



(<https://es-es.facebook.com/pages/Revista-Cronopio/121360187177>)



(<https://twitter.com/revistacronopio>)



(<https://revistacronopio.com/>)



Cine de Cartelera Cronopio

✂ REVISTA CRONOPIO / 📅 ABRIL 2, 2016 /

📺 CINE DE CARTELERA CRONOPIO ([HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/CATEGORY/CINE-DE-CARTELERA-CRONOPIO/](https://revistacronopio.com/category/cine-de-cartelera-cronopio/))

📰 EDICIÓN 67 CRONOPIO ([HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/CATEGORY/EDICION-67-CRONOPIO/](https://revistacronopio.com/category/edicion-67-cronopio/)) /

💬 0 COMMENTS ([HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/CINE-DE-CARTELERA-CRONOPIO-40/#RESPOND](https://revistacronopio.com/cine-de-cartelera-cronopio-40/#RESPOND))



Fotograma de Los Viajes del Viento, de Ciro Guerra

(<https://revistacronopio.com/?p=17819>)



CINE Y NACIÓN, NEGOCIACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN IDENTITARIA EN COLOMBIA

Por [Simón Puerta Domínguez](https://revistacronopio.com/?tag=simon-puerta-dominguez) (<https://revistacronopio.com/?tag=simon-puerta-dominguez>)*

EL PROCESO CINEMATOGRAFICO EN COLOMBIA: MEDIO SIGLO DE OPTIMISMO EN
ENCUADRE

En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas

– Anderson. Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo

En este segundo capítulo se desarrollará, a la luz de la historia de la cinematografía nacional, el proceso de representación que, en la pantalla, se plasmó de la identidad nacional en la primera mitad del siglo xx. Para lograr plantear el análisis, se contextualizarán distintos momentos con sus correspondientes tratamientos de las narrativas cinematográficas y de todo lo que giró alrededor de su producción, buscando identificar y presentar la idea de progreso que se presentó como legitimación de la cohesión nacional y la emergencia y consolidación de la industria cultural, así como su influencia en las narrativas.

A partir de los diferentes tratamientos narrativos de las películas, así como los públicos a los que van dirigidas y los procesos de producción, se evidenciará el contraste que sufre dicha idea de progreso puesta en escena en un primer momento y su relación con la realidad sociopolítica nacional, partiendo de que no se pretende hacer un repaso minucioso de corte histórico, sino la problematización de la representación de la nación, para entender cómo se construye ésta entre intereses y un diálogo imperecedero entre los connacionales.

Con este panorama esbozado y una caracterización clara del papel del cine en la proyección de la comunidad imaginada de estos años, será posible la articulación con lo que será el tercer capítulo y la problematización de la idea de nación que desde el cine se puede evidenciar.



LA BÚSQUEDA DE LA NACIÓN EN EL NACIMIENTO DEL CINE EN COLOMBIA

LA LLEGADA DEL CINE: EL ESPECTÁCULO DE VARIEDADES Y EL VALOR DEL MERCADO

Había dicho que existía una relación directa entre cine, modernidad e industrialización, que queda conjugada en la característica de reproductibilidad técnica que Benjamin describe. Esto implica que el cine llega y prospera en contextos económicamente imbricados en las lógicas del capitalismo industrial [1], con una alta concentración de población y un proceso de urbanización que propicie espacios para dichos eventos de la obra de arte inmanentemente exhibitiva. Para América Latina, Río de Janeiro, como ciudad-puerto e importante centro comercial y exportador, fue, el 9 de julio de 1896, ese primer espacio donde en el continente se pudo apreciar la novedad de la exhibición cinematográfica [2].

En Colombia, la nueva forma de arte llegó a Colón, ahora Panamá, el 14 de abril de 1897, y al territorio nacional actual a Barranquilla en ese mismo año, de la mano de la compañía de espectáculos del empresario Ernesto Vieco. A Medellín, que apenas comenzaba a destacarse como centro industrial —ciudad a la cual llega la luz eléctrica en junio de 1898—, se tiene acceso al cinematógrafo el 1ro de noviembre de ese año. Pese a este primer momento, lleno de entusiasmo por parte del nuevo público, la exhibición cinematográfica fue interrumpida debido a la Guerra de los Mil Días de principios del siglo XX, que entorpeció el comercio y la posibilidad de la movilización para presentar los productos disponibles de la oferta [3].

