

Cine parlante colombiano e industria: una revisión
Juan David Cárdenas
Arkadin (N.º 14), e064, 2025. ISSN 2525 085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe064>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

CINE PARLANTE COLOMBIANO E INDUSTRIA: UNA REVISIÓN

Colombian Sound Cinema and Industry: a Reappraisal

JUAN DAVID CÁRDENAS | juandavidcardenas@gmail.com

Universidad Nacional de Colombia

Recibido: 29/06/2025 | Aceptado: 28/07/2025

RESUMEN

En 1937 los hermanos Acevedo y Carlos Schroeder, pioneros del cine en Colombia, realizaron los *Primeros ensayos de cine parlante nacional*. En estas imágenes se celebra el salto tecnológico que da el cine nacional al producir y exhibir por primera vez imágenes con sonido sincrónico. No obstante, en ellas se pueden descubrir muchas más cosas que la simple celebración de la novedad tecnológica. Parece que allí el impulso modernizador convive con idiosincrasias declaradamente premodernas. Estas contradicciones se podrían resumir así: el cine, un arte típicamente industrial, llega a Colombia, un país a todas luces premoderno. De esta mezcla resulta una historia cinematográfica muy singular: la colombiana. La revisión de estas tensiones ocultas pero palpitantes en esta breve pieza cinematográfica nos permitirá realizar un aporte a la eterna discusión sobre si ha existido o no una industria cinematográfica colombiana, no solo en el pasado, sino incluso en el presente.

PALABRAS CLAVE

cine colombiano; industria; sonido; cine parlante; cine latinoamericano; modernidad

ABSTRACT

In 1937, the Acevedo brothers and Carlos Schroeder, pioneers of Colombian cinema, produced *Primeros ensayos del cine parlante nacional* (*First Experiments in National Talking Cinema*). These images celebrate the technological leap taken by national cinema as it produced and exhibited, for the first time, synchronized sound images. Nevertheless, they reveal much more than a simple celebration of technological novelty. It seems that within them, the modernizing impulse coexists with distinctly premodern idiosyncrasies. These contradictions can be summarized as follows: cinema, a typically industrial art form, arrived in Colombia—a country that was, by all accounts, premodern. From this mixture emerges a very singular cinematic history: the Colombian one. Examining these hidden yet vivid tensions within this brief filmic piece allows us to contribute to the long-standing debate over whether a Colombian film industry has ever truly existed—not only in the past but even in the present.

KEYWORDS

colombian cinema; industry; sound; talking cinema; latin american cinema; modernity



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ANSIEDADES INDUSTRIALES

En el capítulo dedicado a la historia del cine nacional de la enciclopedia *Nueva Historia de Colombia* (1989), Luis Alberto Álvarez lanza el siguiente diagnóstico a propósito de la llegada del sonido al cine colombiano: «El cine sonoro, que revolucionó la industria internacional del cine a finales de los veinte, fue un golpe más para el problematizado cine nacional, ya que aumentaba las dificultades técnicas» (p. 248). Con estas palabras, Álvarez, reconocido crítico colombiano del siglo pasado, reiteraba un valoración vieja y conocida. A inicios de los ochenta, Hernando Salcedo Silva aseguraba en sus propios términos que la maltrecha industria cinematográfica colombiana de la primera mitad del siglo recibía un golpe rotundo con la implementación de la novedad técnica que suponía el sonido: «Los cines débiles como el colombiano desaparecen, porque se han duplicado o triplicado los gastos de filmación ante la inevitable importación del equipo técnico necesario para producir películas parlantes» (1981, p. 147). A finales de los setenta Hernando Martínez Pardo, en su irremplazable *Historia del cine colombiano* (1978), aseguró que la llegada del sonoro significó un repunte de las cinematografías mexicana y argentina al acercar el cine y la industria musical. No obstante, en Colombia, la implementación del sonoro desestimuló la inversión de capitales privados agudizando sus incipientes brotes industriales: «El estancamiento se hizo más notorio» (p. 156). Álvarez, Salcedo Silva y Martínez Pardo, tres de los historiadores, críticos y teóricos más respetados del cine colombiano coinciden en su diagnóstico: la llegada del cine sonoro debilitó cualquier esfuerzo industrial para el cine colombiano generando una sequía audiovisual aguda.

