

Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961)¹

Gabriel García Márquez and Cinema. The Formation of a Cinephile Spectator in Colombia (1927-1961)

SANTIAGO ALARCÓN TOBÓN^a

Università Ca' Foscari, Italia

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.004](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.004)

RESUMEN

El éxito de Gabriel García Márquez como escritor ha ensombrecido otras facetas de su vida como su relación con las películas y el séptimo arte. En especial, durante su periodo de formación (1927-1961) conviene insistir en su fuerte conexión con el cine, porque presenta múltiples y variadas funciones como crítico cinematográfico, promotor de cineclubes y archivos filmicos, estudiante de cine y editor de documentales, entre otros. El presente trabajo rastrea dichas conexiones entre autor, obra y cine ignoradas, a partir de una revisión biográfica de García Márquez y de los recientes estudios sobre historia del cine en Colombia. Asimismo, propone mostrar la riqueza de matices que tomaron estas relaciones dando cuenta tanto de la sucesiva formación de un espectador cinéfilo en la figura de García Márquez como algunos de los cambios que vive la cultura cinematográfica hacia la formación de un espectador moderno en Colombia durante estas décadas.

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

ABSTRACT

Gabriel García Márquez's success as a writer has overshadowed other facets of his life, such as his relationship with films and cinema. In particular, during his formative years (1927-1961) it is worth insisting on his strong connection with cinema, because he had multiple and varied roles, including film critic, promoter of film clubs and film archives, film student and editor of documentaries, among others. The present work explores these overlooked connections between author, work, and cinema, based on a biographical review of García Márquez and recent studies on the history of cinema in Colombia. It also proposes to visibilize these relationships' rich nuances that promoted both the successive formation of a cinephile spectator in the figure of García Márquez and some of the changes experienced by the film culture in Colombia during these decades of consolidation of a modern spectator.

Keywords: Gabriel García Márquez, Colombia, cinephilia, film critic, film club, cinema, audiences.

[a] **Santiago Alarcón Tobón** es doctorando de la Università Ca' Foscari de Venecia (Italia) en Lengua, Cultura y Sociedades Modernas. Actualmente becario PON del Gobierno de Italia en un proyecto de ecocrítica sobre literatura y cine colombiano e italiano del siglo XX. Igualmente, es magíster en *Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali* de la misma universidad, e Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Correo: santiago.alarcont@unive.it

[1] El presente artículo es un producto derivado de la tesis de maestría en *Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali* de la Università Ca' Foscari de Venecia, titulada: *Un cinéfilo: Gabriel García Márquez y su cultura cinematográfica (1927-1961)*. Mis agradecimientos a Enric Bou (Università Ca' Foscari), Andrés Villegas (Universidad Nacional de Colombia), Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari) y Álvaro Santana-Acuña (Whitman College) por su inestimable ayuda y valiosos comentarios.

El cine siempre ha estado presente en la vida de Gabriel García Márquez: su influencia ha sido constante al punto que el autor ha llegado afirmar «hasta los 30 años fui al cine casi todos los días»². Las películas influyeron tanto en el autor que le enseñaron a ver en imágenes, pero al mismo tiempo limitaron su escritura de ficción hasta la obsesión de un «inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres» como se lamentaba en alguna ocasión sobre sus libros anteriores a *Cien años de soledad* (1967)³. El presente artículo se centra en la figura de Gabriel García Márquez durante su periodo de formación entre 1927 y 1961, mi interés radica en las múltiples conexiones entre escritor, obra y cine que tomaron diversas formas durante estos años y que mostraban tanto la formación de un espectador cinéfilo en el escritor como la sucesiva transformación hacia una cultura cinematográfica moderna en Colombia.

Para esto el artículo sigue las diferentes etapas de las prácticas de García Márquez respecto al séptimo arte en seis puntos: primeramente, se ofrece una mirada panorámica a los estudios sobre la relación del escritor y el cine mostrando como dichas prácticas se inscriben en la aparición de una cultura cinematográfica moderna en Colombia; con estas bases, se analizan las prácticas cinematográficas tempranas del escritor hasta 1949, en especial su asistencia a diferentes teatros y su relación con fenómenos como la censura; a continuación, el artículo se centra en el periodo entre 1950 y 1955 donde la influencia de sus experiencias en Bogotá y Barranquilla contornean una incipiente cinefilia que se transluce en su columna de crítica cinematográfica; luego, se presenta un panorama de las experiencias del autor en Europa que lo ponen en contacto directo con el neorrealismo italiano y la cinefilia francesa; ulteriormente, se muestra como a partir de 1958 cuando el autor vuelve a Colombia estas experiencias contribuyen a la consolidación de una cultura cinematográfica moderna en el país; por último, se proveen una serie de comentarios finales que más que finiquitar la cuestión buscan resaltar algunos de los puntos clave.

García Márquez y la experiencia de ir a cine (1927-1961)

La delimitación temporal propuesta es, por un lado, una cuestión biográfica que encapsula el periodo de formación del autor antecediendo su establecimiento en México a partir de 1961 y la escritura de *Cien años de soledad*. A pesar de ser un periodo estudiado en profundidad por diferentes autores⁴, se ha prestado poca atención a la influencia del séptimo arte en la vida del autor y a sus escritos sobre cine, en específico a su columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* publicada en *El Espectador* entre 1954 y 1955. En su prólogo, Jacques Gilard denomina la columna como una producción menor comparada con su escritura de ficción y periodística de la época, no obstante, es intensa con más de doscientas películas analizadas en sesenta y cuatro columnas a lo largo de dieciséis meses, y, como bien agrega, relevante para entender la conformación de su proceso creativo⁵. Por otro lado, este periodo coincide con una transformación de la cultura cinematográfica colombiana: el afianzamiento de los circuitos de importación, distribución y exhibición en el país a partir de los años treinta, la preferencia del público tanto por el cine de la Época de Oro del cine mexicano como por el cine clásico de Hollywood a mediados de los cuarenta, y la aparición de nuevas prácticas cinéfilas en los últimos años de la década del cuarenta y a lo largo de la década del cincuenta. En este sentido, García Márquez es a la vez un «síntoma» como un «propulsor» de dicha transformación⁶, especialmente a partir de su llegada

[2] Julio Olaciregui, *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez* (Bogotá, Collage Editores, 2015), p. 237.

[3] Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Mondadori, 2007), p. 34.

[4] Una muestra son: Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (Buenos Aires, Penguin Random House, 2008); Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida* (Barcelona, Penguin Random House, 2009); Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla* (Barcelona, Ariel, 2016); Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic* (Nueva York, Columbia University Press, 2020); Álvaro Santana-Acuña, *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global* (México, El Equilibrista, 2021).

[5] Jacques Gilard, «Prólogo» en Gabriel García Márquez, *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991), p. 26.

[6] Jacques Gilard, «Prólogo», p. 22.

[7] Ver: Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica* (México, Filmmoteca UNAM, 1985); Alessandro Rocco, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (Florencia, Le Lettere, 2009); Alessandro Rocco, *Gabriel García Márquez: Life and Works* (Londres, Tamesis Books, 2014); Joel del Río, *El cine según García Márquez* (La Habana, Ediciones ICAIC, 2013); María Lourdes Cortés, *Los amores contrariados: García Márquez y el cine* (México, Ariel, 2015); Gonzalo Restrepo, *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* (Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2019).

[8] Juana Suárez, *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali, Universidad del Valle, 2009), p. 16.

[9] Robin Fiddian, «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine» (*Arbor*, n.º 741, 2010), pp. 69-77.

[10] Ernesto Volkening, «Gabriel García Márquez o el trópico embrujado» (*ECO*, n.º 40, 1963), pp. 273-293.

[11] Álvaro Santana-Acuña, *Ascend to Glory*, p. 22.

[12] María Fernanda Arias Osorio, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia», en Francisco Montaña Ibáñez (ed.), *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011), pp. 64-85; Juan Diego Caicedo González, «Langostas, Libros y Cine» (*Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 26, 2014), pp. 64-84; Ramiro Arbeláez, «Cali: Cine, cultura y cinefilia» (*Cinemas d'Amérique latine*, n.º 25, 2017), pp. 8-21; Oswaldo Osorio, *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020* (Medellín, Alcaldía de Medellín, 2020); Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 38, n.º 4, 2018), pp. 1-20; Santiago Alarcón Tobón y Álvaro Andrés Villegas Vélez, «Procesos y disputas en la formación del espectador: censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958» (*Historia Crítica*, n.º 79, 2021), pp. 71-92.

a Bogotá en 1954. De igual forma, el paso del autor por Europa tendrá un impacto duradero en su relación con el cine como se ve en los diferentes proyectos emprendidos a su regreso a Colombia a partir de 1958 y hasta 1961.

Los estudios sobre la relación entre cine y García Márquez se han centrado en el análisis de los guiones, las adaptaciones realizadas por el autor o las películas basadas en sus obras literarias a partir de 1964⁷. No obstante, otras facetas de la relación entre autor, obra y cine han pasado desapercibidas, por lo cual comparto la sorpresa de Suárez sobre la escasa producción académica al respecto dada la gran popularidad del autor⁸. Desde luego, existen excepciones como el prólogo de Gilard que analizan la crítica cinematográfica de García Márquez o el trabajo de Robin Fiddian que ha mostrado la conexión entre las críticas cinematográficas y la producción literaria garciamarquiana temprana⁹, propuestas que críticos como Ernesto Volkening habían planteado ya en los sesenta sobre la presencia de la técnica cinematográfica en las primeras novelas del autor¹⁰. Como bien dice Álvaro Santana-Acuña, la crítica cinematográfica fue crucial en la escritura de novelas como *Cien años de soledad*:

Gracias a su trabajo como crítico de cine, García Márquez aprendió las convenciones del lenguaje cinematográfico y de la narración, convenciones que enriquecieron su imaginación literaria. Y gracias a sus escritos sobre el cine neorrealista en particular, cultivó una sensibilidad por los sucesos fantásticos que ocurrían en situaciones cotidianas y ordinarias. Esta mezcla de magia y realidad fue crucial para la imaginación que necesitaba para escribir *Cien años de soledad* y se convirtió en la base de su propio estilo realista mágico.¹¹

