

Arm in Arm Down the Street

Cultural meanings of the city

Del brazo y por la calle

Construcciones culturales de la ciudad

investigación —
pp. 20-27

Georgina Cebey Montes de Oca

Resumen

En el presente trabajo se desarrollan algunas ideas para comprender la manera en que el cine adquiere un papel en la formación de una conciencia nacional. Ante un panorama reflexivo tan extenso, se toma como objeto de estudio la película "Del brazo y por la calle", realizada en 1955 por el director Juan Bustillo Oro. Se examina uno de los motivos centrales del filme, la ciudad como el sitio ideal para desarrollar una idea de identidad nacional, supuesto que al mismo tiempo se apoya en la ideología de los dos personajes principales de la trama.

Palabras clave: ciudad, cine, México, identidad nacional

Abstract

The following text aims to develop some ideas that will help to understand the role of cinema in the process of developing a national Mexican conscience. Facing a reflexive scenario that is quite extensive, the chosen object of study is the film *Arm in Arm Down the Street* produced by Juan Bustillo Oro in 1955. One of the leitmotifs of the film, which is examined here, visualizes the city as the idyllic place to develop the awareness of a national identity, an assumption which is supported along the film by the two main character's ideology.

Keywords: city, film, Mexico, national identity

Este ensayo se cuestiona de qué modo la condición humana del mexicano moderno se construye de alguna manera con el apoyo material y concreto de la ciudad. Si la representación urbana del director Juan Bustillo Oro con la película "Del brazo y por la calle" (1955) es un ejercicio que "esencializa y distorsiona" el modo en que se imagina una nación, el hecho de que lo anterior se conjugue en la película en una versión masculina y una femenina constituye un primer foco de análisis. María (Marga López) es una mujer que deja su pasado de fortuna para vivir modestamente junto a Alberto (Manolo Fábregas), dibujante. Ambos habitan en un departamento ubicado en uno de los cinturones de miseria de la ciudad, situación que promueve que ella externé su sufrimiento. Ante una vida que tiene contacto con la miseria de la zona y una relación en crisis, María vive los excesos del barrio una noche, lo que desata la posibilidad de que la pareja se suicide. Con un final conciliatorio, una de las características de esta película es que uno de los personajes principales es la Ciudad de México, hecho que relaciono, en general, con la representación e

identificación de una conciencia nacional y, en concreto, con la construcción del personaje femenino de la historia, María.

La formación –y transformación– de una conciencia nacional atañe directamente al nacionalismo como estrategia sobre la que se implanta una referencia de identidad nacional. Para desarrollar esta idea acudo a la tesis sustentada en el libro *Comunidades Imaginadas*² de Benedict Anderson, quien comprende el concepto de nación como una creación cultural que alude a una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”;³ el nacionalismo es un fenómeno moderno, en el que las comunidades que se enfrentan a cambios de sistemas de producción pueden imaginarse limitadas y soberanas.⁴ El valor legítimo que se utiliza para hacer posible esta concepción de comunión es la nacionalidad. El concepto de Anderson permite relacionar la idea de construcción nacional, un proceso de respuesta social o cambios económicos, con cuestiones abstractas de ideología y sentimiento nacional. A partir de esta relación se comprende el proceso en el que una nación que se está constituyendo, se representa en el tiempo y se concibe como parte de esa comunidad que tiene límites específicos que, además, es producto de una legitimidad política. Si llevamos esta idea a la película que nos atañe, comprendemos que el cambio social y económico se origina en el desarrollismo de mediados de siglo, época de grandes y veloces cambios, etapa en la que se hacen necesarios nacionalismos, o mecanismos que refuerzan la identidad. Los nacionalismos son efectivos en tanto que generan apegos profundos, lo que no garantiza coherencia filosófica en las significaciones que pueda adquirir y, al mismo tiempo, reflejan el grado general de desarrollo del capitalismo y la tecnología⁵ que presenta determinada comunidad.