En este primer auge del siglo XIX, y en la revitalización del comercio y, por ende, de la oferta cinematográfica desde 1904, se puede apreciar el carácter externo e internacional que tuvo —y en gran medida sigue teniendo— el cine en Colombia y América Latina, reflejado en el desequilibrio entre la oferta exterior y la nacional, en la inspiración de las producciones

documentales, de noticieros y de ficción en modelos foráneos, «con la esperanza de participar en la incipiente circulación internacional de las imágenes» [4], así como en la predominancia, para la generación de la industria, de distribuidoras y exhibidoras, más que de productoras [5]. De esta manera, por ejemplo, las primeras exhibiciones presentan paisajes y acontecimientos internacionales, como las corridas de toros en Sevilla [6], y también luego los Di Domenico comienzan su negocio presentando folletines italianos [7]. Los melodramas de un momento posterior parten de fuentes que llegan al país desde el exterior y son internalizadas y contextualizadas para la particularidad identitaria nacional [8], y en la actualidad hay una predominancia de productos norteamericanos en la pantalla, así como un auge de la búsqueda de inserción de muchos productos nacionales en los géneros hollywoodenses, como lo son el suspenso y el policíaco, por nombrar algunos [9].



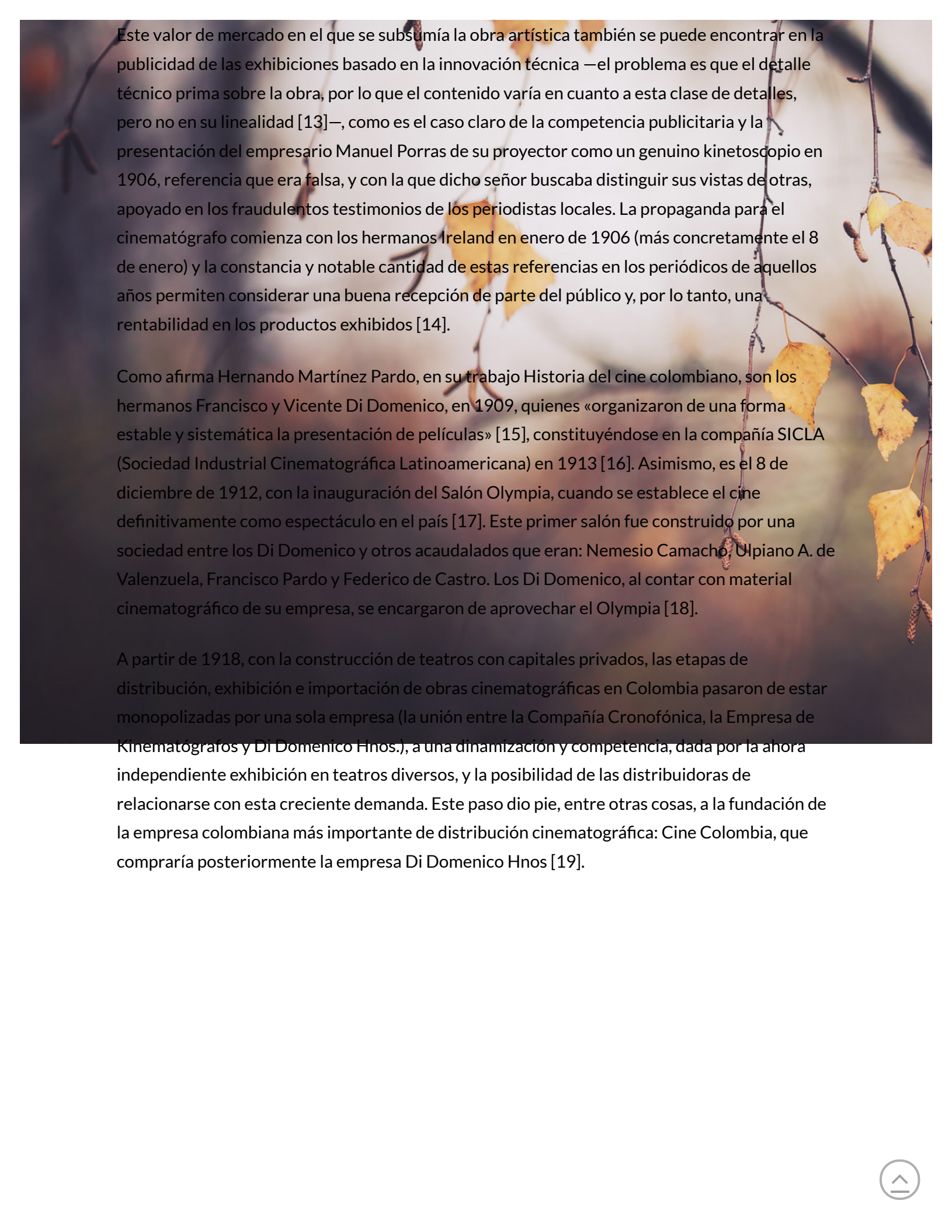


Fotograma de Los Colores de la Montaña, de Carlos Arbeláez

Esta situación del carácter internacional de las obras —ya sea en la totalidad de su producción o solo en su forma—, ofrece ya una problemática a trabajar. Como plantea Anderson acerca de la idea de simultaneidad, la importancia de las situaciones y contextos concretos dentro de la obra —en este caso, la imagen cinematográfica—, yace en la referencia que logran establecer los connacionales de dicha imagen concreta con su realidad compartida, logrando una progresión entre el tiempo «interior» de la obra al «exterior» de la vida diaria, con lo que se estimula una «confirmación hipnótica de la solidez de una comunidad singular» [10] o, en otras palabras, se da una solidaridad —en el sentido de afinidad o correspondencia— entre los individuos del grupo. Al ser las imágenes que el cine provee en gran medida internacionales, se da una situación ambigua para la representación de la colombianidad, y se puede pensar incluso en el carácter mimético que las imágenes de la modernidad europea logran en las búsquedas locales de identidad. Más adelante, con el cine silente argumental de la década de los veinte, se verá cómo la élite se presenta cosmopolita y europeizada para presentarse en su distinción de las demás clases sociales y económicas del país, relacionando su status nacional con el anhelo modernizador que es pensado como exógeno, y del cual quieren ser pioneros en el territorio colombiano.

En esos primeros años del cine en Colombia, quienes produjeron y exhibieron cine fueron empresarios independientes —en realidad fue solo en la década de los setenta cuando el apoyo estatal diversifica las posibilidades de financiación de una obra—, que venían de trabajar en espectáculos diversos, y que comenzaron a construir una industria cultural incipiente en el cine. Aunque apenas se buscaba legitimar al cine dentro del panorama nacional, ya estos empresarios venían con una base muy fuerte en cuanto a la conciencia del valor de mercado para las obras, por encima del nuevo valor que pregona Benjamin; esto se puede inferir del hecho de que el ingreso del cine a Colombia se da en su caracterización como espectáculo circense [11]. Ya en Colón, el prestidigitador y empresario de espectáculos Balabrega [12] involucró un vitoscopio y un proyectoscopio en su programa, donde también presentaba «canarios, números de magia, tiro al blanco y a una diva, mademoiselle Elvira, con su danza de serpiente».



