

CINE EN BOGOTÁ: ESTRENOS DE LA SEMANA (1954-1955): CRÍTICA CINEMATOGRAFICA Y CINEFILIA EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ*

CINE EN BOGOTÁ: ESTRENOS DE LA SEMANA (1954-1955): FILM CRITICISM AND CINEPHILIA IN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Santiago Alarcón-Tobón

1

* Artículo derivado de la tesis de maestría en Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali de la Università Ca' Foscari Venezia, titulado *Un cinéfilo. Gabriel García Márquez y su cultura cinematográfica (1927-1961)*.

Cómo citar este artículo: Alarcón Tobón, S. (2024). *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955): Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez* *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 133-150.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354166>

¹  santiago.alarcont@unive.it
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Resumen: Este análisis se centra en la columna de crítica cinematográfica *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, escrita por García Márquez y publicada en *El Espectador* (1954-1955). La columna, redactada durante la formación temprana del autor, refleja su creciente interés por el cine como arte, industria y entretenimiento. Aunque presenta limitaciones estéticas y enfrenta problemas con empresarios, la columna busca fortalecer el criterio del público, contribuyendo al surgimiento de una cultura cinematográfica en Colombia. Este periodo marca las bases de la literatura posterior de García Márquez, revelando su evolución y conexión con el mundo cinematográfico.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, cinefilia, crítica cinematográfica, cine.

Abstract: This analysis focuses on the film review column *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, written by García Márquez and published in *El Espectador* (1954-1955). The column, written during the author's early training, reflects his growing interest in cinema as art, industry and entertainment. Although it presents aesthetic limitations and faces problems with businessmen, the column seeks to strengthen the public's criteria, by contributing to the emergence of a film culture in Colombia. This period marks the basis of García Márquez's later literature, revealing his evolution and connection with the cinematographic world.

Keywords: Gabriel García Márquez, cinephilia, film criticism, cinema.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 30.06.2023
Aprobado: 06.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Gabriel García Márquez fue parte de esa generación de escritores latinoamericanos que creció con las películas, la oscuridad de los teatros fue parte de su formación y los actores y actrices sus mejores maestros. El cine fue ese “matrimonio mal avenido”, como posteriormente le gustaría describirlo (García Márquez, 1982), que alimentó su creatividad tanto o más que los libros (Mendoza y García Márquez, 2007, p. 43) y cuestionó sus decisiones profesionales futuras, al menos hasta la escritura definitiva de *Cien años de soledad*. Este artículo se centra en la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* publicada en el periódico *El Espectador* entre 1954 y 1955, ignorada por la mayoría de la crítica garciamarquiana considerándola un “paréntesis” en su proceso creativo (Gilard, 1991, p. 37). No obstante, se propone mostrar cómo fue parte en la formación profesional del escritor durante los años cincuenta; especialmente en la edificación de un criterio estético en el autor y en la consolidación de una posición cinéfila frente a las películas, cuya preocupación principal era la de formar y elevar el gusto del público en Colombia.

En este orden de ideas, se inicia ofreciendo una panorámica acerca de las relaciones del autor con el cine; posteriormente, se comentan los antecedentes costeños de la columna que muestran un incipiente interés por las películas y el lenguaje cinematográfico; a continuación, se explica el nacimiento de la columna y algunos de sus características generales; seguidamente, se enumeran varios elementos que la convertían en una columna relevante, pero a la vez limitada; ulteriormente, se muestra como la labor pedagógica es esencial para la comprensión de la columna; por último, se ofrecen un par de comentarios finales que más que finiquitar la cuestión buscan enriquecer la discusión acerca de la relación de García Márquez y el cine (y viceversa).

El cine y Gabriel García Márquez: ¿Un matrimonio mal avenido?

En el contexto de *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo (1978) destaca que *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* es una de las columnas pioneras en la crítica cinematográfica en Colombia. Igualmente, considera que Gabriel García Márquez es uno de los “nuevos críticos” (p. 216) que inauguran este tipo de comentarios cinematográficos. A pesar de que la primera afirmación es discutible debido a la falta de estudios sobre la crítica cinematográfica en Colombia durante las décadas anteriores, sin duda Gabriel García Márquez junto a otros como Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel fueron un “parteaguas” y marcaron un hito en la cultura cinematográfica del país (Zuluaga, 2015, p. 44). A pesar de ello, la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*

ha sido calificada de diversas formas, entre ellas como una expresión “más voluntariosa que profesional” (Saldívar, 2016, p. 322), una visión del cine “literaria y humanista, más que específicamente cinematográfica” (Martin, 2009, p. 200) o simplemente como una apreciación que “no es una buena crítica” (Gilard, 1991, p. 25). En gran parte esto puede explicar que haya sido relegada por gran parte de la crítica garciamarquiana, en especial aquella que ha estudiado la relación entre autor, obra y cine que a pesar de siempre mencionarla se ha enfocado principalmente en los productos audiovisuales para cine o televisión basados en textos originales o en adaptaciones de las obras de García Márquez a partir de los años sesenta (García Aguilar, 1985; Rocco, 2014; del Rio, 2013; Cortes, 2015; Restrepo, 2019).

No obstante, a pesar de la severidad con la que se le ha valorado, Gilard (1976) advierte que estos textos son de interés “para quien quiera conocer los conceptos estéticos de García Márquez y los elementos de su evolución” (p. 153) para un “mejor conocimiento de cómo se fue forjando la obra y aclarar aspectos importantes del proceso creativo” (Gilard, 1991, p. 25). Múltiples son los ejemplos de dicha afirmación. Lo podemos ver en el trabajo de Fiddian (2010) que muestra la influencia de la columna en la construcción de personajes, la aparición de elementos de corte fantástico en un espacio realista o en el ritmo y el tono de la narración en algunos cuentos publicados a finales de los cincuenta. Asimismo, el autor en entrevista con Mendoza (2007) a la pregunta sobre *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y su relación con la técnica cinematográfica responde: “Sí, es una novela cuyo estilo parece el de un guion cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara” (p. 43). Igualmente, en su crítica sobre *La mala hora* (1962), Volkening (1963) elogiaba que García Márquez “parece haber aprendido buena parte de su técnica narrativa en el cine”. Conclusión similar a la que llega Santana-Acuña (2020) que sugiere que la columna fue relevante para la escritura de *Cien años de soledad* (1967) dado que le dio nuevos elementos al joven escritor que enriquecieron su imaginación literaria como “the conventions of cinematic language and storytelling” (p. 22).