Desde la perspectiva de la historia del cine colombiano, la figura de García Márquez ha sido poco trabajada a pesar de que sus escritos de cine se encuentran publicados desde los años ochenta, dando prioridad a otros críticos cinematográficos y cinéfilos de los años cincuenta como Jorge Gaitán Durán o Hernando Valencia Goelkel. De manera similar su trabajo como reportero del Festival de Cine de Venecia de 1955, representante colombiano en el Congreso de la FIAF de 1955 en Varsovia, estudiante de cine en Roma o sus iniciativas cinéfilas de finales de los años cincuenta en Colombia han sido pasados por alto. A pesar de ello, en los últimos años ha existido un creciente interés por explorar dicho periodo de la historia del cine en Colombia más allá de las películas, enfocándose en diferentes procesos como los cineclubes¹², la crítica¹³ y los públicos¹⁴ en los cuales se inserta la figura de García Márquez. Por lo tanto, mi propuesta parte de una historia de la comunicación y de la cultura desde la perspectiva planteada por Jesús Martín-Barbero de «las mediaciones a través de las cuales los medios adquieren materialidad institucional y espesor cultural»¹⁵. Es decir, comprender el cine en relación con los procesos sociales como componente y catalizador, en específico a través de la figura de García Márquez donde se pueden ver diferentes elementos de la formación de un espectador moderno en Colombia. Esto tiene dos implicaciones, en primera instancia implica comprender la cinefilia como una cultura cinematográfica a partir de un saber adquirido por la experiencia de ir al cine y por la acción de cultivar la misma; en otras palabras, la configuración de una práctica que abarca tanto la memoria como la capacidad de juzgar una cierta técnica artística¹⁶. En segunda instancia, ubica este proceso en un contexto de *cosmopolitan film cultures*, o sea de la relación entre los diferentes imaginarios cinematográficos conformados a partir de la experiencia diaria de ir a cine y su interacción con múl-

tiples escalas nacionales y transnacionales como el teatro, la ciudad, la nación, las Américas o el globo¹⁷.

Prácticas cinematográficas tempranas: salones de cine, películas y censura (1927-1949)

En el periodo que va de 1927 hasta 1949 el cine fue una actividad clave en la formación del joven García Márquez. Como bien recuerda Martín, el autor pertenece «a la primera generación de la historia para la que el cine, incluido el sonoro, constituyó una experiencia previa a la literatura escrita»¹⁸. Para el autor el cinematógrafo es ya un fenómeno establecido al momento de su nacimiento, lo que permite que sus prácticas de consumo cinematográfico (ir a las películas, comentarlas, discutir las, clasificarlas) se mantuvieran constantes desde sus primeros años en Aracataca y durante su paso por Barranquilla, Sincé, Sucre, Zipaquirá y Bogotá. En particular, es testigo de tres fenómenos importantes en la cultura cinematográfica del país durante esos años: la consolidación y expansión de los espacios de exhibición, la censura moral por parte de la Iglesia y el predominio de las películas de Hollywood y mexicanas.

El primer fenómeno se nota en la evolución de los espacios donde el joven García Márquez vio y consumió las películas, empezando por el rudimentario Salón Olympia a comienzos de la década de los treinta pasando por los teatros modernos que aparecían en la Barranquilla de la misma década y la expansión masiva de los circuitos de exhibición en la Bogotá de finales de los años cuarenta. Como señala Martínez Pardo, durante esos años se da un crecimiento de la importación, exportación y exhibición de películas extranjeras en el país ampliando la oferta de teatros y películas disponibles¹⁹. La fundación de Cine Colombia en 1927, al igual que la llegada de las principales productoras norteamericanas al país a partir de 1932, dinamizaron el mercado, en especial en el momento que empezaron a construir sus propias redes de distribución y exhibición. Asimismo, la consolidación de las películas habladas en español a finales de la década de los treinta y la llegada en 1944 de la principal distribuidora mexicana Clasa Films (renombrada en 1946 como Películas Mexicanas Pelmex) permitió llegar a nuevos segmentos de mercado a través de los teatros de segunda y de barrio. Estos avances técnicos/comerciales permitieron llegar un mercado mayor, en especial al segmento donde predominaba el analfabetismo²⁰. Todo esto estaba ligado a los cambios sociales que vivía el país: tanto la migración masiva del campo hacia la ciudad como el impulso moderno que trajeron los gobiernos de la República Liberal que consolidaron el espectáculo cinematográfico como la principal diversión en el país.

Se sabe por García Márquez que el primer salón de cine al que asistió fue el de Antonio Daconte llamado Salón Olympia —que era el único en Aracataca— donde asistía a la función temprana de la mano de su abuelo²¹. Un hecho fundamental sucedía el día siguiente, el abuelo le pedía que le contara la película para ver si la había visto con atención²². Todo esto aproximaba al joven al mundo de las historias, constituyendo una experiencia previa a la literatura. En 1973, en una entrevista con Elena Poniatowska, el escritor confesaba sobre este periodo que «no recuerda películas», pero «sí recuerda imágenes»²³. El Salón Olympia no era más que el patio de la casa del señor Daconte, un calabrés que había llegado a Colombia durante el siglo anterior y que transformó una parte de su casa en un lugar donde se proyectaban películas²⁴. Ésta era grande y se ubicaba de frente a la iglesia en la plaza central de Aracataca, lo que permitía que su patio funcionara también como pista de baile²⁵ o

[13] Ramiro Arbeláez y Juan Gustavo Cobo Borda, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia: 1897-2000* (Bogotá, Proimágenes -Universidad Nacional de Colombia, 2011); Camilo Calderón Acero, «Páginas de cine: el aporte desde Bogotá», en Sergio Becerra (ed.), *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural* (Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), pp. 270-297; Pedro Adrián Zuluaga, «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*, n.º 22, 2015), pp. 182-201; Francisco Montaña Ibáñez, «La batalla por lo real: dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones y Cine(mes)*» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 56-77; Álvaro Andrés Villegas Vélez y Catalina Castrillón, «La revista *Micro* (1940-1949) y la crítica cinematográfica y radiofónica en Colombia» (*Historia y Espacio*, vol. 16, n.º 54, 2020), pp. 209-236.

[14] María Fernanda Arias Osorio, «El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955» (*HISTORELo*, n.º 18, 2017), pp. 272-312; Nelson A. Gómez Serrudo y Eliana Bello León, *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad* (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2016); Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia, Tomo II (1930-1959)* (Bogotá, Blackmaria Publicaciones, 2021).

[15] Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2010).

[16] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinéfilos y Cinefilias* (Buenos Aires, La Marca Editora, 2012), p. 11.

[17] Rielle Navitski y Nicolas Poppe (eds.), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Bloomington, Indiana University Press, 2017).

[18] Gerald Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 83.

[19] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá, Editorial América Latina, 1978), p. 129.



Fotografía de Nicolás Márquez, abuelo materno de Gabriel García Márquez. Fuente: Harry Ransom Center.

[20] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, pp. 131-132.

[21] Silvana Paternostro, *Soledad & Compañía. Un retrato a voces de Gabriel García Márquez* (Nueva York, Vintage Español, 2014), p. 41.

[22] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 83.

[23] Elena Poniatowska, «Los Cien años de soledad se iniciaron con sólo 20 dólares» (entrevista, septiembre de 1973), en *Todo México, I* (México, Diana, 1990), p. 211.

[24] Vittorio Capelli, *Storie di italiani nelle altre Americhe: Bolivia, Brasile, Colombia, Guatemala e Venezuela* (Catanzaro, Rubbettino, 2009), p. 42.

[25] Vittorio Capelli, *Nelle altre Americhe: Calabresi in Colombia, Panamá, Costa Rica e Guatemala* (Cosenza, La Mongolfiera, 2004), p. 40.

[26] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 122.

[27] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 199.

para espectáculos de magia²⁶. Es decir, el Salón Olympia cumplía la función más de un salón de variedades que de una sala de cine; donde no faltaban los tragadores de fuego, los ventrílocuos o los acordeoneros²⁷. Desde luego, es difícil establecer con exactitud esta primera experiencia en Aracataca, sin embargo, podemos ubicarla en la coyuntura entre el mudo y el sonoro. Aquí las películas de vaqueros no faltaban, en especial los seriales con Tom Mix²⁸, tampoco las películas de monstruos de la Universal, especialmente la versión en español de *Drácula* (George Melford, 1931)²⁹ o un clásico como *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930)³⁰.

La niñez de García Márquez terminaría con la muerte de su abuelo en 1937, lo que llevaría su familia a moverse entre diferentes ciudades siempre en condiciones económicas ajustadas. Este periplo lo llevaría primero a Sincé, luego se movería entre Sucre y Barranquilla donde comenzaría su colegio. La llegada a Barranquilla debió suponer un cambio radical en el consumo de películas en García Márquez dado que llegaba a una ciudad en plena expansión y donde comenzaban a aparecer nuevos espacios como el teatro Rex³¹ o el teatro Colombia³². Curiosamente, según Bancelin, Álvaro Cepeda Samudio

—futuro amigo del escritor— también asistía a este último teatro durante sus años de bachillerato donde trabajaba como acomodador³³. Igualmente, García Márquez conocía el Teatro Las Quintas donde un aprendiz le permitía entrar a las funciones sin pagar: «Yo lo ayudaba por el simple placer de pintar letras, y él nos colaba gratis dos y tres veces por semana en las buenas películas de tiros y trompada»³⁴. La experiencia del cine continuaría a su llegada al Liceo Nacional de Varones en Zipaquirá a partir de 1943 y al posterior inicio de su carrera universitaria en Bogotá en 1947. En el primero asistiría al Teatro Municipal Roberto Mac-Douall, aunque no de manera tan asidua como en el periodo anterior debido al régimen monacal del Liceo que solo le permitía asistir los fines de semana y al nuevo «virus literario» que lo infectaba³⁵. Por diferentes motivos en Bogotá ocurriría algo similar, a pesar de encontrarse en una ciudad en plena efervescencia cultural³⁶, García Márquez no pudo disfrutarla debido a las dificultades económicas con las que vivió durante esos meses: «Si yo quería ir al cine, no podía porque me faltaban los últimos cinco centavos. El cine valía treinta y cinco centavos y yo tenía treinta»³⁷.

