

Lenguaje visual y sonoro del cine colombiano en los años 90

Visual and Sound Language of Colombian Cinema in the 90s

Calvo Cortés Chrystian Daniel

Estudiante de Comunicación Social de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN).
<https://orcid.org/0009-0007-6391-5549>
 chrystian.calvo@cun.edu.co

Recibido: 08-06-2021 / Aceptado: 29-20-2021 / Publicado: 31-12-2021

Resumen

La investigación relacionada con el tema *El lenguaje visual y sonoro del cine colombiano en los años 90*, se desarrolla con un enfoque cualitativo y se inicia con la realización de una búsqueda bibliográfica sobre el tema con el objetivo de caracterizar los lenguajes visual y sonoro del cine colombiano en dicho periodo. Con este fin, se buscó y se registró una base de 41 trabajos entre artículos, libros, capítulos de libros y revistas especializadas en el tema y que abarcan las tres variables principales que orientan la investigación, a saber: lenguaje visual y sonoro, cine colombiano, años 90 en Colombia.

Dado lo anterior, se parte de unas reflexiones previas a propósito del cine colombiano, la inexistencia de su historia, la variedad temática y su desarrollo en el contexto colombiano; luego se consideran los distintos parámetros de los lenguajes visuales y sonoros. Finalmente, se examina lo ocurrido en Colombia en relación con el cine durante el período de los años 90; se analizan las circunstancias y el contexto en relación con la aparición y desarrollo del cine en Colombia como una manifestación artística que desborda la narración fílmica para incidir en la sociedad y en el surgimiento de un nuevo público.

Palabras Clave: cine, lenguaje visual, lenguaje sonoro, Colombia, años 90.

Abstract

This article conducts a bibliographic search aimed at characterizing the visual and sound language of Colombian cinema in the 1990s. To this end, a database of 41 works was compiled, including articles, books, book chapters, and specialized magazines, covering the three main variables guiding the research, namely: visual and sound language, Colombian cinema, and the 1990s in Colombia.

In this regard, the study builds upon previous reflections on Colombian cinema, the absence of its history, thematic diversity, and its development in the country's context. Next, it considers the various parameters of visual and sound languages. Finally, it examines the 1990s period in Colombia, analyzing the context and circumstances surrounding the emergence and development of cinema as an artistic expression that goes beyond filmic narration to influence society and the rise of a new audience.

Keywords: cinema, visual language, sound language, Colombia, 1990s.

Introducción

El tema de la trayectoria del cine colombiano es amplia y diversa en cuanto a producciones fílmicas se refiere y las reflexiones al respecto convocan numerosas consideraciones previas como mapa de ruta. Investigar sobre el tema del cine colombiano implica transitar con cadencia pausada debido a su contexto y a sus circunstancias inherentes. Pensar el cine remite a la necesidad de alcanzar un concepto, una definición sobre la cual se fundamenten todas las disertaciones posteriores. En este sentido, la primera iniciativa es reconocer la historia misma del cine colombiano; no obstante, dicho elemento no existe, o aún está en construcción, según Suárez (2009), “existe una discusión en el país sobre si hay o no una historia y una industria del cine colombiano o si, por el contrario, éste se compone simplemente de una serie de películas” (p. 9).

A priori, se puede pensar que una serie de películas dispuestas cronológicamente es justamente la representación misma de la historia fílmica; no obstante, esto únicamente permite constatar su existencia, más no una historia estructurada, con matices, contrastes y convergencias que permitan interpretar una evolución del cine en Colombia. Esta característica, si bien no es exclusiva del cine colombiano ya que está presente en la “escena latinoamericana”; en el contexto propio se integra de forma relevante porque es un cine que no está inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica y que no obedece a un proceso. Por eso carece de historia (Villegas y Alarcón 2017).

Estas menciones iniciales no son propuestas como un escenario problemático, al contrario, lejos de complejizar el análisis académico, son sumamente prolíficas, dado que permiten una lectura contextual. Aunque no se podría realizar un examen del cine colombiano fundamentado, por ejemplo, en los diferentes movimientos artísticos, como sí sería posible en el caso del cine europeo, la lectura nacional debe entenderse como una relación equidistante entre la obra y la situación contextual del país. Así pues, tomando las precisas palabras de Rivera (2014), “desde la dificultad de definir el cine colombiano como uno solo, se hablará aquí de las películas realizadas en Colombia, haciendo claridad en que este trabajo incluirá películas de diferente género, temática y tratamiento, con la única característica común de ser consideradas por la ley como colombianas” (p. 127).

Aunque, de momento, no se pueda transitar una historia consolidada del cine colombiano, sí se pueden realizar múltiples trabajos investigativos, desde diferentes perspectivas académicas. En este sentido, en el desarrollo del proyecto se busca analizar el lenguaje visual y sonoro, que, aunque comúnmente han sido abordados como un elemento indiferenciado, son en realidad dos líneas analíticas particulares que se conjugan finalmente en la reproducción de la película, como se expone a continuación.