Sin duda su columna cinematográfica fue un punto importante en la relación que tuvo con las películas dado que le permitió formar las bases de un criterio cinematográfico, pero al mismo tiempo le facilitó un espacio de reflexión fijo, periódico y remunerado. Para comprender mejor la aparición de su columna de cine es necesario remontarse a sus “años costeros”.

Antecedentes costeños para una columna de cine (1948-1953)

Como señala Olaciregui (2015), el siglo de García Márquez se confunde con el siglo del cine (p. 46). Durante estos años ocurre la normalización de la importación, distribución, exhibición de las películas en Colombia, asimismo con la llegada de las películas dobladas al castellano (junto a los últimos estrenos de Hollywood y del cine mexicano) convirtieron al cine para los años cuarenta en una de las diversiones preferidas de los colombianos (Martínez Pardo, 1978, p. 131). Estos procesos posibilitaron la eventual aparición de una nueva cultura cinematográfica cinéfila en el país en el sentido que lo estudian Jullier y Leveratto (2012, p. 11) para el caso francés.¹ Entendida tanto como saber adquirido por las películas (memoria y la capacidad de juzgar) como el cultivo de un placer por el cine.² García Márquez vivió y participó en este proceso de transformación de la cultura cinematográfica, especialmente a lo largo de sus primeros treinta y cinco años de vida.

Los antecedentes de *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* se pueden rastrear a los “años costeños” de García Márquez en Cartagena y Barranquilla entre 1948 y 1953. Esta unidad cultural caribeña representa el encuentro del autor con el periodismo y también la semilla de su universo literario posterior (Sims, 1991). En sus textos en *El Universal* de Cartagena la temática del cine aparece en varias ocasiones casi siempre inspirada en los cables internacionales que llegaban a la redacción del periódico. Estos textos de estilo libre comentan acerca de la invención del cine a partir de una exposición en Nueva York (“El hecho de que en un museo...”, 1 junio de 1948)³, la noticia de un espectador que le dispara a la pantalla (“No es cierto que usted frecuentemente...”, 5 de junio de 1948) o la recepción de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) que incluye una crítica al cine de Hollywood (“El cine norteamericano”, 23 de septiembre de 1948). Existe un

¹ El término ‘cinéfila’ se ha definido como “janus-faced” (Valck y Hagener 2005, p. 11). Por un lado, connota una serie de prácticas y discursos asociados con la *politiques des auteurs* en Francia. En la otra cara, el término describe una ‘afición por el cine’: kine- (movimiento, cine) y -philein (amar), más el sufijo -ia (cualidad). Por lo tanto, la palabra ‘cinéfila’ sin el adjetivo “erudita” (Jullier y Leveratto 2012) o “clásica” (Valck y Hagener 2005) sigue el sentido amplio de un “amor por el cine”, a diferencia de las generalizaciones propuestas por otros autores como Baecque (2013).

² El hito fundacional fue el Cine Club de Colombia (1949); para luego expandirse a lo largo de los años cincuenta con la fundación de la Filmoteca de Colombia (1954), la aparición de cineclubs y estandarización de la crítica cinematográfica a lo largo del país.

³ Como menciona Villegas Botero (2020, p. 15) en esta columna aparece una mención a la película *Penny Serenade* (George Stevens, 1941). Las columnas de esta sección se encuentran compiladas por Jacques Gilard en *Obra Periódística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)*, a menos que se indique lo contrario.

cuarto texto “La vorágine en el cine” (23 de octubre de 1949) que es la primera crítica cinematográfica de García Márquez de la cual tengamos noticia; aquí el autor ve la película, comenta y firma con sus iniciales “G.G.M.” una crítica sobre *La Vorágine: abismos de amor* (Miguel Zacarias, 1949).⁴

Según García Usta (2007) las películas eran una pasión común del grupo de amigos alrededor de *El Universal* y un tema esporádico en las columnas de Héctor Rojas Herazo y Clemente Manuel Zabala (p. 112). No obstante, las versiones son encontradas. El mismo García Márquez comenta a Arango (1995) sobre los textos de este periodo cartagenero que “Todo lo que encuentres sobre cine lo escribí yo” y remata “Yo era el único que veía cine” (p. 357); lo cual se ve corroborado por Gustavo Ibarra Merlano, otro miembro del grupo y que años después sería cineasta y crítico cinematográfico, que aclara que no compartió ninguna experiencia de cine con el autor y que inclusive en ese momento no sabía que le interesara (Suescún e Ibarra Merlano, 2009, p. 152).

A partir de enero de 1950, García Márquez escribe sus *Jirafas* para *El Heraldo* en Barranquilla y el interés por el cine se refuerza. Según los testimonios de los miembros del futuro Grupo de Barranquilla, el séptimo arte fue un tema constante y la rutina de las películas estaba bien asentada (Fiorillo, 2002, p. 82). Asimismo, el cine hacía presencia en las columnas de los miembros del grupo: Alfonso Fuenmayor escribía notas en *El Heraldo* (Gilard, 1991, p. 34), al igual que Ramón Vinyes (1982) y de forma similar Álvaro Cepeda Samudio en *El Nacional* de Barranquilla (1985). En particular este último le permitió ver a García Márquez el cine con otros ojos y, gracias a un “curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las peores cantinas”, (García Márquez, 2002, p. 449), lograr escribir sus primeras *Jirafas* sobre cine.