Este diagnóstico es, a la vez, acertado y desproporcionado. Acertado en cuanto hace visible la correlación entre la llegada del nuevo dispositivo y la reducción de la producción colombiana. También desproporcionado, pues pone un acento en el impulso industrial en una cinematografía como la colombiana que respondía a intereses más bien pedagógicos, moralizantes o de persuasión política. En otros términos, insistir en el fracaso de la industria cinematográfica nacional puede ser más desorientador que clarificador para la comprensión de nuestra relación profunda con las imágenes audiovisuales. Este artículo busca problematizar estas ansiedades industriales. Los primeros esfuerzos por producir cine parlante colombiano nos ofrecen una muy buena ocasión para llevar a cabo esta revisión crítica.

A la hora de hablar de cines nacionales, el hábito de plantear el asunto exclusivamente en términos industriales es endémico. En el contexto latinoamericano es casi que una regla. Hay cientos de publicaciones e investigaciones a propósito de la consolidación, fracaso y éxito ocasional de las distintas industrias de la región. Sin embargo, la idea misma de la industria cinematográfica no parece someterse a revisión. Por esto, resulta tan refrescante el texto de Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), en el que se llama la atención sobre esta ligereza cuando afirma: «En la historiografía latinoamericana, la noción de industria se ha utilizado a diestro y siniestro sin siquiera tratar de definir los términos o de confrontar el modelo con sus sucedáneos, a menudo meras veleidades» (p. 99). Esto ha conducido a confundir negocios relativamente estables o lucrativos con la idea compleja y sofisticada de industria cinematográfica. Los estudios recientes de autores como Janet Staiger, Kristin Thompson o Thomas Elsaesser nos han mostrado que la industria cinematográfica por excelencia, Hollywood, se consolidó a base de vínculos entre las productoras y la banca, la prensa y hasta las comisiones comerciales y diplomáticas del gobierno estadounidense en otros países. Además, su poderío se debió a la consolidación de un sistema de estrellas y de géneros fílmicos altamente estandarizados. También, habría que tener en cuenta la cuota de ilegalidad que hizo posible un monopolio en la llamada tierra de la libre empresa. Es decir, la idea de una industria cinematográfica va, de lejos, más allá de la comprensión literal de una producción regular y lucrativa que conecta, se piensa, espontáneamente con unas audiencias con un gusto universal. Esta formulación es producto de una mezcla de ingenuidad con perversidad y pereza.

Por otro lado, y de manera más preocupante, estas ansiedades industriales revelan la importación de un modelo de modernidad que cuenta con más de un siglo de ventaja histórica frente a una reumática realidad colombiana en la que lo urbano y lo rural se entremezclan; lo premoderno y lo industrial se entrecruzan; el capitalismo incipiente y el feudalismo coexisten; y la estricta moral cristiana y el emprendimiento empresarial se disputan. Esta actitud ansiosa esconde en su interior miles de imaginarios sobre el progreso en sentido genérico y sobre el subdesarrollo en clave colonial. Las ansiedades industriales suponen un paradigma de modernidad único y reproducible en abstracto sin tener en cuenta que se trata de una importación en la que el colonizado busca repetir con obediencia afanosa el modelo de su amo. Se trataría de la servidumbre voluntaria de aquel que no ve otra opción posible que la de la imitación de una modernidad que no le corresponde. Voluntad mimética que no puede conducir a otro resultado que al de la frustración por subdesarrollo. Sin embargo, cabe aclarar como muy bien lo hace Paranaguá: el subdesarrollo no es una etapa previa al desarrollo, sino la condición crónica de muchas regiones que por explotación hacen posible el desarrollo de los países del primer mundo (2003, p. 30). Visto el problema con cuidado, hay que insistir que hay modernidades, variadas, múltiples y contradictorias.