En primer lugar, la voz sonora debe ser entendida como un signo independiente, omnisciente e incorpóreo, esto quiere decir que, aunque no se pueda determinar el cuerpo físico que la emite, el lenguaje sonoro no pierde sus atributos ni su influencia porque hace que escuchemos un cuerpo que, aunque ciertamente no posee estado civil, *personalidad*, sí constituye en sí mismo, un cuerpo separado. (Barthes, 1982, p. 238). Dicha *separación* del sonido y la corporeidad constituye la característica esencial del análisis sonoro. No obstante, pese a ser un signo de atributos independientes, continuamente ha sido relegado en importancia, “se sigue subordinando lo sonoro, a la secuencia visual. Una concepción que no ha dejado de ser sentida, y aún actualmente, hace reposar la continuidad de la película, esencialmente, sobre el desarrollo visual como armazón y eje de estructura” (Mitry, 1990, p. 101).

De acuerdo con la anterior constante que se enuncia, se desarrolla un análisis que, aunque inicia con las particularidades diferenciadas entre lo visual y sonoro, entiende su convergencia y participación análoga, para los efectos de la producción cinematográfica. Pensando en la necesidad de proporcionar un referente analítico que suscite elementos de confluencia en la disyuntiva visual-sonoro, se atiende al postulado propuesto por Chion (1993), “En la combinación audiovisual (ver las imágenes más oír los sonidos) una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve” (p. 11).



La articulación de los elementos enunciados da lugar a la construcción del relato que constituye un discurso integrador de una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción (Barthes, 1966, p. 90). En efecto, la participación de las diferentes figuras visuales y sonoras actúa de tal manera que sumerge al espectador en una cadena de acontecimientos simbólicos que se enmarcan en una -intención significativa específica-, como bien afirma Gardies (1995), citado por Pulecio Mariño (2008) en “El relato cinematográfico no es un relato puesto en imágenes y sonidos, sino que, son las imágenes y los sonidos, articulados de tal forma, que producen el relato” (p. 167).

Ciertamente, la intención argumentativa del filme es transmitida a través de la puesta en escena de los elementos visuales y sonoros (Pulecio, s, f, p.105): tomando el ejemplo de *Rodrigo D: No futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria, primera película colombiana escogida para la Selección oficial del Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, 1990), el movimiento constante de las vaquetas que realiza Rodrigo es sustentado por la musicalidad punk, representando así el ecosistema característico de la sociedad colombiana, en la época de los años 90.

A partir de ello, Herrera (2009) reflexiona que “las películas nos intoxican a los espectadores para que conectemos nuestra experiencia con la de los personajes” (p. 11). En este sentido, el espectador, ante una película, abandona su rol pasivo (ajeno), para situarse en el mismo plano argumentativo de la obra “el filme solicita del espectador un emplazamiento perceptivo más complejo (...) inmerso en la película, el espectador no puede detenerse; es arrastrado por ella” (Pulecio, s, f, p. 9).

En resumen, los signos visuales y sonoros originan un relato a través del cual el espectador abandona su individualidad y asume un rol colectivo, ligando su experiencia subjetiva a los elementos propios del relato; y éste, junto con el relato, en el caso colombiano, está sujeto al contexto del país, y en este caso, para efectos del presente trabajo, en el contexto sociocultural de Colombia, en los años 90.

Objetivo general

Caracterizar *El lenguaje visual y sonoro del cine colombiano en los años 90*

Objetivos específicos

Clasificar el lenguaje visual y sonoro del cine colombiano.

Analizar el lenguaje visual y sonoro en los años 90.

Explicar *El lenguaje visual y sonoro del cine colombiano en los años 90*.

Revisión de la literatura

Cine colombiano: la eterna utopía

La filmografía colombiana se suele interpretar como un todo, un *corpus* indiferenciado, sin disyuntivas; y esta ambigua rigurosidad, equívocamente, reduce la amplia propuesta temática de la filmografía colombiana al escenario de la violencia que, claramente está presente, como bien afirmó Víctor Gaviria (2020), “Tenemos que hacer películas que muestren el mecanismo de reproducción de la violencia”. No obstante, y es el elemento fundamental: no representa la totalidad de la producción.

Un repaso de las temáticas con mayor representación puede contribuir en esta línea investigativa, como bien analizan Betancur y Moreno (2010), “se encontró que los dos géneros temáticos más fuertes, dentro de la producción nacional (...) entre 1964 y el 2006, fueron las historias de acción y aventuras con un 24.6% y las

comedias de cuadro de costumbres, tanto rural como urbano con un 18.3%” (p.7). En un tercer lugar aparecen las relaciones de pareja con un 16.5%, únicamente con estas tres categorías se está cubriendo prácticamente la mitad de la producción fílmica, por tanto, se puede concluir inicialmente que la oferta del cine colombiano es diversa y está estrechamente relacionada con los diferentes temas nacionales que, no necesariamente conciernen al conflicto o a la política (Ver tabla N°1).