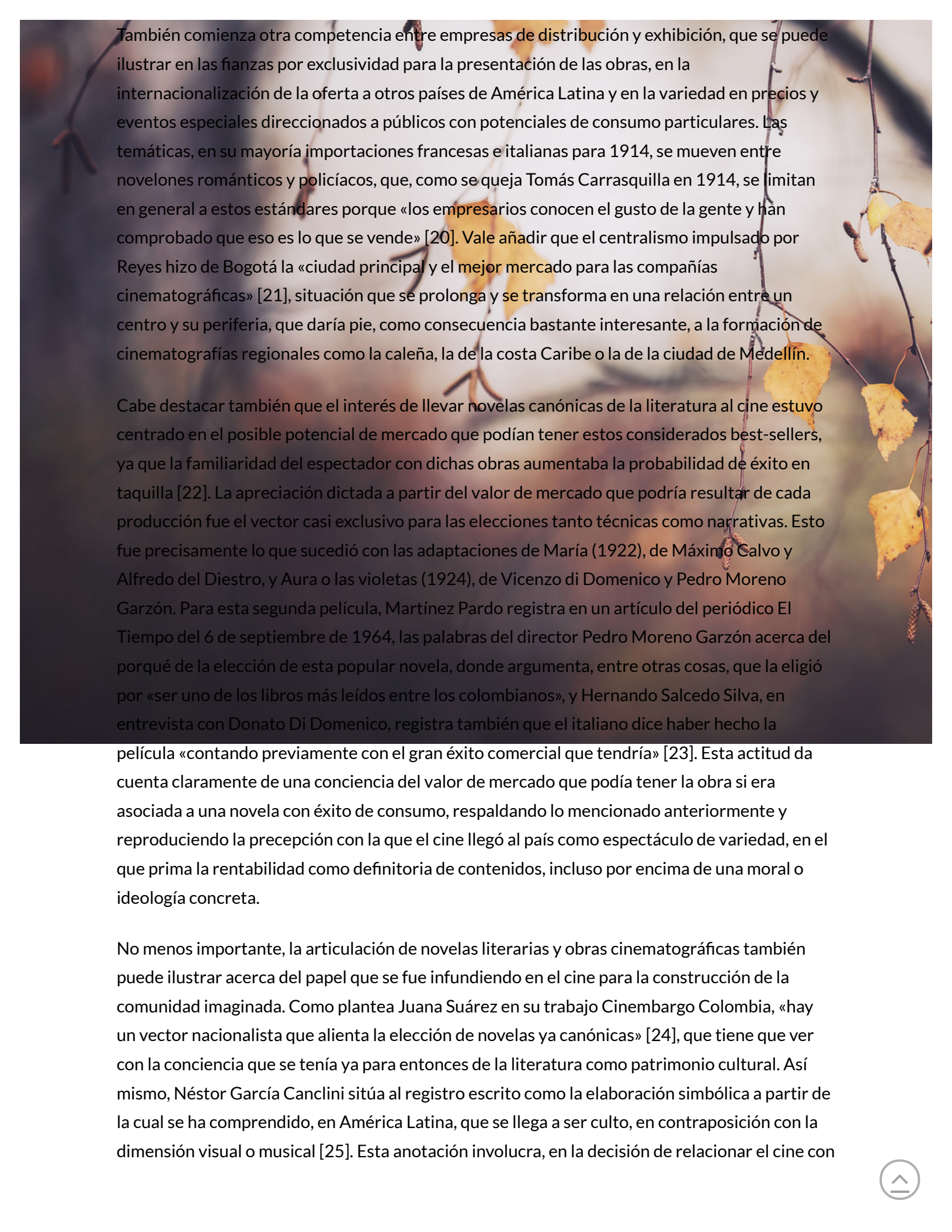


Este valor de mercado en el que se subsumía la obra artística también se puede encontrar en la publicidad de las exhibiciones basado en la innovación técnica —el problema es que el detalle técnico prima sobre la obra, por lo que el contenido varía en cuanto a esta clase de detalles, pero no en su linealidad [13]—, como es el caso claro de la competencia publicitaria y la presentación del empresario Manuel Porras de su proyector como un genuino kinetoscopio en 1906, referencia que era falsa, y con la que dicho señor buscaba distinguir sus vistas de otras, apoyado en los fraudulentos testimonios de los periodistas locales. La propaganda para el cinematógrafo comienza con los hermanos Ireland en enero de 1906 (más concretamente el 8 de enero) y la constancia y notable cantidad de estas referencias en los periódicos de aquellos años permiten considerar una buena recepción de parte del público y, por lo tanto, una rentabilidad en los productos exhibidos [14].

Como afirma Hernando Martínez Pardo, en su trabajo Historia del cine colombiano, son los hermanos Francisco y Vicente Di Domenico, en 1909, quienes «organizaron de una forma estable y sistemática la presentación de películas» [15], constituyéndose en la compañía SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana) en 1913 [16]. Asimismo, es el 8 de diciembre de 1912, con la inauguración del Salón Olympia, cuando se establece el cine definitivamente como espectáculo en el país [17]. Este primer salón fue construido por una sociedad entre los Di Domenico y otros acaudalados que eran: Nemesio Camacho, Ulpiano A. de Valenzuela, Francisco Pardo y Federico de Castro. Los Di Domenico, al contar con material cinematográfico de su empresa, se encargaron de aprovechar el Olympia [18].

A partir de 1918, con la construcción de teatros con capitales privados, las etapas de distribución, exhibición e importación de obras cinematográficas en Colombia pasaron de estar monopolizadas por una sola empresa (la unión entre la Compañía Cronofónica, la Empresa de Kinematógrafos y Di Domenico Hnos.), a una dinamización y competencia, dada por la ahora independiente exhibición en teatros diversos, y la posibilidad de las distribuidoras de relacionarse con esta creciente demanda. Este paso dio pie, entre otras cosas, a la fundación de la empresa colombiana más importante de distribución cinematográfica: Cine Colombia, que compraría posteriormente la empresa Di Domenico Hnos [19].