Es posible incluir al cine como estrategia de identidad, pues funciona como un vehículo del nacionalismo, en tanto que es un fenómeno de transformación de las mentalidades y atañe directamente a la cultura. Es posible también comprender que una de las pretensiones simples del nacionalismo es unir a las personas con identidades; para eso desarrolla estrategias más elaboradas, esto es, el nacionalismo es complejo en tanto que “moviliza el poder político-cultural y el peso institucional principalmente a través de la implantación de una red de amplio alcance de los modos de dirección organizada no sólo retóricamente, sino encarnada en la propia organización y políticas de las instituciones.”⁶



Póster de la película "Del brazo y por la calle". Tomada de: Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2008): 68

La pareja se conoce de día
 Tomada de: Carlos Martínez
 Assad, *La ciudad de México
 que el cine nos dejó*
 (México: Secretaría de
 Cultura-Gobierno del Distrito
 Federal, 2008): 69



Pensar el nacionalismo como motivo en el cine es sugerir que una película es el vehículo de una estrategia compleja para un cambio de conciencia que avanza lentamente. En este caso me refiero a la “conciencia mexicana”, misma que sufrió un primer cambio drástico en la posrevolución y que, para mediados del siglo xx, estaba transitando a un nuevo estado que buscaba definirse de acuerdo a un momento clave, el desarrollismo característico del gobierno de Miguel Alemán, que requería de una conciencia del pasado diferente (más moderna) pero que era, al mismo tiempo, continuación de la conciencia posrevolucionaria. De acuerdo con Anderson, la comunidad que se imagina en comunión, y tiene conciencia de formar parte de un mismo tiempo, con olvidos y continuidades (olvidos como la lucha armada, continuidades como un modelo de estado que institucionaliza el simbolismo de la Revolución en un partido político –PRI–), propicia la necesidad de narraciones de identidad.⁷ En este sentido es importante mencionar que en el México del siglo xx el nacionalismo se transformó y evolucionó de manera rápida y compleja. Si para finales de la Revolución “el patriotismo y lo mexicano” consolidaban un eje poderoso para un nacionalismo oficial o una ideología dominante, para mediados de siglo esta tendencia se había disuelto en una multiplicidad

de matices tan considerable como la diversidad de grupos sociales que integraban la “nación” por lo que pensar en “un mexicano” favorecía la creación de estereotipos, estrategia para la que el cine funcionaba muy bien: “si la revolución nos enseñó a mirarnos a nosotros mismos, conviene especificar quiénes somos, es decir, cómo nos acepta, esencializa y distorsiona el espejo del cine.”⁸ La hipótesis que se desprende de lo anterior es que el cine funciona como un mecanismo de carácter identitario en tanto que produce discursos generadores de sentidos para que los individuos identifiquen sus ámbitos de pertenencia. Por ello propongo que “Del brazo y por la calle” puede comprenderse como un mecanismo identitario, complejo y con diferentes capas o niveles de interpretación.

Una de las rutas para entender los intentos de definición de lo nacional puede ser la que propone Ricardo Pérez Montfort,⁹ quien considera que “el ser mexicano” es tema y preocupación de filósofos, de literatos, de políticos, de artistas, etc. Cada uno de estos intentos de definición de una identidad trazó un camino preciso, determinado por los intereses de los diferentes ámbitos de la cultura y política nacional. Sin embargo, los temas de nacionalidad, raza y cultura, todos ellos originados en una revolución mexicana (un origen común identificable por todos), se mantenían como constante. Desde la década de los cuarenta, y a la par de un nacionalismo institucionalizado que se difunde muy rápido, la ciudad comienza a transformarse velozmente: grandes migraciones del campo a la metrópoli, la atracción de un incremento de ofertas laborales, entre otros factores, hacen que una clase media y sectores populares comiencen a asentarse en la ciudad, dándole identidad a diversas partes de la misma. El centro histórico sufre este cambio, así como nuevos cinturones de pobreza o nuevas colonias que surgen dada la necesidad de alojar a más pobladores. Este suceso tuvo un reflejo en el cine, la visibilidad que se le da a la ciudad y a las modificaciones de su fisonomía tiene una correspondencia natural con un fenómeno más

complejo que lo urbano y toca directamente a la condición del ciudadano o del integrante de una nación. Me refiero a la modernidad, fenómeno de grandes cambios que atañen a la configuración de la conciencia nacional.

