tres perspectivas Laterals 1 y 3 siguiendo a la actriz medio-closeup. Cámara 1 en general, entero y medio con travelling grúa. | Laura despierta sola en su cama, y se le ve confundida y desconcertada por la repentina desaparición de Roberto. | CONFIG. 2 CON CAMA FIG 2 |
| QUINTA PARTE | | | | |
| CA 06 | 1 | Multicámara, usar las tres perspectivas Lateral 1 siguiendo a la actriz, y 2 al teléfono. . Cámara 1 en general, entero y medio | Laura intenta llamar desesperadamente a Roberto desde el sofá, pero no obtiene respuesta. Está en compañía de su gato | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 2 |
| CA 06 | 2 | Multicámara, usar las tres perspectivas Lateral 1 siguiendo a la actriz, y 2 al teléfono y cartas. . Cámara 1 en general, entero y medio | Laura espera ansiosamente la llamada de Roberto, pero éste no la llama. Toma la baraja del Tarot en la mesa y comienza a leer las cartas en la mesa del medio con algo de impresión. De repente, deja el retrato de Roberto boca abajo en la mesa del teléfono | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 2 |
| SEXTA PARTE | | | | |
| CA 07 | 1 | MULTICÁMARA: 1. Enfoques a Roberto de planos medios e close-ups 2. Plano general y enteros ambos 3. Enfoques a Laura Medios y close-up | CINCO AÑOS DESPUÉS Laura se encuentra optimista y feliz hablando con una amiga por teléfono y acariciando a su gato. Repentinamente Roberto aparece en la puerta de la casa. Laura se mantiene renuente a su presencia, pero luego de la insistencia de Roberto, Laura cede a sus deseos. | CONFIG. 1 CON SOFÁ Y MESA FIG 3 e 8 |
| OCTAVA PARTE | | | | |
| CA 05 | 2* | Multicámara, usar las tres perspectivas Laterals 1 y 3 siguiendo a la actriz medio-closeup. Cámara 1 en general, entero y medio ESTÁTICO. | Laura despierta nuevamente sola en su cama, y se le ve molesta y furiosa. Tira las almohadas y ropas de cama y comienza a llorar desenfadadamente. | CONFIG. 2 CON CAMA FIG. 2 |

| NOVENA PARTE | | | | |
|--------------|---|--|---|---|
| CA 08 | 1 | <p>1. Enfoques a Luara medios</p> <p>2. Plano general y enteros con grua introductoria y estático final***Luces apagadas</p> <p>3. Enfoques a Laura closeup</p> | <p>Laura organizó una mudanza, y unos ayudantes están llevando una mesa por la puerta Ella tiene enfrente una caja donde está el portarretrato de Roberto. Lo observa y luego deja la caja sola en medio de la sala. Ella toma otra caja y se va por la puerta, quedando el departamento deshabitado.</p> | <p>CONFIG. 3 SALA VACÍA</p> <p>FIG. 4</p> |
| DÉCIMA PARTE | | | | |
| CA 09 | 1 | <p>Multicámara, usar las tres perspectivas</p> <p>Lateral 1 siguiendo a la actriz, y 2 al ramo, rostro y detalles</p> <p>. Cámara 1 en general, entero y medio con zoom lento a close-up</p> | <p>Laura se encuentra vestida de novia sola y sin expresión con mirada fija a la cámara. Camina lentamente sin esperanzas, como novia dejada en el altar.</p> | <p>CONFIG. 3 SALA VACÍA</p> <p>FIG. 5</p> |
| CA 09 | 2 | <p>Multicámara, usar las tres perspectivas</p> <p>Lateral 1 siguiendo a la actriz, y 2 al ramo, rostro y detalles</p> <p>. Cámara 1 en general, entero y medio con zoom lento a close-up</p> | <p>Laura n la misma acción, pero con el maquillaje escurrido (lápiz goteado con colirio)</p> | <p>CONFIG. 3 SALA VACÍA</p> <p>FIG. 5</p> |

| PLAYBACK: VOCES | | | | |
|------------------------|--|--|---|----------------------------------|
| CA 09 | 3 | <p>A Critério</p> <p>2. A los tres Con grúa</p> <p>3. A Laura seguimiento plano medio</p> | <p>Laura se encuentra vestida de novia detrás y enfrente de los vocalistas de la canción.</p> | <p>CONFIG. 3 SALA VACÍA</p> |
| CA 09 | 4.1 4.2 4.3 MULTIP LAS | <p>A Critério</p> | <p>Interpretación de cantantes en el espacio vacío.</p> | |
| PLAYBACK: INSTRUMENTOS | | | | |
| CA 11 | 1 | <p>Plano Entero a Medio - Uso de Zoom suave con el controlador remoto (não</p> | <p>A la izquierda, el Piano de cola con su intérprete. El tenor y la soprano a la derecha. Los músicos en profundidad</p> | <p>CONFIG. 4 SALA SAHYAN</p> |

| | | | | |
|-------|---|--|---|--------------------------|
| | | diretamente da lente) USAR GRUA* | generando sombras y contrastes entre el humo. Hacer Playback ***USO DA MAQUINA DE FUMAÇA*** | |
| | 2 | Plano Medio a Detalle-Close Up | La pianista interpreta unas regiones de Play back. | CONFIG. 4 SALA SAHYAN |
| CA 11 | 3 | Plano Entero con Grúa* con travelling de izquierda a derecha y viceversa | Los intérpretes deben estar debidamente organizados: De izquierda a derecha con profundidades: <ul style="list-style-type: none"> - Pianista - Guitarrista - Violonchelista - Violinista - Coristas Generar sombras y contrastes ***USO DA MÁQUINA DE FUMAÇA*** | CONFIG. 4 SALA SAHYAN |
| CA 11 | 4 | Plano fijo con uso de Zoom; Planos 3/4 a Detalles - Close Up | Interpretación de cantantes en el espacio vacío con playback Por intérpretes: <ul style="list-style-type: none"> - 4.1 Violinista y Violonchelista juntas - 4.2 Guitarrista | CONFIG. 4 SALA SAHYAN |
| CA 11 | 5 | Plano Medio con profundidad y 3/4 a Mid-Close Up de rostro corista frontal con Zoom | Interpretación de coristas en el espacio vacío con playback | CONFIG. 4 SALA SAHYAN |

Lo que quieres tú

Tudo sem você

Carlos Andrés Ramos

♩ = 105

|| 3/8 ||
|| 3/8 || Tenor
|| 2/8 ||

Soprano

Piano Electrónico

Teclado de Luces

Saxofón soprano

Guitarra acústica

Bajo eléctrico

Batería

HH Open
Tambor
Bombo2
Em4
Bombo1
Crash
Ride Mid.
Tom
HH Closed
C6
Ride
Crash2
Mid

© C.A.R. FDZ. MMXIV

Musical score for the first system, measures 1-5. The score includes parts for Pno. El., Lcs., Guit., Bass., and Bat. The key signature is one sharp (F#). The chords are Em, C6, and Em9. The guitar part includes a capo on the 8th fret. The bass part includes a capo on the 8th fret. The drum part includes a snare drum and a kick drum.

Musical score for the second system, measures 6-8. The score includes parts for T., Pno. El., Lcs., Guit., and Bass. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "Ya fuiste/al fi-nal Já e ra/o fi-nal Deu-na gra-ni - i - lu-sio... Da gran-de... i - i - lu-são...". The chord is Am. The piano part includes a capo on the 8th fret. The guitar part includes a capo on the 8th fret. The bass part includes a capo on the 8th fret. The dynamic marking is *p*.

T. 12

Pno. El. D4(3) G7M F

Lcs. D4(3) D G7M F

Guit. D4/F# D/F# G7M

Bass. mp

Bat Campana

T. 

Pno. El. 

Lcs. 

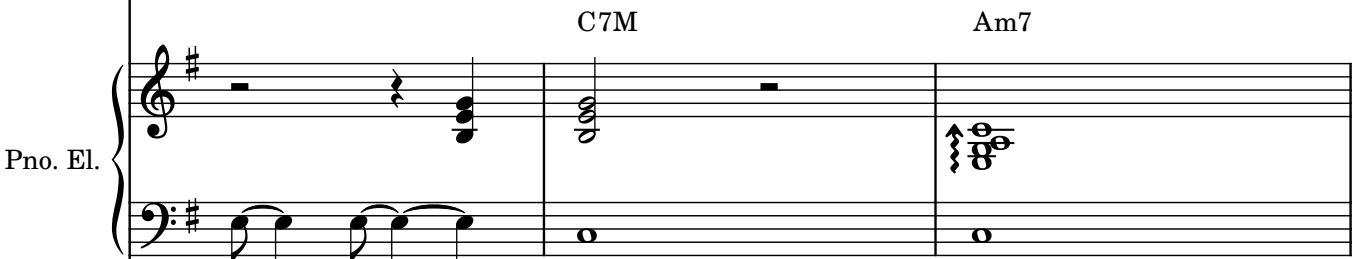
Guit. 

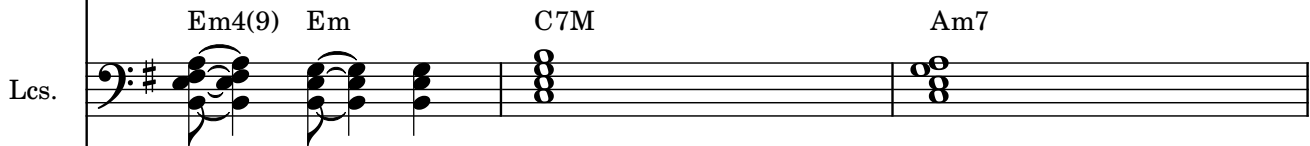
Bass. 

Bat 

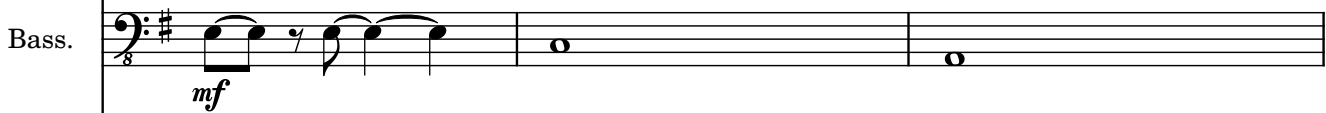
18

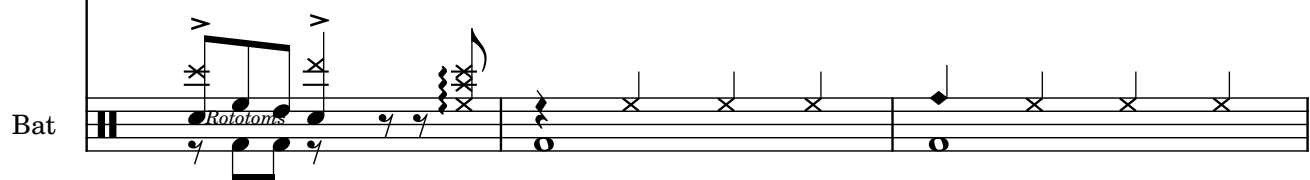
T. 

Pno. El. 

Lcs. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

T.
a...
a...
En el lu gar de los pa sos mo ja dos
No lar da chu va com os pés molha dos

S.
En el lu gar de los pa sos mo ja dos
No lar da chu va com os pés molha dos

Pno. El.
B Am B(#5) B7 Em11

Lcs.
B Am B(#5) B7 Em11

Guit.

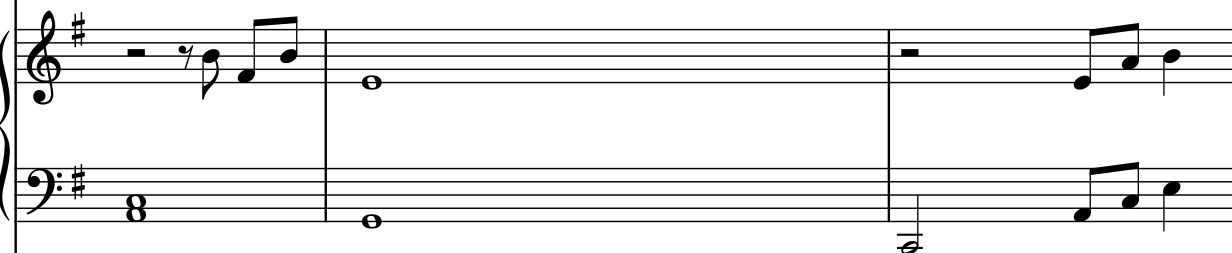
Bass.