Tabla N°1: Temáticas y su representación en la filmografía colombiana

Temática	Representación en la filmografía nacional
Acción y aventuras	24.6%
Comedias y cuadro de costumbres	18.3%
Amor y relaciones en pareja	16.5%
Violencia y conflicto	13.4%
Narcotráfico	6.7%
Documentales	8%
Sexualidad	5.3%

Fuente: Datos tomados de Betancur y Moreno (2010)

A partir de la visibilización de las temáticas nacionales, el cine puede catalogarse como una herramienta para la promoción de la identidad nacional. Conviene detenerse un momento en el análisis del término *identidad*, ¿existe realmente el tema de la identidad nacional? Atendiendo a la definición propuesta por Silva (2011), “La identidad se entiende hoy como una construcción cultural, social e histórica realizada en el ámbito del lenguaje, de los múltiples discursos que circulan en el marco de las relaciones sociales” (p.4). En este sentido, la identidad se articula en forma de tríptico: parte de la construcción social e histórica, pasando por el o los lenguajes y tomando los múltiples discursos que se enmarcan en las relaciones sociales.

De acuerdo con lo anterior, la promoción de la identidad nacional se constituye a partir de la difusión de esos múltiples discursos que, en última instancia, como bien afirma Hamui (2011) propician la comprensión de aquello que no se experimenta personalmente.

El cine como herramienta cultural no solamente contribuye con la visibilización de los temas nacionales y en la promoción de la identidad nacional; su campo de acción genera también conciencia y educación. Lejos, en la historia, se encuentra el imaginario del cine como instrumento del ocio, la justificación moderna del “*panem et circenses*”, heredado de la tradición latina, que entendía la cultura como una herramienta de alienación. Esta visión reduccionista es ampliamente superada a través del trabajo constante de cineastas y teóricos, dado que, “el cine también se lee”.

Siguiendo la afirmación de Carvajal *et al.*, (2018), “La mayoría de las personas se enfocan en el cine como un espacio de entretenimiento y diversión, pero además de esto, el cine cuenta también con la perspectiva de expresar ideales por medios audiovisuales, de tal manera que se convierte en un objeto de estudio” (p.1). Se puede afirmar que el cine no solamente se constituye como una herramienta de educación en las aulas, sino que también desborda este tipo de escenarios -muchas veces alejados de la comunidad-, para descentralizar la educación, reflejando las condiciones más precarias de la sociedad.

Como bien puntualiza Herrera (2009) al referirse a la condición de fragilidad y abandono que viven Mónica y el Chinga, protagonistas de *La vendedora de Rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria, “el Estado no sólo los abandona, sino mucho más grave aún, él mismo se constituye en una amenaza para su vida (...) por los diseños de una geopolítica que no tiene reparo en lanzarse violentamente contra ellos” (p. 215). En este sentido, todo cine impacta cultural y socialmente, funcionando como un mecanismo pedagógico que se produce en un contexto determinado, contribuyendo así en la enseñanza y reflejando la historia (Barrenetxea, 2010).

Ahora bien, una vez analizados los postulados anteriores, conviene examinar la participación del cine en el -progreso social-, un trabajo que implica, en primer lugar, una aproximación etimológica, para Montuschi (2013), “Cuando se habla de progreso social se apunta al hecho de que se hace referencia a un proceso por el cual la sociedad, los individuos o ambos están sujetos a cambios que se consideran positivos.” (p.3). Al problematizar la complejidad social y representarla, el cine se despliega como uno de los instrumentos más importantes de los que se vale la cultura para su desarrollo.

Aunque el desarrollo social y el económico existen de forma paralela, es en la cultura donde se originan puntos de confluencia; la cultura como agente auténtico de cambio “posee además una dimensión económica ya que dinamiza la economía local, en cuanto genera empleo, producción y rentas” (Herrero y Prieto, 2021).

Teniendo en cuenta lo anterior, es entendible que sea el cine una de las expresiones culturales más premiadas y reconocidas del país; Colombia ostenta una tradición cinéfila importante no solamente en la escena latinoamericana, sino a nivel internacional. El director Víctor Gaviria (1955) realizó dos de las películas más importantes del cine latinoamericano de los últimos veinte años: *Rodrigo D. No futuro* (1989) y *La vendedora de Rosas* (1998) (Herrera, 2011). La escuela iniciada por Gaviria es solamente el punto de partida en cuanto a reconocimientos se refiere; múltiples proyectos posteriores han alcanzado relevancia internacional hasta el día de hoy, colocando en la gran pantalla diversas temáticas sociales (ver tabla N°2). Dicho alcance internacional ha propiciado la diversidad cultural entendida “no sólo como la producción de contenidos audiovisuales que difundan el capital cultural colombiano, sino desde quiénes los realizan, qué se representa, a quiénes se les da acceso y quiénes los consumen.” (Castañeda, 2011, p.144).

En consecuencia, la búsqueda consciente del fomento de la cultura y el arte es una *prioridad* en la sociedad contemporánea; aunque las políticas públicas al respecto aún no reflejen completamente esta necesidad, es dominio público pensar que el consumo cultural hace referencia a los procesos simbólicos y de significaciones que escapan a la simple racionalidad de la producción (Licon, 2002).

