

La producción del espacio en *La sociedad del semáforo*. Análisis sociológico desde el paisaje sonoro

Manuel Javier Castrillón Medina

Universidad Católica Luis Amigó (Colombia)
E-mail: manuel.castrillonme@amigo.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8088-1546>

María Catalina Cruz-González

Universidad Externado de Colombia (Colombia)
E-mail: maria.cruz19@uexternado.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8493-1683>

Jhon Esteban Morales-Quintero

Universidad Católica Luis Amigó (Colombia)
E-mail: jhon.moralesqu@amigo.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2925-742X>

<https://dx.doi.org/10.5209/ciyc.95740>

Enviado: /03/2024 • Aceptado: 06/06/2024

ES Resumen: El presente artículo aborda el espacio urbano desde una lectura cinematográfica, entendiendo al cine como una materialización estética que denota la lectura del autor en tanto habitante de la ciudad, participe de la vida cambiante y de la interacción del espacio producido. Con aproximaciones de la sociología urbana se toma la película *La sociedad del semáforo* como un punto de partida para la comprensión de la cotidianidad de los habitantes de calle de Bogotá, en tanto protagonistas del filme, que confluyen en el espacio urbano. Metodológicamente se desarrolla un análisis visual y sonoro del contenido, con mayor énfasis en el segundo elemento, y teniendo como referente principal a Henri Lefebvre, cuya tríada conceptual aportó en la exploración de la producción del espacio en la película, principalmente desde el uso de artefactos y del silencio como forma irónica de la marginalidad y desviación.

Palabras clave: La sociedad del semáforo, sociología urbana, artefactos, cine, paisaje sonoro

ENG The production of space in *La sociedad del semáforo*. A sociological analysis from the soundscape

Abstract: This article engages with urban space from a cinematographic reading, considering cinema as an aesthetic manifestation reflecting the author's interpretation as a city dweller immersed in the dynamics of urban life and the interaction within the produced space. Drawing on urban sociology approaches, the film *La sociedad del semáforo* serves as a starting point for understanding the daily lives of Bogotá's homeless individuals, portrayed as protagonists who converge within the urban space. Methodologically, a visual and auditory analysis of the content is conducted, with particular emphasis on the latter, and having as a primary referent Henri Lefebvre, whose conceptual triad contributed to the exploration of the production of space in the film. This exploration focuses on the use of artifacts and silence as ironic forms of marginality and deviation.

Keywords: *La Sociedad del Semáforo*, urban sociology, artifact, cinema, soundscape.

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes. 3. Marco Teórico. 3.1. Perspectivas de análisis sociológico 3.1.1 La producción social del espacio 3.1.2. Desviación, marginalidad y emociones. 3.2. Perspectivas de análisis audiovisual. 3.2.1. Ver con otros oídos. Escuchar con otros ojos 4. Metodología. 5. Resultados y Discusión. 5.1. Reflexión desde la producción del espacio y los artefactos. 5.2. El paisaje sonoro como expresión de la marginalidad urbana. 6. Conclusiones. 7. Referencias

Cómo citar: Castrillón Medina, M. J.; Cruz-González, M.C.; Morales-Quintero, J. E. La producción del espacio en *La sociedad del semáforo*. Análisis sociológico desde el paisaje sonoro, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 27, 69-87.

1. Introducción

Comprender el cine implica reconocer las imágenes y los sonidos como unidades de análisis que integran un conjunto de códigos visuales y auditivos. En el proceso de producción creativa, el cine se nutre de diversas apropiaciones estéticas de los autores, quienes abstraen sus experiencias de vida y las conjugan con otros contenidos. Este conjunto es susceptible de análisis, en tanto vincula relatos con valor emocional que responden a una intención comunicativa y se sustentan en la narrativa audiovisual.

Se entiende la narrativa audiovisual como: “la facultad o capacidad de la que disponen las imágenes visuales o acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta configurar discursos constructivos de textos” (Sánchez Navarro, 2006, p. 77). De otro lado, con la sociología urbana se asume que el espacio urbano es metafórico (Lefebvre, 1974) y que en el contexto de la modernidad es esencial analizarlo desde una noción amplia, que supere el enfoque estático de la planificación y el diseño urbano. De allí la necesidad de profundizar, desde el quehacer sociológico, en la interpretación histórica y empírica de los ecosistemas que vinculan al espacio y sus múltiples variables.

En este sentido, las lecturas de las expresiones creativas sobre la vida urbana aportan en el entendimiento de determinadas formas de planificación espacial, de las dinámicas de crecimiento de las ciudades y sus fenómenos cotidianos de relacionamiento comercial, social, de interacción y de ocio. Esta revisión de *La sociedad del semáforo*¹ aporta en la comprensión del espacio urbano de Bogotá de finales de la primera década del Siglo XXI, abstraído en una producción simbólica que además extrapola la vida urbana de otras latitudes del país (departamentos del Chocó y Boyacá).

Durán Castro (2014) plantea que los territorios urbanos se pueden interpretar desde lo virtual, siendo la ciudad una fragmentación moderna que tiene un lugar significativo en las representaciones cinematográficas. En esta lógica, los sectores populares ocupan una posición importante por sus tradiciones, prácticas y eventos. Sobre *La sociedad del semáforo*, el autor puntualiza que

¹ “Cuenta la historia de Raúl Trélez, un desplazado chochoano con incipientes conocimientos en ingeniería eléctrica, que trabaja como reciclador en Bogotá y está empeñado en la idea de crear un mecanismo para hacer durar el semáforo en rojo el tiempo que quieran los vendedores, malabaristas y lisiados que allí se ganan la vida, de tal forma que se puedan montar actos más largos. De los reinos de la alucinación a la cruda realidad, el sueño va tomando forma casi circense en medio de diferentes personajes que acaban en una gran celebración de la anarquía”. Sinopsis extraída de la Cinemateca de Bogotá <<https://cinematecadedebogota.gov.co/>>

“Raúl Trélez, dios de la mugre, el único, el irreparable, un reciclador enajenado por la terquedad, la libertad absoluta y los caramelos, está empeñado en lograr con sus pocos conocimientos e improvisados dispositivos, que la duración de la luz roja del semáforo pueda ser controlada por él, el tiempo que quiera, para poder montar actos más largos entre malabaristas, lisiados y vendedores ambulantes y otros habitantes de un cruce de calles. En medio del delirio y la fantasía, el halo circense que recubre sus vidas se va convirtiendo en una sinfonía al desespero, a la desesperanza y a la anarquía”. <<https://www.proimage-nescolombia.com/>>

acerca de Bogotá se presentan formas de resistencia desde las prácticas económicas del rebusque (autogestión y procesos de informalidad) y la vida en la calle, lo que determina una dimensión territorial en el filme.

2. Antecedentes

El análisis de la película *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza ha generado una amplia variedad de enfoques que abarcan desde el contexto social y de los derechos humanos hasta la exploración del espacio público y el movimiento como metáfora política.

Tejerina (2013) se adentra en el examen del espacio público y las interacciones que en él se desarrollan. Su enfoque funcional considera elementos como los semáforos y los pasos peatonales, así como las dinámicas grupales que emergen en estos espacios, como el caso de los malabaristas. Este análisis resalta la importancia del entorno físico en la configuración de las relaciones sociales y la comunicación entre los habitantes urbanos.

Díaz-Velasco (2016) aporta una mirada más teórica, centrada en el movimiento y la experiencia sensorial de los personajes. Inspirado en las teorías de Bergson y Deleuze, su análisis destaca cómo la película retrata el desplazamiento, tanto forzado como voluntario, como una condición central de la existencia de los protagonistas. Además, profundiza en la potencia política de las imágenes sonoras y visuales, revelando cómo estas transmiten sensaciones de hambre, desesperanza y sedentarismo.

De otro lado, Fajardo-Sánchez y Gual-Acosta (2019) ofrecen una perspectiva centrada en los derechos y la dinámica familiar representada en la película. Su análisis destaca cómo *La sociedad del semáforo* sirve como un espejo de las violaciones a los derechos humanos, especialmente para aquellos que se ven obligados a migrar a las ciudades debido al conflicto armado en Colombia.

En materia de análisis del sonido en el cine, Cardona-Cano, Heredia-Ruiz y Alzate-Giraldo (2022) exponen, a partir de la serie *Narcos*, la importancia del diseño sonoro en la construcción de la identidad cultural. Su análisis revela cómo el uso de la prosodia por parte de actores extranjeros, crea una distancia cultural en la presentación de personajes colombianos, lo que afecta la verosimilitud del relato.