El segundo fenómeno fue la influencia de la Iglesia en el consumo cinematográfico que se nota durante los periodos en los que García Márquez volvía durante sus vacaciones a la casa de sus padres en Sucre entre 1940 y 1946. Estos años fueron a nivel internacional, los de la implementación de la encíclica *Vigilanti Cura* (1943) de Pío XI que introducía las directrices para establecer la vigilancia de las películas como una estrategia para detener la corrupción de las buenas costumbres³⁸. En Colombia dicha misión recayó en la Acción Católica que, desde mediados de los años treinta, a través de la Oficina Católica para el Cine, desplegó estrategias de censura para combatir la inmoralidad del espectáculo³⁹. La censura moral, a diferencia de la



Afiches de *Drácula* (George Melford, 1931) y *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930).

censura oficial, se establecía a partir de las directrices de la Iglesia Católica emitidas a través del Boletín de Censura donde se encontraba la calificación moral de las películas. Este control lo ejercían los poderes religiosos locales, que no estaban libres de contradicciones, como bien se ve en el caso de García Márquez.

Como recuerda Martín, si nos basáramos en las declaraciones del autor poco o nada sabríamos sobre su período en Sucre⁴⁰. No obstante, García Márquez anota que el poder en Sucre lo ejercía la Iglesia: «todas las noches, después del rosario, daban en la torre de la iglesia las campanadas correspondientes a la calificación moral de la película anunciada en el cine contiguo de acuerdo con el catálogo de la Oficina Católica para el Cine», de igual forma «un misionero de turno, sentado en la puerta de su despacho, vigilaba el ingreso al teatro desde la acera de enfrente, para sancionar a los infractores»⁴¹. En su segunda novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) se lee como esta realidad se filtra en el texto literario. En un pasaje, el coronel y su esposa escuchan las campanadas de la iglesia que el padre Ángel utiliza para «divulgar la calificación moral de las películas de acuerdo con la lista clasificada que recibía todos los meses por correo»⁴². Igualmente, la práctica iba acompañada de una vigilancia constante: «Sentado a la puerta de su despacho el padre Ángel vigilaba el ingreso para saber quiénes asistían al espectáculo a pesar de sus doce advertencias»⁴³. De forma similar, en su novela siguiente *La mala hora* (1962) podemos ver la idea del cine como una «máquina de ilusión»: «Tres casas más allá, César Montero soñaba con los elefantes. Los había visto el domingo en el cine»⁴⁴; pero más importante aún, es la censura moral que vuelve aparecer en la figura del padre Ángel, que la ejerce a su gusto generando tensiones con los empresarios del pueblo. Esto es planteado con humor donde la proyección de *Tarzán y la diosa verde* (*Trazan and The Green God-*

[28] Tom Mix fue la primera gran estrella del western, actuando en más de 336 películas entre 1910 y 1935. En Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 25.

[29] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 97.

[30] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 70.

[31] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 187.

[32] Aquí descubriría a *Flash Gordon* cuyo título en América Latina fue traducido como *La Invasión de Mongo* o *Los piratas del espacio*. Las referencias no especifican cuál fue exactamente el serial que el autor vio, recordemos que en total fueron tres entre 1936 y 1940, todos protagonizados por Buster Crabbe: *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936), *Flash Gordon's Trip to Mars* (Ford Beebe y Ray Taylor, 1938) y *Flash Gordon Conquers the Universe* (Ford Beebe y Ray Taylor, 1938). Igualmente, en este teatro descubriría el cine argentino con Libertad Lamarque y Carlos Gardel. Ver Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 145.

[33] Claudine Bancelin, *Vivir sin fórmulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio* (Bogotá, Planeta, 2012), p. 155.

[34] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 162.

[35] Dasso Saldivar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 162.

[36] La capital colombiana había pasado de tener seis salas de cine a comienzos de 1930 a contar con más de cincuenta en funcionamiento a inicios de 1950. Ver: Juliana Fúquene Barreto, «Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990», (*Memoria y Sociedad*, vol. 4, n.º 8, 2000), pp. 129-144.

[37] Germán Castro Caycedo, *Entrevista a García Márquez* (RTI, 1977).

[38] Pío XI, *Encíclica de S.S. Pío XI. El cine, sus grandezas y sus miserias* (Santiago, Ediciones Splendor, 1943).

[39] Sergio Armando Cáceres Mateus, «El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombia 1934-1942» (*Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 16, 2011), pp. 195-220.

des, Edward A. Kull, 1938) anunciada en los días anteriores y marcada como «Buena para todos» es posteriormente censurada por el cambio de criterio del padre. De ahí que el empresario del cine le reclame al padre porque la película «no tiene nada de particular», al cual este le responde «pero dar cine hoy es una falta de consideración habiendo un muerto en el pueblo»⁴⁵.

La expansión de las redes de importación, distribución y exhibición se enlazó directamente con el aumento de la oferta de las películas, y en especial con el tercer fenómeno que fue el predominio de las películas provenientes de Estados Unidos, México y, en menor cantidad, de Europa y Argentina en el mercado colombiano⁴⁶. Es difícil precisar para estos años las películas que vio García Márquez, a pesar de ello es llamativo que en las diferentes anécdotas y recuerdos exista una preponderancia del cine de Hollywood y de la Época de Oro del Cine Mexicano. Por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba* se menciona *La voluntad del muerto* (Enrique Tovar Ávalos y George Melford, 1930) que el coronel menciona que vio en 1931 y *Virgen de medianoche* (Alejandro Galindo, 1942) que se anunciaba con «un cartel a cuatro tintas [que] ocupaba enteramente la fachada del salón»⁴⁷. Y en *La mala hora* vuelven aparecer los seriales *Flash Gordon* con uno de sus títulos en América Latina: *Los piratas del espacio*⁴⁸.

Todos estos fenómenos dan cuenta de que un espectador como García Márquez pudo acceder a una oferta variada y constante de películas solo a partir de finales de los treinta y comienzos de los cuarenta permitiendo desarrollar las bases de su cultura cinematográfica. Por lo tanto, la formación de un espectador moderno en Colombia está íntimamente ligada al rol del mercado mismo y de la consolidación de las redes de importación, distribución y exhibición. Como lo demuestran Jullier y Leveratto en su estudio sobre la cultura cinematográfica parisina de los años veinte y treinta, los cinéfilos solo se pudieron formar «en contacto con las películas, en todos los espectadores habituados desde su infancia a las salas oscuras»⁴⁹. En el caso de García Márquez, dicha cultura cinematográfica solo se empezaría a afianzar a partir de su encuentro con el grupo de Barranquilla y en especial con Álvaro Cepeda Samudio.

La incipiente cinefilia de Gabriel García Márquez (1950-1955)

La historiografía sobre el cine en Colombia ha hablado poco sobre la cinefilia, centrándose principalmente en el caso de Cali en los años sesenta⁵⁰. Pero si se entiende la cinefilia en el sentido amplio de una cultura cinematográfica dado por Jullier y Leveratto, es posible hablar de su existencia en Colombia a partir de la década de los cincuenta. Todo ello gracias al consumo estandarizado de películas desde comienzos de los cuarenta que logró constituir una generación de espectadores con una amplia cultura cinematográfica que reconocían en el cine un objeto técnico de admiración que podía ser coleccionado y compartido. Dentro de dicho proceso aparece un nuevo equipamiento institucional con un hito fundador como



Imagen promocional del actor Buster Crabbe (Flash Gordon) en *Flash Gordon* (Frederick Stephani, Ray Taylor, 1936).

el Cineclub de Colombia en 1949, pero también con la creación de nuevos espacios como los cineforos católicos promovidos por la Acción Católica. Asimismo, se empieza a consolidar la aparición de un equipamiento crítico que tiene la función de brindar herramientas al espectador, ligado tanto a la labor de los cineclubes, como a la proliferación de eventos sobre la técnica cinematográfica.

Para el caso de García Márquez, se puede decir que la década de los cincuenta comienza en 1948 con su huida hacia el Caribe debido a *El Bogotazo* y su vinculación al periodismo en el periódico *El Universal* de Cartagena. Su colaboración se inaugura el 21 de mayo de 1948 y va hasta el mes de diciembre de 1949. Aparte de menciones aisladas, el cine solo es tema principal de un artículo que comenta las discusiones suscitadas por la crítica norteamericana de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) y la respuesta del mismo Chaplin a los críticos⁵¹. Aunque es imposible saber si García Márquez había visto la película en ese momento, estaba bien informado de lo que pasaba en el mundo del cine gracias a su trabajo de selección y ajuste de las últimas noticias que arribaban a través de los cables internacionales⁵². Durante estos meses, serían comunes también los viajes del escritor a Barranquilla donde en septiembre de 1948 conocería a German Vargas, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Ramon Vinyes. García Márquez se mudaría a dicha ciudad en enero de 1950 impulsado por las oportunidades laborales y especialmente por su nuevo grupo de amigos, conocido posteriormente como el *Grupo de Barranquilla*. Como veremos, este grupo de personajes formados entre la tertulia y la parranda influenciarían profundamente la relación de García Márquez con la literatura, pero también con el cine. De la mano de Fuenmayor, el autor llegaría a *El Heraldo* en enero de 1950 donde escribiría una columna diaria titulada *La Jirafa*, firmada bajo el seudónimo de *Septimus*. Desde esta fecha hasta finales de 1952, García Márquez publicó cientos de jirafas que abarcaron incontables temas, pero donde el cine siguió siendo un tema secundario. Los textos relacionados con el cine se podrían agrupar dentro de las jirafas culturales⁵³ y dividir en los siguientes tipos: comentarios sobre Hollywood, anuncios de películas, reflexión sobre el cine como arte y comentarios de películas. En este último grupo se encuentran sus primeras reflexiones críticas donde el autor comenta de manera extensa las películas que vio previamente. En total fueron cuatro las películas analizadas entre junio y octubre de 1950, en su mayoría adaptaciones de libros: *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), *Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949), *El hombre de la torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1949)⁵⁴. En general, destaca la pobreza del comentario sobre la técnica cinematográfica usando generalidades acompañadas de una adjetivación grandilocuente. No obstante, una mención aparte merece el comentario sobre la película de Vittorio De Sica donde se puede percibir tanto una mayor sensibilidad como una clara diferencia entre el ir al cine como puro pasatiempo burgués y el de apreciar las películas como un arte de la vida misma.