En su análisis sobre la obra periodística en Barranquilla, Robert Lewis Sims (1991) sugiere que las *Jirafas* eran una continuación de lo que el nobel colombiano escribía en Cartagena (p. 17) y las películas eran uno entre muchos otros. Los artículos publicados entre 1950 y 1952 en *El Heraldo* demuestran un conocimiento elemental sobre el cine, en especial sobre los aspectos técnicos y la situación internacional de la industria y farándula. Dentro de estos textos encontramos comentarios sobre el trío amoroso de Rita Hayworth, Ali Khan y Joan Fontaine (“La alta chismografía”, 9 de junio de 1951; “Rita se dispone a envejecer”, 28 marzo de 1952; “El jugador y la holgazana”, 9 octubre

⁴ La columna se encuentra en Arango (1995, p. 159) y no está compilada por Gilard en la obra periodística.

de 1952),⁵ el anuncio de nuevas películas (“*Sangre Negra* en el cine”, 10 de abril de 1950) o la reflexión sobre el cine (“Lugares comunes”, 20 de agosto de 1952).

Resalta un último grupo de escritos entre junio y octubre de 1950 donde García Márquez continúa el ejercicio que había realizado un año antes en Cartagena con la adaptación de *La Vorágine* y comenta lo que ha visto previamente, aquí encontramos críticas sobre: *Jennie* (William Dieterle, 1948) en “El retrato de Jennie” (27 de junio de 1950)⁶; *Han matado a un hombre blanco* (Clarence Brown, 1949) en “El maestro Faulkner en el cine” (12 de julio de 1950); *El hombre de la torre Eiffel* (Burgess Meredith, 1949) en “El hombre de la torre Eiffel” (10 de octubre de 1950); y *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1949) en “Ladrones de bicicletas” (16 de octubre de 1950). Un primer elemento que llama la atención en los tres primeros, al igual que en la crítica de *El Universal*, es que prima lo literario sobre lo fílmico y García Márquez usa sus conocimientos literarios del momento para analizar las películas. Un segundo elemento es la manera de concluir dichas columnas, usualmente con una hipérbole con el objetivo final de aconsejar o no la película. Una mención aparte merece el artículo sobre la película italiana; en ella se denota una mayor sensibilidad hacia la cinta: “Y como la vida misma transcurre la acción en *Ladrones de bicicletas*, que puede calificarse, sin temor de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado”. En este artículo encontramos un elemento que será crucial en su columna en Bogotá: la “humanidad” como elemento determinante para definir una buena película.

Después de dichas columnas existe un intermedio de alrededor de dos años en el cual es difícil establecer la evolución de su relación respecto al cine hasta su llegada a Bogotá. Los datos biográficos no arrojan grandes noticias al respecto, pero probablemente sucederá lo mismo para el cine que para la literatura, abriéndose un espacio donde García Márquez pudo profundizar su curiosidad cinematográfica al poder ver más películas, discutir acerca de las mismas con sus amigos, ampliando sus conocimientos a través de libros especializados, gracias a las bibliotecas de Fuenmayor (Gilard, 1991, p. 35) y Cepeda Samudio (Bancelin, 2012, p. 107). Lo anterior sería clave en la aparición de su faceta como crítico cinematográfico.

⁵ Arango (1995) propone que una columna anónima y no compilada por Gilard titulada “Mrs. Ali Khan” (*El Universal*, 30 de mayo de 1949) fue probablemente escrita por García Márquez en Cartagena y constituye un antecedente de estas escritas en Barranquilla.

⁶ Este comentario fue publicado solo una semana después del retorno desde los Estados Unidos de Álvaro Cepeda Samudio el 20 de junio de 1950.

El nacimiento de un crítico cinematográfico (1954-1955)

García Márquez regresó a Bogotá a principios de enero de 1954 y casi inmediatamente comenzaría a trabajar en *El Espectador*. Ya desde mediados de febrero el tema del cine aparecería en la columna *Día a día* (19 y 20 de febrero de 1954),⁷ lo que daría pie a la posterior aparición de *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* firmada por “G.G.M., redactor de cine de *El Espectador*”. Sus biógrafos divergen en la aparición de la columna; Saldívar (2016, p. 321) explica que fueron sus jefes que le propusieron desarrollar una columna sobre cine cada sábado. En cambio, Martín (2009) plantea que el escritor es el que “se las ingenió para convencer a sus directivos” de iniciar la columna buscando escapar al hastío que le provocaba Bogotá (p. 200). García Márquez (2002) sostiene que la realidad fue la que lo “forzó a ser crítico de cine” (p. 522).

La columna apareció por primera vez el 27 de febrero de 1954 y se imprimió habitualmente cada sábado hasta el 9 de julio de 1955; en total se publicó en 64 ocasiones de un total posible de 72 a lo largo de dieciséis meses. Las interrupciones fueron pocas y en general se explican por los reportajes de García Márquez fuera de Bogotá. Aparte de estos, el autor contribuyó al periódico con notas editoriales anónimas en la columna *Día a día* y artículos varios sobre cine que le sirvieron para expandir sus ideas como defensor del público y para comentar las noticias del mundo cinematográfico.⁸ El lugar de publicación de *Cine en Bogotá. Estrenos de la semana* fue clave, *El Espectador* era el mismo periódico que había publicado los primeros cuentos del autor y que promovía su imagen como escritor revelación. Igualmente, era un periódico con una mayor circulación que los de Cartagena o Barranquilla.