Específicamente sobre el cine colombiano desde una perspectiva urbana se han desarrollado investigaciones significativas que exploran la representación de la vida urbana y los problemas sociales en el país. Se destaca la investigación de Rivera (2018), quien ha abordado temas como el orden público y la violencia, describiendo la construcción de una posible identidad cinematográfica colombiana. Asimismo, Pérez González (2008), a partir de películas como *La vendedora de rosas* y *La estrategia del caracol*, expone cómo son reveladas las complejidades de la vida urbana desde la relación espacio – habitantes.

Por otra parte, Pinilla Rodríguez y Galindo Cardona (2022) revisan la representación sonora de Bogotá en la película *Las tetas de mi madre* desde un enfoque semiótico y estético. Su análisis revela cómo los sonidos del entorno urbano dialogan con la violencia y la marginalidad que caracterizan la vida en la capital colombiana. Esta investigación propone una metodología centrada en la música, los diálogos y los ruidos para comprender cómo el diseño sonoro contribuye en la construcción de significados en el cine urbano contemporáneo.

En cuanto al espacio sonoro, se destaca la descripción como entidad perceptual y estética de Balbontín y Klenner (2022), quienes aportan un enfoque morfológico y taxonómico del sonido que invita a reconsiderar cómo se percibe y experimenta el entorno acústico, así como su relación con la arquitectura y el diseño urbano. Este trabajo subraya la importancia de considerar el espacio sonoro como un componente integral de la experiencia sensorial y estética.

Además, otros estudios han abordado diversas facetas del diseño sonoro, desde la inclusión del audio descriptivo hasta su relación con otros sentidos como el gusto, así como su papel en la creación de narrativas audiovisuales y su interacción con la arquitectura urbana. Estos enfoques multidisciplinares enriquecen la comprensión de cómo el sonido contribuye a la construcción de significado en el cine contemporáneo y su relación con la experiencia humana.

García (2020) y Buján (2022) han abordado el arte sonoro desde una perspectiva epistemológica, explorando cómo se construye el conocimiento en este campo y cómo se relaciona con otras disciplinas artísticas y científicas. Lladós (2022) ha indagado sobre las concepciones de arte que subyacen al arte sonoro, analizando cómo se redefine la noción misma de arte a través de prácticas sonoras experimentales y no convencionales. Dicha investigación ayuda a contextualizar el arte sonoro dentro de los debates más amplios sobre la naturaleza y los límites del arte contemporáneo.

Por otro lado, Jiménez-Donaire Martínez (2022) ha centrado su atención en la experimentación sonora, investigando cómo los artistas utilizan el sonido como medio de expresión creativa. Su trabajo destaca la importancia del proceso experimental en la producción de arte sonoro y su potencial para generar nuevas formas de experiencia estética. Tornero Lorenzo (2022) ha examinado las experiencias educativas relacionadas con el arte sonoro, identificando cómo se integra este campo en los programas educativos y cómo contribuye al desarrollo de habilidades creativas y sensoriales en los estudiantes. Finalmente, Cerdà y Alcalde (2022) han explorado los imaginarios culturales asociados al arte sonoro a partir del análisis de las representaciones sonoras, así como su influencia en la percepción y la construcción de identidades culturales y sociales.

Sobre arte sonoro se encuentran antecedentes escasos. Se destaca el estudio de Rodríguez (2021), quien ofrece una perspectiva interesante al proponer un análisis histórico del documental sonoro desde una perspectiva radiofónica. Su investigación destaca la vitalidad continua del documental sonoro en la contemporaneidad, especialmente a través de medios como el *podcasting* y la no ficción sonora, lo que sugiere posibles puntos de conexión entre el arte sonoro y el cine documental.

Autores como Botella Nicolás (2020) han examinado la epistemología del paisaje sonoro, profundizando en cómo se construye el conocimiento a través de la experiencia auditiva del entorno. Sus reflexiones contribuyen a una comprensión más profunda de la naturaleza y la importancia del paisaje sonoro en nuestra percepción del mundo.

Por otro lado, Bejarano Pellicer (2021) ha investigado la relación entre el paisaje sonoro y la comunicación no verbal, analizando cómo los sonidos del entorno pueden transmitir información y significado de manera similar a otros medios de comunicación no verbal, como el lenguaje corporal y las expresiones faciales.

El paisaje sonoro también ha sido objeto de estudio en relación con el espacio público, el territorio y la arquitectura, como lo demuestran los trabajos de Ferrari et al. (2017), Llorca (2017), Grijalba-Obando y Paül-Carril (2018), Llorca-Bofí, Llorca-Bofí y Redondo-Domínguez (2019); y Woloszyn (2022), entre otros. Estas investigaciones exploran cómo el sonido contribuye a la percepción y la experiencia del espacio físico, así como su influencia en el diseño urbano y arquitectónico.

El análisis de la banda sonora y el lenguaje sonoro en el cine ha sido objeto de investigación desde diversas perspectivas, mostrando una conexión más directa con los estudios cinematográficos y la experiencia del espectador. Estudios como el de Barbery-Montoya, Lavayen-León y Vera-Suárez (2019) describen cómo la banda sonora puede influir en la percepción y la fidelidad hacia una marca, utilizando la película *Guardianes de la Galaxia* como caso de estudio. Sus hallazgos sugieren que los estímulos y motivaciones generados por la banda sonora varían según la edad del espectador y su asociación con la experiencia visual.

Por otro lado, Sánchez Viedma y Blanco Trejo (2012) analizan la película *El Orfanato* desde la perspectiva de la música, examinando cómo la banda sonora contribuye a la evocación de sentimientos y emociones específicas. Además, ha habido aproximaciones desde el lenguaje sonoro y la banda sonora que ahondan en temas como la memoria del conflicto armado, la historiografía del cine colombiano, la educación y la relación entre la música y la afectividad en la infancia. Estos estudios, realizados por autores como Alunno (2016), Almonacid Buitrago y Burgos Dávila (2018), Unigarro Caguasango y Van Der Linde Valencia (2021), Muñoz Farida (2021) y Porta Navarro (2022), ofrecen una comprensión más amplia de cómo la banda sonora y el lenguaje sonoro contribuyen a la construcción de significado en el cine y su impacto en diferentes aspectos de la experiencia humana.

Del panorama expuesto se identifica un elemento narrativo poco explorado en el análisis sociológico del cine: el silencio. Este elemento, que juega un papel fundamental en la construcción de la atmósfera y el significado en el cine, aún no ha recibido la atención que merece. En la

investigación sobre la fenomenología del silencio en el cine español contemporáneo del siglo XXI, se ha observado una tendencia a conceptualizar el silencio en términos de ausencia o carencia. Frisón Fernández (2016) propone que el silencio en el cine es una construcción metafórica específica que adquiere su forma en el transcurso de la película, sugiriendo que esta representación es rica en contenido y no meramente una falta de sonido. Complementando esta idea, Frisón Fernández (2022) también destaca la capacidad del silencio para crear atmósferas particulares y profundas en el cine, comparándolo con la fotografía, la cual también posee una riqueza semántica en su quietud. Esta comparación subraya que tanto el cine como la fotografía pueden expresar el silencio, aunque de maneras distintas debido a sus respectivas capacidades de capturar el tiempo y el movimiento.

Gil (2011), por otro lado, aborda el silencio en el cine desde una perspectiva que desafía la visión tradicional de ausencia, proponiendo una reinterpretación que reconoce al silencio como un elemento activo y lleno de significado. Al indagar cómo el cine ha dado voz al silencio a través de sus propias narrativas, Gil revela que la representación del silencio en el cine es más que una mera ausencia de sonido; es una forma de expresión que puede articular pensamientos y emociones profundas. Estas aproximaciones subrayan que el silencio en el cine es una herramienta poderosa y compleja, esencial para la construcción de significado y atmósfera en la narrativa cinematográfica.

Este artículo pretende profundizar en el silencio, desde una exploración de los planos sonoros, profundizando en él y su uso en la película *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza. Se asume que este análisis aporta en una comprensión más profunda de la utilización del silencio como herramienta cinematográfica para destacar emociones y conectar con el efecto de construcción del espacio.

3. Marco Teórico

3.1. Perspectivas de análisis sociológico

3.1.1. La producción social del espacio

Para entender los espacios de representación es importante, en primer lugar, desglosar el proceso de producción del espacio. Desde Lefebvre el espacio es un producto de relaciones de interacción y retroacción que se convierte en un producto social, el cual interviene en la producción misma: organización del trabajo colectivo, transportes, flujos de materias y energías, redes de distribución de los productos, etc. El espacio entra en las relaciones de producción y en las fuerzas productivas. Se convierte en producto y productor (Lefebvre, 1975). Se trata de un referente cambiante en el cual operan intereses y relaciones comerciales, objetos, bienes y mercancías; paralelamente en el espacio se cristalizan las ideas y conocimientos de los ciudadanos.