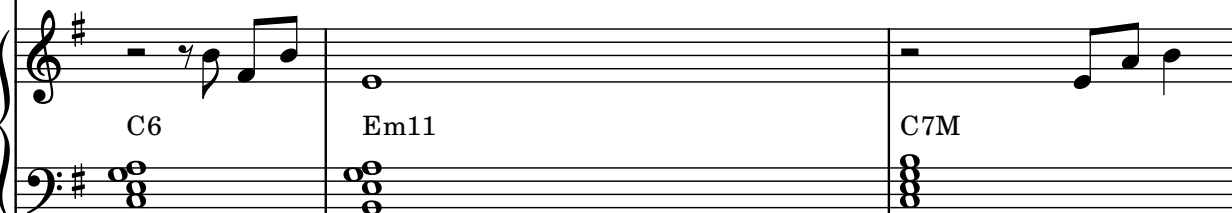
Bat.

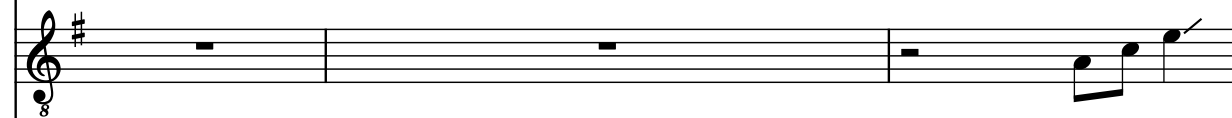
24

T. 
 8
 detac to jus to be sos son ro ja dos
 do to que jus to/um bei jo/a pai xo na do

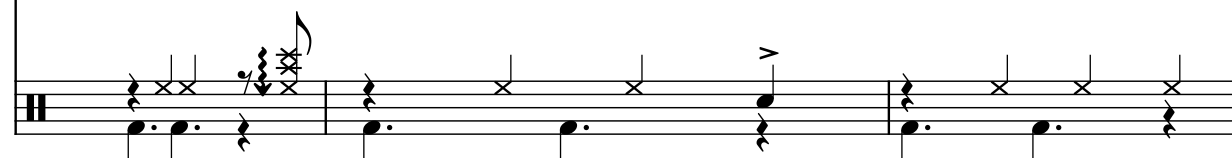
S. 
 detac to jus to be sos son ro ja dos
 do to que jus to/um bei jo/a pai xo na do

Pno. El. 

Lcs. 
 C6 Em11 C7M

Guit. 
 8

Bass. 
 8

Bat 

The musical score for page 8 consists of the following parts:

- T. (Tenor):** Melody with lyrics: "ya ves ho..", "já foi Tu".
- S. (Soprano):** Melody with lyrics: "ho..", "Tu".
- Pno. El. (Piano):** Accompaniment for the vocalists.
- Lcs. (Lute/Guitar):** Accompaniment with the chord "Am" indicated.
- Guit. (Guitar):** Accompaniment.
- Bass. (Bass):** Bass line.
- Bat. (Drums):** Drum pattern.

T. *oy no/es tas por mi... pri me ra ve...
..u do sem vo cê... pri mei ra ve...*

S. *oy no/es tas por mi...
...u do sem vo cê...* Am

Pno. El.

Lcs. B C Am D Db(C#)

Guit.

Bass.

Bat

30

T. *ez fuis te por mi... la ra zó.. de mi vi...
ez Vo cê/e pra mim... a pai xã... da/minha vi...*

Pno. El. C D

Lcs. C D

Guit.

Bass.

Bat. *Timbal*

The musical score for page 10 consists of six staves. The top staff is for the vocal line (T.), with lyrics 'i da' and 'i da' written below the notes. The second staff is for the electric piano (Pno. El.), showing a G chord in the bass clef. The third staff is for the acoustic piano (Lcs.), also showing a G chord in the bass clef. The fourth staff is for the guitar (Guit.), with a G chord in the treble clef. The fifth staff is for the bass (Bass.), and the sixth staff is for the drums (Bat.), showing a simple drum pattern.

T. 
 ¿Cuántos ca mi... nos per di dos por ca sua li da...
 Pe los ca mi... nhosper di dos de ca sua li da..

S. 
 ¿Cuántos ca mi... nos per di dos
 Pe los ca mi... nhosper di dos

Pno. El. 
 Am D

Lcs. 
 Am D

Guit. 
 8

Bass. 
 8

Bat. 

36

T. *8*
 aaa... ..ad
 aaa...de
 Di me que sí... no/hay mas a mor...
 Diz - me que si.....im não/há mais a mor...

S.
 no/hay mas a mor
 não/há mais a mor

Pno. El.
 G F7M G(#11)G CM7

Lcs.
 G F7M G(#11)G CM7

Guit. *8*

Bass. *8*

Bat

T. *más per di... do si no/es tás... Sin tí! Lo que más*
mais per di... do/que vo cê... Qui ser! O que mais

S. *mas per di... do si no/es tás Sin tí! Lo que más*
mais per di...do/oque vo cê Qui ser! O que mais

Pno. El. *D Bm Bm7 Em7(4)*

Lcs. *D Bm Bm7 Em7(4) B(#5)*

Guit.

Bass.

Bat

42

T. 8
 quiero... Por mie do/inmen so.. de... mo rir... Lo...
 a mo... Por me do/i men so... de... mo rer... Tu...

S.
 quiero... Lo...
 a mo... Tu...

Pno. El.
 Am7 Am B(#3) B

Lcs.
 Am7 Am B(#3) B

Guit. 8

Bass. 8

Bat

T. que quieres... tú...
do sem vo... cê...

S. que quieres... tú...
do sem vo... cê...

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat

Musical score for measures 52-53. The score includes staves for Pno. El., Lcs., Sax. Spr., Guit., Bass., and Bat. The key signature is one sharp (F#). The Lcs. staff has a chord marking 'Am' in measure 53. The Sax. Spr. staff has a '7' marking in measure 52. The Bat. staff shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals.

Musical score for measures 54-57. The score includes staves for Pno. El., Lcs., Sax. Spr., Guit., Bass., and Bat. The key signature is one sharp (F#). Measure 54 is marked with the number '54'. The Pno. El. staff has chord markings 'D' and 'G7M'. The Lcs. staff has dynamic markings 'pp', 'mp', and 'mf', and chord markings 'D', 'G7M', 'F', 'G', and 'C'. The Sax. Spr. staff has a '7' marking in measure 54. The Bat. staff shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals.

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat

Em9(11) Em 60

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat

Aro Rimshot

T.

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

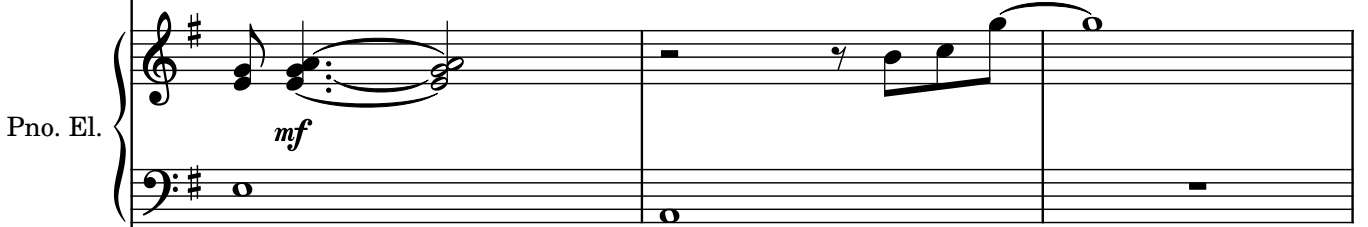
Guit.

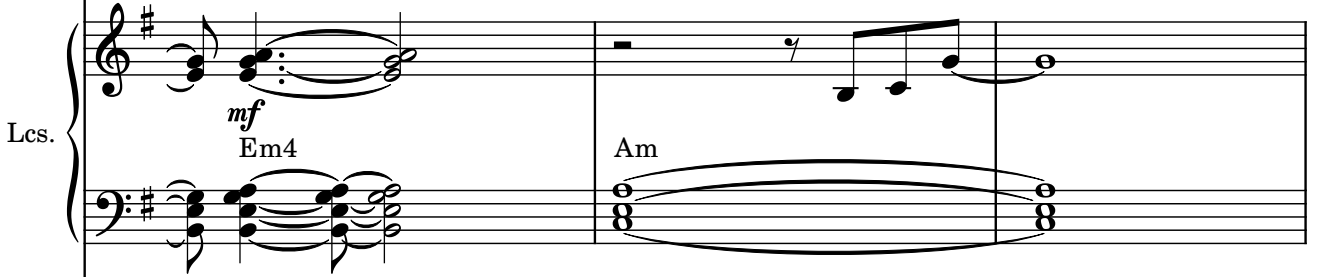
Bass.

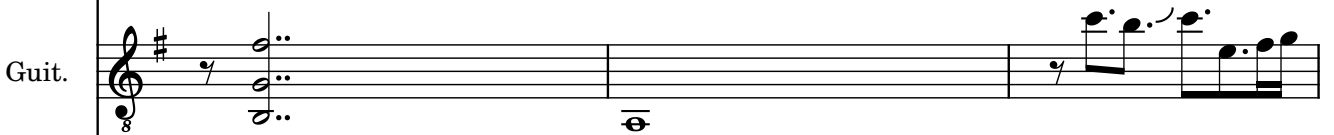
Bat

66

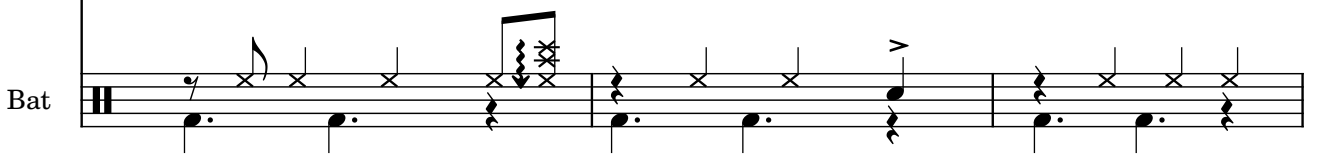
T. 

Pno. El. 

Lcs. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

T. La vi da te da mi lesde/estre... llas ho...
A vi da te dá mi lesde/estre... las ho... je...

S. Part Chorus
mi...
mi...

Pno. El.

Lcs. C D G mp F

Sax. Spr.

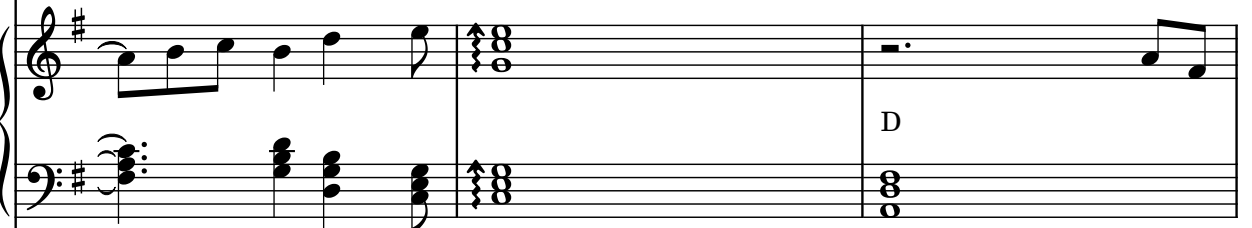
Guit.

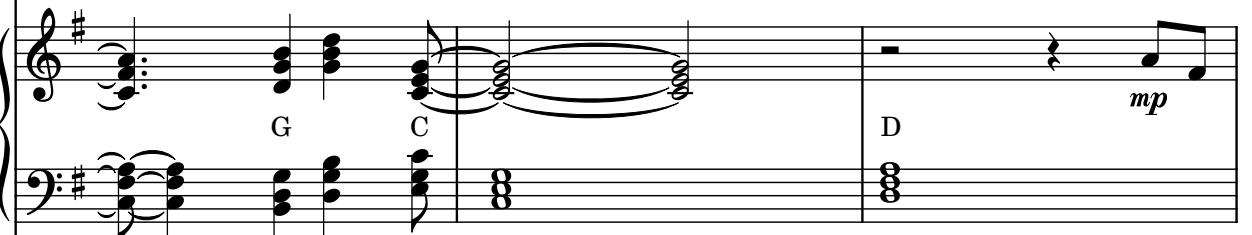
Bass.