Los testimonios sobre los integrantes del Grupo de Barranquilla muestran que las conversaciones sobre el cine eran un tema constante. A todos los integrantes del grupo les gustaba el cine y apreciaban especialmente las películas del neorealismo italiano de directores como De Sica, Visconti y Fellini. Además, la rutina de ir al cine estaba ya bien asentada a comienzos de los cincuenta como lo describe Julio Mario Santo Domingo: «Íbamos a cine con Álvaro casi todas las noches y acabábamos discutiendo las películas con tanta pasión como desorden. Era tal nuestra afición cinefílica, que uno podía reconstruir, escena por escena, desde las obras maestras hasta las más des-

[40] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 99.

[41] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 170.

[42] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Barcelona, Penguin Random House, 1999), p. 24.

[43] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 65.

[44] Gabriel García Márquez, *La mala hora* (Barcelona, Penguin Random House, 2014), p. 8.

[45] Gabriel García Márquez, *La mala hora*, p. 23.

[46] Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, p. 333.

[47] Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 65.

[48] Gabriel García Márquez, *La mala hora*, p. 46.

[49] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinefílos y Cinefílicas*, p. 82.

[50] María Fernanda Arias Osorio, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia»; Ramiro Arbeláez, «Cali: Cine, cultura y cinefilia»; Katia González, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Cali, Ministerio de Cultura, 2014). Usualmente estos trabajos sobre cinefilia han seguido las ideas de Antoine de Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (Paris, Pluriel, 2013).

[51] Gabriel García Márquez, «El cine norteamericano» (*El Universal*, 23 de septiembre de 1948) en *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1954)* (Madrid, Mondadori, 1991).

[52] Dasso Saldivar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 210.

[53] Robert L Sims, *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955* (Potomac, Scripta Humanistica, 1991).

[54] Los artículos son escritos bajo el seudónimo de Septimus en la

El Maestro Faulkner en el Cine

Por SEPTIMUS.

Completamente inadvertida pasó por la ciudad la extraordinaria película de título horrible y desacertada — "Rencor"— basada en una novela del maestro William Faulkner: "Intruder in the dust". El maestro Faulkner es algo así como la más grande figura de la literatura universal, pero el problema de llevar al cine sus ya numerosas novelas, estaba vigente en virtud de las explicables dificultades que ofrecían. El maestro Faulkner es un hombre técnicamente bruto. De una brutalidad elemental, primitiva, que le ha permitido llevar a la creación literaria un personal y arbitrario concepto del mundo y de las dimensiones. Su desbordada manera de presentar los hombres y los hechos, es un tiempo lógicamente desordenado y no estrictamente en el prejuicioso tiempo cronológico, era una dificultad para los libretistas. No para el cine: para los libretistas. La versión cinematográfica de "Intruder in the Dust", es, por lo mismo, una obra mucho más que admirable.

Nada que no sea esencialmente maestrafaulkneriano interviene en esta película. El desproporcionado negro a quien se acusa de un asesinato que no cometió, puede ser uno de la millonada de negros altos y endiosados que viven en Jefferson y sus alrededores, pero su personalidad, la manera de comportarse en las circunstancias y la manera casi animal con que él las afronta, son de pura raíz maestrafaulkneriana. El viejo Gowin, a quien ya habíamos conocido en otra novela del maestro, en "Mientras yo agonizo", conduciendo un muerto de cinco días a través del invierno, está representado en "Rencor" con una fidelidad y una maestría inestimables. Dos miembros de la familia Gowin— la inolvidable familia de Cash, el carpintero improvisado que fabricaba el ataúd junto al lecho donde agonizaba su madre para estar seguro de que ella estaría conforme con todos los pormenores de su trabajo— viene a "Rencor" con un indisculpable salvoconducto maestrafaulkneriano. Cada uno de los personajes —el eterno abogado de la mayoría de las novelas del maestro, que estudió en Harvard y habla como si constantemente leyera en la Biblia; las mujeres insobornables; los muchachos irracionalmente obstinados; los negros acorralados por los prejuicios— tiene en la película su categoría exacta: definitivamente.

Uno de los experimentos interesantes que hicieron los realizadores de "Rencor" para que la producción estuviera al nivel de la obra que le dio origen, es la eliminación de la música ocasional. Los efectos se produjeron a base de ruidos. Ruidos maestrafaulknerianos, también; orgánicos, que van sonando a los personajes dentro de los huesos.

No hay un objeto ornamental, un detalle, que no hubiera sido vigilado estrechamente para lograr el clima de puro sur adolorido que pasa desgarrando las vestiduras por las pánizas del maestro. El resultado, por tanto, no podía ser distinto de esta creación fundamental: una obra que se mueve por la ciudad, inadecuadamente, sin romper la ni mancharla.

Columna "El maestro Faulkner en el Cine" escrita por Septimus (*El Heraldo*, 12 de julio de 1950). Fuente: Harry Ransom Center.

columna *La Jirafa* de *El Heraldo*: «El retrato de Jennie» (27 de junio de 1950), «El maestro Faulkner en el cine» (12 de julio de 1950), «El hombre de la torre Eiffel» (10 de octubre de 1950), «Ladrones de Bicicletas» (16 de octubre de 1950). Recopilados en *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1954)*.

[55] Todas las citas anteriores son tomadas de Heriberto Fiorillo, *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla* (Bogotá, Planeta, 2002), p. 82

preciables piezas cinematográficas». Sobre la relación del grupo con las películas, Nereo López y Heriberto Fiorillo plantean que no era igual y que «habría dejado, por hábito y conocimiento, a Germán y a Alfonso en los terrenos de la literatura, mientras Álvaro encontraba el cine como el más nuevo de los desafíos narrativos del modernismo, un mundo y una técnica a los que jóvenes creadores como él no podían ni debían sustraerse». Argumento al que podemos vincular a García Márquez. Otra hipótesis plantea que esta diferencia se debía a la disparidad de ingresos económicos, por lo tanto, Cepeda Samudio era más libre de hacer lo que quisiese mientras Vargas y Fuenmayor ganaban para sufragar sus gastos diarios. Sea la hipótesis que sea, sabemos que Fuenmayor «no se dejó trasnochar jamás por el cine» y a pesar de que Vargas escribió comentarios críticos al respecto en *El Heraldo*, las películas tampoco tuvieron el impacto que ejerció en Cepeda Samudio y García Márquez⁵⁵.

El personaje clave en estas discusiones era Cepeda Samudio, como muy bien dice García Márquez: «Álvaro había iniciado entonces un tema que los otros no le discutían jamás: el cine»⁵⁶. A pesar de que los conocimientos de Cepeda Samudio eran más empíricos que académicos, contaba con un conocimiento más amplio que García Márquez; por ejemplo, desde pequeño poseía un Pathé Baby⁵⁷ y ya, desde 1947, realizaba comentarios de cine en el *El Nacional* de Barranquilla⁵⁸. Asimismo, su viaje a los Estados Unidos y las películas que vio entre Michigan y Nueva York lo impactaron profundamente⁵⁹. Adicionalmente, los libros y las revistas sobre cine fueron un elemento clave en este cambio de sensibilidad ya que fueron una fuente de aprendizaje, por lo tanto, no es de desestimar el hecho que la biblioteca personal de Cepeda Samudio llegó a contener más de doscientos cincuenta volúmenes⁶⁰. Puntualmente, García Márquez dice que gracias a él empezó «a ver el cine con otra óptica» y que gracias a un «curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las

peores cantinas» logró escribir sus primeras *Jirafas* sobre cine y hasta soñar «con hacerlo en Colombia»⁶². Esta nueva «óptica» es sustancial dado que le permite a García Márquez comprender que las posibilidades de la técnica cinematográfica iban más allá del guion y el manejo de los actores. Igualmente, en la relación del grupo de Barranquilla con las películas se puede sugerir, en el sentido que lo plantean Jullier y Leveratto para el caso francés, que existen los tres elementos claves de la formación de una cultura cinematográfica cinéfila: las películas se constituyen en un objeto técnico que merece atención; existe la posibilidad de coleccionarlas a partir del nombre de las películas, de los actores o sus directores, y de la nacionalidad de estas; y, por último, ese placer que generan puede ser compartido.

No obstante, en el caso de García Márquez y sus contemporáneos la expresión de dicha cultura cinematográfica solo se logró normalizar con la acción pública enfocada a

la formación de un espectador. En el ambiente barranquillero dicho equipamiento institucional vendría impulsado por los mismos integrantes del Grupo, en específico a través de un primer intento de fundación de un cineclub en Barranquilla a comienzos de los años cincuenta por parte de Cepeda Samudio. En una de sus columnas escribió: «En casi todas las ciudades importantes del mundo se ha resuelto el problema entre el cine-arte y el cine-comercio con la creación del cineclub», y anunciaba que el Centro Artístico de Barranquilla lo iba a organizar⁶². Sin embargo, el proyecto solo cuajaría en 1957.

Luego de un periodo en Barranquilla, García Márquez regresaría a Bogotá a principios de enero de 1954 donde se vincularía a *El Espectador* y empezaría a colaborar en la columna *Día a día*. Ya desde mediados de febrero el tema del cine comienza a aparecer en estas notas dando pie a la aparición de la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, considerada como una de las pioneras en la crítica de cine en el país⁶³. El autor menciona que la referencia para su columna eran los comentarios sobre las películas de estreno que realizaba Ernesto Volkening en Radio Nacional y otros comentarios ocasionales que salían de Luis Vicens y el grupo alrededor del Cineclub de Colombia⁶⁴. Obviamente la figura de Cepeda Samudio fue un «asistente constante», aunque no estaba de acuerdo con «la idea de que no se trataba de hacer escuela sino orientar a un público elemental sin formación académica»⁶⁵. La primera columna aparecería el 27 de febrero de 1954 y sería casi constante cada sábado hasta el 9 de julio de 1955. Según el escritor, su objetivo con la columna cumplía dos propósitos: rescatar a un público nuevo que apreciara las películas de calidad y ayudara a los exhibidores que no lograban financiar este tipo de películas⁶⁶. En líneas generales, se ha considerado que estas columnas tienen un «estilo periodístico, condensado, directo, con cambios y cortes repentinos»⁶⁷, no obstante, no fue tan mala como usualmente se ha planteado, dado que mostraba ya un criterio estético respecto al cine, especialmente notable en sus críticas sobre el neorealismo italiano por el cual el autor desarrolló un gusto particular. A pesar de comentar todo tipo de películas, desde Hollywood hasta América Latina, fue el cine italiano que llamó principalmente su atención: «[García Márquez] se sintió atraído por la forma en que el neorealismo retrataba la vida de la clase trabajadora y de la gente corriente que se enfrentaba a situaciones terribles, así como a acontecimientos mágicos»⁶⁸. Un detalle importante que reconocer es que García Márquez supo adquirir rigor a medida que escribía semanalmente sus críticas cinematográficas⁶⁹. Indudablemente, en dicho proceso el rol del Cineclub de Colombia ubicado en el Teatro California fue crucial dado que facilitaba un ejercicio de sociabilidad alrededor de las películas, que posteriormente se completaba en las discusiones en la casa de los Vicens⁷⁰. Es importante resaltar que esta nueva esfera social, y en específico sus líderes, mantenían una conexión con la cinefilia francesa y las redes internacionales del mundo del cine⁷¹. Ya para 1954, es identificable en García Márquez una autoconciencia de su cinefilia en un artículo donde describe al verdadero amante de las películas —el *cineísta*—, que no es el que sabe más de cine sino el que sabe justificar una película como buena o mala; asimismo, el verdadero fanático asiste al teatro solo, se sienta en los sectores laterales, no come y es hipnotizado por la pantalla⁷².