Con Lefebvre (2013) se sintetiza que el espacio es: metafórico (simbólico y cambiante conforme a sus relaciones sociales); cuantitativo, geométrico y matemático (físico); abstracto (está determinado por la subjetividad de quienes lo producen).

Con el propósito de plantear una unidad teórica entre los campos, Lefebvre propone una tríada que se compone en tres dimensiones: espacio percibido, concebido y vivido. Estas dimensiones se expresan respectivamente como práctica espacial, representaciones del espacio y espacios de representación, que se definen como:

La práctica espacial: se refiere a lugares específicos y al conjunto de formación espacial de cada espacio. Es una práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión (nivel de competencia) y un grado específico de performance. Ésta produce y supone una interacción dialéctica del espacio, se produce dominándolo y apropiándose de él. Esta práctica expresa una estrecha relación entre el espacio percibido, la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida “privada”, de ocio).

Las representaciones del espacio: se vinculan a las relaciones de producción, al “orden” que imponen. Están asociadas con el espacio concebido; esto es, el espacio de los científicos, planificadores, tecnócratas y cierto tipo de artistas, los cuales identifican lo vivido, lo concebido, con lo percibido. Este es el espacio dominante en cualquier sociedad.

Los espacios de representación: son el espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, siendo estos los que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación). Este es el espacio de los artistas, novelistas y filósofos. Se domina este espacio pasivamente experimentando con la imaginación que toma y modifica. Se recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos (Lefebvre, 1974).

3.1.2. Desviación, marginalidad y emociones

A la anterior descripción sobre la producción del espacio, se le suma la perspectiva de Becker (2009), quien en *Outsiders* expone la noción de desviación como un resultado transaccional que se da entre un grupo social “y alguien que es percibido como un rompe - normas” (Becker, 2009, p.29). Habitar la calle, vivir en ella y ser un rompe normas implica la adquisición de una suerte de título de desviación. Se trata de un “estatus de tipo maestro [en el cual] uno recibe ese estatus como resultado de haber quebrantado una norma” (Becker, 2009 p. 52). Dicho estatus tiene más fuerza que cualquier otro asignado por el grupo que legitima. Desde Becker se asume que con el ingreso a un grupo desviado y organizado es muy probable que el individuo continúe el camino de la desviación, pues ha adquirido aprendizajes sobre el cómo evitar problemas y ha incorporado lógicas que le permiten continuar sin reproche. Dichas lógicas tienen una relación cercana con el consumo de drogas y alcohol, que es legitimado por los otros desviados. Es de aclarar que el consumo en sí no tipifica al desviado, sino sus formas de sociabilidad en relación con el aislamiento a la norma.

Esta perspectiva en el contexto latinoamericano se ha vinculado más a la noción de marginalidad, considerándose que la relegación urbana y las desigualdades son diferentes, en función del desarrollo de cada país. La incursión de Lomnitz (1975) con su estudio sobre la sobrevivencia de los marginados en Ciudad México es un referente para la comprensión de los intercambios de mercado, las redistribuciones de bienes y las redes de reciprocidad de las personas pobres. Esta investigación parte de una diferenciación entre la pobreza, en tanto escasez de ingresos, y la marginalidad, asumida estructuralmente por la ausencia de un rol económico que se articule directamente con el sistema de producción industrial. En este sentido, se reconoce para dicho contexto que los marginados en América Latina presentan carencias más marcadas de acceso al poder que en otros países industrializados.

Diversas ciudades de Latinoamérica han sido interpretadas desde la perspectiva de marginalidad de Lomnitz y otros autores, considerando también el aporte de Wacquant (2001), quien la presenta como una problematización que se produce por la violencia estructural. Las descripciones de este autor, principalmente en ciudades de Estados Unidos y Francia, apuntan a una comprensión de la desigualdad, la pobreza y la supervivencia en el marco de la economía informal.

Desde Wacquant (2007), además, se considera una forma de marginalidad avanzada, en la cual los sujetos, además de estar inmersos en la informalidad económica, carecen de vínculos socioespaciales sólidos y de referencia, así como de formas de reconocimiento político, a pesar de mantener cierto grado de orden en sus interacciones.

En tal sentido, la comprensión de la marginalidad se complementa con la teoría de Simmel (2001), enfocada en las formas de socialización desde una dimensión subjetiva y social. Simmel parte de la comprensión dialéctica de los individuos, proponiendo que no todas las acciones están orientadas por leyes morales universales; al contrario, hay unas motivaciones particulares que orientan los actos sociales. De tal manera que cualquier exterioridad de la naturaleza, cualquier relación expresiva contiene un sentido en la acción individual y en la vida social, con lo cual se precisa la necesidad de analizar la forma en la que la subjetividad se objetiviza en las relaciones humanas (Simmel, 2001).

De tal manera que el concepto de individuación, característico de la vida moderna, es entendido como el proceso por el cual el individuo se resiste para mantener su propio ser ante la sociedad que intenta homogeneizarlo a partir de mecanismos y formas de control; es la exaltación

de la persona frente a lo social, ya no como mero receptor de elementos o influencias colectivas sino como el creador de su propia historia (Simmel, 2001).

Un elemento particular de este sujeto moderno es la actitud *blasé*, que se instaura como una forma de relación traducida en antipatía. Sin la antipatía sería muy difícil sobrevivir en cualquier situación de la cotidianidad de las ciudades modernas. La actitud *blasé* es un tipo de distanciamiento emocional que se asume en los relacionamientos del estilo de vida ciudadano, manteniendo un territorio del yo desde lo afectivo para alcanzar un fin sin establecer vínculos afectivos con los otros. Esta actitud hace posible guardar el secreto de los usos privados en el hacinamiento de las ciudades (Simmel, 2016).

Siguiendo esta línea de la sociología de las emociones, Sabido Ramos (2020) expone un abordaje relacional de los cuerpos y los artefactos con lo comunitario en las ciudades. Desde otros autores la investigadora argumenta que, a partir del artefacto, sus significaciones y usos se determinan los vínculos sociales con énfasis sensorial y auditivo; es decir, se da una suerte de comunidad sensorial con dimensiones miméticas e imitativas que en la socialización determinan ciertas adquisiciones de conocimiento espacial. En complemento con esta perspectiva relacional, la autora hace mención a la perspectiva de desviación de Becker para describir la persuasión / aceptación en las formas de socialización de la desviación, y complementa, refiriéndose a Goffman, que los objetos y las cosas (artefactos) son los elementos en los que se depositan las cargas afectivas de las personas, pues es en ellos donde se extiende el sentimiento del yo.

3.2. Perspectivas de análisis audiovisual

3.2.1. Ver con otros oídos. Escuchar con otros ojos

Es importante tener en cuenta las diferentes etapas de la producción del sonido y audio aplicado al cine, ya que estas responden a diferentes intencionalidades y estéticas sonoras que dan cuenta de los vínculos afectivos. Desde la preproducción del sonido se definen aspectos necesarios para llevar a cabo un proyecto audiovisual. Gómez Ferreras, Solé Esteve y Uroz Velasco (2017) refieren que se hace indispensable concebir el diseño sonoro en asociación con la producción, definiéndose de forma coherente en qué aportarán el sonido y el audio a la narrativa, y qué elementos técnicos son necesarios para el rodaje del audiovisual.

En este sentido, Chion (2019) plantea que hablar de interacción audiovisual es considerar el complemento y la oposición privilegiada que tienen los sentidos del oído y la vista frente a los otros sentidos. Se precisa así la noción de audiovisión, designada como un tipo de percepción cuyo foco consciente es la imagen visual, con una presencia permanente del sonido, con una serie de efectos, sensaciones y significaciones, las cuales se atribuyen a la imagen en cuadro por el fenómeno de la proyección.

Lo anterior da pie al análisis de las relaciones que se tienen desde los diferentes elementos que componen el sonido en los audiovisuales. Diálogos, música, efectos, silencios y ambientes hacen parte de la correlación que se produce frente a lo que se ve y, de igual manera, lo que se ve frente a lo que se escucha (Arroyo Aguilar, 2021), estableciéndose una simultaneidad entre el sonido y la imagen.