Al seguir la idea central de Wimal Dissanayake en el texto “Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding”, la modernidad presenta una gama de matices muy amplia que pueden analizarse en cualquier objeto cultural.¹⁰ Sin embargo, un paradigma de entendimiento diferente –como lo propone Dissanayake–¹¹ es la experiencia urbana, pues a través de ella es posible arribar al entendimiento del sujeto que es al mismo tiempo transformado en objeto y sujeto del proceso de modernización.¹² Esto es visible, según el autor, en la percepción de “dislocaciones culturales”¹³ originadas por los cambios en la manera de vivir los entornos. Poniendo atención en lo anterior, analizaré las dinámicas de la modernización en la película de Bustillo Oro, específicamente la manera en que estas dinámicas de lo moderno se hacen perceptibles, o son especialmente subrayadas en el filme, en el ámbito de lo urbano y el modo en que se relacionan con una formación cultural, oponiéndose o interactuando con la tradición.¹⁴

En el caso de “Del brazo y por la calle”, la visualización que se ofrece de la ciudad puede leerse en dos niveles: uno, relacionado con la transformación de las clases sociales, y otro que da cuenta de una transformación en las relaciones de género. Esta última capa o nivel, que atañe particularmente al personaje femenino, permite establecer al mismo tiempo una relación de correspondencia directa entre el personaje y la urbe, situación que sugiere porque la ciudad que retrata esta película es una entidad femenina. En esta cinta, lo mexicano no se expresa con la representación de estereotipos comúnmente utilizados con anterioridad en el cine, como la figura del charro o los paisajes mexicanizados que acudían a la arquitectura colonial o la naturaleza mítica, exótica y pintoresca,¹⁵ pues la narrativa de la ciudad mexicana ha cambiado y con ello la manera

en la que se expresa en el cine. Uno de los retos de la industrialización consistió en construir narrativas acordes con la realidad, reto en tanto que esa narrativa en construcción lidiaba con un pasado que se había dedicado por más de tres décadas a construir un estereotipo nacional que reivindicaba la figura del indio, engrandecía el pasado prehispánico o conmemoraba con el charro, por ejemplo.

En este caso, la cinta construye una narrativa de la ciudad paralela al personaje de María. La manera en que este problema se articula como parte de una narrativa urbana es compleja, pues se intenta reflejar el México moderno a través de dos personajes: María y la Ciudad de México, los dos se construyen uno a partir del otro, ambas son objetos y sujetos de una dinámica de modernización;¹⁶ a partir de ello es posible comprender primero a María para luego ver cómo estas características tienen un reflejo en la ciudad.

María es una mujer sexualmente madura que aún no es madre, situación lejana del estereotipo común de la mujer mexicana a la que normalmente acudía el cine y que estaba construido a partir de la representación de ideales domésticos que insinuaban una moral conservadora.¹⁷ ella es moderna en una pequeña proporción, pues tampoco es independiente y depende del sustento insuficiente de Alberto, una constante que detona crisis en la pareja. La frustración de María al no contar con dinero para lo que quiere coincide con lo que Laura Mulvey, bajo un enfoque feminista, determina como una "representación de la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico".¹⁸ La relación entre el hombre y la mujer demuestra una lucha entre estructuras ideológicas y en cierta medida, dominio masculino, mismo que se extiende hacia la calle. El patriarcado, el poder que ejerce el hombre en la toma de decisiones, sufre un revés interesante cuando María decide de qué manera consigue dinero para comprar el vestido que quiere. Otra diferencia perceptible en esta decisión es que hay un intento del personaje por dar una solución revolucionariamente femenina a su

problema, al percibir que no hay una diferencia entre el trabajo del hombre (dibujante) y el de la mujer (que cambia del trabajo de ama de casa por la prostitución) pues ambos son remunerados, aunque ese fenómeno desate también parte de la crítica de la película hacia la actitud de la mujer en concreto, y de la urbe moderna y sus consecuencias, en general.

