

DESDE EL EXTRANJERO

LA PUESTA EN ESCENA EN *ENAMORADA*: ESTÉTICA E IDEOLOGÍA¹

Dolores M. Tierney

Es necesario mirar detrás de la figura [Emilio Fernández] que los filmes de Sam Peckinpah plasmaron cuando 'El Indio' desarrolló su carrera como actor: el sádico mujeriego y brutal o el patriarca vengativo. John King, El carrete mágico.

La imagen de Emilio Fernández, interpretando al coronel Zeta en el filme revolucionario *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) es una imagen sobrecargada. Canaliza la iconografía, los símbolos y los estereotipos de la Revolución mexicana y el carácter mexicano del macho armado.² “Lo macho” y la

1 Doy las gracias al director de la Cineteca, doctor Alejandro Pelayo, a la doctora Patricia Alfaro, rectora de la UAM-Xochimilco y al comité organizador (y sobre todo al Dr. Lauro Zavala y al Dr. Ignacio Sánchez Prado, Nacho) por haberme invitado a dar la conferencia inaugural del primer encuentro internacional de investigadores de cine mexicano e iberoamericano (SEPANCINE), que forma gran parte de este capítulo.

2 Tal como Ilene O'Malley apunta, la representación del macho mexicano como macho viril se hizo real y se institucionalizó con los héroes

Revolución son temas constantes en los relatos autoristas de la obra de Fernández y también parte de su mito. De hecho, sus filmes más famosos están ofuscados por esta imagen de Fernández como macho revolucionario.

Siguiendo las ideas de John King citadas arriba (aunque, en realidad, King señala el director de cine detrás del hombre que actuó en los filmes de Peckinpah en *The Wild Bunch* (1969) y *Bring Me The Head of Alfredo Garcia* (1973) y yo señalo los filmes detrás del director), este capítulo mira detrás de la figura estereotípica de Fernández, tanto como apareció actuando en el cine Hollywoodense y el cine mexicano y también como ha sido establecida en la gran mayoría de los estudios del cine mexicano y más allá de los clichés del carácter nacional, según los cuales los críticos suelen interpretar sus filmes y al propio director. Aunque el capítulo incluye muchos de sus filmes más canónicos y me concentraré en el análisis de *Enamorada*, mi perspectiva no es autorista. Más bien, es una perspectiva que cuestiona las lecturas autoristas y busca nuevos argumentos sobre el significado de Fernández y sus filmes.

Sin embargo, es muy difícil desplazar a Fernández, el hombre de carne y hueso, del análisis de los filmes que llevan su firma; no solo porque es uno de los autores más celebrados del cine mexicano con una personalidad expansiva y paradójica que va más allá de su rol detrás de la cámara, sino también por su explosiva personalidad (mató por los menos a dos hombres) y por su mitomanía (sus cuentos chinos van desde haber enseñado a Rudolph Valentino a bailar tango a asegurar que él fue el modelo para la estatuilla del Óscar –historias que han logrado convencer a muchos investigadores dado el gran pa-

de la revolución, Emiliano Zapata y Pancho Villa. Veáse O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, New York: Greenwood Press, 3.

recido entre la estatuilla y Fernández en esta época-).³ [Véase Imagen 1]



Imagen 1. Estatuilla del Óscar y retrato de Emilio Fernández

- 3 Él contaba que mientras vivía en Hollywood trabajando de extra, conoció a la famosa actriz mexicana Dolores del Río, quien le pidió posar desnudo para su esposo Cedric Gibbons, director del arte de la Metro-Goldwyn Meyer. Aunque no creo en la mayoría de los cuentos de Fernández (que mató a su mamá a los nueve años y huyó a la Revolución), sí creía en esta posibilidad, dado el gran parecido entre la estatuilla y la fuerte corporalidad de Fernández en esta época. Sin embargo, he podido averiguar en mis últimas investigaciones en la biblioteca de la Academia Americana, el Margaret Herrick, que el escultor George Stanley “creó una figura masculina abstracta, sin modelo, y recibió \$500 para el encargo”. Erskine Johnson, “Academy banquet tonight...”, *Daily News* (Los Angeles), Feb 26, 1942.