Ante estas ansiedades industriales, Carlos Mayolo y Ciro Guerra, dos de los directores más prolíficos y respetados del cine nacional, han sugerido una alternativa. Para ellos, en momentos y contextos diferentes, la pregunta por la consolidación de una industria debe ser subsumida por el poderoso problema del fortalecimiento de una cinematografía nacional. Cinematografía e industria cinematográfica no se deben confundir. Al hablar de cinematografía nacional, me refiero a la densificación de una esfera pública en la que las imágenes en movimiento encuentren su lugar como catalizadores de nuestra vida social y política. El anhelo de una genuina cinematografía nacional supone la expectativa de consolidación de una comunidad de sujetos que encuentren en el cine un aglutinante social capaz de afectar su sensibilidad como contrapeso de los monopolios periodísticos, propagandísticos y publicitarios.

CINE, SONIDO Y PROMESA DE MODERNIDAD

El cine sonoro llegó pronto a Colombia. En 1929 se proyectó la primera película parlante extranjera en Bogotá. La novedad tecnológica supuso una renovación de la experiencia. Particularmente el tema del idioma fue clave en esta transición. A lo largo de toda la década de los treinta la productoras estadounidenses buscaron mecanismos para fidelizar a la clientela hispanoparlante. Entre traducciones deficientes y subtítulos y doblajes de baja calidad, la experiencia de ir al cine con sonido terminó por estabilizarse a inicios de la década de los cuarenta con el pulimiento del doblaje sincrónico en español de las películas en inglés (Bolaños, 2020, p. 263). La novedad que supuso un riesgo para el negocio norteamericano implicó una ventaja idiomática para las cinematografías más desarrolladas de la región, particularmente para la mexicana y la argentina.

Durante este periodo, un ingeniero sonoro de ascendencia alemana y nacionalidad colombiana, Carlos Schroeder, se dedicó a inventar lo que ya existía: el cine parlante (Salcedo, 1981, p. 148). Su creación, denominada como invento por la prensa nacionalista colombiana, recibió el nombre técnico de «cronofotófono» y el nombre comercial de *Cine voz Colombia*. Entre 1929 y 1937 se sabe de varias proyecciones sonoras con el aparato de Schroeder. Ellas contaron con mediana aceptación (Salcedo, 1981, p. 148). Por artículos de prensa, parece que en cada ocasión se promocionó el estreno del nuevo invento como si se tratara de la primera vez: «Y aquí nos encontramos ante la acostumbrada discusión sobre la “primera obra”, ahora con respecto al cine parlante» (Martínez, 1978, p. 78).

No deja de ser curiosa la insistencia en producir imágenes sonoras con tecnología local cuando los dispositivos para hacerlo ya existían y funcionaban a nivel mundial. Salcedo Silva señala: «Claro que los demás países latinoamericanos que produjeron cine parlante, lógicamente, compraron el equipo en Europa, o los Estados Unidos, sin preocuparse por nacionalizar lo que ya estaba inventado, intento que, además, debió ser costoso, a lo mejor más costoso que comprar equipos directamente» (1981, p. 150). Parece así que, la novedad tecnológica respondía a una suerte de folclorismo nacionalista que no tuvo en consideración las implicaciones industriales del costo y el beneficio. Las exploraciones técnicas se extendieron por casi una década y los costos económicos pudieron superar los costos de importación del dispositivo. En el contexto de un país que tiene sus primeros gobiernos liberales hasta la década de los treinta del siglo XX y cuyo impulso modernizador hasta el momento es tímido, el nacionalismo tecnológico resulta prioritario, incluso por encima de la consolidación de un proyecto industrial.

Parece tratarse de un impulso modernizador que se satisface más con la promesa del desarrollo tecnológico que con la materialización del compromiso industrial que se le asocia a esta promesa. La modernidad en Colombia aparece más como un dato simbólico que como una realidad material. Como asegura Santiago Castro-Gómez: «En la Bogotá de comienzos del siglo XX, el deseo por la mercancía precedió a la llegada de la mercancía misma; es decir, que el capitalismo industrial no se “enraizó” en nuestro medio primero con las fábricas y las máquinas, sino con las palabras, los signos y las imágenes» (2022, p. 17). Antes que un aparato industrial, el cronofotófono era un signo de modernización cuya promesa se alimentaba en cada relanzamiento. Cabe recordar que en su entrevista con Hernando Salcedo Silva, Enrique Bello, experimentado técnico de la época, caracterizó la iniciativa técnica de Schroeder más como un hobby personal que como una iniciativa profesional o industrial (Salcedo, 1981, p. 165).