Uno de los temas que complementa la cuestión sobre el sexo de la ciudad tiene que ver con el modo que la mujer tiende a relacionarse con ésta. Aunque son pocas las secuencias que muestran a la mujer y al hombre en la calle de manera separada, se hace evidente que la relación que él tiene con la calle es diferente, más utilitaria, en tanto que la mujer hace de la calle un espacio de contemplación y reflexión,¹⁹ su relación con la calle puede definirse más profunda. Viene a cuenta el diálogo en el que María comenta qué es lo que observa cuando sale a la calle, apunta que hace evidente una relación más consciente de los efectos negativos de la ciudad que crece sin control y que, además, permite notar cómo la mujer le adjudica a la ciudad otra función, la del escenario de la miseria:

Todos los días tengo que soportar el único espectáculo que me está permitido: la terrible miseria que me rodea. Niños desnudos, mujeres indiferentes a todos, hombres embrutecidos por el alcohol y todos hambrientos. [*Vemos una familia pidiendo limosna, al fondo la fachada de una iglesia*] Un espectáculo que me hace vivir abrumada de asco, asco de tanta suciedad y tanta injusticia.

El hecho de que María sea una mujer que no tiene hijos funciona como manera de cuestionar el papel tradicional de la mujer, su lugar en la familia nuclear y los valores que desde ahí transmite. Tal vez, también retratado de una manera extrema, es posible comprender que María, al igual que la ciudad, lucha o trata de encontrar una nueva identidad, una que rompe con el papel, aspecto y función tradicional, y es en esa búsqueda que acude a actividades rechazadas por la socie-



dad. En ambos casos, María y la ciudad, puede observarse una lucha por la construcción de una identidad que no pretende definirse en relación a lo masculino.²⁰

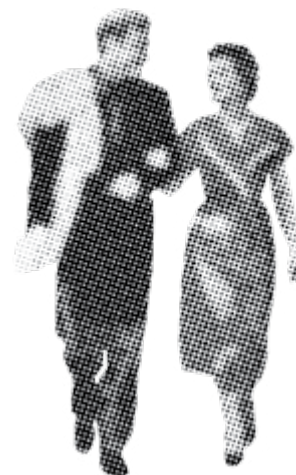
También podemos notar que los comportamientos de género se muestran definidos por determinantes sociales y culturales, es decir, la película es enfática al mostrar que no todas las mujeres pertenecen a una misma clase social y de ello depende cuál es su rol; para mostrar lo anterior, los ejemplos que utiliza la cinta son drásticos: María, soltera y adinerada, conduce un vehículo en Polanco y no tiene restricciones para comprar ropa costosa o ir a cenar al mejor lugar de la ciudad, en tanto que, una vez casada con el dibujante de clase baja pierde todo privilegio y se dedica a coser, cocinar y sufrir por esta situación. Su condición de mujer pobre es la que al mismo tiempo le permite estar en contacto cercano con la miseria y tal vez, también con la prostitución.

El pasado de María es la modernidad que no puede imponerse con la situación de Alberto, la tradición, que finalmente domina. De manera muy simple, la relación de los personajes retrata una dinámica modernizadora en la que la tensión de la tradición puede ser fatal; recordemos que ante la frustración de no poder equilibrar modernidad y tradición, el suicidio aparece. María es moderna pero está sometida a la tradición de la vida y figura masculina de Alberto y de ella depende su evolución.

Una vez valorado este aspecto, es interesante notar cómo la figura femenina de María funciona como espejo de la ciudad moderna. María es producto de una cultura de consumo, como la ciudad moderna, que está determinada por este factor: su estructura y apariencia son producto de ello, los anuncios lumínicos lo simbolizan, aparadores, el movimiento, el automóvil, en síntesis la idea de una ciudad que crece (vertical y horizontalmente) y nunca descansa. La ciudad, como una mujer moderna, parece perder el equilibrio al olvidar la tradición: si María no es el estereotipo de la madre de familia que transmite la tradición de la nación, por lo tanto su relativo material, la ciudad, carece de ello, y de ahí se desprende que la ciudad se muestre la mayoría de las veces de noche, un tiempo o escenario no familiar.