Así pues, Bordwell y Kristin (1995) proponen tres relaciones temporales entre el sonido y la imagen: “sonidos no simultáneos y anteriores a la historia respecto a la imagen” (como se citó en Gómez Ferreras et al. 2017, p.221); sonidos simultáneos en la imagen, en los cuales lo que se escucha corresponde a lo que se ve y sucede en la historia; y sonidos no simultáneos y posteriores en la historia donde ocurren *flashforwards* sonoros sobre imágenes actuales o *flashbacks* de imágenes sobre sonidos actuales. En adición, Chion (2019) expresa que la visu-audición:

“se aplica a un tipo de percepción conscientemente concentrando en lo auditivo, y donde la audición es acompañada, reforzada, ayudada, o por el contrario deformada o invadida, pero en todo caso afectada por un contexto visual que la influye y puede conducir a proyectar sobre ella ciertas percepciones” (Chion 2019, p. 184).

Desde este punto de vista, el conjunto de relaciones que forman los planos sonoros (música – diálogos – efectos – silencios – ambientes) trae consigo la banda sonora en donde los diálogos

ocupan un rol fundamental (Croatto, 2003), pues es allí donde está el contenido del mensaje. Otros elementos, como los efectos, establecen una relación estrecha de lo que se ve frente a lo que se escucha. Y finalmente la música, que funciona como complemento emocional, condicionando el mensaje en el receptor desde lo diegético y lo no diegético también conocido como extradiegético.

El sonido diegético hace referencia al sonido que corresponde a los elementos que integran el plano y la composición. Es el sonido de lo que sucede y se puede ver en el plano, incluso, aunque el elemento no aparezca y posteriormente sí. Cuando se habla de sonidos no diegéticos o extradiegéticos, estos hacen referencia a aquellos que no corresponden a lo que se está viendo y que tienen funciones emotivas o narrativas adicionales a la escena.

Por su parte, la voz cumple un rol importante en los audiovisuales, pues da información de los personajes y permite entender el mensaje desde el tono, la intención, el ritmo y la expresión que se le imprima. El silencio se define como la ausencia de vibraciones a través de un medio elástico, como el aire. Éste, al aplicarse en los audiovisuales, permite que se use como elemento narrativo para generar percepciones subjetivas, las cuales se representan a través de la duración, el timbre y la intensidad de aplicación, estableciendo elementos representativos de la historia. A su vez, los ambientes permiten que el receptor se centre a nivel de espacio y tiempo en la escena, incluyendo muchas veces efectos en la creación de estos.

El silencio, a su vez, también puede ser considerado como ambiente, pues en términos reales no existe un silencio absoluto, lo que obliga la creación de ambientes más relacionados con la escucha diaria o cotidiana, logrando que el ruido puede ser mínimo mas no un silencio total.

La música cumple con diferentes funciones y puede ser creada de forma análoga-digital, o digital completamente. Ésta es “el primer elemento sonoro del cine” (Gómez Ferreras et al, 2017, p. 238). Cuenta con diferentes funciones narrativas, como indican Loudet y Compagnet (2020), las cuales se agrupan según su función en el cine, existiendo así la música ambientadora, expresiva, estructural y narrativa.

4. Metodología

La metodología empleada en este estudio se basó en un enfoque mixto (Creswell, 2009), que combina tanto métodos cuantitativos como cualitativos. Inicialmente, se llevó a cabo un desglose escena por escena de la película para analizar la película *La sociedad del semáforo* (ver Tabla 1), identificando los elementos esenciales de cada escena según el guion cinematográfico. Se consideró crucial no solo determinar la locación, sino también el departamento donde se desarrolla cada escena. Además, se registraron los tiempos de inicio y finalización para facilitar el análisis subsiguiente del diseño sonoro y su desglose.

Tabla 1. Desglose de la película *La sociedad del semáforo* por escena

Escena	Int./Ext.	Locación	Descripción	Departamento	Día/Noche	Entrada	Salida

Fuente: elaboración propia

El análisis del diseño sonoro (ver Tabla 2) se dividió en cinco componentes principales. En primer lugar, se examinó la música, clasificándola como diegética, extradiegética o ausente en la escena. Asimismo, se identificó la presencia de efectos, ambientes, diálogos y silencios en cada escena cinematográfica.

Tabla 2. Desglose de la película *La sociedad del semáforo* por escena

Escena	Música	Efectos	Ambientes	Diálogos	Silencios

Fuente: elaboración propia

Tras una revisión exhaustiva, se seleccionaron cuatro escenas específicas (de 151) para un análisis cualitativo detallado, basándose en los resultados iniciales del desglose de la película. Estas escenas incluyen: una con música diegética, otra con música extradiegética, una tercera con una combinación de música diegética y extradiegética, y, la única escena que presenta un silencio intencional (ver Tabla 3).

Para esta exploración se asumió la tríada de Lefebvre como un sustento metodológico relevante para el estudio del espacio urbano en los contenidos cinematográficos. Se consideró que los aportes de esta teoría sociológica, en consonancia con las técnicas de investigación audiovisual, permitirían asumir un tipo de racionalidad de la producción del espacio en la cual se virtualiza la ciudad, que, en tanto objetivación dialéctica, está constantemente marcada por lo sonoro.

Tabla 3. Escenas seleccionadas para el análisis cualitativo

Escena	Imagenes	Desglose de la película				Diseño Sonoro							
		Int./Ext.	Locación	Descripción	Departamento	Día/Noche	Entrada	Salida	Música	Efectos	Ambientes	Dialogos	Silencios
6		Int	Casa de Raúl		Bogotá D.C	Noche	0:03:43	0:05:07	Extradiegética	No	Si	No	No
63		Ext	Calle	Raúl va caminando y se encuentra con un vendedor de discos de silencio	Bogotá D.C	Día	0:45:08	0:46:02	No	Si	Si	Si	Si
91		Ext	Semáforo	Martin se suicidó y todos los de la sociedad ven su cuerpo colgado. Lo bajan y luego lo ponen en un carro. Raúl se pone a trabajar en el semáforo. Llegan cada vez más personas que trabajan en la	Bogotá D.C	Día	1:03:47	1:09:26	Extradiegética / Diegética	Si	Si	Si	No
141		Ext	Semáforo	Todos los miembros de la sociedad están trabajando y llega Raúl. Comienzan a colapsar la vía, pisan el semáforo de rojo, rompen los bombillos. Todo en honor a Cienfuegos	Bogotá D.C	Día	1:34:18	1:37:02	Diegética	Si	Si	Si	No

Fuente: elaboración propia

Vale precisar que la producción del espacio tradicionalmente se ha entendido en función del urbanismo, predominantemente moderno, que apunta a una lectura de las necesidades de quienes lo habitan, para su debida planificación. Esta perspectiva se ha considerado distante de las dinámicas del sur global, dadas las particularidades de crecimiento urbano y sus condiciones de desplazamiento, violencia e informalidad. Precisamente desde esta relación aparentemente distante, para esta investigación se asumió la propuesta de Lefebvre de producción del espacio porque, siendo *La sociedad del semáforo* una representación cinematográfica ficcional, ésta posibilita la comprensión de la tríada en tanto muestra del *espacio abstraído*. Este espacio abstraído se eligió por la particularidad de su trama: el protagonista, sin ser un tecnócrata del espacio (arquitecto – urbanista) sino un sujeto marginal que habita la ciudad en formas de precariedad y que constituye un *espacio concebido*. En este sentido, en términos narrativos se asumió la interpretación de 3 perspectivas:

Primera. Las prácticas espaciales (lo percibido / lo físico) que son susceptibles de interpretación a partir de la trama, el conflicto y las locaciones. De esta forma, los espacios, el guion y la actuación conforman un conjunto analítico en este caso.

Segunda. La representación del espacio (lo concebido/ lo social) se inserta la ciudad como un personaje de rol protagónico que habita en la mente de los personajes. Los efectos sonoros y visuales son los ejes de esta interpretación, por el vínculo emocional que generan respecto a las formas de habitar el espacio. Este segundo elemento es el asumido para la investigación.

Tercera. El espacio de representación (lo vivido / lo mental) hace referencia al conjunto de elementos simbólicos que constituyen la imagen mental del espacio se ubica en esta dimensión, en la cual se exploran locaciones, objetos y artefactos desde el diseño de producción.