Imagen 2. Fernández como Zirahuén en *Janitzio*

Es muy difícil desplazar a la figura de Fernández en el análisis de sus filmes porque la cultura mexicana ha apostado históricamente por mantener a Emilio Fernández en el centro de estos filmes incluso cuando las teorías autoristas ya habían cedido espacio dentro de los estudios de cine. Esta necesidad de mantenerlo en el centro de la interpretación de sus filmes, se debe a la mitología revolucionaria en la cual el Fernández-mestizo, se convierte en “El Indio” y así Fernández se vuelve el director nacionalista ideal. Pero esta es una posición que conlleva sus propios problemas en cuanto a las lecturas de sus filmes. No permite lecturas que vayan en contra de las ideologías nacionalistas y, además, marginaliza a Fernández como sujeto dentro

de la institucionalización de la Revolución y su ideología racial. Además, otra gran dificultad en atar los filmes a Fernández, el hombre, es que Fernández es en sí mismo contradictorio, algo que Monsiváis insinuaba al llamarle “el hombre sin fisuras”.⁴

Los enfoques convencionales del cine mexicano clásico ubican a los melodramas revolucionarios de Fernández de los años cuarenta, *María Candelaria*, *Flor silvestre*, *Las abandonadas*, *Río escondido*, *Enamorada* y otros, como textos primarios en el discurso de modernización y construcción de la nación en desarrollo y de la institucionalización de la Revolución como sinónimo del partido gobernante y del gobierno. En estos análisis, sus filmes o representaron la Revolución o ensayaron los diferentes asuntos que constituyen el fundamento de su mitología desde una posición cultural conservadora alineada con la ideología gubernamental. Al mismo tiempo desarrollaron una economía visual que consistía en mujeres abnegadas, machos viriles e indígenas nobles. Por lo tanto, en *Flor silvestre*, la Revolución se dramatiza a través de una lucha familiar; en *Enamorada* se desarrolla en el terreno de clase y género; mientras que *María Candelaria*, ambientada antes de la Revolución, anticipa el conflicto al resaltar la problemática de los derechos e integración indígenas. *Salón México* se desarrolla en la Ciudad de México de los años cuarenta y trata la ideología de las convenciones familiares y la unidad nacional. A nivel colectivo, como parte de la industria cinematográfica nacional con aprobación y financiación institucional, estos filmes promovieron la Revolución en desarrollo al proporcionar, y cito a Carlos Monsiváis, “la visión ideológica de la sociedad y de la cultura, ofrecida y aceptada por el Estado”.⁵

4 Monsiváis, Carlos, “Emilio Fernández, El Indio: Los sueños de la nación engendran símbolos”, *Intermedios* 11, 1992, 28-39.

5 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 1976, p. 305.

O por lo menos ésta es la interpretación convencional o el mito del papel del cine mexicano de los años cuarenta y, particularmente, de la obra de Fernández, dentro de este cine; sin embargo, es posible argumentar que la relación entre el proyecto cultural y político del gobierno y los filmes de Fernández es en realidad mucho más compleja y contradictoria de lo que el mito estándar comprende y que el análisis de la puesta en escena ofrece mayor posibilidad de crítica de la visión ideológica institucionalizada de la Revolución. Enfocándome específicamente en *Enamorada*, en este capítulo busco analizar en detalle algunas de las certidumbres ideológicas y conservadurismo implícito de los filmes de Fernández, argumentando que estos filmes son contradictorios con respecto a la representación postrevolucionaria. Estas contradicciones son evidentes a nivel textual en los filmes, que revelan excesos, inestabilidades e incoherencias que, a su vez, cuestionan los proyectos totalizadores del discurso revolucionario institucionalizado.