PRIMEROS ENSAYOS DE CINE PARLANTE NACIONAL

Como sea, el 1 de abril de 1937 se exhibió en público el cortometraje sonoro *Primeros ensayos del cine parlante nacional* bajo la dirección de Gonzalo Acevedo y de Carlos Schroeder (Concha, 2021, p. 185). Resulta llamativa la autoría compartida teniendo en cuenta que se trató de una colaboración técnica, más que creativa, por parte de Schroeder [Figura 1]. Su aparición en los créditos no es análoga a la firma de un artista, sino, más bien, es cercana a la patente de un fabricante. El cronofotófono no fue un dispositivo industrial y las imágenes sonoras que hizo posible tampoco fueron obras artísticas. Ni mercancía, ni arte. Es decir, ninguna de las dos funciones atribuidas a las películas del arte industrial importado.

De los veinticinco minutos que dura la pieza original solo se rescataron nueve. El material sobreviviente consta de cuatro fragmentos. El primero consiste en la presentación a cámara que hace Gonzalo Acevedo del nuevo dispositivo técnico [Figura 2]. El segundo bloque corresponde a la interpretación del himno nacional a cargo de la Banda Nacional de Bogotá. Le sigue un fragmento en el que el Monseñor González, ataviado como el jerarca de la iglesia que fue, se dirige a las cámaras celebrando la novedad cinematográfica y solicitando su buen uso. Finalmente, el cuarto bloque consiste en las palabras de Nicolás Díaz, gerente de Cine Colombia, principal exhibidora de cine en Colombia hasta el día de hoy. Esta pieza audiovisual responde a las producciones cinematográficas colombianas de la época. Los años treinta fueron una década de escasísima producción argumental. Primaban los documentales de tipo noticioso a causa del interés por el cine del gobierno del recientemente fallecido presidente Olaya Herrera y de sus sucesores liberales (Salcedo, 1981, p. 101). En este caso, se trataba de



Figura 1. Título de crédito: Gonzalo Acevedo B. de la firma Acevedo e Hijos & Schroeder. En: *Primeros ensayos del cine parlante nacional*



Figura 2. Cámaras utilizadas por la firma Acevedo en la realización de *Primeros ensayos del cine parlante nacional*

una autopromoción informativa. Los hermanos Acevedo notificaban la novedad tecnológica haciendo uso de ella misma.

Estas son algunas de las palabras con las que Gonzalo Acevedo abre su discurso mientras mira fijamente a cámara [Figura 3]:

Quiero presentar al público de Colombia, al pueblo que ha sido nuestro único apoyo durante veinte años de labores oscuras y pacientes, este grupo de máquinas que representan toda la historia de la cinematografía nacional; en la retina inmóvil, en la pupila siempre abierta de sus lentes, se refleja aún el entusiasmo con que Bogotá, Cali, Cartagena, Manizales y el Líbano, sedes de estas empresas, iniciaron labores, y que poco tiempo después proyectaron la sombra de sus fracasos (Acevedo & Schroeder, 1937).



Figura 3. Gonzalo Acevedo B. presentando el nuevo dispositivo sonoro. En: *Primeros ensayos del cine parlante nacional*



Figura 4. Banda Nacional de Bogotá interpretando el himno nacional. En: *Primeros ensayos del cine parlante nacional*

Al reclamo por falta de apoyo a estos gestores cinematográficos consignado en estas primeras palabras se suma el entusiasmo por la novedad técnica la cual se debe también, insiste Acevedo, al esfuerzo quijotesco de su empresa familiar: «Quede pues constancia de que la primera voz que se oye en el cine nacional es la nuestra, producida en un equipo fabricado en Colombia y para los colombianos» (Acevedo & Schroeder, 1937). En sus palabras, Gonzalo Acevedo expone las paradojas profundas de nuestra modernidad. En la Colombia de la época conviven la promesa incumplida del alineamiento del país con el eje de las naciones modernizadas y el desinterés tanto del Estado como de los dueños del país por modernizar un territorio que vive de la producción agrícola artesanal. Entre el latifundio y la novedad tecnológica, la mezcla de frustración y orgullo de Gonzalo Acevedo encarna las tensiones estructurales del país de la época.