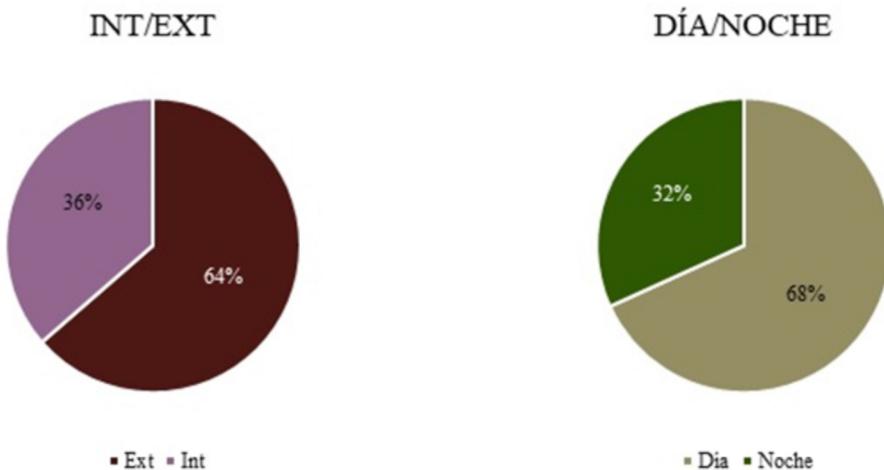
En cuanto al diseño sonoro de las cuatro escenas seleccionadas, se llevó a cabo una revisión de los cinco planos sonoros: música, efectos, ambientes, diálogos y silencios. Esta revisión se realizó con el fin de determinar qué elementos se corresponden con las escenas y cuáles no, considerando especialmente el componente narrativo y la intención de generar emociones a través de los distintos planos sonoros.

Es importante recordar que el espectro auditivo humano oscila entre 20 Hz y 20.000 Hz, dividido en tres zonas de frecuencia principales: graves, medios y agudos. Cada frecuencia tiene una relación particular con las emociones que se pretenden evocar. Desde este aspecto metodológico, se empleó el software Protools para desglosar el diseño sonoro de cada escena cinematográfica. Se utilizaron marcadores para exportar los archivos de audio en formato .wav a una frecuencia de muestreo de 48.000 Hz y una profundidad en bits de 24, asegurando así la integridad y calidad del sonido. Posteriormente, en el software RX de iZotope, se visualizaron los espectrogramas, que son resultado de la frecuencia y la intensidad del sonido a lo largo del tiempo de las escenas seleccionadas. Esta visualización permite determinar la distribución de energía en términos de intensidad en los diferentes rangos de frecuencia: las zonas más coloridas indican una mayor intensidad, mientras que las zonas oscuras o nulas señalan una menor presencia de intensidad en esa frecuencia específica.

5. Resultados y Discusión

Inicialmente se destaca que la película *La sociedad del semáforo* mayormente se desarrolla en espacios exteriores y durante el día, lo que constituye una de sus características distintivas (consulte la Gráfica 1).

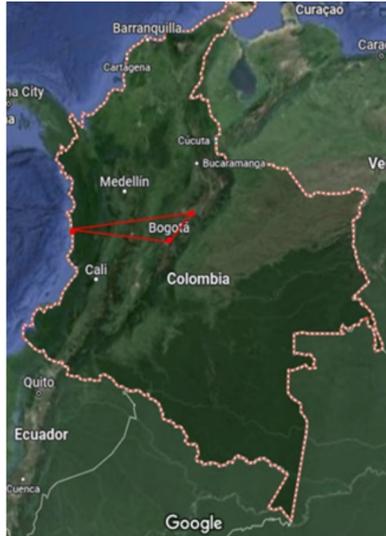
Gráfica 1. Distribución de escenas por Int/Ext y Día/Noche



Fuente: elaboración propia

En cuanto a la ubicación geográfica, aunque el 87% de la trama tiene lugar en la ciudad de Bogotá D.C, la relación con los departamentos de Chocó y Boyacá emerge como un elemento crucial en la construcción de los personajes y su historia marginal y de desviación. Esta conexión resalta tanto las ausencias como los orígenes de los personajes (ver Gráfica 2). De las 151 escenas, solo una ocurre en el Chocó, 16 en Boyacá y 132 en Bogotá D.C.

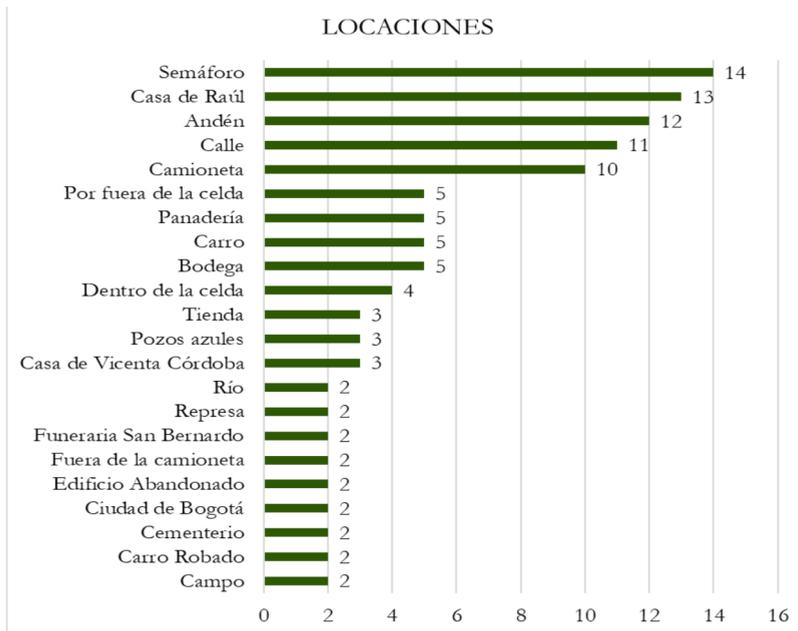
Gráfica 2. Ubicación geográfica de la película La sociedad del semáforo



Fuente: elaboración propia

Al analizar específicamente las locaciones en Bogotá D.C., se identificaron los lugares donde se desarrolla la trama de la película (ver Gráfica 3). Sobresalen el Semáforo y la Casa de Raúl como locaciones fundamentales para comprender la marginalidad y la desviación presentes en la obra cinematográfica. Además, se subraya la importancia de una calle particular, donde una escena se distingue por su silencio intencional y su relación con el personaje de Raúl.

Gráfica 3. Locaciones en La sociedad del semáforo

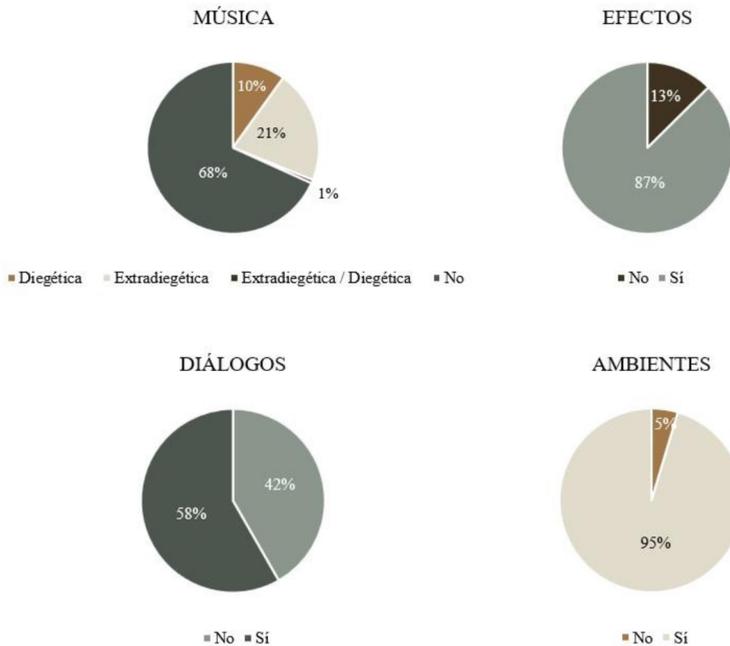


Fuente: elaboración propia

En lo que respecta al diseño sonoro, sobresale el uso selectivo de la música en la película, donde la mayoría de las escenas optan por prescindir de ella. No obstante, cuando se incorpora, su influencia se hace sentir de manera significativa en la representación de la marginalidad y la desviación. Vale la pena destacar que, durante el análisis de las escenas seleccionadas, se evidencia que solo una de ellas utiliza la música tanto de manera diegética como extradiegética. Es crucial señalar que estas escenas abordan temáticas fuertes como el suicidio, la muerte de un colega a manos de la policía, la desesperación urbana y el concepto de hogar como refugio. Por otro lado, los efectos de sonido, ambientes y diálogos se emplean de manera constante a lo largo de la película, alcanzando porcentajes de utilización del 87%, 95% y 58% respectivamente (ver Gráfica 4).