Una de las secuencias finales de la película resulta buen ejemplo de la relación entre la ciudad y la mujer; María y Alberto han decidido no suicidarse y piensan en el tiempo pasado. Ella, al recordar el día de su boda, comenta:

¡Cómo me impresionó la iglesita de allá abajo! [*vemos la fachada de una iglesia colonial en ruinas*], constantemente cuarteándose [*vemos el interior de la iglesia*], con el continuo atravesar del paso de los trenes, siempre necesitando que la apuntalen, siempre en reparación pero negándose a caer. Los trenes empeñados en tirarla [*vemos un tren que pasa, al fondo la torre de la iglesia*] y la iglesia sufriendo en silencio pero sin caer, como sostenida internamente por la fuerza de la fe. Así debiera haber sido yo, resistir la miseria, la gota de agua, el paso de los trenes, el ruido de la sierra. Y así debimos ser los dos, negándonos a caer a pesar de todo, sostenidos por la fe en nuestro amor y la creencia en dios.





Escena nocturna de la película. Tomada de: Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2008): 69

Esta secuencia reafirma la función de la ciudad, concretamente de la arquitectura, en la construcción de un modelo de mujer. María se compara con la iglesia, una construcción que funciona en opuesto con la ciudad moderna. La iglesia es colonial y representa la tradición, se hace uso de la arquitectura para llamar a un tiempo a través de la metáfora: “aunque fracturada se niega a caer”. La iglesia, símbolo de la tradición, ha resistido el paso de los trenes que simbolizan la modernidad representada con la tradicional imagen de una máquina, veloz y con movimiento que embate a la tradición pasando frente a ella y debilitando sus cimientos. María se arrepiente de haber sido moderna y atentar contra los valores tradicionales, la fe o el amor. Ella revela que su complemento es la ciudad, pues a partir de esa figura se construye. Una vez que ha fallado, el final nos hace suponer que se construirá a partir de la tradición y su ejemplo de una iglesia colonial.

De esta manera, observamos que la película funciona como un juicio a la mujer moderna, crítica que puede traducirse en los aspectos físicos de la ciudad subrayados en el filme. Se trata, por lo tanto, de una película que ofrece varios niveles de lectura: uno que cuestiona el nuevo rol que la mujer puede jugar en el contexto de una nación que vive “el milagro mexicano” y otro más reflexivo que intenta desenmascarar las construcciones de género de la modernidad, para luego dejar al espectador conservador el beneficio de condenar al personaje. En esta configuración

de género, el tiempo y particularmente el espacio producen resultados interesantes que transmiten la ideología de un patriarcado que se abre a la experiencia moderna para mostrar los posibles resultados (negativos) de una búsqueda de identidad que se aleja de la tradición en que se funda “la nación” y coincide con el crecimiento industrializado de la urbe. Me parece que finalmente esta representación de la realidad mexicana induce a la alineación de los habitantes modernos de la ciudad.

Llevar la película al plano de una lectura que pretende explorar la construcción de un género o de la estrategia nacionalista para transmitir un valor de lo mexicano, implica hablar de algo más que una representación que esencializa la realidad. En este caso, creo que ambos tópicos obligan a pensar en una nación múltiple, en términos espaciales e ideológicos, mismos que complejizan los estereotipos y dan cuenta de esta idea de nación compleja, que también es característico de la modernidad. Tanto espacial como culturalmente, la modernidad es un conjunto de dinámicas que no pueden analizarse aisladamente de una dimensión más grande, como puede ser la ciudad. Lo interesante aquí es notar que el cine funciona como una “negociación de significados culturales”²¹ y opera en tanto que retrata la misma negociación implícita en la creación o modificación de un espacio como la ciudad.