No deja de sorprender tampoco que, a pesar de las reclamaciones iniciales, la pieza adopte un tono oficial al incluir el himno nacional como primer acompañamiento musical del cine producido en el país [Figura 4]. Mientras países como México y Argentina estructuraron sus iniciativas industriales sobre la

integración de los tangos y las rancheras al audiovisual, los *Primeros ensayos de cine parlante nacional* renuncian al divertimento de masas en nombre de la solemnidad del himno de Colombia. El signo de la aceleración moderna, la novedad técnica, convive con un referente de la pesadez administrativa tal como lo es el himno nacional. Modernidad y premodernidad coexisten sin pleito aparente en la misma obra.

Se ha repetido en muchas ocasiones, por sobradas razones, que las industrias cinematográficas argentina y mexicana no habrían sido posibles sin su apalancamiento en el *Star System* radial y musical para la construcción de una cultura popular transnacional (Schroeder, 2020, p. 118). Tendríamos que decir que en el caso colombiano el vínculo entre el cine y la radio también fue intenso, pero bajo una modalidad muy distinta. Lejos de integrar cine, música y cultura de masas, el cine nacional se dedicó a cumplir funciones informativas, pedagógicas y persuasivas, al modo de los programas institucionales de las radiodifusoras nacionales. Se trataba de «capitalizar identidad nacional» (Puerta, 2015, p. 94). Es comprensible, entonces, el primado por muchos años del formato noticioso en el cine colombiano. Parece que, tras la exhibición entusiasta de un logro modernizador, el cine parlante como tecnología nacional, se esconde un arraigado instinto raizal. Se trata de una modernidad bien diferente de muchas otras sean estas europeas, norteamericanas o incluso latinoamericanas.

A todo esto, se suma otra particularidad. El invitado de honor llamado a elevar en dignidad la presentación del Crofotófono no fue una estrella de la cultura de masas. Más bien fue Monseñor Juan Manuel González Arbeláez, abanderado contra lo que él llamó la prensa anticatólica y opositor declarado de la agenda política de los gobiernos liberales de la época. En su discurso para las cámaras, Monseñor González reconoce la función modernizadora de una imagen como la cinematográfica capaz de representar el movimiento [Figura 5]. No obstante, continúa, es necesario que esta capacidad de captura de las apariencias se complemente con funciones asimilables a una suerte de «apostolado moral». De acuerdo con él, la mayor conquista del cine depende de su capacidad de contactarnos con un tipo de belleza sobrenatural «difundiendo las ideas sanas, ideas católicas, las enseñanzas del evangelio a través del mundo, propagando la imagen de Cristo nuestro señor en medio de los hombres» (Acevedo & Schroeder, 1937). En este caso, el cine se transformó en un púlpito audiovisual desde el cual se le solicita a la imagen convertirse en recurso para la evangelización.



Figura 5. Monseñor Juan Manuel González Arbeláez en su discurso sobre el uso moral del cine. En: *Primeros ensayos del cine parlante nacional*

Son famosos los pronunciamientos de la censura religiosa norteamericana a lo largo de la consolidación de Hollywood. Todos ellos fueron incorporados al sistema de producción industrial a través del código *Hays* que moderó los procesos creativos desde la escritura del guion y acercó a los personajes en la pantalla a las preferencias morales de los espectadores. Allí el lucro y la fe se integraron para fortalecer el impulso industrial de un emporio en crecimiento. Por otro lado, si bien el cine industrial latinoamericano siempre fue respetuoso de valores como la familia y la iglesia, las películas –incluso los noticiarios– nunca llegaron a confundirse con una misa. En el caso de los *Primeros ensayos de cine parlante nacional* se observa un comportamiento completamente diferente. Las funciones industriales del cine desaparecen bajo la solicitud de un apostolado moral audiovisual. El invento modernizador por excelencia llegó a convertirse, en esta pieza, en un recurso contrario al espíritu secular que soporta el mercado y la industria. En sus imágenes, Gonzalo Acevedo reclama apoyo para hacer sostenible económicamente su proyecto y a la vez le da la vocería a Monseñor González quien le solicita al cine adaptarse a una extraña modernidad de fuerte herencia clerical. En este fragmento en particular conviven la transformación perceptiva por efecto del cine parlante y la preservación de ritualidad religiosa, el cosmopolitismo tecnológico y a la vez un nacionalismo sacerdotal. Difícilmente podemos encontrar acá un calco de las modernidades en las que el cine se justificó como industria.