Este análisis de la puesta en escena en la obra de Fernández, se basa en las nuevas direcciones en los estudios de cine y del cine latinoamericano de los últimos veinte años y en varios aportes de los estudios culturales, feministas, *queer*, poscoloniales y transnacionales:

- los estudios innovadores de Ana M. López, estudiosa de cine latinoamericano, que, en “Lágrimas y deseo”, propone lecturas del “viejo” cine latinoamericano que resaltan los

- “otros” elementos y significados que los de la ideología dominante producidos por la música y la canción;⁶
- los estudios del crítico británico Richard Dyer, que examinan las funciones ideológicas de las canciones y la coreografía de los musicales norteamericanos;⁷
 - los estudios del ensayista Monsiváis, donde valora el cine de la época de oro (sobre todo los boleros) como portavoz del otro y de potencial subversión;⁸
 - los estudios del crítico mexicano Sergio de la Mora, sobre la masculinidad en el cine clásico mexicano, que cuestionan las certidumbres ideológicas del nacionalismo revolucionario a través de lecturas de la puesta en escena;⁹
 - los estudios de Patricia Torres,¹⁰ Elissa Rashkin¹¹ y Susan Dever¹² sobre las directoras mexicanas clásicas y contemporáneas, así como los estudios de Julia Tuñón

6 Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘old’ Mexican Cinema” in López, John King and Miguel Alvarado, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, London: British Film Institute, 1993, 147-164.

7 Richard Dyer, “And I Seem to Find the Happiness I Seek: Heterosexuality and Dance in the Musical”, en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan, 1993, 49-65.

8 Carlos Monsiváis, “Bolero: A History”, *Mexican Postcards*, trad. John Kraniauskus. London: Verso, 1997, 166-195.

9 Sergio de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities in Mexican Film* Austin: University of Texas Press, 2006.

10 Patricia Torres San Martín, “Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors”, en Joanne Hershfield and David Maciel (eds.), *Mexico’s Cinema: A Century of Films and Filmmaking* Wilmington: Scholarly Resources, 1999, 37-48.

11 Elissa Rashkin, *Woman Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, Austin: University of Texas Press, 2001.

12 Susan Dever, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*, Albany: State University of New York Press, 2003.

Pablos¹³ y sus trabajos sobre Emilio Fernández y la imagen de la mujer en el cine clásico;

- las teorías del teórico cultural y sociólogo Stuart Hall, quien argumenta en su ensayo “Codificación y decodificación” que la manera en que los textos están decodificados no es el resultado inevitable de la manera en que están producidos o codificados.¹⁴ El hecho de que un texto puede ser decodificado desde múltiples posiciones, nos permite admitir la potencialidad de muchas lecturas distintas de las películas de Fernández. Y es la posibilidad de estas otras lecturas lo que caracterizan al tipo de estudios culturales que buscan las elipsis y silencios en discursos hegemónicos como el nacionalismo;
- por último, los enfoques industriales del cine clásico mexicano de López,¹⁵ Seth Fein¹⁶ y Francisco Peredo

13 Julia Tuñón de Pablos, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México: CONACULTA and Imcine, 2000; *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen 1939-1952*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000; “Emilio Fernández: A Look Behind Bars”; Paulo Paranaguá (ed.), *Mexican Cinema*, London: British Film Institute, 1995, 179-192; “Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio “Indio” Fernández”, *Studies in Popular Culture* 12, 1993, 159-174; *En su propio espejo (Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

14 Stuart Hall, “Encoding/Decoding”, en Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, 1999, 507-517.

15 Ana M. López, “Facing up to Hollywood”, in Christine Gledhill and Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, New York: Arnold/Oxford University Press, 2000, 419-437.

16 Seth Fein, “Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema”, in Gilbert Joseph, and Eric Zolov *et al.* (eds.), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940* Durham: Duke University Press, 2001, 159-198; “From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War”, in Hershfield and Maciel (eds.), *Mexico’s Cinema*, 1999, 123-163; “Transnationalization and Cultural Collaboration: Mexican Film Propaganda during World War II”, *Studies in Popular Latin American Culture* 17, 1998, 105-128.

Castro,¹⁷ que enfatizan la transnacionalidad del cine nacional de esta época y los de Charles Ramírez Berg¹⁸ sobre la adaptación de los géneros de cine norteamericanos, italianos y franceses en el cine mudo mexicano.

Entonces, el siguiente análisis textual de *Enamorada* es una lectura que considera la influencia de Hollywood en el cine mexicano, no comprometiendo al cine nacional, sino adaptándolo a los intereses y preocupaciones mexicanas. Se aleja de los estudios enfocados en el autor para enfocarse más en el texto y en los significados que este produce.