Enmarcado en el proceso de normalización de una cultura cinematográfica, la columna de García Márquez poseía una clara intención de formar a un espectador moderno tanto desde la preocupación por la calidad de las películas —manteniendo un delicado balance con los intereses económicos de los empresarios— como en la conformación de un equipamiento crítico que permitiera a los espectadores apreciar dicha calidad. Al mismo tiempo, escribir una columna de cine le permitió al autor «pensar acerca de la construcción de personajes, la narrativa, el montaje y otros as-

[56] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 370.

[57] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 135.

[58] Recopiladas en Álvaro Cepeda Samudio, *En el margen de la ruta* (Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1985).

[59] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, pp. 62-63.

[60] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 107

[61] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 408.

[62] Álvaro Cepeda Samudio, «Brújula de la cultura» (*El Nacional*, 13 de septiembre de 1951) en *En el margen de la ruta*; Claudine Bancelin. *Vivir sin formulas*, p. 136.

[63] Es importante resaltar que antes de la columna de García Márquez, ya existían en los años cuarenta otros comentarios críticos periódicos como los de Luis David Peña en Bogotá y Camilo Correa en Medellín. Ver: Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, p. 216.

[64] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 522.

[65] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 524.

[66] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 523.

[67] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, p. 217.

[68] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 87.

[69] Jacques Gilard, «Prólogo», p. 24; Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 88.

[70] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 491

[71] Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America».

[72] Gabriel García Márquez, «¿Por qué va usted a matiné?» (*El Espectador*, 27 de octubre de 1954) en *Obra Periodística Vol. 2: Entre cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991).



Gabriel García Márquez en *El Espectador* en 1954. Fuente: Harry Ransom Center.

pectos técnicos»⁷³. La prosperidad recién lograda gracias a *El Espectador* le permitió a García Márquez volver de vez en cuando a Barranquilla y visitar a sus amigos en *La Cueva*. Fue en 1954 cuando se consolida el proyecto de *La Langosta azul*, sin embargo, García Márquez no participaría directamente ni en la grabación ni en la edición del cortometraje, y su nombre solo aparecía en los créditos en un montaje posterior⁷⁴. El proyecto fue realizado por Cepeda Samudio con la codirección de Luis Vicens y Enrique Grau, además de la participación de otros miembros del Grupo de Barranquilla. Esta intención de realizar películas se articula como una consecuencia misma de la cultura cinematográfica que se consolida a finales de los años cuarenta, pero también como una intención de dominar la técnica cinematográfica.

Un hijo del neorrealismo y de la cinefilia francesa: García Márquez en Europa (1955-1957)

García Márquez viaja en 1955 hacia Europa como corresponsal de *El Espectador*. El motivo principal del viaje era proteger al joven periodista frente a una posible represalia del gobierno militar de Rojas Pinilla por sus reportajes. Tras su paso por la Conferencia de los Cuatro Grandes en Suiza, García Márquez viajó a Italia donde cubriría la XVI Muestra de Arte Cinematográfico de Venecia que comenzaba el 25 de agosto e iba hasta el 9 de septiembre de 1955. «No cabe duda de que fue más bien idea suya y no de alguno de sus jefes de *El Espectador*» propone Martín⁷⁵, debido a la influencia de sus amigos del Cineclub y del Grupo de Barranquilla en su interés por poder visitar *Cinecittà* donde «podría tal vez conocer a sus admirados Vittorio De Sica y Cesare Zavattini»⁷⁶. En Venecia, García Márquez pasó varios días viendo día y noche películas, escribiendo sobre ellas y la farándula del festival. Estos artículos corroboran que García Márquez ya contaba con una extensa cultura cinematográfica y que podía comentar con propiedad tanto sobre las divas del cine italiano como los entresijos de la farándula de Hollywood⁷⁷.

[73] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 87.

[74] La discusión sobre *La Langosta Azul* y la aparición del nombre de Gabriel García Márquez puede ser encontrada en Heriberto Fiorillo, *La Cueva*, pp. 165-173; Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, pp. 129-132; Juan Diego Caicedo González, «Langostas, Libros y Cine».

[75] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 221.

Un hecho relevante fue que este festival contó con la novedad de la participación de los países de Europa del Este, lo que le permitió a García Márquez establecer contactos para viajar a Checoslovaquia y Polonia en las semanas siguientes. Luego de su paso por Venecia, el autor viajó a Viena donde llegaría el 21 de septiembre de 1955. Obsesionado con la película *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) el autor pasaría su estadía visitando las locaciones de la cinta y teniendo problemas para disociar la Viena cinematográfica de la real⁷⁸. Seguiría su viaje por Checoslovaquia y finalmente llegaría a Varsovia donde asistiría al 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmicos (FIAP) que tendría lugar entre el 26 y 30 de septiembre de 1955⁷⁹. Para entender la importancia de este evento es necesario volver a 1954, cuando Luis Vicens pone en pie la Filmoteca Colombiana (posteriormente renombrada Cinemateca Colombiana) en Bogotá con el sueño de recoger las películas claves de la historia del cine y el archivo audiovisual de la «naciente» industria del cine en Colombia⁸⁰. La asistencia de García Márquez como delegado colombiano significaría la vinculación de la Cinemateca como miembro provisorio de la FIAP, lo que la ligaba a una red mundial de preservación de los archivos filmicos. No obstante, queda aún establecer el rol que pudo ejercer el joven García Márquez dado que no hablaba francés ni inglés⁸¹.

A finales de octubre de 1955, regresaría a Roma donde finalmente entraría a estudiar cine en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Sus biógrafos no se ponen de acuerdo en qué mes se matriculó o si realmente lo hizo, no obstante, su periodo de estudio fue de pocas semanas o meses dado que se trasladaría a París a finales de diciembre de ese año. Según Saldívar, contaba con una carta de recomendación de Alberto Zalamea que le pedía encarecidamente al argentino Fernando Birri que ayudase a su amigo⁸². La experiencia en Roma, García Márquez la narra así:

Yo fui al Centro Experimental de Cinematografía, en Roma, a aprender el oficio de guionista. Me encontré con que no había cursos de guion; la asignatura “Guion” era una más, en la especialidad de Dirección. Y había que ver cómo se impartía. Aquello no era “Guion” ni era nada; se trataba de clases puramente teóricas [...]. En cambio, el plan de estudios incluía un cursillo de práctica en moviola y la posibilidad de asistir a la cineteca. Había en el sótano una cineteca excelente, gracias a la cual pude ver a los clásicos del cine, que nunca había visto ni iba a tener ocasión de ver en Colombia. Me pasaba las tardes enteras en la cineteca o junto a la profesora de montaje [...]. Estaba muy orgullosa, además, porque decía que sin conocer las leyes del montaje —que era como conocer la gramática del cine— los guionistas no podían escribir correctamente una sola secuencia. Cuando conocí a esta señora dejé de ir a clases; me quedaba con ella estudiando el fenómeno de la continuidad⁸³.

Estos conocimientos asombrarían a muchos en el futuro, dado que García Márquez lograría poseer conocimientos sólidos de aspectos técnicos. Asimismo, le permitieron



Afiche de la XVI Mostra de Arte Cinematográfico de Venecia (1955). Fuente: Museo nazionale Collezione Salce.

[76] Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 346.

[77] En total fueron siete los artículos publicados en septiembre de 1955 en *El Espectador* sobre la XVI Mostra de Arte Cinematográfico de Venecia agrupados en *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991). Curiosamente, un director por el que el autor expresaría un gran entusiasmo sería un joven italiano, Francesco Rosi, que presentaba *Amici per la pelle* (1955) y el cual casi veinticinco años después viajaría a Colombia para grabar una película cuyo guion se inspiraba en la novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981).

[78] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 224.

[79] Actas del 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmicos (FIAP). Referenciado en Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America», p. 820.

Il y a six ans, à la sortie d'un théâtre, un groupe d'amis a eu l'idée de fonder le Ciné-Club de Bogotá, en Colombie, une des Républiques sud-américaines, qui est presque aussi grande que toute l'Europe Occidentale mais qui a moins d'habitants que la ville de Londres. Il y a 28 jours, le 6-er septembre, ce même Ciné-Club a célébré son 6-e anniversaire avec la présentation du "Rapt" de Dmitri Kirsanoff. C'était une occasion doublement importante pour nous, parce que "Rapt" est le premier film présenté au public par la Cinémathèque Colombienne, fondée par les mêmes amis qui ont créé le Ciné-Club - sans avoir d'argent. Ils n'en ont d'ailleurs pas plus aujourd'hui, mais ils ont en échange 2.000 membres.

Jusqu'à présent, la Cinémathèque Colombienne compte les films suivants :

"Rapt" de Dmitri Kirsanoff,

"Carmen" de Charlie Chaplin, et

"Charlot sur le banc" de Charlie Chaplin.

La cinémathèque colombienne est une société indépendante qui compte pour les fins de son financement sur l'aide du Ciné-Club de Bogotá. Ses règlements sont une adaptation aux nécessités colombiennes des règlements propres de la FIAF.

La cinémathèque colombienne espère disposer très prochainement d'une quantité de films suffisante pour pouvoir initier un service d'échange culturel avec des sociétés du pays.