Notas

1. Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano* (México: Amerigo Arte, 1999), 10.
2. A partir de un estudio histórico que analiza un proceso específico del pasado, en *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson busca comprender el fenómeno de la construcción identitaria a partir de categorías como nación. La reflexión que realiza el autor sobre la identidad sirve para pensar la historia como una narrativa del pasado en la que las definiciones propias de nación son modalidades de poder, al tiempo que se comprende la relación entre identidad como un enlace entre sociedad e individuo. En este sentido, los conceptos de cultura y nación son principios que configuran la identidad de las comunidades y los individuos, en este caso ambos operan discursivamente estructurando prácticas que dan estructura a comunidades políticas.
3. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* Colección Popular 498 (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.
4. Explica Anderson que una nación puede entenderse como imaginada "porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson: 1993, 23) y "se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal" (Anderson: 1993, 25).
5. Anderson, *Comunidades imaginadas* 99.
6. Paul Willemen, "The National Revisited", en Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema* (Londres: British Film Institute, 2006), 30. [Traducción propia]
7. Anderson, *Comunidades imaginadas*, 285.
8. Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 10.
9. Ricardo Pérez Montfort, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", en *Política y Cultura* 12 (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1999). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>
10. Dissanayake identifica cuatro tipos fundamentales: discursos socio-económicos, de construcción de una sociedad o racionales, una dimensión política que atañe directamente a los cambios de las formas tradicionales de conducta y una cuarta dimensión experiencial que se relaciona con las nuevas perspectivas que un fenómeno de transformación de la experiencia que el hombre genera. Wimal Dissanayake, "Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding", en Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake (eds.), *Rethinking Third Cinema* (Nueva York- Londres: Routledge, 2003), 203.
11. En busca de nuevos marcos de entendimiento e inteligibilidad o nuevas perspectivas para comprender el cine popular de la India, Dissanayake propone acercarse a la idea de una experiencia de transformación perceptible en las transformaciones urbanas. Recurre a Marshall Berman (1988) quien a su vez propone una genealogía de la experiencia moderna en la urbe, misma que demuestra que el marco de entendimiento de la experiencia moderna a partir de la transformación urbana no es un marco reflexivo nuevo.
12. Marshall Berman citado por Dissanayake, "Rethinking Indian Popular Cinema...", 203.
13. Con "dislocación cultural" Dissanayake entiende "aspectos sensoriales y experimentales de la modernidad, [...] temas de tiempo, fragmentación, caos y sobreestimulación sobre las imágenes" (Dissanayake: 2003, 203).
14. Dissanayake, "Rethinking Indian Popular Cinema...", 203.
15. John Mraz, "Cinema and Celebrities in the Golden Age", en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity* (Durham: Duke University Press, 2009), 118.
16. Ver nota 11.
17. Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, 71.
18. Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001), 366.
19. Comenta Mónica Ceviedo respecto a la diferencia entre la relación del hombre y la mujer con el espacio que la vinculación surge con la división del trabajo y que "mientras para el hombre el espacio es abierto, abstracto, relacionado con la caza, el poder y la guerra, para la mujer el espacio es controlado, cerrado, en relación con su cuerpo y la intimidad, con la maternidad y la defensa de la especie humana". Mónica Ceviedo, *Arquitectura y género. Espacio público/espacio privado* (Barcelona: Editorial Icaria, 200), 34.
20. Parto de la definición de una ciudad masculina observable en las producciones cinematográficas de décadas anteriores, por ejemplo, en el melodrama ranchero "Fernandez's melodramas contain strong doses of machismo, reflecting the director's assertion that his nationality is male: 'Mexico is Mexico, and for that reason is masculine'" (Mraz: 2009, 117).
21. Dissanayake, "Rethinking Indian Popular Cinema...", 203.

Referencia

- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 498), 1993.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 2008.
- Ceviedo, Mónica. *Arquitectura y género. Espacio público/espacio privado*. Barcelona: Icaria, 2003.
- Dissanayake, Wimal. "Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding", en Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake (eds.) *Rethinking Third Cinema*. Nueva York-Londres: Routledge, 2003.
- Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Arte, 1999.
- Mraz, John. "Cinema and Celebrities in the Golden Age", en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo," en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- Pérez Montfort, Ricardo. "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", en *Política y Cultura* 12 (verano 1999). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>
- Willemen, Paul. "The National Revisited", en Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.) *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006.

Georgina Cebey Montes de Oca

Doctorante en Historia del Arte en la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad
Nacional Autónoma de México (UNAM)
México

✉ ginigi@gmail.com