Tabla N°2: Premios y reconocimientos años 90

Película	Año	Director	Premios y reconocimientos
<i>Rodrigo D: No futuro</i>	1990	Víctor Gaviria	Primera película colombiana en ser nominada al Festival de Cannes.
<i>Confesión a Laura</i>	1990	Jaime Osorio Gómez	Premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival Internacional de Cine de Cartagena. Mención Especial en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
<i>La estrategia del caracol</i>	1993	Sergio Cabrera	Premio del Público en el Festival Internacional de Cine de Biarritz. Premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Cartagena.
<i>La gente de la universal</i>	1993	Felipe Aljure	Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Cartagena.
<i>La vendedora de rosas</i>	1998	Víctor Gaviria	Seleccionada en la sección “Un Certain Regard” del Festival de Cine de Cannes. Ganadora del Premio Coral a la Mejor Actriz (Leidy Tabares) en el Festival de Cine de La Habana.
<i>Golpe de estadio</i>	1998	Sergio Cabrera	Selección oficial en el Festival Internacional de Cine de Venecia. Premio del Público en el Festival de Cine de Cartagena.
<i>Soplo de Vida</i>	1999	Luis Ospina	Mejor Dirección de Arte en el Festival de Cine de Bogotá. Reconocimientos en festivales internacionales como el Festival de Cine de La Habana.

Lenguaje visual y sonoro; un laboratorio del sentido

La perspectiva audiovisual representa un terreno fértil en cuanto aproximación simbólica/semiótica se refiere (Chion, 1993). Dicha perspectiva requiere de la disposición individual de una serie de elementos dotados de significado, y en capacidad de significar: la creación de una narrativa visual, aspecto en el que no hay restricciones ni parámetros limitantes, en cuanto a su alcance y estética; todo lo contrario, “las posibles miradas e interpretaciones de esas realidades son tantas, como tantas son las películas que pueda hacer un cine que se niega a mirar para otro lado, como sí lo hacen muchos, a pesar de lo implacable y apremiante de esa realidad” (Osorio, 2010, p.15).

En este sentido, la narrativa visual debe ser entendida solamente como una interpretación, de tantas posibles. Naturalmente, la composición de la imagen es el articulado que actúa en función de la intención significativa de la película y que implica seleccionar un escenario que integre determinados elementos situados intencionalmente (ver imagen N°1).

Imagen N°1: La narrativa visual como representación de la realidad.



Fuente: Imagen tomada de *La vendedora de Rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria.

La amplificación de los mensajes es una de las características esenciales del cine, gracias a su capacidad de fascinar, que se manifiesta en la atracción que ejerce sobre la vista, propiciando un alto grado de identificación y participación emocional por parte del receptor (Ruiz, 1994). A través de la complicidad y la empatía que se construye entre el espectador y los actores, el cine es capaz de proporcionar una mejor comprensión del ser humano, es universal no en el sentido del “ocurre necesariamente a todos”, sino en el de “podría ocurrirle a cualquiera” (Astudillo y Mendinueta, 2008).

Es menester enfatizar que el aspecto visual-sonoro opera de forma -equivalente- en la propuesta de la película; lamentablemente, algunos trabajos insisten en subordinar lo sonoro a la secuencia visual, comprometiendo la continuidad de la película sobre el desarrollo visual como armazón y eje de estructura (Mity 1990). En adelante, se toma esta concepción como premisa sustancial en la investigación.

La música y la banda sonora también transportan un esquema narrativo y argumentativo que confluyen en el sentido de la película, como bien afirma Saitta (2012), “todos estos estímulos diferentes pertenecen a lenguajes diferentes que son percibidos simultáneamente por el espectador y terminan por configurar una unidad polisémica particular, metáfora de la experiencia vivida de su conciencia” (Saitta, 2012, p.15).

Un reflejo idóneo de la importancia de esta relación es la película *Rodrigo D: No futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria, quien acertadamente supo capturar la violencia característica de la época, la inconformidad y el abandono social; en conjunto con la musicalidad punk emergente como catalizador (ver imagen N°2).

De la relación del aspecto visual-sonoro surge la necesidad imperiosa de examinar cuidadosamente la composición sonora, porque ésta, no solamente configura la experiencia del espectador, sino que también proporciona la facilidad de construir diferentes atmósferas que configuran los ambientes necesarios para interpretar el entorno, ya que los habitantes de las ciudades “incapaces de entender los aspectos de la nueva época (a pesar de que se movían torpemente en ella), requerían de otro medio de representación para poder comprender qué estaba ocurriendo en su ambiente” (Kale 2004, p.2).



Fuente: Imagen tomada de *Rodrigo D: No futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria.

Desde esta óptica se hace posible entender, en primer orden, el origen y desarrollo del cine; y en segunda medida, su relevancia urbana y social, organizando y esquematizando un compendio de signos y mensajes, de tal manera que sea posible profundizar el subtexto y los mensajes y llegando a permitir que “sus efectos funcionen como metáforas dentro de la narración, para acentuar el contenido de un mensaje, para definir un estilo de dirección, para crear una estructura atractiva dentro de una trama compleja.” (Arriaga, 2021, 96).