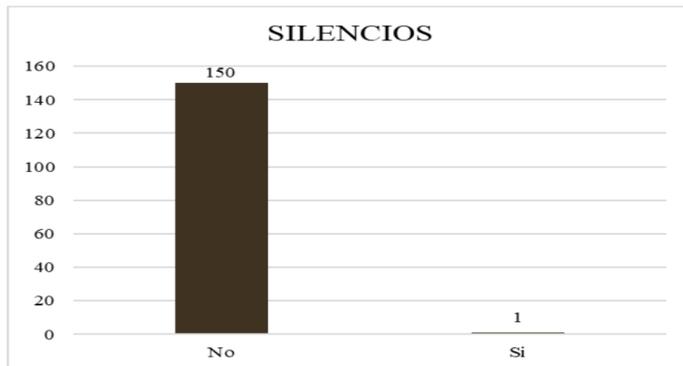
Finalmente, se enfatiza la singularidad de la única escena en la película que presenta un silencio intencional, marcando un momento crucial en el análisis de la obra cinematográfica (ver Gráfica 5). Esta escena, donde Raúl interactúa con un comerciante informal que vende silencio en CD's, resalta la potencia narrativa del silencio como una herramienta capaz de generar percepciones subjetivas.

Gráfica 4. Desglose de los elementos Música, Efectos, Ambientes y Diálogos del diseño sonoro de la película *La sociedad del semáforo*



Fuente: elaboración propia

Gráfica 5. Presencia del silencio por escenas en *La sociedad el semáforo*



Fuente: elaboración propia

5.1. Reflexión desde la producción del espacio y los artefactos

Raúl vive en una zona marginal de la ciudad de Bogotá. El protagonista de la película tiene conocimientos técnicos en electricidad y se traza el propósito de alterar el tiempo de espera en un semáforo de la carrera séptima, zona que empieza a habitar con frecuencia y en donde busca contar con la validación de los otros habitantes (vendedores informales, artistas callejeros, mén-digos, entre otros personajes que viven del rebusque).

La casa de Raúl está construida con lata, trapos y elementos reciclados. Una serie de artefactos modernos son presentados en las primeras secuencias de la película, cuando se narra la atmósfera cotidiana de este inventor del nuevo semáforo. La puerta de la casa, por ejemplo, es una puerta de automóvil. Entre luces, cableados y circuitos electrónicos intervenidos, el protagonista elabora una maqueta en la cual representa el espacio que él ha idealizado.

A propósito, respecto a la intención de categorizar elementos escenográficos de incidencia simbólica (cargas afectivas) en la producción del espacio, a continuación, se relacionan algunos artefactos identificados en la película desde la propuesta de la sociología de las emociones

Tabla 4. Relación de artefactos y vínculos afectivos en *La sociedad el semáforo*

Artefactos	Vínculos afectivos/ acciones
Casa de Raúl: conjunto de artefactos y punto de encuentro	Confianza
Maqueta de la sociedad del semáforo	Secreto, solidaridad
Los regalos / Los ataúdes y el ritual de muerte	Gratitud, fidelidad
Las cámaras de vigilancia y los espejos	Desviación
El reproductor de audio (la reproducción del sonido del silencio)	La actitud <i>blasé</i>

Fuente. Elaboración propia

Desde Lefebvre (2013) se entiende que la planificación del espacio está orientada en la lectura de todos los flujos y conexiones de su deber ser; es decir, que es pensado desde los intereses y necesidades de quienes lo habitan.

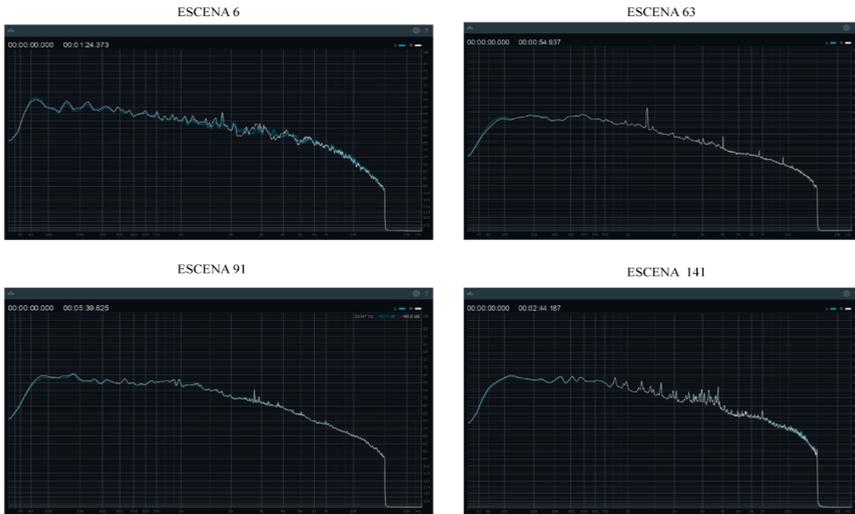
Para Lefebvre el espacio es metafórico (simbólico y cambiante conforme a sus relaciones sociales); cuantitativo, geométrico y matemático (físico); y abstracto (pues está determinado por la subjetividad de quienes lo producen). Lo anterior se evidencia en las primeras escenas. Raúl, en tanto desviado, parte de la necesidad de sacar provecho de un espacio en el que pueda alterar la cotidianidad de los no desviados. Sin ser arquitecto o tecnócrata del espacio (como plantearía Lefebvre) este hombre actúa en defensa de los intereses económicos y de subsistencia de su sector (los desviados), quienes no reclaman de manera directa un derecho a la ciudad; al

contrario, asumen desde su marginalidad que las normas de control de la movilidad y que el semáforo como artefacto son el medio para sacar provecho (lo abstraen).

En este sentido, desde la dialéctica de Lefebvre los habitantes de la sociedad del semáforo, siendo los dominados, deciden operar en la lógica de los dominantes para engañarlos y alterarles el tiempo, produciendo una cotidianidad en el espacio más dilatada, que favorece la producción de nuevas relaciones sociales.

5.2. El paisaje sonoro como expresión de la marginalidad urbana

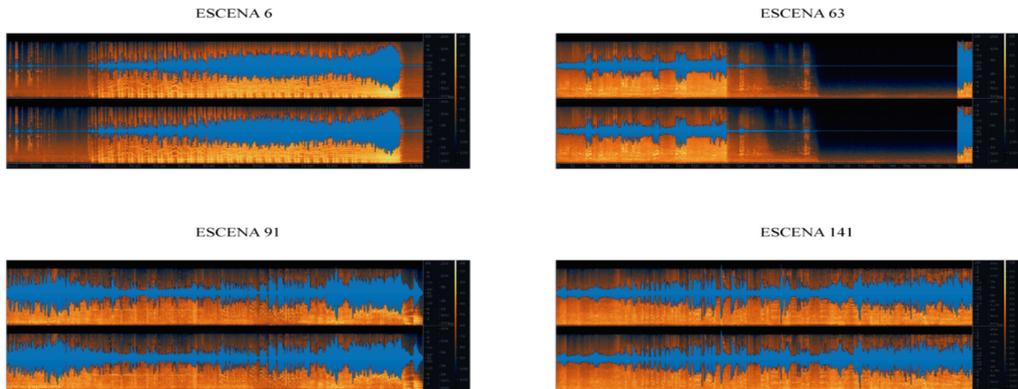
Gráfica 6. Respuesta en frecuencia



Fuente: elaboración propia a partir del software iZotope RX

A partir de las imágenes anteriores se puede determinar una predominancia en las frecuencias bajas, aproximadamente hasta 300 Hz, dando cuenta así que desde el paisaje sonoro que se encuentran en estas escenas, está directamente relacionado con la aflicción, la maldad, la ironía y la excitación (Baños González, 2002). Así mismo, las frecuencias altas (aproximadamente a partir de 3.000 Hz) y frecuencias medias – altas (aproximadamente entre 1.000 Hz y 2.999 Hz) no contienen tanta energía. Es decir, que emociones como la alegría, la bondad y la grandeza no se ven representadas desde lo sonoro en estas escenas.

Gráfica 7. Espectrograma



Fuente: elaboración propia a partir del software iZotope RX

Así como el espacio está producido por las relaciones sociales, dinámicas y cambiantes, el sonido también parte de la misma noción. Es decir, el paisaje sonoro no es estático, sino que se construye a partir de unas intencionalidades para comprender las escenas cinematográficas.