El ambiente cultural e intelectual que rodeó a García Márquez fue crucial a lo largo de estos dos años. Como se mencionó anteriormente los “años costeños” y en especial “la escuela ambulante de Álvaro Cepeda” (García Márquez 2002, p. 522) fueron importantes; pero a diferencia de Barranquilla, estar en Bogotá le permitió entrar en un ambiente de exhibición establecido con alrededor de setenta teatros de cine (Fúquene 2000, p. 132) y con una oferta de películas variada y estable. Este entorno cultural le permitió escuchar, desarrollar y discutir sus opiniones acerca de las

⁷ Todos los artículos de aquí en adelante se encuentran compilados por Jacques Gilard en *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*, a menos que se indique lo contrario.

⁸ La labor periodística de dichos años también incluyó artículos varios y reportajes periodísticos firmados y anónimos. Es importante recordar como lo reconoce Gilard (1991) que identificar la autoridad de los textos anónimos en ciertas ocasiones fue imposible hasta para el mismo García Márquez (p. 20)

películas y perfeccionar un criterio propio. García Márquez (2002) reconoce que los comentarios sobre las películas de estreno de Ernesto Volkening en la Radio Nacional y los artículos ocasionales del catalán Luis Vicens funcionaron como referentes para su columna a pesar de que estos se limitaban a un público especialista (p. 522). Asimismo, García Márquez (2002) comenta que el apartamento de Luis y Nancy Vicens sirvió como espacio de discusión para las conversaciones que seguían a las funciones del Cineclub (p. 539) del cual Vicens era uno de sus fundadores.⁹ Igualmente, el catalán influenciaría las lecturas del joven crítico; recordemos que antes de establecerse en Colombia fue colaborador de Georges Sadoul en la revista *L'Écran français*, la cual es mencionada por García Márquez en “Los siete de la Osa Mayor” (17 de abril de 1954). Asimismo, la columna da cuenta de otros textos especializados como la revista italiana *Bianco e nero* (“Los pecadores de la isla de Sein”, 12 de junio de 1954) y libros como *Le Cinéma, notre métier* (1946) de Jacques Feyder (“El gran juego”, 14 de mayo de 1955) o *El cine y el momento* (1953) de Azorín (“¿Por qué va usted a matinée?”, 27 de octubre de 1954).¹⁰ Igualmente sabemos que conoce la asociación de críticos de Caracas (“El príncipe estudiante”, 19 de febrero de 1955) y las columnas del *The New York Times* (“Dice The New York Times”, 26 de marzo de 1955). También, está enterado de los festivales de Cannes (“La señorita Julia”, 20 de marzo de 1954), de Venecia (“Proa al infierno”, 10 de julio de 1954) y los premios Oscar (“Hondo”, 29 de mayo de 1954; “Sabrina”, 9 de abril de 1955). Lo anterior resalta cómo el autor ya se encuentra en contacto con publicaciones especializadas y en una circulación mundial sobre el saber cinematográfico, dando cuenta de las redes transnacionales de cinefilia formadas en la postguerra y en las cuales a través del Cineclub de Colombia y su círculo de amigos en Bogotá y Barranquilla se encontraba inmerso.¹¹

La columna estaba compuesta por uno o varios comentarios sobre películas que el autor veía a lo largo de la semana. La selección dependía de la cartelera de la semana

⁹ Otro personaje que contribuiría a la formación crítica de García Márquez durante esos años sería el crítico y ensayista Hernando Téllez, también relacionado con el Cineclub con el que pasaría enteros domingos conversando sobre cultura y arte (Saldívar, 2016, p. 316).

¹⁰ Antes de viajar a Europa en 1955, García Márquez (2002) comenta que había reunido una estupenda biblioteca de cine durante esos años de la mano de Cepeda Samudio y Vicens (p. 577).

¹¹ A pesar de no centrarse en la figura de García Márquez, Navitsky (2018) muestra como el Cineclub de Colombia y sus socios fundadores se encontraban en relación con redes internacionales, especialmente con representantes de la cinefilia francesa.

en Bogotá dado que no eran patrocinados. García Márquez comentó un poco más de doscientas películas (tanto cortometrajes y largometrajes) entre 1954 y 1955, demostrando que era un ávido consumidor. No obstante, existió una clara diferencia entre los dos años, dado que en 1954 comentó alrededor de 145 películas casi siempre con comentarios cortos y en 1955 solo opinó de 57 cintas usualmente con textos más extensos. La mayoría de películas eran producciones de los Estados Unidos y de países europeos como Italia y Francia. Las películas mexicanas fueron las más comentadas de América Latina y de cuya industria poseía buenos conocimientos (“Reportaje”, 3 de abril de 1954). Por último, habría que mencionar las producciones colombianas, que comentó en pocas ocasiones y principalmente cortometrajes proyectados en el Cineclub de Colombia.

En consecuencia, la cantidad abrumadora de películas que vio, sumado al ambiente favorable a través de las conversaciones que tenía con su círculo cercano y con las publicaciones que tenía acceso, le permitieron al autor empezar a cimentar poco a poco un criterio cinematográfico. No obstante, su criterio no deja de ser por momentos confuso, dispar e impreciso.

Crítica cinematográfica, empresarios y cine nacional

Sería erróneo pensar que García Márquez no contaba con una argumentación y una manera de sostener sus puntos de vista; es decir, de justificar lo que pensaba que era buen y mal cine. No obstante, el criterio estético que usaba todavía se estaba cimentando y en la mayoría de ocasiones analizaba las películas como si fueran libros. García Márquez escribía sobre cine pensando en literatura. Lo anterior se nota tanto en la vaguedad con la que se refiere a los elementos propios del lenguaje cinematográfico como a la primacía del elemento narrativo sobre la manera propia del cine para contar esas historias.