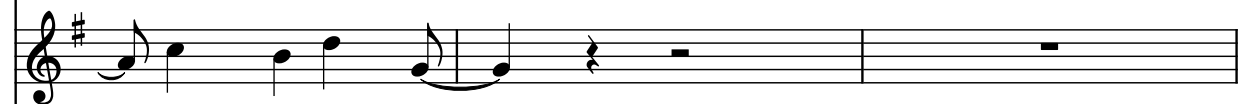
Bat.

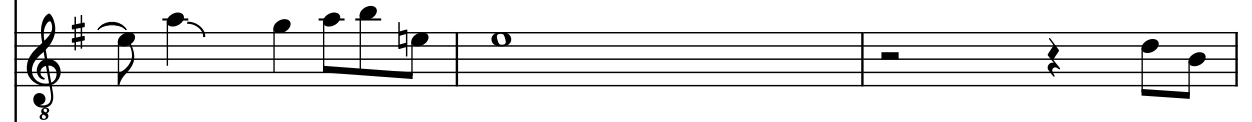
T. 
y mi vue lo se rá... y no.. me de ten
 meu vô já se rá... e na.. da vai pa

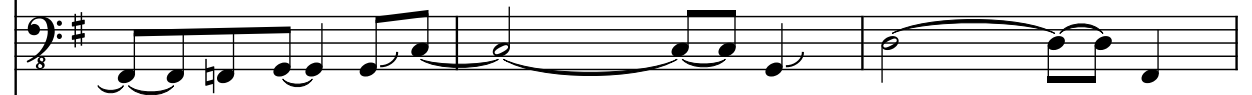
S. **Part Chorus** 
 ...i lesde/es tre llaste da.. ...a mi vue lo se rá.....a y no.. me de ten
 ...i lesde/es tre las te dã... ..ão meu vô já se rá.....a e na.. da vai pa

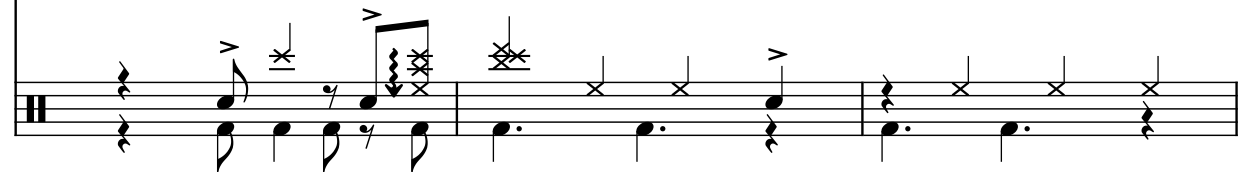
Pno. El. 
 D


Lcs. 
 G C D *mp*

Sax. Spr. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

T. 
drás... sin más... .. suerte ca ri... ñomío Ho... y comienzo/al fi...
rar... meu/andar... .. Sor te a mo re mio Re... .. co me ço/ao fi...

S. 
drás... sin más... .. suerte ca ri... ñomío Ho... y comienzo/al fi...
par... meu/andar... .. Sor te a mo... re mío Re... .. co me ço/ao fi...

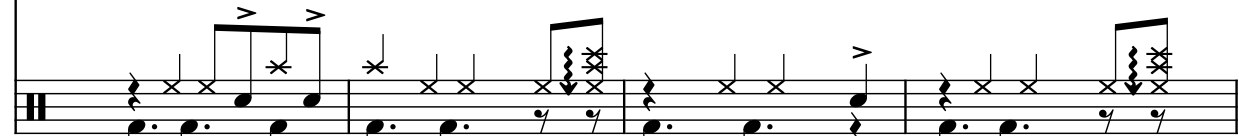
Pno. El. 
Bm Em B(#5) Am B

Lcs. 
Bm Em B(#5) Am B *p*

Sax. Spr. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

78

T.
 ...in
 ...im
 úl ti ma ve... ez
 úl ti ma ve... ez
 fuis te más luz..
 Vo cê foi/a luz

S.
 ...in
 ...im

Pno. El.
 C F C7M

Lcs.
 C F G C

Guit.
 8

Bass.
 8

Bat

T. 

S. 

Pno. El. 

Lcs. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

84

T. *o per dido enla/os cu ri da... aaa... ...ad*
o per dido na obs cu ri da... ... de.....

S. *o per dido*
o per dido

Pno. El. Am D G F

Lcs. Am D G F7M

Guit.

Bass.

Bat

T. *8*

Di me que sí... ...í no/hay mas a mor...
 Diz - me que si... ...im não/há mais a mor...

S.

no/hay mas a mor...
 não/ha mais a mor...

Pno. El.

G C
mp

Lcs.

G(#11) G
mp
 CM7

Guit. *8*

Bass. *8*

Bat

T.
 8
 más per di... do si no/es tás... Sin tí!
 mais per di... do/o que vo cê... Qui ser!

S.
 más per di... do si no/es tás... Sin tí!
 mais per di... do/o que vo cê... Qui ser!

Pno. El.
 D Bm7 Em7

Lcs.
 D Bm Bm7 Em7(4)

Guit.
 8

Bass.
 8

Bat
 * * * * * > > > > >

T. 
 Lo que más quie ro... Por
 O que mais a mo... Por

S. 
 Lo que más quie ro...
 O que mais a mo...

Pno. El. 
 B(#5) Am7

Lcs. 
 B(#5) Am7

Guit. 

Bass. 

Bat 

T.

Pno. El.

Lcs.

Guit.

Bass.

Bat.

T. *8*
 oh... so le da... a... a a a... ..d ahhh
 Ah... so li dã... a... a a a.....ão ahhh

S. *8*
 oh... so le da... a... a a a... ..d ahhh
 Ah... so li dã... a... a a a.....ão ahhh

Pno. El. *8*
 G(b5) G C D

Lcs. *8*
 G(b5) G C D

Sax. Spr.

Guit. *8*

Bass. *8*

Bat *8*

The musical score for page 31 is arranged in six staves. The top staff is for Piano (Pno. El.), the second for Lute (Lcs.), the third for Saxophone (Sax. Spr.), the fourth for Guitar (Guit.), the fifth for Bass, and the sixth for Drums (Bat.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Chord markings B, G, and Am are placed above the piano and lute staves. The piano part features a melodic line with slurs and a bass line with chords and slurs. The lute part has a melodic line with accents and a bass line with chords and slurs. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The guitar part has a melodic line with slurs and accents. The bass part has a melodic line with slurs and accents. The drums part has a rhythmic pattern with accents and asterisks.

102

T. Ohh... ..
Ohh... ..

S. Ohh... ..
Ohh.. ..

Pno. El. D F7M

Lcs. D G7M(9) F7M

Sax. Spr.

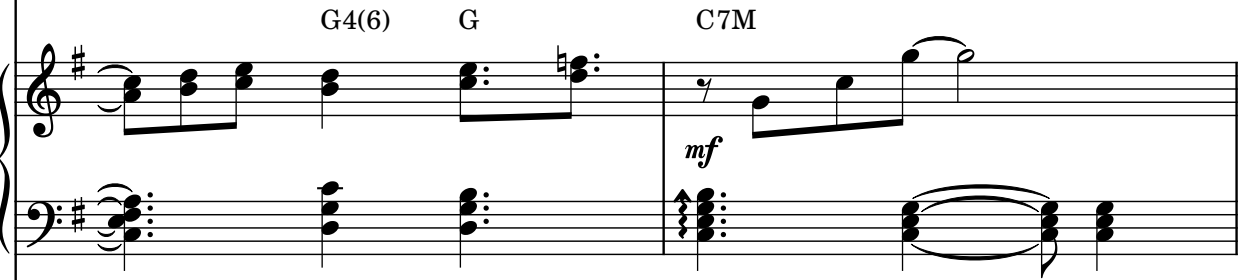
Guit.

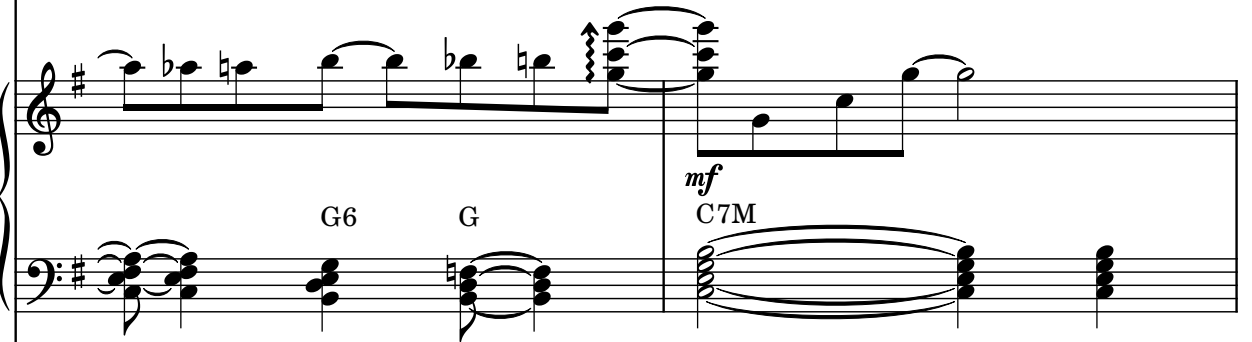
Bass.

Bat

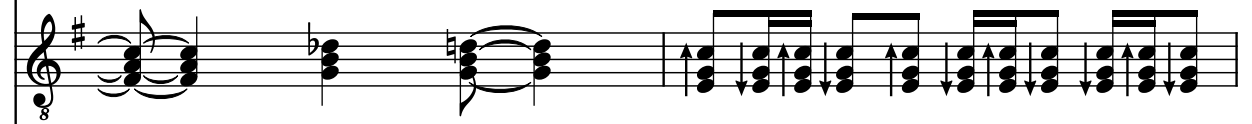
T. 
 ... Di i me que sí... ..í no/hay mas a mor...
 ... Di iz - me que si... ..im não/ha mai a mor...

S. 
 ... Di.. i me que sí... i. no/hay más a mor...
 ... Di.. iz - me que si... im não/ha mais a mor...

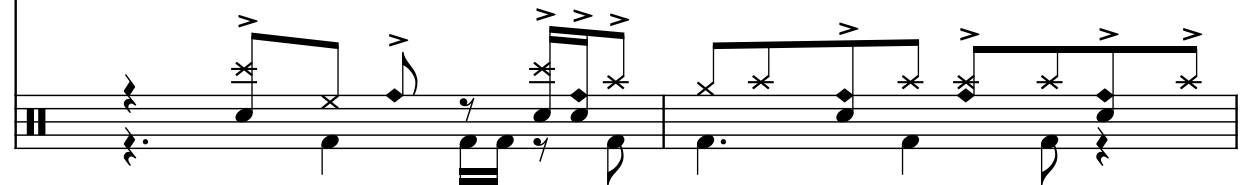
Pno. El. 
 G4(6) G C7M
 mf

Lcs. 
 G6 G C7M
 mf

Sax. Spr. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

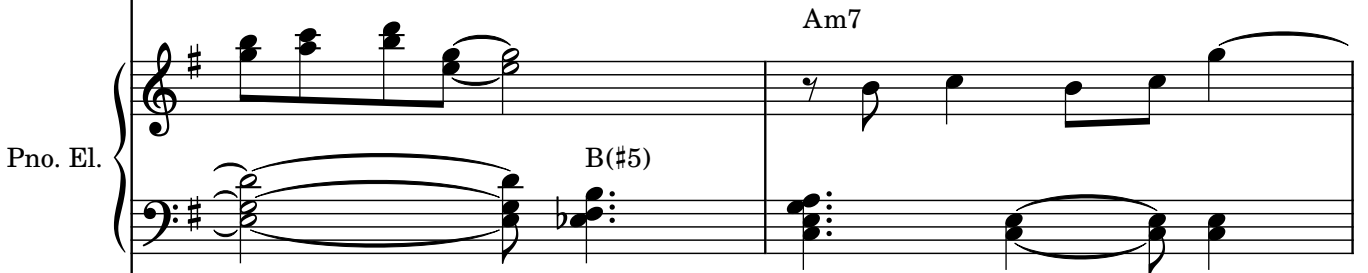
108

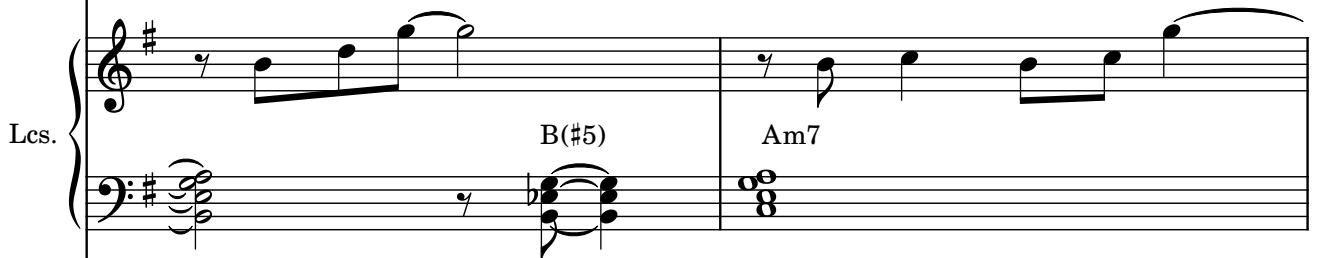
T. 