A partir de estas consideraciones, es importante realizar una acotación: no solamente es necesario pensar la recepción de las significaciones más profundas dentro de una película, también es importante considerar los mensajes de primer orden, como los diálogos y actuaciones propias de cada personaje, que son los que inician la generación de sentido, conexión y empatía con el espectador. Esta agrupación de elementos se encuentra sintetizada de forma secuencial en el guion.

El guion puede ser explorado desde más de una perspectiva pues, además de cumplir su función de herramienta cinematográfica, atendiendo a su condición de texto escrito que informa sobre una trama, personajes, tiempo y otros aspectos del discurso, se condiciona en segundo lugar como un “texto narrativo” (Pollarolo, 2011).

En este sentido, el guion como texto narrativo también contribuye con el refuerzo de la estigmatización y los estereotipos cuando “los sujetos o los grupos de estigmatizados son nombrados a partir del rasgo mediante el cual se los estigmatiza: el negro, el maricón, el sudaca, el ciego, el anarquista” (Carmona, 2004). Lo anterior no es necesariamente, aunque puede llegar a serlo, una característica peyorativa; efectivamente, el cine funge además como instrumento bifásico: de reconocimiento en un primer orden (ver imagen N°3) y, posteriormente, de empoderamiento para las minorías más vulnerables, “es un dispositivo cultural por excelencia para reconocer el entramado cultural e intelectual que existe en la sociedad” (Zamora, 2020).

Imagen N°3: Diálogo *La estrategia del caracol*

EXT. CALLE CASONA. DÍA

La policía llega con sirena. Descienden de la furgoneta. Corren hacia el lote.

OFICIAL 2

¡Alto! Alto o disparo...

Se escuchan tres disparos sobre el muro del lavadero.

VOZ DEL SALTARÍN (OFF)

Ahí tienen su hijueputa casa pintada.

Fuente: Imagen tomada del guion literario de *La estrategia del caracol* (1993), dirigida por Sergio Cabrera

Los años 90 son fundamentales en el avance de la institucionalidad política cultural; es en este período donde se fortalece la normativa nacional y se conforman las primeras asociaciones departamentales en reconocimiento del derecho y la necesidad del acceso a la cultura, como características fundamentales del desarrollo humano. Con base en esta nueva perspectiva, la relación entre cultura y medios se empieza a modificar.

Si la relación del individuo con los medios venía siendo interpretada como una referencia de causalidad, entendiendo que estos últimos moldeaban la cultura y la manera como los individuos reaccionaban a ella, a partir de los noventa se pueden ver dos avances significativos: primero, un rompimiento con la idea de causalidad, y segundo, como menciona Valderrama (2009) “una relativa superación del media centrismo y la idea de sujeto pasivo, plegado a los efectos de los medios” (p.11). Finalmente, hay un acercamiento a la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad.

Dado lo anterior, se sentaron las bases de la descentralización de la cultura, organizando la política pública con la Ley 397 de 1997 - Ley General de Cultura, en la que se establece el funcionamiento de las unidades territoriales, “es decir, sobre el papel que deben cumplir las entidades territoriales mediante la asignación de competencias y recursos y la definición de procesos” (Yemail, 2013, p.7).

El desarrollo de políticas culturales es relativamente joven: la creación en 1968 del Instituto Colombiano de la Cultura -Colcultura-, es uno de los hitos fundamentales en el proceso de institucionalización de la cultura en Colombia, porque permite “agrupar instituciones del Estado que estaban dispersas en diversos organismos, la mayoría dependencias del Ministerio de Educación Nacional” (Bravo, 2008, p. 296). Finalmente, en 1997, se creó el Ministerio de Cultura, otorgando una presencia definitiva del sector en las decisiones del Estado, permitiendo así, mayores canales de accesibilidad a la cultura (Maldonado, 2001).

Este nuevo panorama legislativo facilitó el desarrollo y la proliferación de festivales y cineclubes en todo el país. Aunque en adelante se prestó especial atención al fenómeno del cineclub, por sus características inherentes de cercanía a la comunidad y apropiación de espacios, no puede desconocerse, bajo ningún fundamento, que los festivales son fundamentales en el desarrollo histórico del cine latinoamericano (Peirano y Vallejo, 2020).

El primer cineclub apareció en Bogotá en 1949 por iniciativa del español Luis Vicens: el *Cine club de Colombia* que es también el más antiguo en América Latina y se caracterizó por su trabajo ininterrumpido desde su fundación. Estos espacios, no solamente funcionan bajo la premisa de la difusión, sino que también han sido ampliamente reconocidos como escuelas de cine, que generan un espacio para la apreciación y realización de este arte.

En torno al *Cine club de Colombia* llegaron a congregarse grandes realizadores, críticos e intelectuales de su época como Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón y Álvaro Mutis, quienes reconocieron la importancia que representó el cine club en su formación. De igual forma, constituyó una academia de cultura cinematográfica para los bogotanos, dado que, fue a través del *Cine club de Colombia* que pudieron acceder a gran parte de la historia del cine mundial (Escorcía, 2008).