El primer punto se ve en la generalidad que usa para definir el lenguaje cinematográfico, lo llama “sintaxis cinematográfica” (“La señorita Julie”, 20 de marzo de 1954), “escritura cinematográfica” (“O cangaceiro”, 3 de julio de 1954) o “idioma visual” (“Dos mujeres”, 5 de junio de 1954). En sus columnas es consciente del aspecto visual que compone las películas del cual reconoce características como el ritmo, pero solo en ocasiones logra profundizar al respecto como en el comentario de *Executive Suite* (Robert Wise, 1954), donde plantea que el personaje central “está protagonizado por la cámara”, que para este caso es un recurso “aventurado y feliz” al cuál Hollywood no nos tiene acostumbrado (“Cuando llama el deseo”, 15 de enero de 1955). Dentro de

los aspectos del montaje también se preocupa por lo que llama las “tijeras oportunas” (3 de abril de 1954), la cual usa para criticar la duración de una película (“El mar que nos rodea”, 22 de mayo de 1954), para denunciar películas mutiladas (“Indiscreción de una esposa norteamericana”, 23 de octubre de 1954), o simplemente los “cortes de la censura” (“El salario del miedo”, 12 de junio de 1954).

Al crítico le molestan los guiones que son confusos dado que sustraen “la atención del público y restan intensidad al drama” (“Los sobornados”, 8 de mayo de 1954); así como los guiones que tengan escenas innecesarias a pesar de contar con grandes habilidades técnicas (“Reportaje”, 3 de abril de 1954) o que les sobren historias cuando son compuestas por diferentes episodios (“Tres historias prohibidas”, 15 de mayo de 1954). De igual forma, las cintas con lugares comunes o que simplemente no digan nada nuevo (“Traidora y mortal”, 13 de marzo de 1954). Sin duda, lo que más le importa “es la ‘humanidad’ de algo impreciso que puede ser tanto el guion como la dirección de actores” (Gilard, 1991, p. 51). Esto lo veremos de manera repetida en los comentarios sobre las cintas italianas que valora positivamente. Sobre *Germania: Anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) dice: “Sencillamente se contó una historia verdadera y cruel, que parece haberse ido desarrollando al ritmo del rodaje, como ocurre la vida en una ciudad bombardeada” (27 de noviembre de 1954). García Márquez dirá que son los personajes los que hacen este cine humano similar a la vida: el “huérfano que es la esencia de la bondad humana” en *Miracolo a Milano* (24 de abril de 1954) o el coronel con “sus rasgos morales y comportamiento” en *Umberto D* (5 de febrero de 1952). Igualmente, los personajes secundarios como las mujeres y los niños son importantes, esto queda claro en su comentario de *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953), donde dice que el temperamento creado en la cinta está “en el hombre de las naranjas, en los niños que comen barras de chocolate” (“Indiscreción de una esposa norteamericana”, 23 de octubre de 1954).

Un segundo punto es su crítica al Cinemascope. García Márquez es consciente de que dicho avance implica “sacrificar las grandes conquistas que hace 25 años hicieron del cine un arte humano” pero más que nada hasta que no pruebe lo contrario duda que permita “ensanchar las posibilidades expresivas del sistema corriente” obligándonos a “considerarlo no como un progreso del arte cinematográfico, sino como un regreso a la restricciones y defectos del primitivismo” (“Como pescar un millonario”, 20 de marzo de 1954). Más allá de una crítica al comercialismo de la nueva técnica financiado por los grandes estudios de Hollywood es una crítica a cómo esta afecta el arte cinematográ-

fico. Justamente en el mismo artículo vemos que el autor ya identifica una genealogía del cine que pasa por Eisenstein, Chaplin y Dreyer, y donde aceptar la propuesta del Cinemascope sería convertirlos en “simples vendedores de específicos”. Esto muestra que el crítico es consciente de la Historia del cine y cómo se está abriendo una nueva era ante sus ojos: “la era de los decoradores”, pero su problema radica pues en que este sistema “ha menospreciado todos los valores primordiales del cine y ha colocado en cambio en el primer plano la atención a los valores secundarios” (“La amante de Napoleón”, 26 de febrero de 1955). En otras palabras, que ha dado prioridad a lo visual sobre la historia yendo en contra de su idea de cine, de su interés por un cine humano como el que ve en el neorrealismo italiano. Por lo tanto, se pueden plantear dos factores cruciales que determinan una buena o mala película y que beben directamente de la literatura: la calidad del guion tanto a nivel de diálogos como historia y la humanidad de los personajes y la historia. Es esta idea de cine como parecido a la vida la que nubla el juicio del crítico y que no le permite ir más allá en su comentario de las películas: “la literatura interfiere constantemente en sus juicios” (Gilard, 1991, p. 50).

Aparte de contar con un criterio estético en formación, otros diferentes factores impactaron el desarrollo de *Cine en Bogotá*. Como lo muestra Martínez Pardo (1978), la columna se distanciaba tanto del comentario publicitario anónimo, el erudito o moralizante esporádico o las columnas de opinantes como Camilo Correa o Luis David Peña (pp. 142-150) y en cambio proponía “la relación entre el cine como arte, lenguaje y producción comercial” (p. 218). No obstante, a diferencia de los comentarios en la revista *Mito* de Gaitán Durán o en *Cromos* de Valencia Goelkel (usualmente más largos, con periodicidad mensual o bimestral y dirigidos a un público más especializado), la columna de García Márquez se encontraba determinada por el espacio que poseía en el periódico, su cadencia semanal y su público mayor y menos especializado. Justamente la paradoja de *Cine en Bogotá. Estrenos de la semana* reside en este punto: en un escritor que entendía el cine como el cruce entre arte, industria y público, pero que buscaba profusamente transmitirlo a un público general a través de un criterio estético todavía en formación.