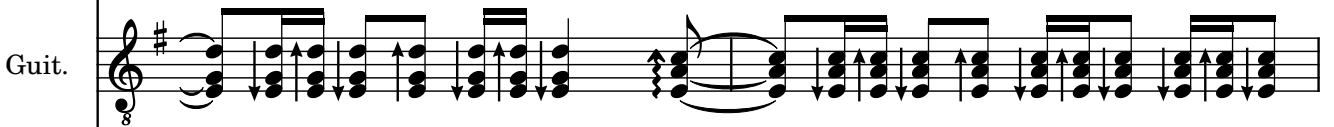
Lo que más quie ro... Por
 O que mais a mo... Por

S. 

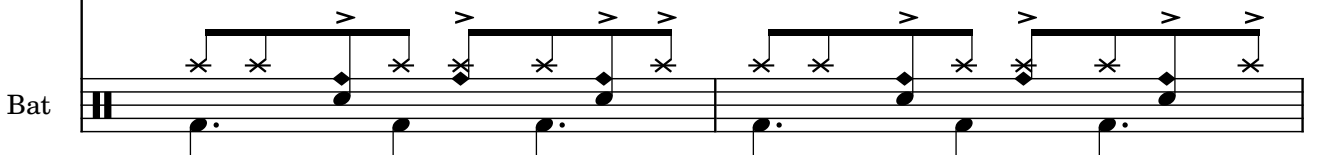
Lo que más quie ro...
 O que mais a mo...

Pno. El. 

Lcs. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

T.

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat

T.

úl ti ma ve... ..ez no/hay mas a mor...
 úl ti ms ve... ..ez não/ha mais a mor...

S.

úl ti ma ve... ..ez no/hay más a mor...
 úl ti ms ve... ..ez não/há mais a mor...

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat

T. *8* *114*
 más per di... do si no/es tás... Sin tí!
 mais per di... do/o que vo cê... Qui ser!

S.
 más per di... do si no/es tás... Sin tí!
 mais per di... do/o que vo cê... Qui ser!


Pno. El. *F#7* *B* *Em7*


Lcs. *F#7* *B* *Em7*

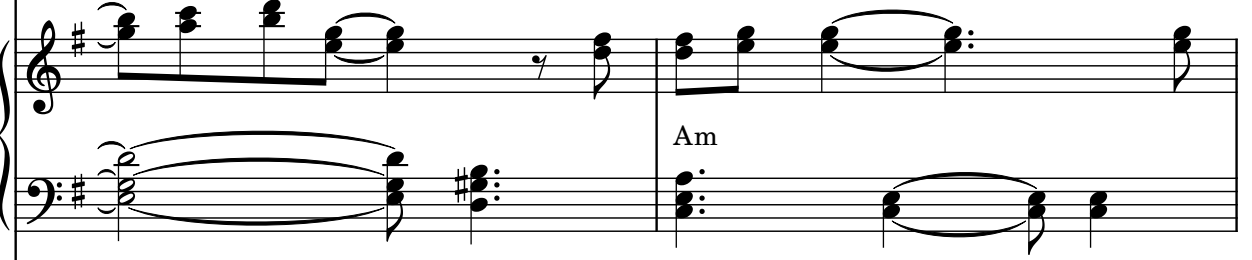
Guit. *8*

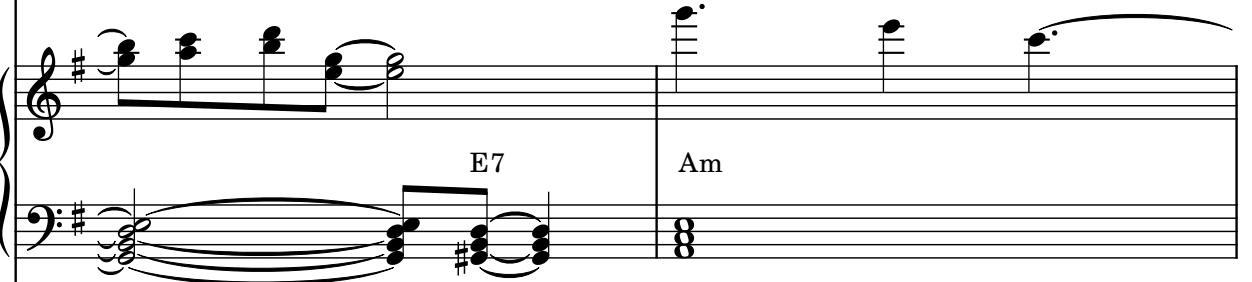
Bass. *8*

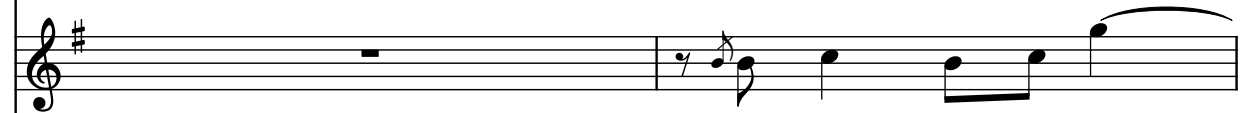
Bat


T. 
 Lo que más quie ro... Por
 O que mais a mo... Por


S. 
 Lo que más quie ro...
 O que mais a mo...

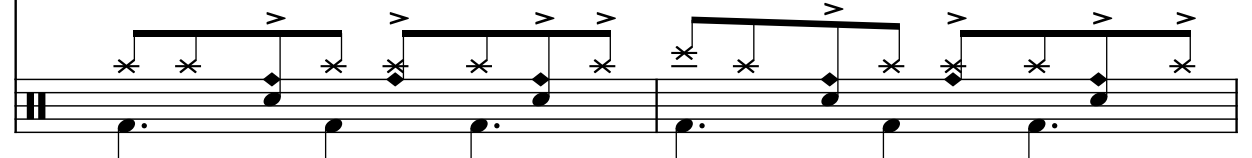
Pno. El. 
 Am


Lcs. 
 E7 Am

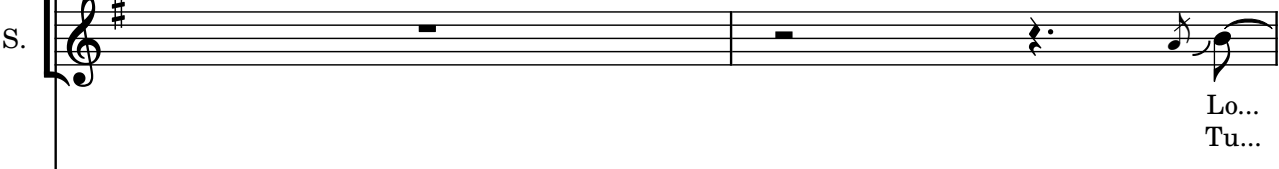
Sax. Spr. 

Guit. 

Bass. 

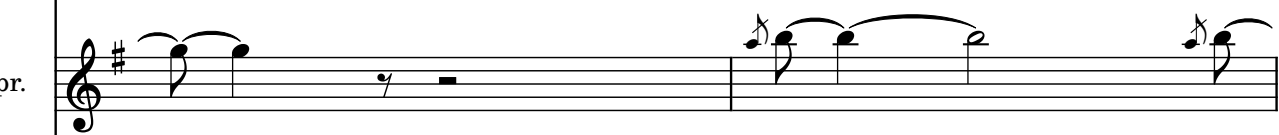
Bat 

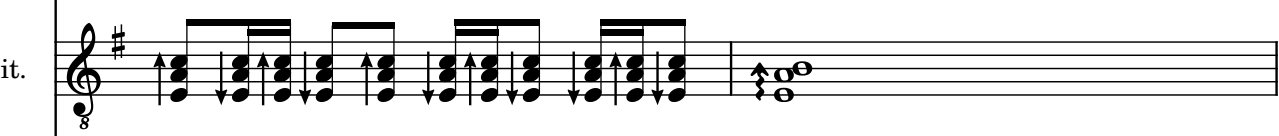
T. 


S. 

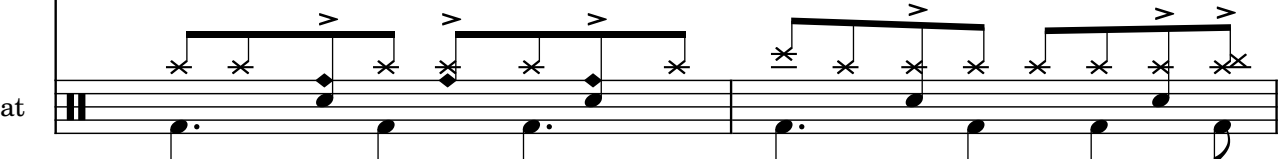
Pno. El. 

Lcs. 

Sax. Spr. 

Guit. 

Bass. 

Bat 

120

T. *8* que que res... tú...
do sem vo... cê... ...

S. *8* que que res... tú...
do sem vo... cê... ...

Pno. El.

Lcs. C7M

Sax. Spr.

Guit. *8*

Bass. *8*

Bat

Snare

morendo - - - - -
de amor...

T.

Pno. El.

Lcs.

Sax. Spr.

Guit.

Bass.

Bat.

D

E7M

D

E7M

Estudio N 2

días de nostalgia

Julián Torres

$\text{♩} = 65$

p *p*

8 *Dm/F* *Gm* *Am* *Dm/F* *F* *Gm* *Am* *Dm*

mf

14 *F* *Gm* *Am* *Dm* *F* *Gm*

ff

20 *Am* *Dm* *F* *Gm* *Am* *Dm* *F* *Gm* *Am*

ff *ff*

29 *Dm* *Gm* *Am* *F* *Dm* *F* *Gm* *Am*

mf

37 *Dm* *Gm* *Am* *Dm* *F* *Gm* *Am* *Dm* *Gm* *Am*

p

2

45

Dm

p

Háblame

Canción de Verano

© Carlos A. Ramos

♩ = 110

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piano, Guitarra eléctrica, Guitarra acústica, Ukelele, Mezzo-soprano, and Tenor. The Piano part has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a melodic line. The Guitarra eléctrica part has a treble clef with a whole rest. The Guitarra acústica part has a treble clef with a melodic line. The Ukelele part has a treble clef with chord diagrams for F, C, and Am. The Mezzo-soprano and Tenor parts have treble clefs with whole rests. The second system includes staves for Pno., Guit., and Uk. The Pno. part has a treble clef with a melodic line and a bass clef with chord diagrams. The Guit. part has a treble clef with a melodic line. The Uk. part has a treble clef with chord diagrams for G, F, and C.

Piano

Guitarra eléctrica

Guitarra acústica

Ukelele

Mezzo-soprano

Tenor

Pno.

Guit.

Uk.