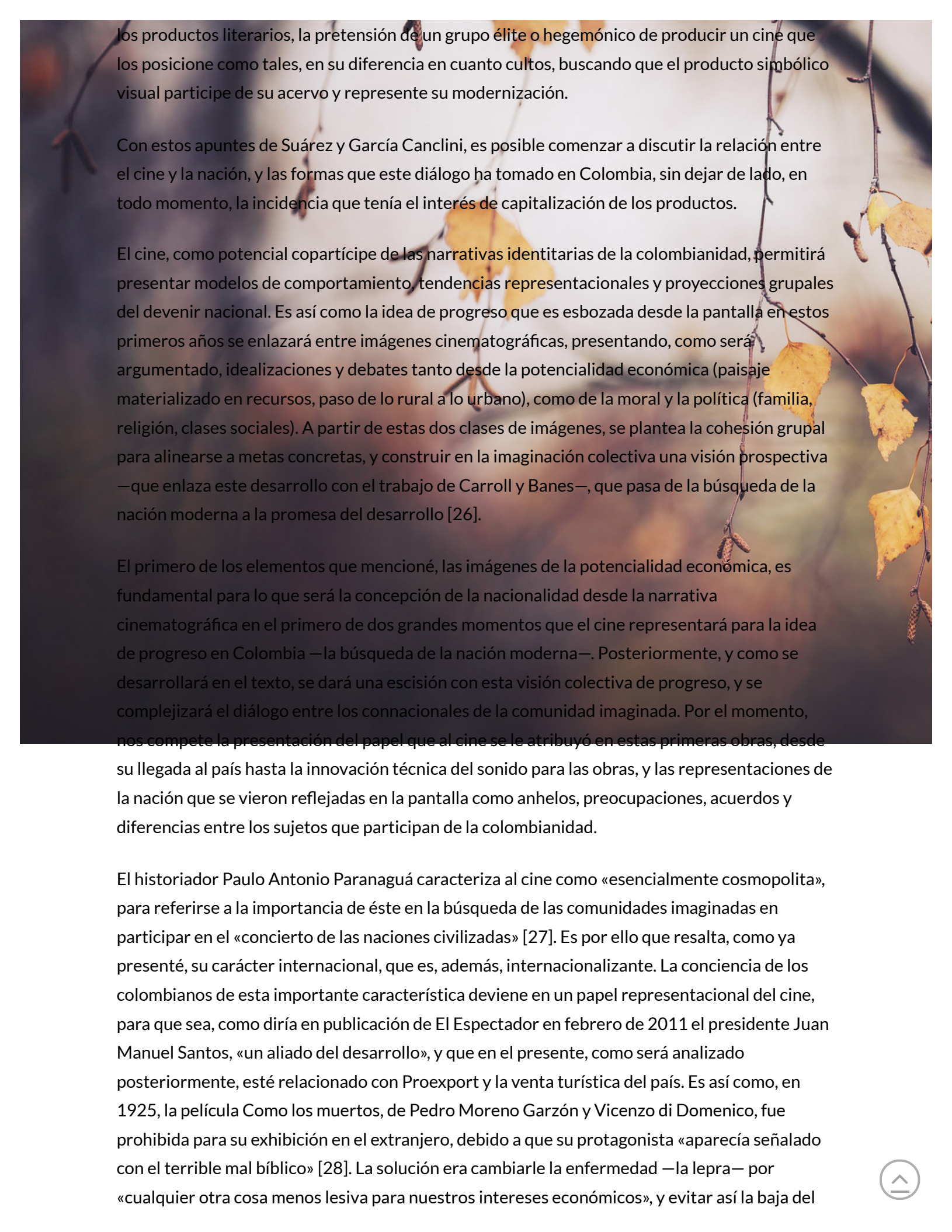


También comienza otra competencia entre empresas de distribución y exhibición, que se puede ilustrar en las fianzas por exclusividad para la presentación de las obras, en la internacionalización de la oferta a otros países de América Latina y en la variedad en precios y eventos especiales direccionados a públicos con potenciales de consumo particulares. Las temáticas, en su mayoría importaciones francesas e italianas para 1914, se mueven entre novelones románticos y policíacos, que, como se queja Tomás Carrasquilla en 1914, se limitan en general a estos estándares porque «los empresarios conocen el gusto de la gente y han comprobado que eso es lo que se vende» [20]. Vale añadir que el centralismo impulsado por Reyes hizo de Bogotá la «ciudad principal y el mejor mercado para las compañías cinematográficas» [21], situación que se prolonga y se transforma en una relación entre un centro y su periferia, que daría pie, como consecuencia bastante interesante, a la formación de cinematografías regionales como la caleña, la de la costa Caribe o la de la ciudad de Medellín.

Cabe destacar también que el interés de llevar novelas canónicas de la literatura al cine estuvo centrado en el posible potencial de mercado que podían tener estos considerados best-sellers, ya que la familiaridad del espectador con dichas obras aumentaba la probabilidad de éxito en taquilla [22]. La apreciación dictada a partir del valor de mercado que podría resultar de cada producción fue el vector casi exclusivo para las elecciones tanto técnicas como narrativas. Esto fue precisamente lo que sucedió con las adaptaciones de *María* (1922), de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, y *Aura o las violetas* (1924), de Vincenzo di Domenico y Pedro Moreno Garzón. Para esta segunda película, Martínez Pardo registra en un artículo del periódico *El Tiempo* del 6 de septiembre de 1964, las palabras del director Pedro Moreno Garzón acerca del porqué de la elección de esta popular novela, donde argumenta, entre otras cosas, que la eligió por «ser uno de los libros más leídos entre los colombianos», y Hernando Salcedo Silva, en entrevista con Donato Di Domenico, registra también que el italiano dice haber hecho la película «contando previamente con el gran éxito comercial que tendría» [23]. Esta actitud da cuenta claramente de una conciencia del valor de mercado que podía tener la obra si era asociada a una novela con éxito de consumo, respaldando lo mencionado anteriormente y reproduciendo la precepción con la que el cine llegó al país como espectáculo de variedad, en el que prima la rentabilidad como definitoria de contenidos, incluso por encima de una moral o ideología concreta.

No menos importante, la articulación de novelas literarias y obras cinematográficas también puede ilustrar acerca del papel que se fue infundiendo en el cine para la construcción de la comunidad imaginada. Como plantea Juana Suárez en su trabajo *Cinembargo Colombia*, «hay un vector nacionalista que alienta la elección de novelas ya canónicas» [24], que tiene que ver con la conciencia que se tenía ya para entonces de la literatura como patrimonio cultural. Así mismo, Néstor García Canclini sitúa al registro escrito como la elaboración simbólica a partir de la cual se ha comprendido, en América Latina, que se llega a ser culto, en contraposición con la dimensión visual o musical [25]. Esta anotación involucra, en la decisión de relacionar el cine con





los productos literarios, la pretensión de un grupo élite o hegemónico de producir un cine que los posicione como tales, en su diferencia en cuanto cultos, buscando que el producto simbólico visual participe de su acervo y represente su modernización.