Los empresarios veían en las opiniones de García Márquez una amenaza a sus inversiones. Entre mayo y junio de 1954 se sucedieron varios episodios que ponían en duda el rol de la crítica y su libre desenvolvimiento. El primer episodio aparece el 18 de mayo de 1954 en la columna *Día a día* (“Crítica cinematográfica”, anónima pero atribui-

ble a Eduardo Zalamea) donde se retomaban diferentes protestas frente a la columna y respondía defendiendo el valor de la crítica de arte y planteando que no buscaba perjudicar los intereses de nadie. El 5 de junio de 1954 al lado de la columna de *Cine en Bogotá* aparece una carta enviada al periódico con fecha del 31 de mayo de 1954 titulada “Empresario de cine analiza los problemas de la industria frente a la crítica de prensa” que denuncia a la columna de García Márquez dado que afecta gravemente los intereses de los empresarios. La respuesta no se haría esperar y llegaría de nuevo por parte de *Ulises* en la columna *Día a día* del 8 de junio con un título contundente “La crítica favorece al empresario de cine” que de nuevo repetía los argumentos de los beneficios económicos que implicaba la crítica. La disputa volvería aparecer en el diario *El Tiempo* con una entrevista a Marcos Gutt (gerente del Circuito Santa Fe de Bogotá) titulada “Hablan los empresarios: Más que arte, el cine es una mera distracción” (jueves 17 de febrero de 1955) donde a pesar de valorar la labor educativa de la crítica criticaba su “parcialidad que tienen respecto al cine europeo no justifica el ataque contra el cine americano” y planteaba que “La crítica debe aceptar la realidad del cine [...] que es un negocio como cualquier otro”. La respuesta de García Márquez no se hizo esperar y apareció en su columna del 19 de febrero de 1955 (“Entre paréntesis”), bajo el subtítulo “Esta es una aclaración para el público”, donde desmenuza punto por punto las afirmaciones del empresario. En principio, desestima la declaración sobre el favor por el cine europeo, dado que se ha llegado a hablar del cine italiano como “el peor cine del mundo”, por lo tanto, considera el comentario del empresario como “injusto y gratuito”. Asimismo, considera que el cine es más distracción que arte por la misma “degeneración de la industria cinematográfica”, y más adelante agrega que “en el caso de esta sección, no aceptará nunca como irremediable la realidad del cine actual”. Posteriormente, acepta su prevención por el cine norteamericano, pero todo se debe al comercialismo de Hollywood; no obstante, dice que en ningún momento el comentarista ha dejado de comentar una película norteamericana que le ha parecido buena.

Este intercambio con los empresarios del cine da cuenta tanto del rol de las películas en la sociedad colombiana del momento como del papel de García Márquez de crítico. Muestran cómo la crítica cinematográfica había calado en el tríptico entre espectador, crítico cinematográfico y empresario mediando en el consumo de películas y en especial cómo la columna era un punto de referencia. Asimismo, la columna muestra un ideario político en formación ciertamente de visión socialista y antiimperialista y que

tendría una hostilidad frente al cine comercial proveniente de Hollywood reconociendo su penetración cultural y enajenación del público. Sobre dicho modelo critica que usualmente el director “se limita a ejercer una simple función administrativa” (“Proa al infierno”, 10 de julio de 1954); sin embargo, su crítica más repetitiva es hacia las historias definiéndola como una “agobiadora producción en serie de los Estados Unidos” (“La manzana de la discordia”, 28 de agosto de 1954).

No obstante, García Márquez es consciente del factor industrial de las películas al enfatizar su proveniencia, en especial con lo que llama “cines nacionales”: lo vemos con el cine alemán (“Cristina”, 27 de noviembre de 1954), las películas japonesas (“Hiroshima”, 26 de marzo de 1955; “Secretos de mujer”, 28 de mayo de 1955) o las películas suecas (“La señorita Julia”, 20 de marzo de 1954). También en el comentario de la cinta brasileña *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) que muestra la posibilidad de que un cine nacional aparezca en América Latina: “Al lado de una Argentina esterilizada por influencias contradictorias, dificultades económicas y tropiezos políticos, un grupo de cineastas brasileños resolvió momentáneamente el difícil problema del cine de Suramérica” (“Resumen crítico del año cinematográfico en Bogotá”, 31 de diciembre de 1954).

A pesar de que la producción de películas y la creación de un público están estrechamente ligadas, su ímpetu por la construcción industrial de un cine nacional fue secundario. Gilard (1991) argumenta que la columna fue un combate por la “creación de un cine nacional” (p. 39) que partía de elevar el “nivel de conciencia del público [...] para una verdadera independencia cultural” (p. 43). Lo cual se ve en el reconocimiento del autor a los esfuerzos de las producciones nacionales, por ejemplo sobre el cortometraje de Jorge Valdivieso patrocinado por Bavaria destaca su “puro valor cinematográfico, por su interés periodístico y la discreción de la propaganda” y concluye que “el cine nacional está llegando a alguna parte” (“Cine Nacional”, 11 de junio de 1955).¹² No obstante, García Márquez no se detiene en analizar las problemáticas de la industria nacional ni en proponer soluciones tangibles para resolverlas¹³, en cambio nos encontramos con una insistencia en la búsqueda de un espectador moderno (cinéfilo o cineista), en el sentido

¹² La producción nacional de largometrajes fue exigua durante esos años. Solo el estreno de *Colombia Linda* (Camilo Correa, 1955) pudo ser en teoría comentada por el crítico, lo cual no sucedió. La película se estrenó el 13 de junio de 1955 en Medellín y el 18 de julio en Cali, pero no es clara la fecha de estreno en Bogotá.

¹³ Deberá transcurrir una década para que estos comentarios se traduzcan en propuestas concretas como el Instituto de Cine de Barranquilla y la Federación Colombiana de Cineclubes en 1960 o la decisión de realizar cine en Colombia en 1961 (Alarcón-Tobón, 2023)

dado por Jullier y Leveratto (2012), que pudiera apreciar el cine “en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de las películas y de una acción de cultivar [...] el placer cinematográfico” (p. 11). En uno de sus últimos artículos antes de su partida para Europa en julio de 1955 queda claro como García Márquez veía el rol del crítico y su importancia frente al público, resalta su labor y la posibilidad de que un futuro “un grupo de críticos suramericanos, que mediante una labor coordinada podrían en corto plazo imponer sus tesis ante el público” (“Un director italiano en Bogotá”, 19 de marzo de 1955). Esto mostraba no solo que García Márquez era consciente de la importancia que podía tener su columna en la construcción de un público, sino también en su rol de intermediación con los empresarios del cine en un ambiente dominado por las importadoras de Hollywood.