~~Par conséquent~~ Jusqu'à aujourd'hui, il était impossible d'avoir un matériel d'archives en Colombie, parce que les copies des films étrangers sont détruites par les maisons de distribution au terme du contrat.

En ce moment, la cinémathèque colombienne fait des démarches pour localiser quelques actualités

La tournée en Colombie au cours de la deuxième décade de ce siècle et qui représentent jusqu'aujourd'hui l'unique matériel d'archives produit dans ce pays. On espère que ces démarches aboutiront prochainement afin de faire une sélection qui sera offerte en échange aux cinémathèques affiliées à la FIAF.

La cinémathèque Colombienne considère qu'elle n'aura pas atteint son plein développement tant qu'elle ne sera pas membre de la FIAF, à laquelle elle présente à l'expression de son entière solidarité et ses plus cordiales salutations.

Documento de la Filmoteca de Colombia para el Congreso FIAF de 1955. Fuente: Archivo FIAF.

[80] Álvaro Concha Henao. *Historia social del cine en Colombia*, p. 674.

[81] Ver: Reporte anual de afiliados del 11° Congreso Internacional de la Federación de Archivos Filmmicos (FIAF), 26 al 30 de septiembre de 1955. Es llamativo como dicho hecho ha pasado desapercibido en la historiografía del cine en Colombia (ni Martínez Pardo, ni Concha Henao), al igual que en la de los biógrafos de García Márquez que solo lo mencionan (Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 224) o confunden su nombre con el Festival de Cine de Varsovia —cuya primera edición sería en 1985— (Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 350).

[82] Ver: Dasso Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, p. 352. La amistad entre Birri y García Márquez quedaría para toda la vida, recordemos que en 1986 fundaron la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. Además, Birri llevaría a la gran pantalla *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) a partir del cuento homónimo de García Márquez.

agrandar su cultura cinematográfica al ver clásicos del cine que no habría podido ver de otra manera. Al parecer, García Márquez logró impresionar a sus profesores en especial a la profesora de montaje, Rosado, que recordaba al joven García Márquez como uno de sus mejores estudiantes a pesar de su pereza⁸⁴. A esto se le suma la experiencia que repetiría en diferentes ocasiones como tercer asistente del director Alessandro Blasetti en la película *Lástima que sea un canalla* (1954) donde su trabajo al parecer consistió en sostener una cuerda para que no pasaran los curiosos⁸⁵.

El autor llega a París en diciembre de 1955. A pesar de que Italia lo había llevado hasta el punto de pensar cambiar de disciplina hacia el cine, París significó el reencuentro del autor con la literatura. Su periplo francés le permitió terminar *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), donde es tangible la influencia neorrealista de *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), especialmente el guion de Cesare Zavattini, en la figura de un viejo coronel, refugiado de Macondo y que se encontraba a la espera de la pensión correspondiente a su servicio en la Guerra de los Mil Días. El mismo autor reconoce que la novela tiene un estilo de «guion cinematográfico» donde «los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara»⁸⁶. Igualmente, Santana-Acuña identifica la influencia del neorrealismo italiano en el uso de un «lenguaje directo y sin adornos»⁸⁷. Su obsesión por el cine continuó dado que conocía lo que sucedía con *Cahiers du cinéma* y cuando las condiciones económicas se lo permitían se atragantaba hasta con tres películas seguidas en la *Cinémathèque française*⁸⁸. Todo ello hasta el punto de que en una ocasión tuvo la oportunidad de almorzar con Henri Langlois acompañado por Angulo y Vicens⁸⁹.

García Márquez regresa a América a finales de 1957. Son las experiencias que vive el autor en Europa las que le dan una mayor autonomía a su escritura, y que concretarían la estrecha relación entre cine y literatura. Aunque las películas acapararon el



Pasaporte de Gabriel García Márquez en 1955. Fuente: Harry Ransom Center.

tiempo del autor en Italia (continuando la etapa que se había iniciado en Barranquilla) esa cinefilia dio paso a un reencuentro con la literatura a través del neorrealismo italiano. Esto no solo demuestra que nos encontramos ante un cinéfilo con una cultura cinematográfica sólida capaz de expresarla, sino que las películas tendrían un impacto en la obra del autor. Su regreso como un hijo del neorrealismo italiano y de la cinefilia parisina contribuiría a continuar la propagación y normalización de una cultura cinematográfica moderna en Colombia a través de diferentes iniciativas.

García Márquez un cinéfilo consumado (1958-1961)

Los años que van desde su regreso a América en diciembre de 1957 hasta su mudanza a México en 1961 son de gran intensidad. En especial, la Colombia a la que vuelve en 1958 no era la misma que había dejado antes de irse a Europa; la dictadura de Rojas Pinilla había caído y después de una transición de gobierno militar comenzaba en 1958 el Frente Nacional. La cinefilia en el país vivía un periodo de expansión y consolidación tanto desde el aspecto comercial como desde el equipamiento institucional y crítico. La importancia de enseñar a ver cine se consolidó a través de la fundación definitiva del Cineclub de Medellín en 1956, el Cineclub de Barranquilla en 1957, el Cineclub La Tertulia en Cali en 1959, el Cineclub Universitario en Bogotá, entre otros. Asimismo, la crítica cinematográfica había avanzado gracias a la aparición de *Mito* en 1955 con las reseñas sobre cine de Jorge Gaitán Durán, los comentarios en *Cromos* de Hernando Valencia Goelkel y la aparición de nuevos críticos como Hernando Salcedo Silva, Francisco Norden, Álvaro González Moreno y Guillermo Angulo⁹⁰.

Mientras dichos cambios ocurrían en el país, el paso de García Márquez por Venezuela entre 1957 y 1959 no deja mayores comentarios acerca de su relación con el cine. La victoria de la Revolución Cubana a comienzos de 1959 significó un gran cambio para la región y para los intelectuales latinoamericanos, en el caso de García Márquez será la oportunidad tanto de cuestionar sus ideales políticos y sociales como de volver a Bogotá gracias a la apertura de la oficina de Prensa Latina en mayo de 1959. Paralelamente, las visitas a Barranquilla sucederán entre estos meses hasta septiembre

[83] Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento* (Bogotá, Editorial Voluntad, 1985), p. 115.

[84] Guillermo Angulo, *Gabo +8* (Bogotá, Planeta, 2021), p. 21.

[85] Una de ellas fue el discurso inaugural de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba en 1986. Ver: Gabriel García Márquez, «Una idea indestructible» (La Habana, Cuba; 4 de diciembre de 1986) en *Yo no vengo a decir un discurso* (Barcelona, Penguin Random House, 2010), p. 56.

[86] Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, p. 43.

[87] Álvaro Santana-Acuña, *Ascent to Glory*, p. 90.

[88] Guillermo Angulo, *Gabo +8*, p. 24.

[89] Guillermo Angulo, *Gabo +8*, p. 25.

[90] Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, pp. 219-221.

de 1960 y en las cuales el autor asistiría al Cineclub de Barranquilla gestionado por Cepeda Samudio. Este contaba con una revista periódica donde colaboraban varios de los miembros del Grupo de Barranquilla y cuyo diseño estaba a cargo de Juan Antonio Roda⁹¹. En uno de los números de 1959 aparecerá un comentario de García Márquez sobre *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959):

[91] Claudine Bancelin, *Vivir sin formulas*, p. 137.

[92] Gabriel García Márquez, «Los 400 golpes» (*Cine-Club*, 1959) en *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991).

[93] Gabriel García Márquez, «La tesis es moralista...» (*El Espectador*, 23 de agosto de 1959) en *Obra Periodística Vol. 3*. Este evento también se encuentra en Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, p. 672.

[94] Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America», p. 12.

[95] Héctor Abad Faciolince, «Alberto Aguirre, Gabriel García Márquez y León de Greiff», *Karate Aguirre: Gran reportaje a Alberto Aguirre* (Universidad de Medellín, capítulo 3, 2012); Guillermo Angulo, *Gabo* +8, p. 61.

Hace veinticuatro horas vi *Los 400 golpes* y desde entonces no he dejado de pensar en ella un solo minuto. [...] Pero hay más: por primera vez en muchos años, los críticos del cine podrán decir que es una película buena, o una película mala, pero en cualquiera de los dos casos les costará trabajo decir por qué. Yo creo que es excelente y lo creo a ciencia cierta y hasta me atrevo a jurarlo, pero no creo que lo pueda demostrar [...]. Esta película nos hace descubrir, de un solo golpe y sin previo aviso, que aun lo que nos parecía bueno en las otras tenía mucho de convencional. [...] Antes de entrar a decidir si *Los 400 golpes* es una película buena o mala —yo creo, repito, que es excelente— habría que revisar mucho cine hacia atrás. Sencillamente, su joven director nos ha planteado la posibilidad de una nueva retórica y eso es un acontecimiento imposible de valorar en veinticuatro horas⁹².

Esa sensibilidad hacia la ópera prima de Truffaut solo sería posible en un espectador que entendía diferentes elementos de la técnica cinematográfica y que contaba con una cultura cinematográfica consolidada. En otro texto contemporáneo «La tesis es moralista...» el autor se hace eco del escándalo que causó la prohibición por parte de la Junta de Censura Nacional de *Los tramposos* (*Les Tricheurs*, Marcel Carné, 1958), como película inaugural del Cineclub Universitario de Bogotá, en el cual podemos ver un crítico fornido en sus argumentos para defender la película de Carné ante los «celadores de la moral» y su incapacidad para entenderla⁹³.

Aparte de estos textos que ya mostraban una posición crítica del autor como espectador, otro evento que da cuenta de la contribución de García Márquez a la normalización de una cultura cinéfila en Colombia ocurre en Barranquilla. En alguno de sus viajes a esta ciudad en 1960 participa como delegado del Cineclub de Colombia junto a Hernando Salcedo Silva (sucesor de Luis Vicens) en la definición de los estatutos de la futura Federación Colombiana de Cineclubes. Como plantea Navitski esta institución estaba inspirada en la *Fédération Française des Ciné-Club* y su objetivo era la de extender y fortalecer las redes de exhibición y enseñanza con el propósito de formar un público moderno en el país⁹⁴. A dicha reunión también asistieron Cepeda Samudio como delegado del Cineclub de Barranquilla, Alberto Aguirre como delegado del Cineclub de Medellín, además de otros delegados de Cali y Manizales. El intento fracasó dado que Cepeda Samudio perdió la única copia de los estatutos. Con los documentos extraviados, el intento de fundación de la Federación se retrasaría hasta 1970. No obstante, la reunión sí dejó la venta de los derechos de *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez por quinientos pesos a la editorial de Aguirre quien los publicaría en 1961⁹⁵.