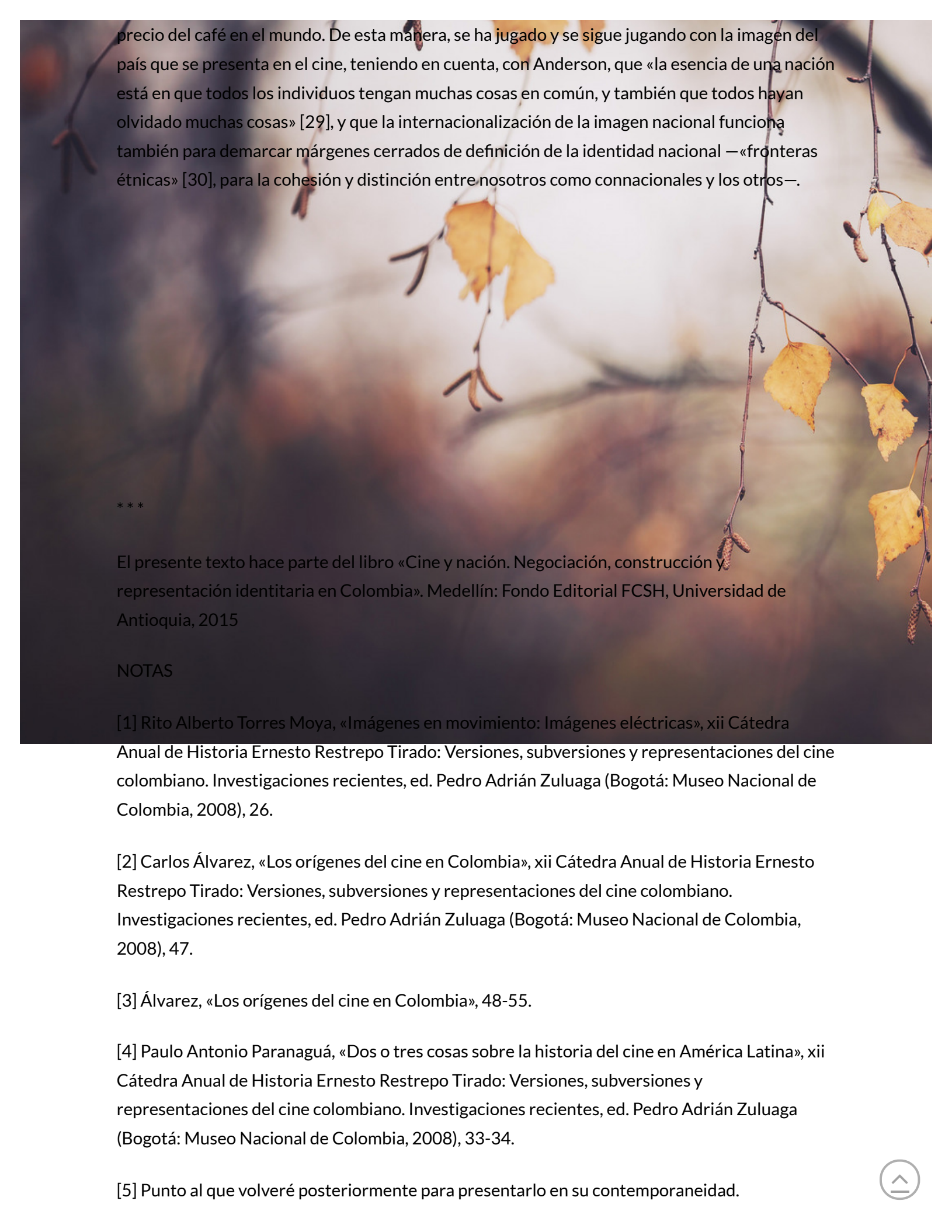
Con estos apuntes de Suárez y García Canclini, es posible comenzar a discutir la relación entre el cine y la nación, y las formas que este diálogo ha tomado en Colombia, sin dejar de lado, en todo momento, la incidencia que tenía el interés de capitalización de los productos.

El cine, como potencial copartícipe de las narrativas identitarias de la colombianidad, permitirá presentar modelos de comportamiento, tendencias representacionales y proyecciones grupales del devenir nacional. Es así como la idea de progreso que es esbozada desde la pantalla en estos primeros años se enlazará entre imágenes cinematográficas, presentando, como será argumentado, idealizaciones y debates tanto desde la potencialidad económica (paisaje materializado en recursos, paso de lo rural a lo urbano), como de la moral y la política (familia, religión, clases sociales). A partir de estas dos clases de imágenes, se plantea la cohesión grupal para alinearse a metas concretas, y construir en la imaginación colectiva una visión prospectiva —que enlaza este desarrollo con el trabajo de Carroll y Banés—, que pasa de la búsqueda de la nación moderna a la promesa del desarrollo [26].