Enamorada, ambientada durante la Revolución mexicana, ha sido interpretada por los críticos como la británica Jean Franco en su libro *Plotting Women* como la “domesticación” de una joven antirevolucionaria de clase media, Beatriz, por un general revolucionario zapatista de clase más baja.¹⁹ Este discurso explícito del género de la Revolución (y del nacionalismo cultural), en el cual una masculinidad viril y proletaria (o en palabras de Octavio Paz, “el chingón”)²⁰ domestica a la hembra “viril”, es establecido en una secuencia de créditos del género acción-aventura que incluye una toma de *low angle* de José Juan a un caballo. [Vea Imagen 3]

17 Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

18 Charles Ramírez Berg, “El automóvil gris and the advent of Mexican Classicism”, en Chon Noriega (ed.), *Visible Nations Latin American Cinema and Video*, Minneapolis: Minnesota University Press, 2000, 3-32.

19 Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, New York: Columbia University Press, 1989, 147.

20 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.



Imagen 3. Contrapicado de José Juan a caballo

Esta es una imagen que tácitamente implica poder y, dentro de la retórica del cine de acción (tal como la define la británica Yvonne Tasker²¹), masculinidad. Una prueba del punto de vista de Franco yace, supuestamente, en las tomas finales del filme que muestran a Beatriz caminando tras de José Juan, agarrada de su caballo, subordinada como el resto de las soldaderas dentro del patriarcado y la Revolución (Imagen 4).

21 Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*, London and New York: Routledge, 1993.



Imagen 4. Beatriz caminando tras de José Juan

Sin embargo, a través de un enfoque en la puesta en escena, en las manipulaciones de género y de *Enamorada* y sus consecuentes asociaciones de sexo, es posible interpretar la posición del filme con respecto a la Revolución y a su discurso de género (sexo) en una forma completamente contraria. Este discurso y la imagen de macho de José Juan es de hecho cuestionado en *Enamorada* cuando, después de 25 minutos, se encuentra con Roberts, el prometido de Beatriz.

Después de regresar con el salvoconducto que haría posible un viaje para recoger el traje de novia de Beatriz, Roberts le pregunta a José Juan “¿Ha estado usted enamorado alguna vez?”. En este momento, a través un enfoque suave en la cara

del general y un incremento en la música de la banda sonora, el filme cambia del género, acción-aventura, con el que empezó el melodrama.

Si podemos suponer, como lo hace Christine Gledhill,²² que el melodrama, como género para mujeres es en algunas formas un género más “femenino” que el filme de acción “masculino”, entonces el creciente cambio al melodrama que se presenta una vez que Roberts pregunta al general si ha estado enamorado, apunta a una cierta feminización tanto del texto como de José Juan –una feminización que se duplica cuando ve a Beatriz y se enamora de ella–.

En este encuentro, *Enamorada* también juega con sexo y género en la manera en que recurre a la comedia tipo *screwball* de Hollywood. Tal como sucede en este tipo de comedia, gran parte del enamoramiento de José Juan y Beatriz se expresa y desarrolla a través de conflicto físico y verbal cómico –siendo la mujer quien generalmente inflige el abuso físico y verbal sobre el hombre– en filmes como *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) o *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941). En *Enamorada*, cuando Beatriz conoce a José Juan por primera vez, él le lanza algunos silbidos, alabando sus piernas pero diciendo que debe tener una “cara de espantapájaros”. Primero, vemos una toma de ella escuchando estos comentarios de espaldas, en una posición débil, donde sus lazos la caracterizan como una niña (Imagen 5).

22 Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation”, *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women’s Film*, London: British Film Institute, 1987, 10.



Imagen 5. Beatriz escucha de espaldas

Pero ella, como respuesta, se da vuelta y cobra fuerza al mostrar sus piernas (Imagen 6), usándolas como Claudette Colbert lo hace en otra comedia *screwball*, *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934).



Imagen 6. Beatriz muestra sus piernas

Después corre hacia él y lo abofetea en las dos mejillas. Cuando él se cae, se escucha música estilo Laurel y Hardy. Cuando se pone de pie y dice que se va a casar con ella, está filmado con la misma toma de *low angle* que estableció su masculinidad en la secuencia de créditos. Con la música *screwball* esta masculinidad ahora es ironizada y burlada (Imagen 7).