En 1971 aparece el *Cine Club de Cali*, dirigido por Andrés Caicedo que, pese a su corta vida, legó un compendio académico importante en relación con el cine y la literatura. Más adelante se incorporaron Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, eminentes figuras intelectuales de la época. Dentro de su amplia producción académica se destaca la revista *Ojo al Cine*, que, aunque perduró relativamente poco, solo cuatro años, publicando cinco volúmenes, es “evocada como una de las publicaciones de cine más significativas en Colombia” (Cuervo, 2012). Los artículos de autoría de Andrés Caicedo que se produjeron durante éste periodo fueron recopilados más tarde en un libro publicado en 2016, bajo el nombre de *Ojo al Cine*.

En este contexto, es necesario resaltar el papel de los cine clubes en la formación de un nuevo público, con necesidades críticas e intelectuales más desarrolladas hacia el denominado -fenómeno cinematográfico-, individuos con exigencias elevadas de calidad, contenido y forma de las películas exhibidas, como bien afirma Escorcía (2008), “es el resultado de la actividad comprometida de los cine clubes que llegaron a existir en el país y que sostuvieron como frente de trabajo la divulgación y el estudio del cine como expresión artística” (p.3).

Finalmente, el cine como detonante de espacios de inclusión, rompe con el ejercicio restrictivo que han querido imponerle a su causa los fines comerciales y de consumo, buscando enclaustrarlo en las salas de cine, propiamente

dichas. “Los grandes cines continuamente hacían las veces de templos, que estaban destinados a reunir personas a costa de lo público, en el rito laico de ir al cine” (Barrera, 2016, p.49).

Es ineludible optar por una perspectiva que desborde los límites de la lectura elitista, que enmarca el cine en determinados espacios privados. Frente al desarrollo cinematográfico en el contexto latinoamericano, el resultado no puede ser otro que la apropiación de espacios públicos, muchas veces condenados al abandono estatal, en los cuales los ciudadanos puedan reconocer y entender su propia cultura e historia. Como bien respondió el fotógrafo Jorge Calle a la pregunta: ¿Para qué llevarles cine a los habitantes de calle de La Candelaria? “No tienen acceso a la cultura porque están al margen de la vida. Y la gente al otro lado de la brecha tampoco hace mucho para construir un puente, sino que hace la brecha más grande” (Castaño, 2021).

Metodología

El fundamento de la investigación relacionada con *El lenguaje visual y sonoro del cine colombiano en los años 90*, se basa en la revisión bibliográfica orientada al rastreo y recuperación de literatura relevante en relación con tres elementos iniciales: el lenguaje visual-sonoro, el cine, los años 90 en Colombia. Desde un enfoque cualitativo se busca comprender cuáles y cómo son las características de dichos lenguajes en el cine colombiano durante este período.

Para tal fin, se parte de la idea del cine colombiano como un fenómeno que “tiene una existencia, pero no tiene una historia. (...), es decir, que no va inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica y no obedece a un proceso”, (Alberto Aguirre, 1978, 3). En este sentido, se abordan diferentes temáticas, tales como: visibilización de temas nacionales, el impacto cultural y social, el reconocimiento y los premios, entendiendo todos estos aspectos como indicadores de éxito, de los cuales, a su vez, se desprenden distintas causas y consecuencias que fortalecen académicamente la investigación.

En cuanto al lenguaje visual y sonoro, uno de los interrogantes iniciales se fundamenta en un debate ampliamente discutido: Cuál de los dos tiene mayor relevancia dentro de la ejecución de la película? “A pesar de todo, se sigue subordinando el lenguaje sonoro a la secuencia del lenguaje visual. Una concepción que no ha dejado de ser sentida” (Mitry, 1990: 101). Por lo cual, tras una extensiva revisión bibliográfica, se toma la propuesta de Chion (1993) como directriz esquemática, “En la combinación audiovisual (ver las imágenes más oír los sonidos) una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve” (p. 11). Analizando las temáticas relacionadas con la narrativa visual, la música junto con la banda sonora y el guion, desde esa perspectiva se van encontrando así, diversas causas y consecuencias.

Los años 90 en Colombia fueron fundamentales no solamente en el desarrollo de políticas culturales, sino también en la publicación de diversas películas que, desde diferentes propuestas temáticas, buscaron interpretar las disímiles características de la época. Al revisar este apartado, se logra mitigar la creencia inicial que pensaba la producción cinematográfica de este periodo, como un reflejo exclusivo del conflicto y de lo político.

Conclusiones

El análisis bibliográfico realizado permite afirmar que, aunque la producción fílmica colombiana es amplia y diversa temáticamente, no existe una historia estructurada que permita definir y caracterizar el cine del país, debido a la injerencia contextual del territorio y de sus múltiples problemáticas sociales en el ejercicio artístico. No obstante, como resultado de estas características se identificaron distintas visiones temáticas y narrativas de la realidad del país, durante los años 90. Aunque inicialmente se pensaba que la violencia y el conflicto fueron los modelos más perpetuados en la gran pantalla, se evidenció que, en realidad, ocupan un cuarto lugar de importancia con un 13,4% de representación, superados por tópicos como: acción y aventuras, comedias, amor y relaciones de pareja, respectivamente.