El primero de los elementos que mencioné, las imágenes de la potencialidad económica, es fundamental para lo que será la concepción de la nacionalidad desde la narrativa cinematográfica en el primero de dos grandes momentos que el cine representará para la idea de progreso en Colombia —la búsqueda de la nación moderna—. Posteriormente, y como se desarrollará en el texto, se dará una escisión con esta visión colectiva de progreso, y se complejizará el diálogo entre los connacionales de la comunidad imaginada. Por el momento, nos compete la presentación del papel que al cine se le atribuyó en estas primeras obras, desde su llegada al país hasta la innovación técnica del sonido para las obras, y las representaciones de la nación que se vieron reflejadas en la pantalla como anhelos, preocupaciones, acuerdos y diferencias entre los sujetos que participan de la colombianidad.

El historiador Paulo Antonio Paranaguá caracteriza al cine como «esencialmente cosmopolita», para referirse a la importancia de éste en la búsqueda de las comunidades imaginadas en participar en el «concierto de las naciones civilizadas» [27]. Es por ello que resalta, como ya presenté, su carácter internacional, que es, además, internacionalizante. La conciencia de los colombianos de esta importante característica deviene en un papel representacional del cine, para que sea, como diría en publicación de El Espectador en febrero de 2011 el presidente Juan Manuel Santos, «un aliado del desarrollo», y que en el presente, como será analizado posteriormente, esté relacionado con Proexport y la venta turística del país. Es así como, en 1925, la película Como los muertos, de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Domenico, fue prohibida para su exhibición en el extranjero, debido a que su protagonista «aparecía señalado con el terrible mal bíblico» [28]. La solución era cambiarle la enfermedad —la lepra— por «cualquier otra cosa menos lesiva para nuestros intereses económicos», y evitar así la baja del





precio del café en el mundo. De esta manera, se ha jugado y se sigue jugando con la imagen del país que se presenta en el cine, teniendo en cuenta, con Anderson, que «la esencia de una nación está en que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas» [29], y que la internacionalización de la imagen nacional funciona también para demarcar márgenes cerrados de definición de la identidad nacional —«fronteras étnicas» [30], para la cohesión y distinción entre nosotros como connacionales y los otros—.

* * *

El presente texto hace parte del libro «Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia». Medellín: Fondo Editorial FCSH, Universidad de Antioquia, 2015

NOTAS

[1] Rito Alberto Torres Moya, «Imágenes en movimiento: Imágenes eléctricas», xii Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 26.

[2] Carlos Álvarez, «Los orígenes del cine en Colombia», xii Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 47.

[3] Álvarez, «Los orígenes del cine en Colombia», 48-55.

[4] Paulo Antonio Paranaguá, «Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina», xii Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 33-34.

[5] Punto al que volveré posteriormente para presentarlo en su contemporaneidad.



[6] Álvarez, «Los orígenes del cine en Colombia», 53.

[7] Hugo Chaparro Valderrama, «Cine Colombiano 1915-1933: La historia, el melodrama y su historia», Revista de Estudios Sociales 25 (2006): 34.

[8] Paranaguá, «Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina», 36-37.

[9] Me refiero a casos como Al final del espectro (2006), de Juan Felipe Orozco, y La cara oculta (2011), de Andrés Baiz.

[10] Benedict Anderson, Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), 50.

[11] Pedro Adrián Zuluaga, «Narrativas fílmicas del río Magdalena: Depósito de memorias», Cuadernos de cine colombiano 16 (2011): 26.

[12] Museo Nacional de Colombia, ¡Acción! Cine en Colombia (Bogotá: Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007), 17.

[13] Theodor Adorno y Max Horkheimer, Dialéctica de la Ilustración (Madrid: Trotta, 1998), 170.

[14] Álvarez, «Los orígenes del cine en Colombia», 61-63.

[15]# Hernando Martínez Pardo, Historia del cine colombiano (Bogotá: América Latina, 1978), 18.

[16] Juana Suárez y Pedro Adrián Zuluaga apuntan como fecha de fundación de la SICLA en Bogotá el año 1914. Probablemente sean estos autores contemporáneos quienes tengan más certeza del dato concreto. Juana Suárez, Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura (Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2009), 31; Zuluaga, «Narrativas fílmicas del río Magdalena», 27.

[17] Martínez Pardo, Historia del cine colombiano, 21; Museo Nacional de Colombia, ¡Acción!, 27.

[18] Hernando Salcedo Silva, Crónicas del cine colombiano 1897-1950 (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981), 36-37.

[19] Martínez Pardo, Historia del cine colombiano, 26.

[20] Martínez Pardo, Historia del cine colombiano, 26-30 y 37.

[21] Álvarez, «Los orígenes del cine en Colombia», 37.