Imagen 7. Nuevo contrapicado de José Juan

La violencia y el lenguaje aumentan de intensidad y alcanzan el clímax en una escena donde Beatriz y José Juan intercambian bofetadas y patadas a través de la puerta de la casa de su padre (Imagen 8).



Imagen 8. Beatriz y José Juan peleando en la puerta

En las comedias tipo *screwball*, la puerta (u otras barreras como la cobija en *It Happened One Night*) sirven como metáfora sexual. Y dentro de esta lógica, el hecho de que José Juan y Beatriz siguen golpeando la puerta sugiere el intento de penetración (que al final consiguen). Este tipo de interacción física (violenta, cómica y juvenil) se usaba como clave por la interacción sexual prohibida por el código de Hays a partir del 1934. Esta escena también muestra otra característica de las comedias tipo *screwball*, el intercambio de bromas, donde Beatriz y José Juan se insultan o hacen trucos con el lenguaje.

Considerando que es un género que muestra cohibición con respecto a los roles de género, el uso de este tipo de comedia (donde en muchos casos la mujer es dominante y el hombre es subordinado y feminizado –como Cary Grant en una bata de mujer en *Bringing Up Baby*–) parece evidenciar aún más la forma en que *Enamorada* cuestiona la masculinidad como una construcción dentro de la retórica de la Revolución.

Adicionalmente, otra inversión de los roles de género tradicionales incluye el del paradigma del placer visual en el cine clásico, Laura Mulvey lo describe como el hombre que desempeña el papel activo y poseedor de la mirada y la mujer desempeña el

papel pasivo como objeto de esta mirada.²³ Franco lee la famosa secuencia de la serenata de la Malagueña, según el paradigma de Mulvey donde José Juan posee la mirada y Beatriz es el objeto de esta mirada. Pero, si nos fijamos en la cinematografía de Figueroa, notamos que es Beatriz quien desempeña el papel masculino “activo” como la poseedora de la mirada y José Juan quien desempeña el papel femenino pasivo representando “*to-be-looked-at-ness*”. Aunque la fotografía de Figueroa hace que esta escena se acerque a la belleza de los ojos de Beatriz (y la primera línea de la serenata del Trío Calavera es “Qué bonitos ojos tienes”), esos son los mismos ojos que miran desafiantes hacia la cámara al final de la secuencia (Imagen 9).



Imagen 9. Los ojos de Beatriz

El énfasis también radica en el acto de mirar al cuerpo masculino. Es importante notar que ella puede ver a José Juan, pero él no la puede ver a ella, pues ella se esconde tras las persianas.

23 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 38.

Con relación a asuntos de género (sexo), también es de notar que, aunque el filme se titula *Enamorada*, de igual manera podría haberse llamado “*Enamorado*” porque en realidad se trata de la domesticación de la masculinidad viril (asociada con violencia y machismo) a través de su enamoramiento. Al final del filme, cuando José Juan piensa que Beatriz se va a casar con Roberts, él se aleja del pueblo en lugar de luchar contra las fuerzas federales. Dada esta narrativa, Beatriz se niega a casar con Roberts y huye con José Juan, parece menos un acto de sumisión por parte de Beatriz que, dentro de la lógica del *screwball*, abandonar un mundo al cual no pertenecen.

Siguiendo este análisis textual y de género, *Enamorada* resulta ser un filme muy diferente a las lecturas tradicionales de la obra de Emilio Fernández. El filme establece la necesidad de definir una identidad nacional en el México de los años cuarenta en relación con ideas de género (sexo) a través del uso de la comedia *screwball*. Lo que aparece como contradictorio (entre la explícita ideología masculina de género de la Revolución y la imagen muchas veces feminizada de José Juan) es tal vez una estrategia deliberada, una manera de sugerir un acercamiento no-machista a la política posrevolucionaria. De hecho el filme parece criticar el machismo cuando don Joaquín le dice a José Juan que siempre pierden los hombres que “por lo macho” no saben expresar sus emociones.