Afiche de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959).

Los otros dos hechos ocurren entre finales de 1960 y la primera mitad de 1961, a la par con el nuevo trabajo de García Márquez como reportero de *Prensa Latina* primero en Bogotá y posteriormente en Nueva York. Por un lado, es la idea de fundar el Instituto de Cine de Barranquilla a semejanza del *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma⁹⁶. La propuesta se encuentra en el documento «Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» con fecha de noviembre de 1960⁹⁷, aquí García Márquez describe sus planes y detalla como buscaba contribuir a la naciente industria filmica colombiana. Asimismo, menciona que la idea del proyecto nació en la reunión de la Federación Colombiana de Cineclubes y que el entusiasmo cívico de Barranquilla sostendría los esfuerzos del naciente Instituto. El documento es de seis páginas e incluye descripciones de las instalaciones con las que se debía disponer, el equipo técnico que se debía comprar, un detallado presupuesto y hasta un plan de estudios para el primer año de cursos⁹⁸.

Por otro lado, se encuentra la grabación de las escenas del Carnaval de Barranquilla de 1961 por parte de Cepeda Samudio y García Márquez, este último editaría y montaría las tomas mientras vivía en Nueva York. Se sabe de dicho evento gracias a las cartas que intercambia García Márquez con sus amigos del Grupo de Barranquilla. En estas se lamenta del poco tiempo que tenía para trabajar en el documental debido a problemas con las tomas y a que cada vez tenía que desarmar su estudio de edición para que su hijo Rodrigo no dañara el equipo⁹⁹. Esta constituye la primera verdadera experiencia técnica de García Márquez con el cine donde ponía en práctica sus aprendizajes, sin embargo, el proyecto nunca fue terminado como lo prueba la carta del 21 de julio de 1961 escrita por García Márquez desde México¹⁰⁰. El cortometraje estaría perdido por varios años hasta que fue recuperado en 1986 y editado a través de la Compañía Cinematográfica del Caribe por Teresa de Cepeda, Pacho Bottia y Ernesto Gómez bajo el título *Un carnaval para toda la vida*.

A partir de junio de 1961 el autor se establecerá en México abriendo un nuevo capítulo de su relación con las películas y donde volverán las tensiones entre la literatura y el cine¹⁰¹. El autor se encontraba desconsolado por el fracaso comercial que tuvo la novela *La hojarasca* (1955), y la suerte similar que sufrió *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Era la sensación de haber llegado a un punto muerto en la literatura y que el hacer cine se mostraba como ese futuro posible y realizable. Lo que muestra este periodo de 1958 a 1961 es que la fase de espectador cinéfilo ya se encontraba consumada, gracias a un conocimiento de la técnica cinematográfica, y el paso natural era tomar un rol activo en el cine como justamente sucedería en la Ciudad de México de la mano de productores como Manuel Barbachano y Gustavo Alatriste.

Consideraciones finales

En suma, las etapas que se han analizado hasta este momento muestran las diferentes facetas de la relación de

[96] Una hipótesis que debe ser valorada por futuros trabajos es el impacto en García Márquez de la fundación en 1956 del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (posteriormente Escuela Documental de Santa Fe) por parte de su amigo Fernando Birri a su regreso de Roma.

[97] Álvaro Santana-Acuña, *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global*, p. 120.

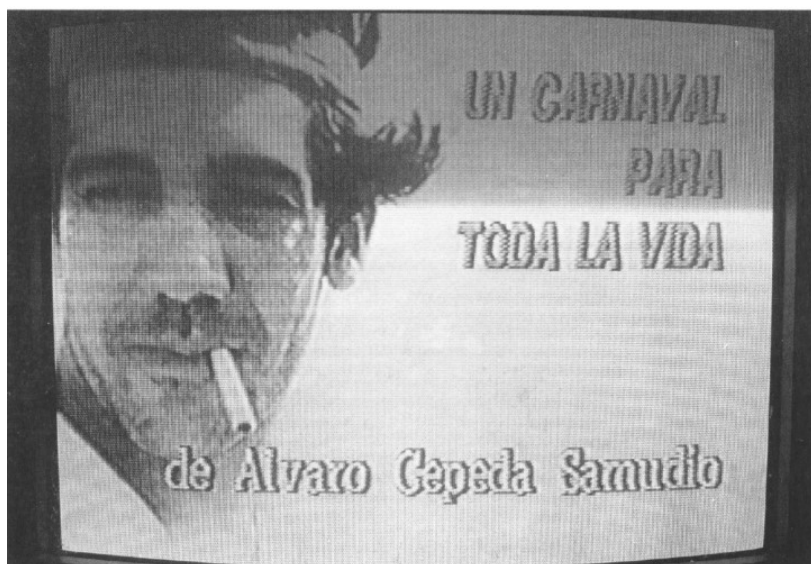
[98] Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960), Archivo de Patricia Cepeda Samudio, Barranquilla. La descripción del documento se encuentra en Jacques Gilard, «García Márquez: Un projet d'école de cinéma» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 24-32. Igualmente, existe una versión parcial del documento en francés: Jacques Gilard, «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 33-38.

ANEXO N.º 10

Presupuesto total para instalación
del Instituto del Cine y costos del
mismo en su primer año de labores.

| | |
|---|-------------------|
| Adquisición de equipos cinematográficos y fotográficos (ver anexo) | |
| Equipos de trabajo (ver anexo No 3) | |
| Cámaras..... | \$ 30.000.00 |
| Movieolas..... | \$ 11.000.00 |
| Estudio fotográfico..... | \$ 11.800.00 |
| Iluminación...de estudio..... | \$ 24.500.00 |
| Módica anual de profesores..... (Ver anexo) | 100.000.00 |
| Material cinematográfico para cortes de experimentación (Ver anexo) | 9.237.00 |
| Material de experimentación fotográ- fica (Ver anexo)..... | 9.300.00 |
| Gasto de sostenimiento de oficina (Ver anexo) | 13.000.00 |
| Gastos de Instalación/(Ver anexo)..... | 8.000.00 |
| Total | 234.437.00 |
| | \$ 234.437.00 |

Página del presupuesto del «Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960). Fuente: Jacques Gilard, «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995).



Título de *Un carnaval para toda la vida* (Álvaro Cepeda Samudio, 1961, montaje final 1986).

[99] En: Carta a German Vargas, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center; Carta a Álvaro Cepeda Samudio, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center. Parcialmente traducidas al francés en Jacques Gilard, «“Un carnaval para toda la vida”, de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 39-44.

[100] Carta a Álvaro Cepeda Samudio, 21 de julio de 1961, Harry Ransom Center. Parcialmente traducidas al francés en Jacques Gilard, «“Un carnaval para toda la vida”, de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage», p. 42.

[101] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, p. 318.

[102] Este proceso de transformación de la cultura cinematográfica se replicaba a lo largo y ancho del continente como demuestran los trabajos compilados en *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* editada por Rielle Navitski y Nicolas Poppe (2017). Al igual que investigaciones recientes en Argentina (Ana Broitman, «Aprender mirando Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60» (*Toma uno*, n.º 3, 2014), pp. 233-245) y en Chile (Germán Silveira, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019).

[103] Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinefilos y Cinefilias*, p. 11.

García Márquez con el cine entre 1927 y 1961. Al mirar su historia personal se observa una evolución de la experiencia de ir a cine: desde el salón Olympia de Aracataca donde el cine competía con otras diversiones, pasando por los modernos teatros que aparecían en el país, incluyendo la oportunidad de ver y discutir películas junto a otros cinéfilos en el Cineclub de Colombia, hasta la intención de promover la configuración de un espectador moderno en el país. En parte, dicha evolución fue influenciada por los cambios del mercado cinematográfico. La expansión de los teatros, el crecimiento de la importación de películas, al igual que la estabilización de la distribución interna permitieron una oferta variada y constante que contribuyeron a la paulatina aparición de nuevas formas de apreciar la técnica cinematográfica y, en consecuencia, la sociabilidad alrededor del cine¹⁰². El proceso que vive el autor colombiano es sucesivo, permitiéndole lograr un saber adquirido gracias a la experiencia de ir a los teatros periódicamente, y que se nutre de la legitimación de la técnica cinematográfica en conversaciones con otros espectadores en espacios generados por el nuevo equipamiento institucional. Al mismo tiempo, García Márquez logró cultivar un placer por el cine (por las películas, por los directores, por los guionistas, por los actores), es decir «la memoria y la capacidad de juzgar adquirida por el contacto de una técnica artística»¹⁰³. Lo anterior se ve durante este periodo a través de su inquietud por conocer más acerca de la técnica cinematográfica, en específico del cine neorrealista italiano, como en la búsqueda de la formación de un espectador moderno en Colombia, ya fuera a través de sus columnas de crítica cinematográfica en *El Espectador*, mediante la promoción o creación de instituciones cinéfilas (la Federación de Cineclubes de Colombia o el Instituto de Cine de Barranquilla), o como creador cinematográfico con Cepeda Samudio.

Ya fuera como crítico, reportero, montador, espectador empedernido o estudiante de cine, la relación entre el autor y el séptimo arte fue intensa y de amor. Al revisarla es posible ver cómo adquiere diferentes matices mostrando el surgimiento de un espectador cinéfilo, pero al mismo tiempo creando una tensión en el interior del mismo García Márquez que lo llevará a preguntarse en más de una ocasión sobre la idea ser

escritor o ser guionista. Aunque el periodo inmediatamente posterior en México resolverá la cuestión en favor de la literatura y dará lugar a *Cien años de soledad* (1967), el cine perseguirá siempre a García Márquez como el fantasma de Prudencio Aguilar a José Arcadio Buendía o, en palabras del propio autor, como un «[...] matrimonio mal avenido, es decir no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo»¹⁰⁴.

[104] Gabriel García Márquez, «La penumbra del escritor de cine» (*El País*, 17 de noviembre de 1982) en *Obra Periodística Vol. 5: Notas de prensa (1961-1984)* (Madrid, Mondadori, 1991).