[22] Suárez, Cinembargo Colombia, 28.

[23] Salcedo Silva, Crónicas del cine colombiano 1897-1950, 40.

[24] Suárez, Cinembargo Colombia, 28.

[25] Néstor García Canclini, Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad (México D. F.: Grijalbo, 1990), 135-36.

[26] Jesús Martín Barbero, De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998), 245.

[27] Paranaguá, «Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina», 34.

[28] Chaparro Valderrama, «Cine Colombiano 1915-1933», 33.

[29] Anderson, Comunidades imaginadas, 23-24.

[30] Fredrik Barth, «Introducción», Los grupos étnicos y sus fronteras, comp. Frederick Barth (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1976).

* Simón Puerta Domínguez (Medellín, Antioquia). Es Antropólogo de la Universidad de Antioquia. Magíster en Filosofía y estudiante de doctorado en Filosofía en la misma Universidad. Publicaciones: Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia. Medellín: Fondo Editorial FCSH, Universidad de Antioquia, 2015.

Capítulos de libro: «Cine y desarrollo. La promesa del bienestar en el nacimiento del cine en Colombia» Memorias del Encuentro Nacional de Investigación y Desarrollo ENID 2013 . En: Colombia ISBN: 978-958-761-740-5 ed: Universidad Nacional de Colombia , v. , p.1 - ,2013 SIMON PUERTA DOMINGUEZ, JOSE FERNANDO SALDARRIAGA MONTOYA, «El cine político latinoamericano en dos capítulos: Chircales (1964-1972) y Dios y el Diablo en la Tierra del Sol (1964)». En: Colombia Unaula. Revista De La Universidad Autónoma Latinoamericana ISSN: 1692-830X ed: Editorial Lealon (Medellín) v.31 fasc.N/A p.253 – 274 ,2011. Siegfried Kracauer y la emergente cultura de masas» En: Colombia. 2014. Versiones. Revista De Estudiantes De Filosofía. ISSN: 1794-127X p.76 – 84 v.6. «Los descreídos como portadores de la verdad. Max Horkheimer sobre Sade y la Ilustración real» En: Colombia. 2013. Versiones. Revista de Estudiantes de Filosofía. ISSN: 1794-127X p.103 – 119 v.4 . «Producción cultural y teoría crítica: peligros y esperanza» En: Colombia. 2014. Revista Malatesta. ISSN: 2323-0479 p.186 – 193 v.3 Mejor graduado del pregrado de Antropología del año 2013,Universidad de Antioquia – Marzode 2014; Mención Especial al trabajo de grado titulado «Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia», del programa de Antropología,Universidad de Antioquia – Agostode 2013; «Componente Sociocultural Plan

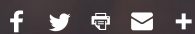


Parcial Sur. Inicio: Noviembre 2011 Fin proyectado: Marzo 2012 Fin: Marzo 2012 Duración 5; «»Migrantes de Ida y Vuelta: Ubicación y caracterización de redes y organizaciones entre las regiones de Antioquia y el Área Metropolitana del Valle de Aburrá». Inicio: Junio 2011 Fin proyectado: Junio 2012 Duración 12; Cine y Nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia. Inicio: Julio 2011 Fin: Febrero 2013 Duración 20; Componente Sociocultural Plan Parcial San José. Inicio: Abril 2013 Fin: Agosto 2013 Duración; Componente Sociocultural Plan Parcial Pavezgo. Inicio: Mayo 2013 Fin: Julio 2013 Duración; «»Migrantes de Ida y Vuelta: Ubicación y caracterización de redes y organizaciones entre las regiones de Antioquia y el Área Metropolitana del Valle de Aburrá». Enero 2012 Junio 2012; » Correo-e: monchoago@gmail.com

Califica el Artículo

Rating: 0.0/5 (0 votes cast)

Rating: 0 (from 0 votes)



[CINE Y NACIÓN NEGOCIACIÓN CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN IDENTITARIA EN COLOMBIA \(HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/TAG/CINE-Y-NACION-NEGOCIACION-CONSTRUCCION-Y-REPRESENTACION-IDENTITARIA-EN-COLOMBIA/\)](https://revistacronoio.com/tag/cine-y-nacion-negociacion-construccion-y-representacion-identitaria-en-colombia/)

[EDICIÓN 67 CRONOPIO \(HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/TAG/EDICION-67-CRONOPIO/\)](https://revistacronoio.com/tag/edicion-67-cronoio/)

[ENSAYO \(HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/TAG/ENSAYO/\)](https://revistacronoio.com/tag/ensayo/)

[SIMÓN PUERTA DOMÍNGUEZ \(HTTPS://REVISTACRONOPIO.COM/TAG/SIMON-PUERTA-DOMINGUEZ/\)](https://revistacronoio.com/tag/simon-puerta-dominguez/)

Deja una respuesta

Tu dirección de correo electrónico no será publicada. Los campos obligatorios están marcados con *

Comentario