Conclusión

Emilio Fernández, el director “nacionalista”, es presentado a menudo como el “hombre de paja” conservador en contra de quien se definen los nuevos cines de los años sesenta y setenta²⁴ o incluso las contra-corrientes del cine clásico de directores

24 Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film 1967-1985* Austin: University of Texas Press, 1992, 63.

como Luis Buñuel²⁵ y Matilde Landeta.²⁶ Lo que este capítulo ha intentado, sin embargo, a través de la lectura de la puesta en escena y los géneros en *Enamorada*, es una interpretación alternativa de Fernández y la historia cinematográfica de México. Más que confirmar cómo los filmes de Fernández apoyan los procesos de nacionalismo cultural conservador –tendencia de la mayoría de académico–, lo que esta comparación ha arrojado es una perspectiva que recalca una tradición de representación revolucionaria ideológicamente menos conservadora. Al mismo tiempo, ha extraído otras áreas de significado desarrolladas en los filmes de Fernández a menudo ignoradas. En última instancia, el objetivo de este análisis ha sido ampliar nuestro entendimiento del cine de Emilio Fernández.

Referencias

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Buñuel and Mexico The Crisis of National Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2003.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamerica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Dyer, Richard. “And I Seem to Find the Happiness I Seek: Heterosexuality and Dance in the Musical”. En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 49-65. London: Macmillan, 1993.

25 Ernesto Acevedo-Muñoz, (2003) *Buñuel and Mexico The Crisis of National Cinema*, Los Angeles: University of California Press 126, 129, 150.

26 Dever, *op. cit.*, pp. 25, 33.

- Fein, Seth. "From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War". En *Mexico's Cinema*, 123-163. Hershfield and Maciel, 1999.
- Fein, Seth. "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema". En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, editado por Gilbert Joseph, and Eric Zolov, 159-198. Durham: Duke University Press, 2001.
- Fein, Seth. "Transnationalization and Cultural Collaboration: Mexican Film Propaganda during World War II", *Studies in Popular Latin American Culture* 17 (1998): 105-128.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Gledhill, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". En *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute, 1987.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding". En *The Cultural Studies Reader*, editado por Simon During, 507-517. New York: Routledge, 1999.
- Johnson, Erskine. "Academy banquet tonight...". *Daily News* (Los Angeles), Feb 26, 1942.
- Lopez, Ana M. "Facing up to Hollywood". En *Reinventing Film Studies*, editado por Christine Gledhill y Linda Williams, 419-437. New York: Arnold/Oxford University Press, 2000.
- López, Ana M. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'old' Mexican Cinema". En *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, editado por López, John King and Miguel Alvarado, 147-164. London: British Film Institute.
- Monsiváis, Carlos. "Bolero: A History". *Mexican Postcards*, trans. John Kraniauskus, 166-195. London: Verso. 1997.
- Monsiváis, Carlos. "Emilio Fernández, El Indio: Los sueños de la nación engendran símbolos". *Intermedios* 11, (1992): 28-39.

- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx". En *Historia general de México*, editado por Daniel Cosío Villegas. México City: El Colegio de México, 1976.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Issues in Feminist Film Criticism*, editado por Patricia Erens. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- O'Malley, Ilene. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ramírez Berg, Charles. "El automóvil gris and the advent of Mexican Classicism". En *Visible Nations Latin American Cinema and Video*, editado por Chon Noriega, 3-32. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film 1967-1985* Austin: University of Texas Press, 1992.
- Rashkin, Elissa. *Woman Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- San Martín, Patricia Torres. "Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors". En *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmaking*, editado por Joanne Hershfield and David Maciel, 37-48. Wilmington: Scholarly Resources, 1999.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*. London y New York: Routledge, 1993.
- Tuñón de Pablos, Julia. "Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio "Indio" Fernández", *Studies in Popular Culture* 12 (1993): 159-174.

Tuñón de Pablos, Julia. "Emilio Fernández: A Look Behind Bars". En *Mexican Cinema* editado por Paulo Paranaguá (ed.), 179-192. London: British Film Institute, 1995.

Tuñón de Pablos, Julia. *En su propio espejo (Entrevista con Emilio 'El Indio' Fernández)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Tuñón de Pablos, Julia. *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA and IMCINE, 2000.

Tuñón de Pablos, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen 1939-1952*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997.