A nivel general, la distribución energética del rango de frecuencias audible (20 Hz hasta los 20.000 Hz) es homogénea, a excepción de la escena 6 donde se presencia una mayor concentración de energía en la zona de frecuencias medias y medias – bajas. En la escena 63, donde se presenta el silencio realizado por el artefacto (grabadora), se presencia una atenuación que disminuye cada vez más a medida que pasa el tiempo.

Frente a la escena 63, en donde Raúl tiene un momento de ironía frente al silencio, la forma en cómo se percibe el sonido está condicionado por las experiencias previas que ha tenido, así como las características del entorno que lo rodea. En sumo, las diferencias interaurales de tiempo y de intensidad que se producen entre sonidos, permite identificar sonidos de acuerdo con su posición, tiempo y espacio, diferenciando de forma subjetiva el ruido y los elementos que producen las perturbaciones en las partículas de aire. En este caso en específico, Raúl, siempre ha construido sus relaciones en un espacio en donde constantemente hay ruido. Pero, al querer tener una nueva experiencia a través del sonido del silencio que el vendedor ambulante le muestra a través del artefacto (grabadora).

En el contexto de la presente investigación sobre la relación entre la ciudad y los vínculos afectivos en *La sociedad del semáforo*, se ha dirigido una atención hacia el análisis sociológico de la marginalidad y la producción del espacio a través de la lente del paisaje sonoro. Este estudio ha permitido el análisis específico de escenas de la película, centrándose en la manera en que el sonido moldea y refleja las dinámicas sociales y emocionales de los personajes. A lo largo de esta exploración, hemos identificado momentos clave en los que el sonido juega un papel fundamental en la construcción de la atmósfera y la narrativa. En este contexto, abordaremos específicamente cuatro escenas desglosando cómo el paisaje sonoro en cada una de ellas revela y refuerza los temas de desorden, desesperación y caos presentes en la película, así como la manera en que influyen en los vínculos afectivos de los personajes y la percepción del espacio urbano.

La escena número 6 nos sumerge en un ambiente sonoro que refleja el estado emocional de Raúl, el protagonista. La introducción de la música circense evoca un sentimiento de desorden y zozobra que se intensifica a medida que la escena avanza. La progresión musical se ve marcada por un aumento en el nivel de la música y la incorporación de instrumentos de viento, como trombones y clarinetes, que aportan una sensación de caos creciente. Es interesante notar los movimientos de piano de los instrumentos, que añaden dinamismo y profundidad al paisaje sonoro. Finalmente, la escena concluye con una vuelta a la tranquilidad, donde predominan los ambientes de fondo, lo que sugiere un momento de calma después del tumulto.

El inicio de la escena 63 está caracterizado por ambientes de calle y diálogos que establecen el contexto sonoro. La transición hacia el uso del artefacto (grabadora) como elemento clave para experimentar el sonido del silencio es notable. El filtrado progresivo de las frecuencias, primero altas y luego medias y bajas, refleja la búsqueda y la intensificación de la experiencia sonora por parte de Raúl. El momento de silencio que sigue es contrastante con el caos de la ciudad que lo rodea, creando un impacto sonoro significativo. Esta alternancia entre momentos de silencio y ruido contribuye a la construcción de tensiones y contrastes en la escena, destacando la importancia del sonido en la narrativa.

En la escena 91 la música extradiagética desempeña un papel crucial al establecer el tono emocional y atmosférico. La incorporación de percusión y la variación en los paneos entre los canales izquierdo y derecho añaden dinamismo y textura al paisaje sonoro. La batería, en particular, transmite una sensación de caos y desorden que se intensifica con los efectos sonoros de carros, bocinas y ladridos de perros. La introducción de una cantora, beatbox y coros contribuye a la complejidad del sonido, generando una sensación de desesperación y confusión. La pelea y los gritos añaden capas adicionales de tensión y ruido, disociando al oyente y sumergiéndolo aún más en el ambiente caótico de la escena. En conjunto, estos elementos sonoros colaboran en la creación de una experiencia auditiva inmersiva y emotiva para el espectador.

Finalmente, la escena 141 comienza inmersa en el bullicio característico de la vida urbana, con una intensa actividad vehicular y el constante murmullo de personas que reflejan la agitación del entorno ciudadano. A medida que avanza, se introducen diálogos y música que contribuyen a la atmósfera exaltada de la escena. Los sonidos de bocinas de carros y motores acelerándose se intensifican, subrayando la creciente tensión y caos en el ambiente. Es interesante destacar la inclusión de rimas sin acompañamiento musical, que se construyen a partir de elementos caseros, lo que añade una capa de autenticidad y crudeza al paisaje sonoro. Las bocinas de los carros, persistentes a lo largo de la escena, funcionan como un elemento recurrente que amplifica el estrés y la sensación de desorden, contribuyendo así a la construcción de una atmósfera auditiva cargada de urgencia y agitación.

6. Conclusiones

El presente estudio ha abordado la película *La sociedad del semáforo* desde una perspectiva interdisciplinaria que combina la sociología y la comunicación audiovisual. A través de un enfoque mixto que integra métodos cuantitativos y cualitativos, se ha realizado un análisis detallado de diversos aspectos de la obra cinematográfica, incluyendo su distribución de escenas, ubicación geográfica, diseño sonoro, producción del espacio y artefactos simbólicos, así como el paisaje sonoro como expresión de la marginalidad urbana.

En primer lugar, se ha observado que la película mayormente se desarrolla en espacios exteriores y durante el día, lo que confiere una atmósfera distintiva a la narrativa. La relación geográfica con Bogotá D.C., Chocó y Boyacá emerge como un elemento crucial en la construcción de los personajes y su historia de marginalidad y desviación. La importancia de locaciones específicas como el Semáforo y la Casa de Raúl ha sido resaltada, destacando su papel fundamental en la representación de la marginalidad urbana.

En cuanto al diseño sonoro, se ha destacado el uso selectivo de la música en la película, con la mayoría de las escenas optando por prescindir de ella, pero su influencia significativa cuando se incorpora. Los efectos de sonido, ambientes y diálogos se emplean constantemente a lo largo de la película, contribuyendo a la representación de la marginalidad y la desviación. La singularidad de la única escena que presenta un silencio intencional ha sido subrayada, marcando un momento crucial en el análisis de la obra cinematográfica.

Por otro lado, la producción del espacio y los artefactos simbólicos han sido explorados en profundidad, revelando cómo elementos como la casa de Raúl y la maqueta de *La sociedad del semáforo* están cargados de significado, representando confianza, solidaridad y secretos. Otros artefactos como los regalos, los ataúdes y el reproductor de audio también han sido identificados como portadores de cargas afectivas que contribuyen a la narrativa emocional de la película.

Finalmente, el análisis del paisaje sonoro ha proporcionado *insights* valiosos sobre cómo el sonido moldea y refleja las dinámicas sociales y emocionales de los personajes. La predominancia de frecuencias bajas en el paisaje sonoro ha sido asociada con emociones como la aflicción y la maldad, mientras que la importancia del sonido en la construcción de tensiones y contrastes en las escenas ha sido destacada.

En conclusión, este estudio ha proporcionado una comprensión de cómo la película *La sociedad del semáforo* utiliza elementos visuales y sonoros para representar la precariedad y la marginalidad urbana, demostrando cómo estos aspectos influyen en los vínculos afectivos de los personajes y la percepción del espacio urbano. Los hallazgos de este estudio tienen implicaciones significativas para la comprensión de las narrativas cinematográficas y su relación con la sociedad y la cultura contemporáneas. Es indispensable desglosar las relaciones tácitas del espacio abstraído en los contenidos cinematográficos, considerando que éstos son fuentes de análisis que, en muchos casos, pese a tener cargas de ficción, se convierten en representaciones fieles de la abstracción de los autores en tanto habitantes de las ciudades, en cuyas producciones figuran otras linealidades del tiempo, y que también constituyen una categoría del espacio en la que sería importante profundizar: el espacio virtual.

En este sentido, este análisis podría considerarse como punto de partida para el análisis de las contradicciones entre el espacio concebido y el espacio vivido. Siendo el cine un espacio abstraído de las realidades urbanas actuales, conviene problematizarlo en mayor profundidad desde el estudio de las emociones, en tanto forma de espacialidad que se narra, se percibe y se habita desde éstas, lo que implica una reivindicación de las formas de producción del espacio, de sus temporalidades y cercanías con quienes también lo habitan en la experiencia audiovisual.