FUENTES

Archivos

Actas del 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Fílmicos (FIAF) en Varsovia, 26 al 30 de septiembre de 1955, <<https://bit.ly/3xXNCF1>> [en línea].

«Anteproyecto para la creación del Instituto de Cine de Barranquilla» (1960), Archivo de Patricia Cepeda Samudio, Barranquilla.

Carta de Gabriel García Márquez a German Vargas, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center.

Carta de Gabriel García Márquez a Álvaro Cepeda Samudio, 26 de abril de 1961, Harry Ransom Center.

Carta de Gabriel García Márquez a Álvaro Cepeda Samudio, 21 de julio de 1961, Harry Ransom Center.

Reporte anual de afiliados de 1955 de la Cinemateca de Colombia en nombre de Gabriel García Márquez durante el 11º Congreso Internacional de la Federación de Archivos Fílmicos (FIAF) en Varsovia, 26 al 30 de septiembre de 1955, <<https://bit.ly/3A653VO>> [en línea].

Fuentes impresas

Pío XI, *Encíclica de S.S. Pío XI. El cine, sus grandezas y sus miserias* (Santiago de Chile, Ediciones Splendor, 1943).

Materia audiovisual

ABAD FACIOLINCE, Héctor, «Alberto Aguirre, Gabriel García Márquez y León de Greiff», *Karaterre Aguirre: Gran reportaje a Alberto Aguirre* (Universidad de Medellín, capítulo 3, 2012).

CASTRO CAYCEDO, Germán, «Entrevista a García Márquez» (RTI, 1977).

Publicaciones periódicas

Cine-Club. Barranquilla. 1959.

El Espectador. Bogotá. 1954, 1955, 1959.

El Nacional. Barranquilla. 1950-1952.

El País. Madrid, 1982.

El Universal. Cartagena. 1948, 1949.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba* (Barcelona, Penguin Random House, 1999).

—, *La mala hora* (Barcelona, Penguin Random House, 1999).

- , *Cien años de soledad* (Barcelona, Real Academia Española, 2017).
- , *Cómo se cuenta un cuento* (Bogotá, Editorial Voluntad, 1985).
- , *Vivir para contarla* (Buenos Aires, Penguin Random House, 2008).

Obras críticas

- ANGULO, Guillermo, *Gabo +8* (Bogotá, Planeta, 2021).
- ALARCÓN TOBÓN, Santiago y VILLEGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés, «Procesos y disputas en la formación del espectador: censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958» (*Historia Crítica*, n.º 79, 2021), pp. 71-92.
- ARBELÁEZ, Ramiro, «Cali: Cine, cultura y cinefilia» (*Cinemas d'Amérique latine*, n.º 25, 2017), pp. 8-21.
- ARBELÁEZ, Ramiro y COBO BORDA, Juan Gustavo, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia: 1897-2000* (Bogotá, Proimágenes y Universidad Nacional de Colombia, 2011).
- ARIAS OSORIO, María Fernanda, «Cine clubes en Cali. El cine en la periferia» en Francisco Montaña Ibáñez (ed.), *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011), pp. 64-85.
- , «El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955» (*HiSTOReLo* 9, n.º 18, 2017), pp. 272-312.
- BAECQUE, Antoine de, *La cinéphile: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (París, Pluriel, 2013).
- BANCELIN, Claudine, *Vivir sin formulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio* (Bogotá, Planeta, 2012).
- BROITMAN, Ana, «Aprender mirando Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60» (*Toma uno*, n.º 3, 2014), pp. 233-245.
- CÁCERES MATEUS, Sergio Armando, «El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombia 1934-1942» (*Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, n.º 16, 2011), pp. 195-220.
- CALDERÓN ACERO, Camilo, «Páginas de cine: el aporte desde Bogotá» en Sergio Becerra (ed.), *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural* (Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012), pp. 270-297.
- CAICEDO GONZÁLEZ, Juan Diego, «Langostas, Libros y Cine» (*Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 26, 2014), pp. 64-84.
- CAPELLI, Vittorio, *Nelle altre Americhe: Calabresi in Colombia, Panamá, Costa Rica e Guatemala* (Cosenza, La Mongolfiera, 2004).
- , *Storie di italiani nelle altre Americhe: Bolivia, Brasile, Colombia, Guatemala e Venezuela* (Catanzaro, Rubbettino, 2009).
- CEPEDA SAMUDIO, Álvaro, *En el margen de la ruta* (Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1985).
- CONCHA HENAO, Álvaro, *Historia social del cine en Colombia, Tomo II (1930-1959)* (Bogotá, Blackmaria Publicaciones, 2021).
- CORTÉS, María Lourdes, *Los amores contrariados: García Márquez y el cine* (México, Ariel, 2015).
- DEL RÍO, Joel, *El cine según García Márquez* (La Habana, Ediciones ICAIC, 2013).
- FIDDIAN, Robin, «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine» (*Arbor*, n.º 741, 2010), pp. 69-77.

- FIORILLO, Heriberto, *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla* (Bogotá, Planeta, 2002).
- FÚQUENE BARRETO, Juliana, «Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990» (*Memoria y Sociedad*, vol. 4, n.º 8, 2002), pp. 129-144.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica* (México, Filmoteca UNAM, 1985).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, *Tras las claves de Melquíades: historia de Cien años de soledad* (México, Planeta, 2018).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 3: De Europa y América (1955-1960)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , *Obra Periodística Vol. 5: Notas de prensa (1961-1964)* (Madrid, Mondadori, 1991).
- , «Una idea indestructible» (La Habana, Cuba, 4 de diciembre de 1986) en *Yo no vengo a decir un discurso* (Barcelona, Penguin Random House, 2010), pp. 51-57.
- GILARD, Jacques, «Prólogo», en Gabriel García Márquez, *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)* (Madrid, Mondadori, 1991), pp. 7-69.
- , «García Márquez: Un projet d'école de cinéma» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 24-32.
- , «'Un carnaval para toda la vida', de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 39-44.
- , «Gabriel García Márquez: Avant-projet pour la creation de l'Institut du Cinema à Barranquilla» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, 1995), pp. 33-38.
- GÓMEZ SERRUDO, Nelson A. y BELLO LEÓN, Eliana, *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad* (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2016).
- GÓNZALEZ, Katia, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Cali, Ministerio de Cultura, 2014).
- JULLIER, Laurent y LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéfilos y Cinefilias* (Buenos Aires, La Marca Editora, 2012).
- MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez: Una vida* (Barcelona, Penguin Random House, 2009).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2010).
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano* (Bogotá, Editorial América Latina, 1978).
- MENDOZA, Plinio Apuleyo y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Mondadori, 2007).
- MONTAÑA IBÁÑEZ, Francisco, «La batalla por lo real: dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones y Cine(mes)*» (*Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 22, 2015), pp. 56-77.
- NAVITSKI, Rielle y POPPE, Nicolas (eds.), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Bloomington, Indiana University Press, 2017).
- NAVITSKI, Rielle, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 38, n.º 4, 2018), pp. 1-20.
- OLACIREGUI, Julio, *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez* (Bogotá, Collage

- Editores, 2015).
- OSORIO, Oswaldo, *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020* (Medellín, Alcaldía de Medellín, 2020).
- PATERNOSTRO, Silvana, *Soledad & Compañía. Un retrato a voces de Gabriel García Márquez* (Nueva York, Vintage Español, 2014).
- PONIATOWSKA, Elena, «Los Cien años de soledad se iniciaron con sólo 20 dólares» (entrevista, septiembre de 1973), en *Todo México, I* (México, Diana, 1990), pp. 193-215.
- RESTREPO, Gonzalo, *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* (Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2019).
- ROCCO, Alessandro, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (Florencia, Le Lettere, 2009).
- , *Gabriel García Márquez: Life and Works* (Londres, Tamesis Books, 2014).
- SALDÍVAR, Dasso, *García Márquez: El viaje a la semilla* (Barcelona, Ariel, 2016).
- SANTANA-ACUÑA, Álvaro, *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic* (Nueva York, Columbia University Press, 2020).
- , *Gabriel García Márquez: Vida, magia y obra de un escritor global* (México, El Equilibrista, 2021).
- SILVEIRA, Germán, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019).
- SIMS, Robert L., *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955* (Potomac, Scripta Humanistica, 1991).
- SUÁREZ, Juana, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali, Universidad del Valle, 2009).
- VILLEGAS Vélez, Álvaro Andrés y CASTRILLÓN, Catalina, «La revista Micro (1940-1949) y la crítica cinematográfica y radiofónica en Colombia» (*Historia y Espacio*, vol. 16, n.º 54, 2020), pp. 209-236.
- VOLKENING, Ernesto, «Gabriel García Márquez o el trópico embrujado» (*ECO Revista de la Cultura en Occidente*, n.º 40, 1963), pp. 273-293.
- ZULUAGA, Pedro Adrián, «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*, n.º 22, 2015), pp. 182-201.

Filmografía

- Drácula* (George Melford, 1931).
- El hombre de la torre Eiffel* (*The Man on the Eiffel Tower*, Burgess Meredith, 1949).
- El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949).
- Flash Gordon un viaje a Marte* (*Flash Gordon's Trip to Mars*, Ford Beebe y Ray Taylor, 1938).
- Flash Gordon Conquista del Universo* (*Flash Gordon Conquers the Universe*, Ford Beebe y Ray Taylor, 1938).
- Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown, 1949).
- Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948).
- Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1949).
- La Invasión de Mongo* (*Flash Gordon*, Frederick Stephani, 1936).
- La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, 1954).
- La voluntad del muerto* (Enrique Tovar Ávalos y George Melford, 1930).

Lástima que sea un canalla [AKA *La ladrona, su padre y el taxista*] (Alessandro Blasetti, 1954).
Los cuatrocientos golpes (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959).
Los tramposos (*Les tricheurs*, Marcel Carne, 1958).
Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, 1947).
Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930).
Tarzán y la diosa verde (*Tarzan and the Green Goddess*, Edward A. Kull, 1938).
Umberto D. (Vittorio De Sica, 1952).
Un carnaval para toda la vida (Álvaro Cepeda Samudio, 1961 y 1986).
Virgen de medianoche (Alejandro Galindo, 1942).

Recibido: 29 de marzo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 16 de septiembre de 2022

Aceptado para publicación: 15 de mayo de 2023