Parece ser que en este contexto, la novedad tecnológica del cine sonoro fue reducida a la función político-moral de un cine casi radial dirigido pedagógicamente al espectador que observa y, sobre todo, escucha un discurso. La novedad tecnológica es absorbida por la oratoria. Más que cultura de masas hay pedagogía popular. Esta igualación entre cine sonoro y cine parlante pone en evidencia el valor social del cine en un contexto como el colombiano en el que la industria es un fantasma borroso que convive con un pasado clerical y colonial sobreviviente. Sin embargo, lo que podría ser percibido como un signo de subdesarrollo cinematográfico, bien visto, puede ser entendido como la semilla de un cine por venir. En su maravilloso texto titulado *Un cine en busca de su voz* (2019) Mauricio Durán llama la atención sobre cómo ciertas cinematografías documentales de América Latina y de Colombia a finales de los años sesenta hicieron de las limitaciones técnicas del sonido una posibilidad poética y política. La aparente impotencia técnica se convirtió en la oportunidad para una modernidad alternativa en el cine de autores como Carlos Mayolo, Luís Ospina y Marta Rodríguez.

A MODO DE CIERRE: HONESTIDAD SIN ANSIEDAD

Este texto no ofrece ninguna novedad histórica sobre el cine colombiano, pero permite reorganizar las ideas sobre él al cuestionar una presuposición desproporcionada de los teóricos e historiadores, a saber, la ansiedad por una realidad industrial de nuestra cinematografía. Pedirle al cine que se abstraiga de sus condiciones histórico-materiales es profundamente insensible. Más bien, liberarnos de modelos adoptados en abstracto nos permite relativizar la presuposición de que el destino industrial es el único posible. Esto nos conduce a distinguir entre cinematografía nacional e industria cinematográfica. ¿Por qué la ruta necesaria para toda cinematografía es la industrial? ¿Por qué este destino industrial es necesario y, sobre todo, deseable para un país cuya modernidad está plagada de tensiones? Habría que aclarar algo: si ha existido una industria cinematográfica en Colombia ha sido la del sector de la exhibición de cine estadounidense, como muy bien lo estableció Leidi Paola Bolaños con su notable aporte *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910–1930)* (2020). Cabe recordar que cuando se funda *Cine Colombia* los nuevos propietarios del negocio decidieron cerrar intencionalmente los laboratorios de revelado en el país con el fin de extinguir cualquier brote de producción nacional y con ello dejar a los espectadores a merced de la oferta extranjera y del monopolio de sus importadores (Puerta, 2015, p. 89).

Una historia honesta del cine colombiano haría visible los diversos sentidos sociales que ha adoptado el cine a lo largo de su historia. Muchos de ellos han tenido que ver con la propaganda política, con la revuelta revolucionaria o con la denuncia y la reflexión. Además, muchas de estas cinematografías han contado con audiencias de largo aliento que no se agotan en la taquilla del primer fin de semana. Todo esto nos obliga a realizar un esfuerzo teórico que no se arredre ante la intimidación de la «única opción posible».

REFERENCIAS

- Acevedo, G. y Schroeder, C. (Directores). (1937). *Primeros ensayos del cine parlante nacional* [Cortometraje documental]. Acevedo e Hijos & Schroeder.
- Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En *Nueva historia de Colombia* (Vol. VI, pp. 247–258). Planeta.
- Bolaños, L. (2020). *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910–1930)*. La carreta Eds.
- Castro-Gómez, S. (2022). *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910–1930)*. Universidad Javeriana.
- Durán, M. (2019). Un cine en busca de su voz . En: *Cuadernos del cine colombiano* Vol 29. Pp, 45–70.
- Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Ed América Latina.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. D.F.: FCE.
- Puerta, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Universidad de Antioquia.
- Salcedo, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano. 1897–1950*. Carlos Valencia Eds.
- Schroeder, P. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Ed iberoamericana.