En definitiva, la columna *Cine de Bogotá. Estrenos de la semana* contó con diferentes elementos que condicionaron tanto su importancia dentro de la obra periodística de García Márquez como su peso real dentro de la historia del cine colombiano. Su limitaciones debido a la institución periodística, las presiones por parte de los empresarios y el ideario político del autor visibilizaron esos conocimientos técnicos recién adquiridos y un criterio estético que se encontraba todavía en consolidación. A pesar de todo esto, la columna contribuyó a la transformación de la cultura cinematográfica en Colombia al fortalecer el equipamiento crítico del público respecto a las películas y a la construcción de una memoria colectiva sobre el cine.

La labor del crítico: la formación de un público nacional

La esencia pedagógica es uno de los elementos claves para la lectura de la columna, no solo porque daba cuenta de cómo García Márquez veía su labor como crítico sino también el estado de la transformación de la cultura cinematográfica en el país. Es decir la consolidación de un aparato crítico que elevará el gusto del público y que brindará herramientas críticas frente a las películas. Esta fue la búsqueda principal de García Márquez con *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, la cual queda clara desde la segunda entrega de su columna cuando alaba la habilidad del director Julien Duvivier en *La fête à Henriette* (1952): “[...] el resultado de esa larga lección es milagrosamente buen cine, y también un método al alcance de todos para distinguir el buen cine del malo; y hasta para hacer buen cine; si es eso lo que usted quiere” (“El santo de Enriqueta”, 6 de marzo de 1954).

Como se ha dicho, el criterio estético de García Márquez está todavía en cimentación; no obstante, usa diferentes estrategias para guiar al público frente a lo que llama el “buen cine” o “cine de calidad”. Una de ellas es comentar la cartelera de la semana, describiéndola como una “lánguida semana cinematográfica” (“La esposa de turno”, 26 de junio de 1954), “una desabrida semana cinematográfica” (“Acto de amor”, 10 de julio de 1954), o “esta estéril semana cinematográfica” (“*El carnero de cinco patas*”, 12 de febrero de 1955). Aunque solo lo pudo realizar en una ocasión. Para el año 1954, el crítico realiza una recopilación de lo bueno y lo malo que ha tenido el año cinematográfico (“Resumen crítico del año cinematográfico en Bogotá”, 31 de diciembre de 1954), donde muestra su preferencia por el cine italiano y francés, pero al mismo tiempo da cuenta de cómo poco a poco emerge un equipamiento crítico donde existe una recopilación del gusto a través de actores, directores y nacionalidades. Igualmente, García Márquez se detiene a señalar si una película tiene un “interés limitado” para el público bogotano (“Cuando llama el deseo”, 15 de enero de 1955) o si la calificación de la censura es adecuada para el público (“Lucrecia Borgia”, 18 de septiembre de 1954). Adicionalmente, al menos durante el primer mes de su columna, añade el teatro donde ve una u otra película (se detiene a partir de abril de 1954). Empero, una práctica que continúa es la de clarificar las películas que ve en el Cineclub de Colombia donde no pierde la oportunidad para alabar la programación (“El infierno blanco de Piz Palu”, 11 de diciembre de 1954) o para criticarla “programa lamentablemente desigual y contradictorio” (“Festival UPA”, 18 de diciembre de 1954).

La columna también presta atención a los aspectos técnicos de la exhibición y que interfieren con la experiencia cinematográfica cinéfila, es decir, el espectador moderno no solo debe ser crítico con las películas que ve sino cómo las ve. Esto lo apreciamos en el comentario sobre *Dieu a besoin des hommes* (Jean Delannoy, 1950) que se encuentra acompañado por una nota que advierte que los encuadres defectuosos no se deben a la película sino a la proyección en una pantalla panorámica (12 de junio de 1954). También previene al espectador sobre copias deterioradas o simplemente cuando el doblaje no es bueno (“Tres historias prohibidas”, 15 de mayo de 1954). Especialmente, sobre este último punto sentencia: “es preferible la magia de la voz original que el artificioso recurso del doblaje” (“Entre paréntesis”, 13 de noviembre de 1954). Esa experiencia corporal va más allá solo de la misma vista, sino que se expande a todos los otros sentidos. El cinéfilo, o cineista como lo llama García Márquez, vive la experiencia de ir a cine de la siguiente manera:

El verdadero cineasta asiste al teatro casi siempre solo. Se sienta invariablemente en los sectores laterales. No mastica ni chicle ni come ninguna clase de golosinas. No lee periódicos, ni revistas, sino que permanece en las nebulosas contemplando la pantalla con cierto aire de concentrada estupidez, hasta cuando comienza la proyección. Entonces se desabrocha el cinturón, se desajusta los cordones de los zapatos y el nudo de la corbata, y trata de apoyar las rodillas o de trepar los pies en el asiento delantero. Cinco minutos después de comenzada la proyección, puede estallar una bomba en el teatro, que el verdadero cineasta no caerá en la cuenta. La película puede ser excelente o puede ser un mamarracho, eso no importa (“¿Por qué va usted a matinee?”, 27 de octubre de 1954).

Las estrategias anteriores dan cuenta de la intención pedagógica con la que contaba la columna y, a pesar de las limitantes que pudo tener, seguían con la misión de formar un público nacional que pudiera diferenciar las películas de calidad. Esto lo logra gracias tanto al comentario de la semana cinematográfica como al fomentar la recopilación del gusto por directores, actores y hasta nacionalidades. Asimismo, esta experiencia era corporal no solo caracterizada por la calidad de las cintas sino de la exhibición y que permitiera al cineasta vivir completamente la experiencia de ir al cine.