7. Referencias

- Almonacid Buitrago, J. A., & Burgos Dávila, C. J. (2018). Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido. *Historia y Memoria*, (17), 91-123. <https://doi.org/10.19053/20275137.n17.2018.7456>
- Alunno, M. (2016) El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica. *Revista musical chilena*. 70 (225) <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000100003>
- Arroyo Aguilar, A. (2021). *La Expresión Sonora en el Cine*. Obtenido de <https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/6aff6255-5aa5-4e47-bf2f-1c7adf8f8e98/content>
- Balbontín, Sofia, & Klenner, Mathias. (2022). El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido. *Revista 180*, (49), 29-42. [https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-49.\(2022\).art-854](https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-49.(2022).art-854)
- Barbery-Montoya, D., Lavayen-León, M. & Vera-Suárez, R. T. (2019) Guardianes de la Galaxia y nostalgia. La banda sonora como factor generador de fidelidad de marca a través de los recuerdos. *Revista Espacios*. 40 (20) <https://www.revistaespacios.com/a19v40n20/a19v40n20p22.pdf>
- Becker, H.S. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Siglo Veintiuno Editores
- Bejarano Pellicer, C. (2021). «A campana tañida». La percusión en el paisaje sonoro en la vida conventual femenina española de los siglos XVII y XVIII. *Hispania Sacra*, 73(148), 483-495. <https://doi.org/10.3989/hs.2021.037>
- Bordwell, D., & Kristin, T. (1995). *El Arte Cinematográfico*. Ediciones Paidós.
- Botella Nicolás, A. M. (2020). El paisaje sonoro como arte sonoro. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 15(1), 112-125. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>
- Buján, F. (2022). Disquisiciones en torno al arte sonoro: inflexiones del sentido en un campo en construcción. *El oído Pensante*, 10(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n2.10139>
- Camargo Buriticá, D. (Productora) y Mendoza, R. (Director). 2010. *La sociedad del semáforo* [cinta cinematográfica]. Colombia
- Cardona Cano, C., Heredia Ruiz, V., & Alzate Giraldo, A. (2022). Funciones narrativas de la voz en la serie *Narcos* de Netflix. *Kepes*, 19(26), 601-631. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.19>
- Cerdà, J. & Alcalde, P. (2022). Sonidos ocultos, privados y públicos: imaginarios, rescatados y restituidos: Cartografías sonoras (2021-2022). *SOBRE. Prácticas Editoriales En Arte Y Arquitectura*, 8, 41-56. <https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.25132>
- Chion, M. (2019). *El Sonido: Oír, Escuchar, Observar*. La Marca Editora.
- Croatto, L. (2003). Los Sonidos de las Crisis. *Inmediaciones de la Comunicación*, 83-92.
- Díaz-Velasco, A. (2016). Traslación, fluidez y vibración a través de La sociedad del semáforo y retratos en un mar de mentiras. *Cuestiones De Filosofía*, 2(19), 31-52. <https://doi.org/10.19053/01235095.v2.n19.2016.5679>
- Durán Castro, M. (2014). Territorios urbanos a partir de las imágenes mediáticas: desfiles, carnavales, manifestaciones y revueltas en Bogotá. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(1),95-138. ISSN: 1794-6670. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/9726>
- Fajardo-Sánchez, L & Gual-Acosta, J. (2019). *El derecho civil a una familia digna como un derecho humano. Análisis de la película colombiana "La sociedad del semáforo*. <https://hdl.handle.net/10983/25255>

- Ferrari, A.; Leibowicz, I.; Izaguirre, J & Acuto, F. (2017) Arquitectura y paisaje sonoro de un asentamiento Inka en el Noroeste Argentino; *Universidad de Tarapacá; Chungara*; 49; 3; 9. 309-325 <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000025>
- Frisón Fernández, C. (2016). *El Silencio en las imágenes cinematográficas: formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI*. Tesis doctoral - Universitat Autònoma de Barcelona: <https://ddd.uab.cat/record/166149>
- Frisón Fernández, C. (2022). Quatre passes cap a les paraules del silenci en el cinema. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, (4), 65–81. Retrieved from <https://jossit.tecnocampus.cat/index.php/jossit/article/view/32>
- García I. (2020). Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), 97-116. <https://doi.org/10.5209/aris.62464>
- Gil, Inês (2011). “O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia”, Babilónia. *Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, núm. 10-11, 2011, pp. 177-185.
- Gómez Ferreras, A., Solé Esteve, J., & Uroz Velasco, P. A. (2017). *Postproducción de Sonido para Audiovisuales*. Alfaomega.
- Grijalba-Obando, J. A., & Paül-Carril, V. (2018). La influencia del paisaje sonoro en la calidad del entorno urbano. Un estudio en la ciudad de Popayán (Colombia). *Urbano*, 21(38), 70–83. <https://doi.org/10.22320/07183607.2018.21.38.06>
- Jiménez-Donaire Martínez, S. (2022) “Obsolescent Media, Technology, and Time in William Basinski’s Experimental Sound Art”. *Artnodes*, Num. 30. pp. 1-10, <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.402027>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (trad. Emilio Martínez), Madrid: Capitán Swing.
- LLadós, F. L. (2022). Margaret Watts Hughes. La Pionera olvidada del arte sonoro. *Barcelona Investigación Arte Creación*, 10(3). <https://doi.org/10.17583/brac.8103>
- Llorca, J. (2017). Soundscape and territory. The case of san nicolás, Cali, Colombia. *Revista INVI*, 32(89), 9-59. <https://doi.org/10.4067/s0718-83582017000100009>
- Llorca-Bofí, J., Llorca-Bofí, V. & Redondo-Domínguez, E. (2019) *La representación del paisaje sonoro en el proceso de diseño arquitectónico*. Polipapers.
- Loudet, P., & Compagnet, L. (2020). *La Música y sus Modos de Articulación en la Narración Cinematográfica*. Plures. Artes y Letras.
- Lomnitz, L. (1975). *Cómo sobreviven los marginados*. Siglo XXI.
- Muñoz Farida, G. (2021) The status of affectivity in the potential music of Tomás Lefever. *Resonancias: music research journal*. Vol. 25. No. 29. 109-133 <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.6>
- Pérez González, L. (2008). *Urban Representation in “La Estrategia del Caracol” and “La Vendedora de Rosas” Movies*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11407/494>.
- Pinilla Rodríguez, O. I., & Galindo Cardona, Y. (2022). El análisis semiótico y estético de la banda de sonido: una propuesta taxonómica. *Signo Y Pensamiento*, 41. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.aseb>
- Porta Navarro, A. (2022) «La música como experiencia audiovisual en la infancia: entre el contar, entender y sentir». *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, vol. 19, pp. 93-119, doi: <https://doi.org/10.5209/reciem.74541>.
- Rivera, J. (2018). Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano. *Razón Y Palabra*, 22(1_100), 649–657. Recuperado a partir de <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1168>
- Rodríguez R. (2021). Documental sonoro y arte radiofónico. *Historia y Comunicación Social*, 26(2), 441-451. <https://doi.org/10.5209/hics.79152>
- Sabido Ramos, O. (2020). “Sentidos, emociones y artefactos: abordajes relacionales. Introducción” [artículo en línea]. En: Sabido, Olga (coord.). “Sentidos, emociones y artefactos: enfoques relacionales”. *Digitum*, n.º 25, págs. 1-10. <http://doi.org/10.7238/d.v0i25.3236>
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Editorial UOC

- Sánchez Viedma, R., & Blanco Trejo, F. (2012). La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de El orfanato. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 11-42.
- Simmel, G. (2001). *El individuo y la sociedad*. Ediciones Península
- Simmel, G. (2016) Trad. Pérez Bances, *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*.
- Tejerina, E. F. (2013) *La sociedad del semáforo: los malabares y las diferentes prácticas sociales que influyen en él*. Encuentro Panamericano de Comunicación.
- Tornero Lorenzo, P. (2022). Tecnocreatividad aplicada al diseño de arte sonoro: contribuciones de campo a la intrahistoria pandémica para la tecnoalfabetización. *Kepes*, 19(26), 543-568. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.17>
- Unigarro Caguasango, D. E., & Van Der Linde Valencia, C. G. (2021). Historias cantadas de la guerra: los corridos prohibidos como memoria del conflicto en el Guaviare. *Co-Herencia*, 18(34), 231-266. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.18.34.8>
- Wacquant, L. (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Manantia.
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad. Gueto periferias y estado*. Siglo XXI.
- Woloszyn, Philippe. (2022) *L'idéo-scénarisation sonore du paysage comme support métaphorique de sa médiation*. *Projets de paysage*. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.34704>