En este sentido, se encontró que, a partir de la visibilización de las temáticas nacionales, el cine se utiliza como una herramienta para la promoción de la identidad nacional, proporcionando al espectador un marco



de referencia en relación con experiencias que no ha vivido en primera persona; transformando su imaginario social, a través de una relación de empatía con los personajes. A partir de este proceso, el cine se despliega como uno de los instrumentos más importantes de los que se vale la cultura para su desarrollo; entendiendo esta última como un agente auténtico de transformación social y económica.

Los reconocimientos y premios que alcanzó el cine en Colombia, durante los 90 no hicieron más que fortalecer el agente cultural, desde la aparición de *Rodrigo D: No futuro* (Gaviria, 1989), primera película colombiana en ser seleccionada para competir en la sección oficial del Festival de Cannes. Allí se sentaron las bases sobre las cuales se construyó el posterior alcance internacional del cine colombiano.

Así mismo, se concluyó que, aunque constantemente algunos trabajos académicos suelen subordinar el lenguaje sonoro, frente al lenguaje visual en la estructura de la película, estos lenguajes, si bien son independientes, actúan de forma equivalente en el desarrollo fílmico. Partiendo de intenciones significativas puntuales, el armazón sonoro/visual confluye con la narrativa propia del lenguaje (diálogos y subtexto), configurando una “unidad polisémica particular”; cada elemento es ubicado intencionalmente y busca un estímulo significativo particular en los espectadores.

En definitiva, los años 90 fueron fundamentales, tanto en el avance de la institucionalidad política cultural, con la entrada en vigor de la Ley 397 de 1997, como para la formación y consolidación de cineclubes; espacios fundamentales para el diálogo y la relevancia cultural. La creación del *Cine club de Colombia* y del *Cine Club de Cali*, fungió como escuela cinematográfica para las sociedades caleña y bogotana, y gracias a estos espacios se pudo conocer gran parte de la historia del cine mundial, además de convertirse en espacios abiertos a las personalidades que posteriormente sumarían grandes postulados al campo del cine y la cultura del país, tales como: Hernando Salcedo Silva, Andrés Caicedo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo, entre otros.

Examinar el desarrollo histórico del cine en Colombia es fundamental para analizar y entender cualquier campo, de ahí el interés por introducir una mirada moderna al cine de los años 90. En efecto, nos encontramos ante un campo de investigación en constante expansión y redefinición, tanto en Colombia como en el mundo. Actualmente, la proliferación de plataformas ha reducido significativamente la brecha de acceso cultural; no obstante, estudios posteriores enfocarán la necesidad de deconstruir este acercamiento, considerando la sobreexposición a las pantallas como una característica que acentúa la distancia relacional y crítica, entre la narrativa y el espectador.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Alberto. 1978. Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani. *Cinemateca*. 1, 4: 92-97.
- Arriaga, J., (2021). Manifestación de imagen e idea a través de sus subtextos. *Revista Internacional de Cultura Visual*. Recuperado de: <https://visualpublications.es/revVISUAL/articulo/view/2865/1719>
- Astudillo, W., y Mendinueta, A. (2008). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Rev. Med Cine* 4. 131-136. Recuperado de: file:///C:/Users/crisd/Downloads/oca,+vol4_num3_originales05_es.pdf
- Barrenetxea, I. (2010). Escuela y II República: la importancia del cine en la encarnación de los valores democráticos. *Proyecto CLIO*, 36. Recuperado de: <http://clio.rediris.es/n36/articulos/cinebarrenetxea.pdf>
- Barrera, S. (2016). *Reapropiación de espacios públicos para la exhibición de cine en la ciudad de México*. UNAM. Recuperado de: <https://ru.dgb.unam.mx/bits>
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Recuperado de: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vZ1Y1b0FBQVnfdDg/edit?resourcekey=0-SlkHt2HumvzLdpOUg8RGPQ>
- Barthes, R (1966). *Análisis estructural del relato*. Editorial, Tiempo Contemporáneo. Recuperado de: <https://pdfcoffee.com/barthes-roland-analisis-estructural-del-relato-pdf-pdf-free.html>
- Bravo, M. E. (2008). *Itinerarios culturales 1985-2007 - Voces y presencias*. Medellín: Editorial Lealon.
- Carmona, J., (2004). La estigmatización en el cine. *Revista Electrónica de Psicología Social FUNLAM*. Recuperado de: https://www.academia.edu/80318128/La_estigmatizaci%C3%B3n_en_el_cine_Un_di%C3%A1logo_de_la_psicolog%C3%ADa_social_con_el_s%C3%A9ptimo_arte_
- Carvajal, R., Tarquino, J., Velandia, W. (2018). *El cine colombiano como herramienta pedagógica para la enseñanza de la historia de Colombia*. Recuperado de: <https://repository.ugc.edu.co/server/api/core/bitstreams/52205c1c-98b7-4179-a8f8-d3d86ad000d9/content>
- Castañeda, L. (2011). *Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia*. Nueva Época. Recuperado de: <https://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n15/n15a7.pdf>
- Castaño, A. (2021, 20 de noviembre). Proyectar cine para los habitantes de la calle. *El colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/cultura/cine-para-los-habitantes-de-calle-BD16045664>