F C Am

G F C

7

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

y/esas tar des veo pa.. a

y/esas tar des veo pa.. a

D4 G

11

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

sar tanfren te/a ti.. i Sen ta doen laare

sar tanfren te/a ti.. i Sen ta do.en laare

Bm G

14

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

na de.la pla ya fu ga...az

na delapla ya fu ga...az

Bm

17

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

Y/a hi/esta bastú jugan do/a ser ni ño del lu ga...ar

Y/a hi/esta bastú jugan do/a ser ni ño del lu ga...ar

C Em

20

Pno.

Guit. Dm

Uk. Dm

Mzs.

T. 8

El más brillaba ensuso ojs de/a

El más brillaba ensuso ojs de/a

23

Pno.

Guit. G G F

Uk. G F

Mzs.

T. 8

bril Si quieres hablar me Há bla me_

bril Si quieres hablar me Há bla me_

26

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

— aho ra que vi vo No tengasmie dos si yo te/escu

— aho ra que vi vo No tengasmie dos si yo te/escu

29

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

cho Es cuchar ré lo que tuquieras de cir es ta bien

cho Es cuchar ré lo que tuquieras de cir es ta bien

32

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

Am Em F

hoy no ve o la ho____ rade/hablar te/a qui

El sol más brilla ba

35

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

G Am

Sinmie dossi yo te/escu cho es cucha re____

pensando/en ti____ Sinmie dossi yo te/escu cho es cucha re____

38

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

y/e sas tar des fren te a

y/e sas tar des fren te a

41

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

fren te jus to/en ti.. i

fren te jus to/en ti.. i

No/hay vis taenlasnu

No/hay vis taenlasnu

44

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

bes de la tem pes ta...ad hoy no ve o la ho

Bm C

47

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

ra de/ha blar te/a qui El sol más bri lla ba

Em F

49

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

pen san do/en ti Sin mie dos si yo te/es cu

pen san do/en ti Sin mie dos si yo te/es cu

51

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

cho es cu cha re Ahh Hábla me

cho es cu cha re Ahh Hábla me

Rasgueo

Am D F

Am D F

54

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

— aho ra que vi vo No tengasmie dos si yo te/es cu

57

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

cho Es cuchar ré loque tuquieras de cir es ta bien

60

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

Am Em F

Am Em F G

hoy no ve o la ho____rade/hablar te/a qui es pe ra ré____

hoy no ve o la ho____rade/hablar te/a qui es pe ra ré____

63

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

G F C

F C

en la ban casi/espre ci so Há bla me____ aho ra que/e xis

en la ban casi/espre ci so Há bla me____ aho ra que/e xis

66

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

to no tengasmie dosno/impor ta/el mun do ni/el lu gar

69

Pno.

Guit. El.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

estoy con ti go ouhh ahhh ou

72

Pno.

Guit. El.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

oh u ho uho ua__ ahh ha bla mé

oh u ho uho ua__ ahh ha bla mé

Detailed description of the musical score: The score is for measures 72-75. The Piano part features a melodic line in the right hand and a complex, sustained chordal accompaniment in the left hand. The Electric Guitar part has a melodic line with some bends and a sustained chord. The Acoustic Guitar and Ukulele parts play a rhythmic accompaniment with chords C, G, F, and Dm. The vocal parts (Mzs. and T.) have the lyrics 'oh u ho uho ua__ ahh ha bla mé'.

75

Pno.

Guit. El.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

y/e sas tar

y/e sas tar

78

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

des fren te a fren te jus to/en ti.. i

des fren te a fren te jus to/en ti.. i

81

Pno.

Guit.

Uk.

Mzs.

T.

Hoy_ cierra las puer tas de la so le da...ad

Hoy_ cierra las puer tas de la so le da...ad

Chords: G, Bm

84

Pno.

Guit. El.

Guit.

Uk.

Chords: G, G2

Semillas Nacientes

Bambuco (In D)

© Carlos Andrés Ramos

$\text{♩} = 130$
GM7 F#m7 B7 Em7

Guitarra acústica

Primera Voz

Piano eléctrico

6 A7 DM7 CmM7 C7(b5) GM7 F#m7

Guit.

Pno. El.

12 B7 Em7 A7 DM7

Guit.

Pno. El.

(c) fimsco music - MMXXV

18 DM7 F#m7 F#m7 F#7 Em7

Guit.

V. 1
 Dedilhado
 Nuestro lu tose/hace lu cha Como

Pno. El.
 Dedilhado
 DM7 F#m7 F#m7 F#7 Em7

23 A7 DM7 F#m7 A7 DM7

Guit.

V. 1
 se mi llasna cien tes. Madre de'a gua Madre lu

Pno. El.
 A7 DM7 F#m7 A7 DM7

28 F#m7 F#m7 F#7 Em7 A7 DM7

Guit.

V. 1
 na. Tirra bro tade/ho jas ver des

Pno. El.
 F#m7 F#m7 F#7 Em7 A7 DM7

33

Guit. *D7 C Bm7 C*

V. 1

Pno. El. *D7 C Bm7 C*

Roja/es la tierra des nu da pies des cal zos de tex

38

Guit. *Bm7 Em7 A7 DM7*

V. 1

Pno. El. *Bm7 Em7 A7 DM7*

tu ra Piedras vi vas queir cu lan por los

43

Guit. *B7 Em7 E7 AM7 A7*

V. 1

Pno. El. *B7 Em7 E7 AM7 A7*

ri os por las ru tas al re can to de mi se e er

48 DM7 F#m7 F#m7 F#7

Guit. 8

V. 1 8

Pno. El.

Ma dre dela gua Ma dre lu na.

52 Em7 A7 DM7 CM7 C7

Guit. 8

V. 1 8

Pno. El.

Que mea T lla/y me con sien te

57 Bm7 A7/C# Em7

Guit. 8

V. 1 8

Pno. El.

Coro De esta tie rrades po ja da. Por de

62 A7 DM7 F#/C# Bm7

Guit. 8

V. 1 8 re choper te ne cer. Nos vie

Pno. El.

66 F#m7 Em7

Guit. 8

V. 1 8 nen lle vando'al la zo mes ti za je deo jos par dos Nos que

Pno. El.

70 B G

Guit. 8

V. 1 8 ren em blan que cer. Porque son tierras ro ba

Pno. El.

75 **D** **A7**

Guit. 

V. 1 
das en tre al mas i no cen

Pno. El. 

79 **DM7** **G** **A** **D**

Guit. 

V. 1 
tes Nuestro lu tose/ha ce lu cha

Pno. El. 

84 **Bm7** **Em7** **A7** **GM7**

Guit. 

V. 1 
Como se millas na cie tes

Pno. El. 

89 F#m7 B7 Em7 A7 DM7

Guit.

Pno. El.

95 GM7 F#m7 B7 Em7 A7

Guit.

Pno. El.

101 DM7 DM7

Guit.

V. 1

Ritmo Bambuco

Tierra vis ta tierra pu

Pno. El.

DM7 Ritmo Bambuco DM7

106 F#m7 F#m7 F#7 Em7 A7 DM7

Guit.

V. 1
 ra. desus fru tos tierra fuer te

Pno. El.

111 F#m7 A7 DM7 F#m7 F#m7 F#7

Guit.

V. 1
 Desgo bier nos ta bla tu ra...

Pno. El.

116 Em7 A7 DM7 D7

Guit.

V. 1
 de/incons tante/indi fe ren te

Pno. El.
 Dedilhado Desus D7

121 C Bm7 C Bm7

Guit.

V. 1
 cam poslaa/bertu ra De mis pue blosin for tu na

Pno. El.

126 G Bm Bb7

Guit.

V. 1
 Bambuco Oc ci den te con lassu Bm yas. — F#7(b2) ensus

Pno. El.

131 Bm B7 G

Guit.

V. 1
 bar cos a ci den — te — Lasor ques tasetor

Pno. El.

136 Bm B7 Em7 Bb7

Guit.

V. 1
tu ra_a a. Siem bran mie do in con ti

Pno. El.

140 Bm7 Am7 Co7 D7 Bm7

Guit.

V. 1
ne te e. Coro
Deesta

Pno. El.

145 A7/C# Em7 A7

Guit.

V. 1
tie rrades po ja da. Porde rechoper te ne

Pno. El.

150 DM7 F#/C# Bm7

Guit.

V. 1

Pno. El.

ce_ er Nos que ren los cuellos blan

154 F#m7 Em7

Guit.

V. 1

Pno. El.

cos con los tin tes de rra ma dos a la fuer za/en blan que

158 B G D

Guit.

V. 1

Pno. El.

cer. Deste rrando/ela gua vi va

Dedilhado

163

Guit. *A7* *DM7*

V. 1

Pno. El. *A7* *DM7*

y las tie rrasflores cien tes

168

Guit. *G* *A* *D* *B7(2)* *Em7*

V. 1

Pno. El. *G* *A* *D* *B7(2)* *Em7*

Dame fuerzasma dre lu na. pa ra

173

Guit. *A7* *G* *D*

V. 1

Pno. El. *A7* *G* *D*

ser sobre vivie en te Porque/el lu tose/ha ce lu cha

179 Em7 Bambuco GM7

Guit.

V. 1

co mo se mi lla as na cien te es

Pno. El.

Em7 Bambuco GM7

186 F#m7 F#7 Em7 A7 Bbm9

Guit.

F#m7 F#7 Em7 A7 Bbm9

Pno. El.

191 Gm2 DM7

Guit.

Gm2 DM7

Pno. El.

Castigo

Balada Extendida

© Carlos A. Ramos

$\text{♩} = 95$

Soprano

Tenor

Guitarra eléctrica

Guitarra acústica

Violín

Violonchelo

Violines

Piano

Bajo eléctrico

4

S.

Ma no jo/y va cí... .. o Mar tí rio y/un

Pno.

Bajo

7

S. *si glosin tí... Un de sa... ti no... A sí...*

Pno. *E_b Cm F*
p mf Red.

Bajo

11

S. *.. Tu son ri sa y/al desper ta ar...*

Pno. *Dm E_b*
Red. Red.

Bajo

14 *♩ = 105*

S. *An nhe lo di vi ... no*

T. *An nhe lo di vi ... no*

Pno. *Cm F*
Red. Red. Red.

Bajo

17

S. Tú Fuis te mi mo ti ... vo

T. Tú Fuis te mi mo ti ... vo

Pno. Bb D4(omit3)

Bajo

20

S. A mor y de li... .. rio sin ti.. .. Mi descon ...

T. A mor y de li... .. rio sin ti.. .. Mi descon ...

Pno. D Eb Cm Red. Red.

Bajo

23

S. sue ... lo Y/así ... Nada preparada

T. sue ... lo Y/así ... Nada preparada

Pno. F Dm

Bajo

27

S. para/a ma Movia/es tre lla ciello/y más a

T. para/a ma ar... Movia/es tre lla ciello/y más a

Pno. Gm F Eb

Bajo

30

S. Un de sa fi...

T. Un de sa fi...

Pno. F Red.

Bajo

31

S. o... No me cas ti guesmá... - a... as por fa vo

T. o... No me cas ti guesmá... a... as por fa vo

Pno. Bb Ab Eb Red. Red.

Bajo

34

S. *V*
 or Para caersin te rre eno/en brasas del do lor — Siento de ci...

T. *V*
 or Para caersin te rre eno/en brasas del do lo... or Siento de ci...

Pno. *F* *Dm* *Gm*
Red. *Red.* *Red.*

Bajo

37

S.
 ir te/a ti Ju gas te con mi.. go Oh, si...

T.
 ir te/a ti Ju gas te con mi.. go Oh, si...

Pno. *Cm* *F* *Bb*
Red.

Bajo

40

S. Nomecas tiges má... a... ascompa sío on... Corazón penden cie

T. Nomecas tiges má... a... ascompa sío on... Corazón penden cie

Pno. Ab Bb Eb F
Red. Red. Red.

Bajo

43

S. e.ro/enbus ca del va lor___ Un re tor no pa ra ... yo ele gir

T. e.ro/enbus ca del va lo... or Un re tor no pa ra ... yo ele gir

Pno. Dm Gm Cm Dm
Red. Red. Red.

Bajo

46

S. Pasa/el tiempo/y qui sé e...re sis tir...

T. Pasa/el tiempo/y qui sé e...re sis tir...

Pno. Cm Dm Red.