A modo de conclusión parcial

A pesar de que la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* se puede pensar como limitada debido al criterio estético en formación de García Márquez o su relación con los empresarios fue sin duda el “síntoma de algo más” (Gilard, 1991, p. 41), fue un indicio de la transformación que estaba viviendo la cultura cinematográfica en el país. Este “oficio del siglo xx” (Cabrera Infante, 2005) que ocupó García Márquez daba cuenta de una creciente preocupación por la calidad cinematográfica que se vivía en el país luego de la estabilización y masificación del mercado cinematográfico. La necesidad de crear una “memoria colectiva del cine” (Jullier y Leveratto, 2012, p. 85) que permitiera consolidar patrones de comparación de la experiencia cinematográfica, como la de fortalecer un equipamiento crítico que mediara entre los espectadores y las películas permitiendo fijar el valor mercantil de las películas con base en su calidad. En palabras del autor, esto funcionaba en su columna de la siguiente manera:

Había en el país un público inmenso para las grandes películas de acción y los dramas de lágrimas, pero el cine de calidad estaba circunscrito a los aficionados cultos y los exhibidores se arriesgaban cada vez menos con películas que duraban tres días en cartel. Rescatar un público nuevo de esa muchedumbre sin rostro requería una pedagogía difícil pero posible para promover una clientela accesible a las películas de calidad y ayudar a los exhibidores que querían, pero no lograban financiarlas. [...] *El Espectador* fue el primero que asumió el riesgo, y me encomendó la tarea de comentar los estrenos de la semana más como una cartilla elemental para aficionados que como un alarde pontifical (García Márquez, 2002, p. 523).

Fue esa “cartilla elemental para aficionados” la que fue su columna, la que permitió a García Márquez cuestionarse sobre las posibilidades del lenguaje cinematográfico de manera sistemática por primera vez, pero también aumentar su acervo respecto al mundo del cine. La columna en sí es parte de un viaje hacia la consolidación de un espectador cinéfilo en el autor a lo largo de la década de los años cincuenta y que lo llevara a cuestionarse en más de una ocasión sobre la idea de ser escritor o ser guionista. Aunque sabemos que dicha tensión se resolverá a favor de la literatura, el cine siempre mantendrá un impacto profundo en el escritor y lo seguirá a lo largo de toda su vida en diferentes formas. Será, como lo define Cortés (2014), un amor contrariado.

Referencias bibliográficas

- Alarcón-Tobón, S. (2023). Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961). *Secuencias* 1 (57), pp. 71-92. DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.004>
- Arango, G. (1995). *Un ramo de nomeolvides. Gabriel García Márquez en El Universal*. Cartagena: El Universal.
- Baecque, A. (2013). *La cinéphile: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Pluriel.
- Bancelin, C. (2012). *Vivir sin formulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Planeta
- Cabrera Infante, G. (2005). *Un oficio del siglo xx*. Madrid: Alfaguara.
- Cepeda Samudio, Á. (1985). *En el margen de la ruta*. Bogotá: Editorial Oveja Negra
- Cortés, M. L. (2014). *Los amores contrariados: García Márquez y el cine*. Caracas: CNAC.
- Del Rio, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Fúquene, J. (2002). Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990. *Memoria y Sociedad* 4 (8), pp. 129-144.
- García Aguilar, E. (1985). *García Márquez: la tentación cinematográfica*. México: Filmoteca UNAM.
- García Márquez, G. (1961). *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre Editor.
- García Márquez, G. (1962). *La mala hora*. Madrid: Talleres de Gráficas “Luis Pérez”.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Márquez, G. (1982). La penumbra del escritor de cine. *El País*, 17 de noviembre. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/17/opinion/406335611_850215.html
- García Márquez, G. (1991). *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)*. Madrid: Mondadori.
- García Márquez, G. (1991). *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*. Madrid: Mondadori.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- García Usta, J. (2007). *García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios*. Bogotá: Seix Barral.
- Gilard, J. (1976). La obra periodística de García Márquez, 1954-1956. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2 (4), pp. 151-176.

- Gilard, J. (1991). Prólogo. En García Márquez, G. *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*. Madrid: Mondadori.
- Fiddian, R. (2010). Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine. *Arbor* 186 (741), pp. 69-77.
DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1007>
- Fiorillo, H. (2002). *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Planeta.
- Jullier, L. y Leveratto, J.M. (2012). *Cinéfilos y Cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Mendoza, P. A. y García Márquez, G. (2007). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori.
- Navitski, R. (2018). The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences. *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 38 (4), pp. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1453993>
- Olaciregui, J. (2015). *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez*. Bogotá: Collage Editores.
- Restrepo, G. (2019). *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Rocco, A. (2014). *Gabriel García Márquez and the Cinema: Life and Works*. Londres: Tamesis Books.
- Saldívar, D. (2016). *García Márquez: El viaje a la semilla*. Barcelona: Ariel.
- Santana-Acuña, Á. (2020). *Ascent to glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sims, R. (1991). *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Suescún, A. y Ibarra Merlano, G. (2009). *Ceniza salobre: Entrevistas con Gustavo Ibarra Merlano*. Cartagena: Ediciones Tecnológica de Bolívar.
- Valck, M. y Hagener, M. (2005). *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Villegas Botero, A. (2020). Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Márquez: la semilla del nobel. *Comunicación* (43), pp. 50-69.
- Vinyes, R. (1982). *Selección de textos I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Volkening, E (1963). A propósito de *La mala hora*. *ECO Revista de la Cultura en Occidente* 7 (40), pp. 294-304.
- Zuluaga, P. A. (2015). La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán. *Cuadernos de Cine Colombiano* 22, pp. 41-55. Recuperado de: https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%2022%20Publicaciones%20sobre%20cine%20en%20Colombia.pdf