- Chiner, J. *La síncretis audiovisual en el género de la videomúsica: relaciones estructurales y semánticas de los componentes sonoro y visual*. Universidad politécnica de Valencia. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90562>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.
- Comisión de la verdad. (2020, 13 de octubre). Tenemos que hacer películas que muestren el mecanismo de reproducción de la violencia. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/hacer-peliculas-muestren-mecanismo-reproduccion-violencia-victor-gaviria>
- Congreso de la República de Colombia. (7 de agosto de 1997). *Ley 397 de 1997*. Recuperado de: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/1997/ley_0397_1997.html
- Cuervo, C. (2012). *Oiga, lea: Una mirada a las revistas Ojo al Cine y Caligari en Cali, Colombia (1974-1982)*. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5763>
- Dorado, H. (1988). *La Estrategia del Caracol, guion cinematográfico*. Recuperado el 4 de septiembre de 2023, en: <https://www.scribd.com/doc/273767521/La-Estrategia-Del-Caracol-Guion>
- Escorcia, V. (2008). Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico. *Revista Luciérnaga Audiovisual*. (Nº1). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5529479.pdf>
- Gardies, A. (1995). *La historia filmica*. Hachette. Recuperado de www.cluodfront.net
- Herrera, L. (2009). Ética, utopía e intoxicación en *Rodrigo D: No futuro* y *La Vendedora de rosas*. *University of Pittsburgh*. Recuperado de: <https://d-scholarship.pitt.edu/7964/1/Herrera.pdf>
- Herrero, L., y Prieto J (eds.) (2021). *La economía de la cultura: una disciplina joven. Estudios en homenaje al profesor Víctor Fernández*. BLANCO Universidad de Oviedo. Recuperado de: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/66294/La%20cultura%20como%20factor.pdf?sequence=1>
- Jacques, L. (2005). *La luz en el cine*. Paidós Barcelona. Recuperado de www.cluodfront.net
- Kale, G. (2004). *Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX*. Recuperado de: https://bifurcaciones.cl/003/bifurcaciones_003_Kale.pdf
- Licon, W. (2002). *Hacia una economía política de la cultura en Colombia*. Apuntes del Cenes. Recuperado de: <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cenes/article/view/111/115>
- Maldonado, A. (2001). Evaluación de la descentralización municipal en Colombia. Dirección de Desarrollo Territorial. Recuperado de: <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Estudios%20Economicos/163.pdf>
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal. Recuperado de: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/109/109/>
- Montuschi, L (2013). *Progreso social: Crecimiento y bienestar*. Universidad del Centro de Estudios Macroeconómicos de Argentina. Recuperado de: <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/110061/1/778183483.pdf>
- Osorio, O., (2010). *Realidad y Cine colombiano 1990-2009*. Universidad de Antioquia. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=r8jds6WdMhC&oi=fnd&pg=PP1&dq=lo+visual+en+el+cine+colombiano&ots=oWgLi1hd0IC&sig=027SMbXm0 X98sICwN2XTuwCFKY#v=onepage&q=lo%20visual%20en%20el%20cine%20colombiano&f=false>
- Peirano, M., y Vallejo, A. (2020). *Festivales de cine en América Latina: Historias y nuevas perspectivas*. Recuperado de: <https://www.scielo.cl/pdf/cym>
- Pollarolo, G., (2011). *El guion cinematográfico, ¿texto literario?* Universidad de Ottawa. Recuperado de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/2478/2427>
- Pulecio, E. (s, f). *El cine: análisis y estética*. Recuperado de www.cluodfront.net
- Rettberg, A. (2006). *Buscar la paz en medio del conflicto: Un propósito que no da tregua*. Colección Informes Especiales. Recuperado de: <https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/16ad094c-0b93-4eee-9f5c-60ff27d77863/co>
- Rivera Betancur, J., & Ruiz Moreno, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 503-515. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/819/81915723037.pdf>
- Ruiz, F., (1994). *Cine y enseñanza. Comunicar*. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800310>
- Saitta, C. (2012). *La banda sonora, su unidad de sentido*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a11.pdf>
- Silva, M. (2011). *La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción*. Recuperado de: www.cluodfront.net
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle. <https://www-digitaliapublishing-com.zproxy.cun.edu.co/a/48441>
- Rivera, J. (2014). *¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia*. Anagramas. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/anrg/v13n25/v13n25a08.pdf>
- Valderrama, C. (2009). *La Investigación en medios de comunicación en Colombia (1980-2009)*. Universidad Central. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/no>
- Yemail, U. (2013). *Análisis del diseño de la descentralización en el sector cultural en Colombia*. CIDER. Recuperado de: <https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/10b7d566-e3ab-4423-b144-6fa079db9>
- Zamora, M. (2020). *Cine y política: Uso de dispositivos culturales para el empoderamiento social en el siglo XX*. Universidad Autónoma del Estado de México. Cine Mexicano y realidad social. Recuperado de: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/109600/Cine+mexicano+y+realidad+social.pdf;jsessionid=739EC3E2B64F7286F39364CCAFBBFC21?sequence=3>