Bajo

49

S. Ahorasien to de cir te e res mi cas ti .. go

T. Ahorasien to de cir te e res mi cas ti .. go

Pno. Cm F4(omit3) F Bb Red.

Bajo

52

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno.

Bajo

56

Vln. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Pno.

Bajo

60

Vln. *mf* *f* *mp*

Vc. *mf* *f* *mp*

Pno.

Bajo

64

Vln. *mf* *p* *f*

Vc. *mf* *p* *f*

Pno.

Bajo

68

Vln. *p* *f* *p* *f*

Vc. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *mp*

Pno.

Bajo *Red.*

72

Vc. *dim.* *mp*

Pno.

Bajo *Red.* *Red.* *

76

Vln. *mp*

Vc. *mf* \Rightarrow *mp*

Pno. *Red.*

Bajo

79

Vln. *f*

Vc. *mf* *mp* *f*

Pno. *Red.*

Bajo

83

Vln.

Vc.

Pno.

Bajo

p *mf* *mp* *f*

Red. Red. Red.

87

S.

T.

Guit.

Vln.

Vc.

Pno.

Bajo

Tú Mi/hombre pre fe ri ... do

Tú Mi/hombre pre fe ri ... do

p *p*

B \flat Dm

90

S. Mi ca ma va cí... .. a/y sin ti.. .. Es ca lo ...

T. Mi ca ma va cí... .. a/y sin ti.. .. Es ca lo ...

Guit. D Cm2

Pno.

Bajo

93

S. frí ... os Y/a sí ...

T. frí ... os Y/a sí ...

Guit. Eb

Pno.

Bajo

96

S.
No che lu na fue para/a ma ar... Ni tus be so po

T.
No che lu na fue para/a ma ar... Ni tus be so po

Guit.

Pno.

Bajo

99

S.
dre/ol vi dar Cas ti go di vi no...

T.
dre/ol vi dar ... Cas ti go di vi no...

Guit.

Pno.

Bajo

E_b

F

Ped.

Ped.

102

S.
No me cas tiques má... a... a... as por fa vo or Revivir el mo me

T.
No me cas tiques má... a... a... as por fa vo or Revivir el mo me

Guit. El.

Guit.

Pno.

Bajo

105

S.
ento/encontac to con tu pie el... Quiero más o tra no... ... che sin fin...

T.
ento/encontac to con tu pie el... Quiero más o tra no... ... che sin fin...

Guit. El.

Pno.

Bajo

108

S. Un be soprohi bi... do Oh, si... Nomecas ti guesmä...

T. Un be soprohi bi... do Oh, si... Nomecas ti guesmä...

Guit. El.

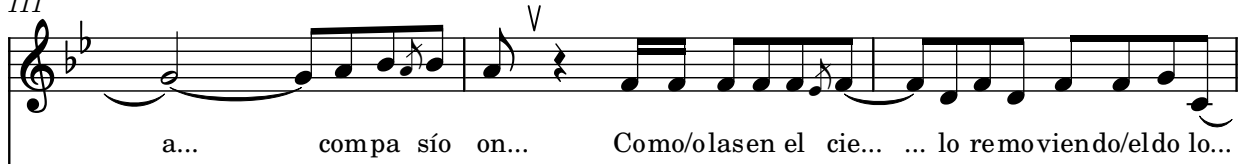
Vln. *mp* *f*

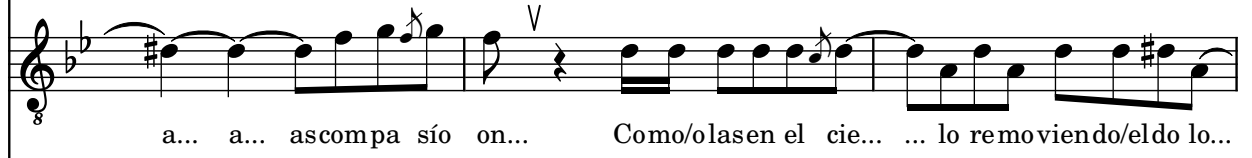
Vc. *mp* *f*

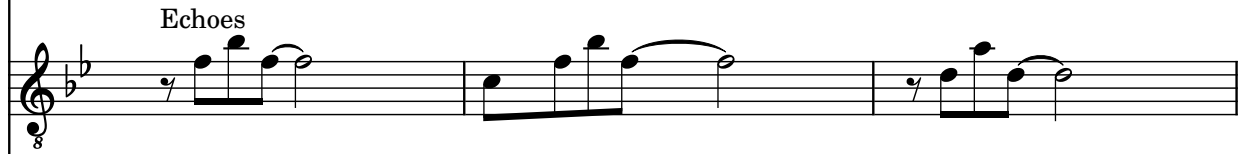
Pno.

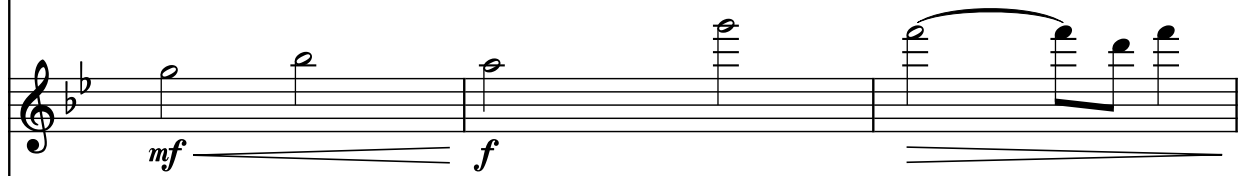
Bajo


111

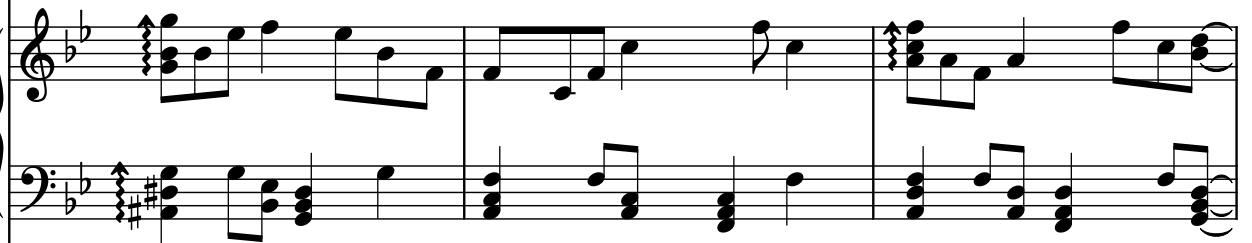
S. 

T. 

Guit. El. 

Vln. 

Vc. 

Pno. 

Bajo 

114

S. *V*
or Un re tor no pa ra ... yo ele gir e res mi cas ti

T. *V*
or Un re tor no pa ra ... yo ele gir e res mi cas ti

Guit. El.

Vln. *mp* *p* *mf*

Vc. *f* *p* *mf*

Pno. *f* *p* *mf*

Bajo

117

S. .. go U ho

T. .. go U ho

Vln. *p* *f* *p* *f* *mf*

Vc. *p* *f* *p* *f* *mf*

Pno.

Bajo

120

Vln. *f* *mf* *p* *f*

Vc. *f* *mf*

Pno.

Bajo

Detailed description: This system contains measures 120, 121, and 122. The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic, then gradually softens to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*), before returning to forte (*f*). The Viola part follows a similar dynamic contour, starting at *f* and moving to *mf*. The Piano and Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines.

123

S.

T. *mp* *f*

Vln. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

Pno.

Bajo

Vuél_ veme/a que rer

Vuél veme/a que rer

Detailed description: This system contains measures 123, 124, and 125. Measures 123 and 124 are rests for the vocalists. In measure 125, the Soprano and Tenor sing the phrase "Vuél_ veme/a que rer" and "Vuél veme/a que rer" respectively. The Violin part begins in measure 123 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and reaches forte (*f*) in measure 125. The Viola part also starts at *mp* and reaches *f* in measure 125. The Piano and Bass parts continue their accompaniment.

126

S. ... Re cuér dame/o tra vez ... Tú si me pregun

T. ... Re cuér dame/o tra vez ... Tú si me pregun

Vln. *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *p*

Vc. *mp* *f* *p* *f* *p*

Pno. *Red.*

Bajo

130

S. ... to fue mi/erro or... O oh,,, nonono... Tú, no mecasti

T. ... to fue mi/erro or... O oh,,, nonono... Tú, no mecasti

Vln. *mf* *mp* *mf*

Vc. *mf* *mp* *mf*

Pno. *Red.* *Red.*

Bajo

134

S. ... gues sos mi/amo or...

T. ... gues sos mi/amo or...

Vln. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Pno. *red.*

Bajo

137

S. Tú Vol vés yte/has i ... do

T. 8 Tú Vol vés yte/has i ... do

Guit. Bb Dm

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. Red. Red. Red.

Bajo

140

S. O jos ne gros que brillando/elsol.. .. Midescon

T. O jos ne gros que brillando/elsol.. .. Midescon

Guit. D Eb Cm

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *Red.*

Bajo

143

S.
cier to Y/a sí ...

T.
cier to Y/a sí ...

Guit.
Eb6 F

Vln.
mp p mf f

Vc.
mp p mf f

Pno.
Red. Red.

Bajo

146

S. 

T. 

Guit. 

Vln. 

Vc. 

Pno. 

Bajo 

149

S. *gos... O ohh No me cas ti guesmä... a... por fa vo*

T. *gos... O ohh No me cas ti guesmä... a... por fa vo*

Guit. El. Echoes

Guit. Ab

Vln. *mf p*

Vc. *mf p*

Pno. *Red. Red.*

Bajo

152

S. *V*
 or Para caersin te rre eno/en brasas del do lo... or Ahorasiento de ci...

T. *V*
 or Para caersin te rre eno/en brasas del do lo... or Ahorasiento de ci...

Guit. El.
8

Vln.
f *mp*

Vc.
f *mf*

Pno.

Bajo

155

S.

ir te/a ti Jugas te con mi.. go Oh,

T.

ir te/a ti Jugas te con mi.. go Oh,

Guit. El.

Vln.

mp *mf* *mp*

Vc.

mp *mf*

Pno.

Ped.

Bajo

158

S. No me cas ti gues mã... a... a... as com pa sío

T. No me cas ti gues mã... a... a... as com pa sío

Guit. El.

Guit.

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *Red.*

Bajo

160

S. *V*
on... Co ra zón pen den cie e.. ro/en bus ca del va lo...

T. *V*
on... Co ra zón pen den cie e.. ro/en bus ca del va lo...

Guit. El.

Guit.

Vln.

Vc.

Pno. *Red.*

Bajo

162

S. *V*
 or Un re tor no pa ra ... yo ele gir

T. *V*
 or Un re tor no pa ra ... yo ele gir

Guit. El.

Guit.

Vln. *mp* *f* *mp*

Vc. *mp* *f* *mp*

Pno. *Red.*

Bajo

165

S. Pasa/el tiempo/y qui sé e...re sis tir... Ahoramiento de cir

T. Pasa/el tiempo/y qui sé e...re sis tir... Ahoramiento de cir

Guit. El.

Guit.

Vln. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Pno. *Red.* *Red.*

Bajo

168

S.
te e res mi cas ti .. go

T.
te e res mi cas ti .. go

Guit. El.

Guit.
Bb

Vln.
mf *mf*

Vc.
mf *f*

Vlns.

Pno.

Bajo

171 Dm D Eb

Guit. 

Vln. 

Vc. 

Vlms. 

Pno. 

Bajo 

174

S. U ho oo

T. U ho oo

Guit. Cm Eb(b6) F

Vln. *p mp f p f*

Vc. *f f mp*

Vlns.

Pno. *Red.*

Bajo

178

The musical score consists of six staves. The top staff is for Guitar (Guit.), the second for Violin (Vln.), the third for Viola (Vc.), the fourth for Violoncello (Vlms.), the fifth for Piano (Pno.), and the sixth for Bass (Bajo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano part features a tremolo (tr.) in the left hand. The bass part has a sharp sign (#) under the first measure.

Guit.

Vln.

Vc.

Vlms.

Pno.

Bajo

p *f* *p*

f *p* *mf* *p*

tr. *tr.*

182

S.

Se guí tu des ti no E res mi cas ti

T.

Se guí tu des ti no E res mi cas ti

Guit.

Ebm

Vln.

p *f*

Vc.

mp

Vlms.

Pno.

Bajo

185

S.
go U ho

T.
go U ho

Guit.

Vln.

Vc.

Vlms.

Pno.

Bajo

p *f* *p* *f*

p *mf* *p* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 185, features eight staves. The vocal parts (Soprano and Tenor) sing the lyrics 'go U ho' in a melodic line. The guitar part consists of a single sustained chord. The violin and viola parts play a rhythmic, melodic line with dynamic markings of *p* and *f*. The violoncello part plays a similar line with dynamic markings of *p* and *mf*. The piano part includes a complex chordal texture in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bass part provides a steady, low-frequency accompaniment.

188 **morendo** ----- *tr*

Vln. *p* *f*

Vc. *f*

Vlno.

Pno.

Bajo

HÁBLAME Letra, con acordes *cHarl-tz*.

Autor: CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNANDEZ

Intro: **C**

F - **C** - **Am** - **G**

F - **C** - **D4**...

G

G

Bm

Esas tardes veo pasar tan frente a tí...

G

Bm

Sentado en la arena de la playa fugaz

C

Ahí estabas tú, jugando a ser

Em

niño del lugar...

Dm

G

El sol más brillaba, en sus ojos de abril

G

C

F

C

Si quieres hablarme, hablamé,

G

ahora que vivo...

No tengas miedo, si yo te escuchó

C

G

Escucharé lo que tu quieras decir

...

esta bien

Am

Em

Hoy no veo la hora de hablarte aquí...

F

G

El sol más brillaba, pensando en ti

...

Am

Sin miedos, si yo te escuchó

D

...Escucharé

G

G

Bm

Esas tardes, frente a frente justo en ti,

G

Bm

No hay vista en las nubes, de la tempestad

C

Em

Hoy no veo la hora de hablarte aquí...

F

G

El sol más brillaba, pensando en ti

...

Am

Sin miedos, si yo te escuchó

D

...Escucharé, ahhh!

C

F

C

G

Háblame, ahora que vivo...

...

F

No tengas miedo, si yo te escuchó

...

C

G

Escucharé lo que tú quieras decir

Am

...está bien

....

Em

Hoy no veo la hora de hablarte aquí...

F

G

Esperaré

....

F

en la banca si es preciso

...

C

G

Háblame ahora que existo

...

F

No tengas miedos, no importa el mundo

Fm

Dm

ni el lugar, Estoy contigo.

G,

C-G-F...

Dm,

G

Hablamé....

G...

G

Em

Y esas tardes, frente a frente justo en ti...

G

Em

Hoy cierra las puertas, de la soledad...

G...


G2!

DÍAS DE NOSTALGIA. Cifrado


Autor: JULIAN ANDRES TORRES M. ♩ = 65

Dm

Gm Am Dm/F Gm - Am - Dm/F - F (BIS)




Gm Am Dm F (BIS)




Gm Am Dm F Gm Am Dm F (BIS)



Gm Am Dm Gm - Am - Dm - F



Gm Am Dm Gm - Am Dm

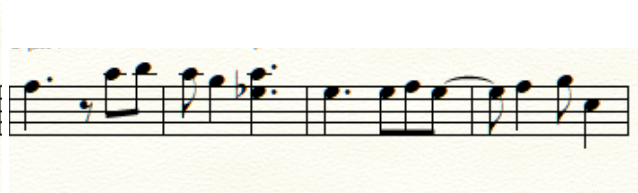
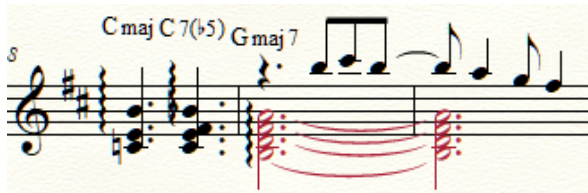


SEMILLAS NACIENTES (PORQUE SOMOS SEMENTES) Letra, con acordes *cHarl-tz*.
Autor: CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNANDEZ

(Intro) **D** **Gmaj7** **F#m7** **B7** **Em7** **A7** **Dmaj7**



Cmaj **C7(b5)** **Gmaj7** **(A7**)** **F#m7** **B7** **Em7** **A7**



Dmaj7



(Intro #1, Estrofa #1 y Coro #1: Solo arpeggio)

Dmaj7 **F#m7**

Nuestro luto se hace lucha

F#m7-F#°7-Em7

A7 **Dmaj7**

Como semillas nacientes

F#m7-A7-Dmaj7 **F#m7**

Madre de agua, madre luna

F#m7-F#°7-Em7

A7 **Dmaj7**

Tierra brota de hojas verdes

Dmaj7 **Cmaj7** **Bm7**

Roja es la tierra desnuda

Cmaj7 **Bm7**

Pies descalzos de textura

Em7 **A7** **Dmaj7**

Piedras vivas que circulan

B7 **Em7**

por los ríos, por las rutas

E7 **Amaj7... A7**

al recanto de mi ser...

Dmaj7 **F#m7**

Madre de agua, madre luna

F#m7-F#°7-Em7

A7 **Dmaj7**

Que me acalma y me consiente

Cmaj7-C7(b5)-Bm **Bm** **A7/C#**

De esta tierra despojada

Em7 **A7** **Dmaj7**

Por derecho pertenecer

F#/C# - Bm7 **F#m7**

Nos vienen llevando al lazo

Em7

Mestizajes de ojos pardos

B

Nos quieren emblanquecer

D

G **D**
 Porque son tierras robadas

A7 **Dmaj7**

Entre almas inocentes

G **A** **D** **Bm7**

Nuestro luto se hace lucha

Em7 **A7** **G7M**

Como semillas nacientes (Volver al Intro)

(Intro #2: Acorde+Dedilhado)**

(Estrofa #2: Bambuco)

Dmaj7 **F#m7**

Tierra vistas tierra pura

F#m7-F#°7-Em7

A7 **Dmaj7**

de sus frutos tierra fuerte

F#m7-A7-Dmaj7 **F#m7**

Desgobiernos tablatura

F#m7-F#°7-Em7

A7 **Dmaj7**

De inconstante indiferente

(Previo a puente: Acorde)

Dmaj7 **Cmaj7** **Bm7**
De sus campos la abertura
Cmaj7 **Bm7**
de mis pueblos infortunia

(Puente: Bambuco) **Bm**

G **Bm**
Occidente con las suyas
F#7(b2) **Bm... B7**
En sus barcos, accidente...
G **Bm... B7°**
Las orquestas de tortura...
Em7 **F#7** **Bm7**
Siembran miedo incontinente...
Am7... Cm7(b5)- D7

(Coro #2: Bambuco) **D**

Bm **A7/C#**
De esta tierra despojada
Em7 **A7** **Dmaj7**
Por derecho pertenecer
F#/C# - Bm7 **F#m7**
Nos quieren los cuellos blancos

Em7

con los tintes derramados

B (Dedilhado corto)

a la fuerza emblanquecer...

(Pre-final 1: Acorde+Dedilhado)

G **D**
Desterrando el agua viva
A7 **Dmaj7**
y las tierras florecientes
G **A** **D** **Bm7**
Dame fuerzas madre luna
Em7 **A7**
Para ser sobreviviente

(Pre-final 2: Sólo acorde)

G **D...**
Porque el luto se hace lucha

Em7 (**▼ Bambuco**)

Como semillas... ..Nacientes

(Final: Bambuco):

119 **Gmaj7** **F#m7** **B7** **Em7** **A7**

125 **Bbmaj9** **Gm2** **Dmaj7**

CASTIGO (Versión Corta)

Letra: Carlos Andrés Ramos Fernández

(Intro) **Bb** **Bb** **Dm** **D**

Ed.

Ed.

Bb

Tú...

Dm

Mi hombre preferido

D **Ed**

... Mi cama vacía y sin ti...

Cm **Cm - F**

... Escalofríos

Dm

Fue así

Gm

Noche luna fue para amar

Gm - F **Ed**

... Ni tus besos podré olvidar

F **Bb**

Castigo divino

Ab - Bb

Ed

F

... No me castigues más... Por favor

Dm

Gm

Revivir el momento en contacto con tú piel

Cm

Quiero más otra noche sin fin...

F **Bb** **Ab**

... Un beso prohibido, Oh si

Bb

Ed

F

No me castigues más... Compasión

Dm

Gm

Como olas en el cielo removiendo el dolor

Cm

Pasa el tiempo y quise resistir..

F **Bb**

... Eres mi castigo

Instr - (Instr ponte)

Bb- **Dm-** **Gm** **F** **Gm-** **F** **Ed** **D**

Eb F Dm Gm F (Ab - Bb...)

Ab - Bb Eb F Bb Eb F
 No me castigues más... Por favor Y No me castigues más... Compasión!

Dm Gm Dm Cm Cm-Dm
 Para caer sin terreno, en brasas del dolor Corazón pendenciero en busca del valor

Cm
 Ahora siento decirte a ti... Un escape en mi mente y ni así...

F Bb Ab Eb F
 ... Jugaste conmigo, Nooo... ... Pasa el tiempo y no pude resistir..

Bb
 ... Ahora siento decirte

Eres mi castigo

(Final) **Bb Bb Dm D**

Eb Cm F

Dm Gm Ebm

Bb Ebm Bb Ebm Bb Bb Bb Bbmaj7

Seguí tu destino... Eres mi castigo...

morendo



CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA LITERARIA INEDITA

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de identificación CC** 1110535937
Nacional de COLOMBIA
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Ciudad:** IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original CROMOSSÓNIA
Año de Creación 2024

CLASE DE OBRA INEDITA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA
AMBITO LITERARIO CIENTIFICO Y TECNICO

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de Identificación C.C** 1110535937
Nacional de COLOMBIA **Ciudad** IBAGUE
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Teléfono** 3197150183
Correo electrónico CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
En representación de EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2025-35874



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

NGB

Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 2 de Diciembre de 2025 a las 18:07:27

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



CERTIFICADO DE REGISTRO DE FONOGRAMAS

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

PRODUCTOR --

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de identificación CC** 1110535937
Nacional de COLOMBIA
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Ciudad:** IBAGUE

ARTISTA/INTERPRETE/EJECUTANTE --

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS
Nacional de COLOMBIA

ARTISTA/INTERPRETE/EJECUTANTE --

Nombres y Apellidos MARIA LUIZA BATISTA
Nacional de COLOMBIA

ARTISTA/INTERPRETE/EJECUTANTE --

Nombres y Apellidos KATHY URGILES
Nacional de COLOMBIA

ARTISTA/INTERPRETE/EJECUTANTE --

Nombres y Apellidos EMANUEL GALLARDO
Nacional de COLOMBIA

2. TÍTULO DEL(OS) FONOGRAMA(S)

LO QUE QUIERES TÚ (ESPEJOS SOUNDTRACK MIX)

3. CLASE E IDENTIFICACIÓN

Año 1ra Fijación 2023 **Número**
CLASE DE FONOGRAMA INÉDITO

4. OBRAS FIJADAS EN EL FONOGRAMA

TÍTULO **AUTOR(ES)**
LO QUE QUIERES TÚ (ESPEJOS SOUNDTRACK MIX) CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ

5. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

6. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de Identificación C.C** 1110535937
Nacional de COLOMBIA **Ciudad** IBAGUE
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Teléfono** 3197150183
Correo electrónico CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
En representación de EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2023-51783



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

NGB

Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 2 de Diciembre de 2025 a las 18:08:03

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA Y LETRA

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de identificación CC** 1110535937
Nacional de COLOMBIA
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Ciudad:** IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original CASTIGO
Año de Creación 2024

CLASE DE OBRA INEDITA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO BALADA ROMANTICA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de Identificación C.C** 1110535937
Nacional de COLOMBIA **Ciudad** IBAGUE
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Teléfono** 3197150183
Correo electrónico CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
En representación de EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2025-183813



MFCN



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
 JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 5 de Enero de 2026 a las 18:13:40

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA LITERARIA INEDITA

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

| | | | |
|----------------------------|-------------------------------|--------------------------------|------------|
| Nombres y Apellidos | CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ | No de identificación CC | 1110535937 |
| Nacional de | COLOMBIA | Ciudad: | IBAGUE |
| Dirección | MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA | | |

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original PORQUE SOMOS SEMENTES (COMO SEMILLAS NACIENTES)
Año de Creación 2024

| | |
|---------------------|-----------------|
| CLASE DE OBRA | INEDITA |
| CARACTER DE LA OBRA | OBRA INDIVIDUAL |
| CARACTER DE LA OBRA | OBRA ORIGINARIA |
| AMBITO LITERARIO | INTERES GENERAL |

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

| | | | |
|-----------------------------|--------------------------------|---------------------------------|-------------------|
| Nombres y Apellidos | CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ | No de Identificación C.C | 1110535937 |
| Nacional de | COLOMBIA | Ciudad | IBAGUE |
| Dirección | MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA | Teléfono | 3197150183 |
| Correo electrónico | CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM | Medio Radicación | REGISTRO EN LINEA |
| En representación de | EN NOMBRE PROPIO | Radicación de entrada | 1-2024-23472 |



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

NGB

Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 9 de Enero de 2026 a las 20:36:07

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



CERTIFICADO DE REGISTRO DE FONOGRAMAS

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

PRODUCTOR

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de identificación CC** 1110535937
Nacional de COLOMBIA
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Ciudad:** IBAGUE

ARTISTA/INTERPRETE/EJECUTANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ
Nacional de COLOMBIA

2. TÍTULO DEL(OS) FONOGRAMA(S)

HÁBLAME (SINGLES)

3. CLASE E IDENTIFICACIÓN

Año 1ra Fijación 2016 **Número**
CLASE DE FONOGRAMA INÉDITO

4. OBRAS FIJADAS EN EL FONOGRAMA

| <u>TÍTULO</u> | <u>AUTOR(ES)</u> |
|---------------|-------------------------------|
| HÁBLAME | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |
| PIENSO EN TÍ | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |
| ESPÉRAME | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |
| NO ME IGNORES | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |
| TE EXTRAÑO | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |
| SÉ TÚ | CARLOS ANDRÉS RAMOS FERNÁNDEZ |

5. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

6. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de Identificación C.C** 1110535937
Nacional de COLOMBIA **Ciudad** IBAGUE
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Teléfono** 3197150183
Correo electrónico CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
En representación de EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2020-132132



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

MMC

Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 9 de Enero de 2026 a las 20:17:18

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA Y LETRA

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de identificación CC** 1110535937
Nacional de COLOMBIA
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Ciudad:** IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original LO QUE QUIERES TÚ
Año de Creación 2024

CLASE DE OBRA INEDITA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA DERIVADA
RITMO - GENERO BALADA ROCK POP

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos CARLOS ANDRES RAMOS FERNANDEZ **No de Identificación C.C** 1110535937
Nacional de COLOMBIA **Ciudad** IBAGUE
Dirección MZ 24 CS 12 JORDAN 8VA ETAPA **Teléfono** 3197150183
Correo electrónico CARLOSANDRESRAMOSFER@GMAIL.COM **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
En representación de EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2025-183850



MARIA FERNANDA CARDENAS NIEVES
JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)

MFCN

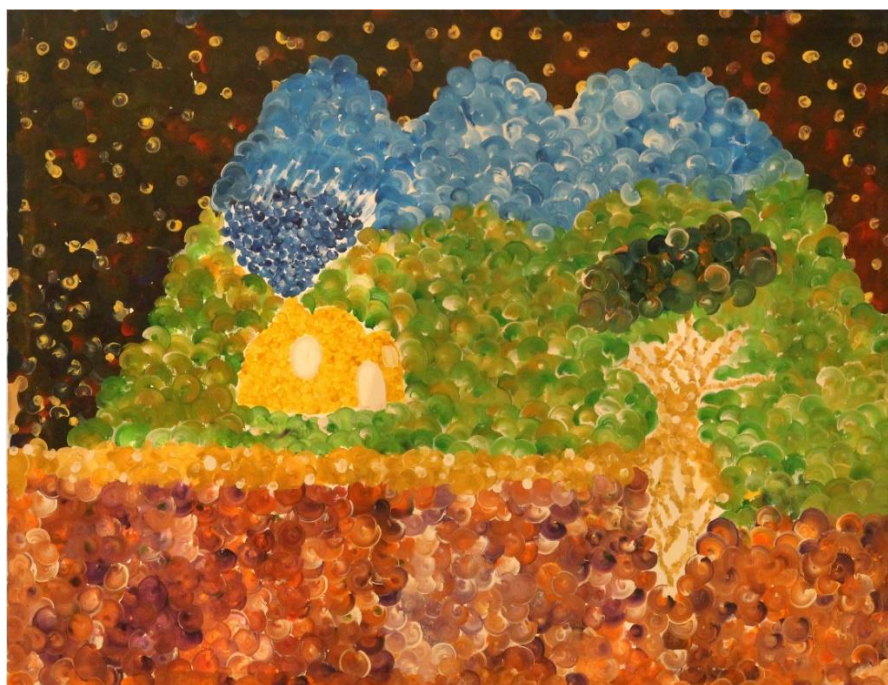
Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co, el 5 de Enero de 2026 a las 18:21:25

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

APÉNDICE J - PORTAFOLIO DE OBRAS TALLER DE PINTURA



Exhibición de Cuadros Diaria 9 – 19 de Julio de 2025



“Solo Yo” – Autora: Silvia Belén Sotopeña Flores (Bolivia)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster – 50x64 cm.
La obra refleja el cambio que uno pasa en la vida, con reinicios para transformarse y crear.



“Luces y Sombras” – Autora: Sabrina Silva (Uruguay)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster.
Un escenario que guarda muchas historias, luces y sombras y una vida entera; en los telones, en escena y detrás de ella.



Pintura sin nombre – Autor: David Romero Bohórquez (Colombia)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster 50x64 cm.
Incertidumbre ante las emociones profundas, explosión emocional ante sucesos del pasado, presente y miedo del futuro.



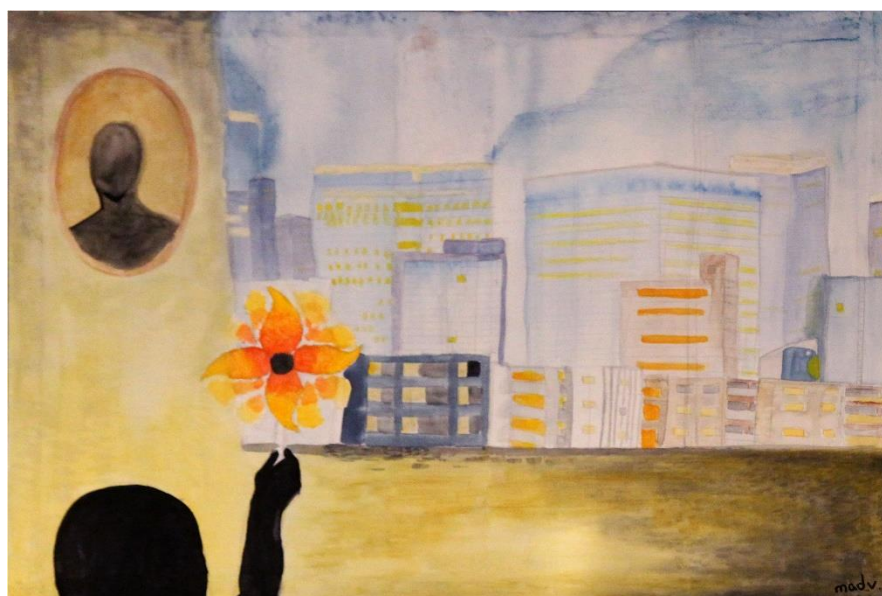
“Cromossônia” – Autora: Ingrid Lopes de Souza (Brasil)
 Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster
 Obra por encargo de la producción con réplica. Ventana con vitral superior multicolorido y al fondo la playa, con un ser blanco sentado en la oscuridad con aparente soledad.



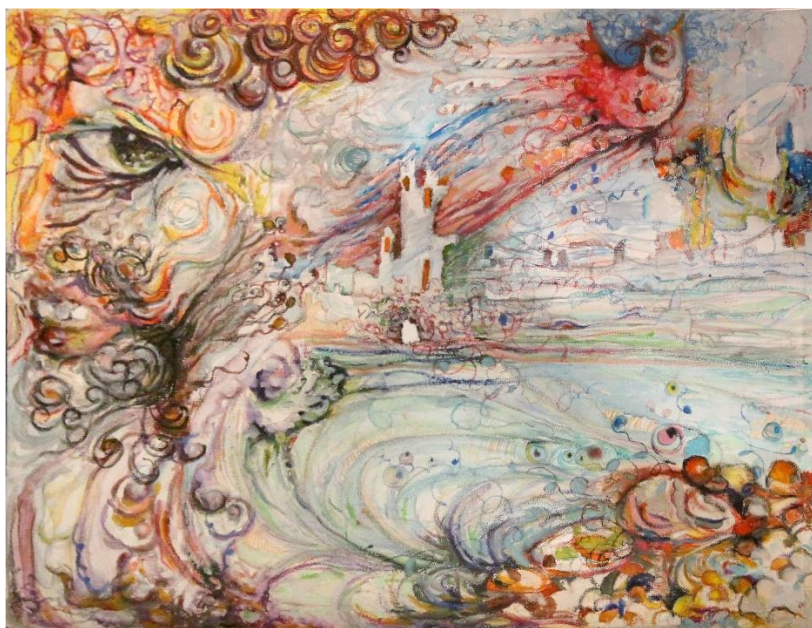
“Afonso e Clodovil” – Autora: Erica Pires Regis de Lima (Brasil)
 Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster.
 Dois gatos observando dois quadros de cozinha sendo um com a presença de punhos no cenário. Um gato é cinza e branco, de olhos verdes e o outro é amarelo/laranja também de olhos verdes.



“Pós-naranjas” – Autores: Carlos Andrés Ramos Fernández y Cía.: Hipólito Caplán (Brasil) y Tainá Cayuparé (Venezuela)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster 82x82 cm.
Analogía de las medias naranjas entre un limón y una toronja cortadas y derramadas. Simboliza el costo emocional por encajar en una relación amorosa



“Sueños” – Autora: Marazca Anahí Díaz Valdivieso (Ecuador)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster.
Criança segurando um brinquedo na sua casa, enquanto a cidade está ao fundo.



“Iguaçu à beira de mim” – Autor: Hipólito José Arruda Caplán (Brasil)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster.

A obra remete ao contato com o subconsciente, conta com várias imagens simbólicas que surgiram de maneira espontânea sem planejamento prévio, o significado surgiu depois da sua realização (da obra), primeiro veio a intuição, depois a razão conseguiu enxergar o conjunto.



“La Sra. Manga y sus Hijas” – Autores: Carlos Andrés Ramos Fernández (Colombia) y Cía.: Eduardo Carmona Lucamba (Angola) y Juan Camilo Naranjo Holguín (Colombia)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster 82x82 cm.

Cuenta la historia de un árbol y sus semillas en el jardín vecino de un vecindario. El campesino que cuidaba sus brotes presencié el deceso de la manga a manos de su vecino.



“Ávila” – Autora: Isabella Giuliana Bruzual Hernández (Venezuela)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster
Cuadro representativo del Cerro El Ávila, localizado en Caracas, Venezuela; donde resaltan las montañas y las aves más emblemáticas de la ciudad, las guacamayas azules.



“Cambio” – Autor: Guillermo Alfonso Etchart Villamizar (Venezuela)
Acrílico mixto sobre lienzo de poliéster.
Esta pintura es como el sentimiento de estar entre dormido y despierto en la madrugada, la mente empieza a divulgar y replantear cosas del pasado, una mezcla entre nostalgia y tranquilidad que nace de ver tus sueños e ideas pasadas cumplidas o no en el presente. El camaleón representa el cambio

CROMOSSÔNIA



La Sinestesia es la percepción simultánea de dos o más sentidos, donde se percibe un estímulo a partir de informaciones sensoriales; la cromestesia consiste en la percepción de la vista y la audición producto de la asociación sonido-color. El propósito de este proyecto es crear y testear un método que permita asociar frecuencias con tonos de color y a su vez, aplicar un recorte de sonido-color en una obra de videoclip por medio de una composición musical.

Trabajo de Finalización de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Grado en Cine y Audiovisual.

Foz de Iguazú, 5 de diciembre de 2025.

