

# El diálogo intercultural entre el cine hollywoodense y el cine mexicano de la Época de Oro

LAURO ZAVALA

*Universidad Autónoma Metropolitana*

**Resumen:** En este trabajo se presentará un panorama sobre los géneros clásicos del cine mexicano, para lo cual se proyectarán algunas secuencias representativas de la llamada Época de Oro (1942-1957). Estas secuencias pertenecen al melodrama (*Rosenda*, J. Bracho, 1948); film noir (*Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel, 1955); musical (*El inocente*, R. González, 1956); erotismo (*Susana*, Luis Buñuel, 1951) y comedia (*Músico, poeta y loco*, H. Gómez, 1948), además de la hibridación de comedia, melodrama, cine musical y erotismo (*Enamorada*, Emilio Fernández, 1946). Estas películas siguen siendo exhibidas y son frecuentemente imitadas en la actualidad, y en ellas se puede escuchar el habla popular mexicana.

**Palabras clave:** géneros; cine mexicano; Época de Oro; habla popular mexicana

## Introducción

El cine mexicano ha sido objeto de numerosos estudios desde la perspectiva de la historia del cine nacional y la historia de la nación a través del cine. Pero todavía es muy escasa la tradición de aproximaciones al estudio del cine mexicano (y latinoamericano) desde la perspectiva del lenguaje cinematográfico y el estudio de los géneros clásicos.<sup>1</sup> En lo que sigue presento algunas similitudes formales y diferencias ideológicas entre el cine mexicano y el estadounidense durante las décadas de 1940 y 1950, a partir del análisis de algunas escenas paradigmáticas de film noir, comedia romántica, melodrama, cine musical y cine social.

Aquí parto de la hipótesis de que existen huellas intertextuales entre el cine mexicano y el cine estadounidense durante este periodo. Entiendo por *huella intertextual* la presencia de rastros temáticos, formales y estructurales de una película o grupo de películas en otra película particular. Se trata de una forma de intertextualidad que puede ser pretextual (a partir de una película específica) o architextual (a partir de una regla de género).<sup>2</sup> En los ejemplos que siguen encontramos ambos tipos de huellas en el terreno formal y estructural, pero hay notables diferencias en el terreno ideológico y genérico.

---

<sup>1</sup> El estudio del lenguaje cinematográfico en el cine mexicano incluye los trabajos de Ariel Zúñiga: *Vasos comunicantes en el cine de Roberto Gavaldón*. México, Ediciones El Equilibrista, 1990; Álvaro Vázquez Mantecón: *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México UAM Azcapotzalco, 2006; Álvaro Fernández: *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007; Rocío González de Arce: *Cinema / Naturaleza. Un punto de vista etnobiológico*. México, Etnobiología / Conaculta, 2016.

<sup>2</sup> Pavao Pavlicic: “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, en *Versión* núm. 18, UAM Xochimilco, 2006, 87-113. Texto disponible en línea.

Durante la llamada Época de Oro del cine mexicano (de 1936 a 1957) la producción alcanzó hasta 130 películas cada año, con una presencia en todos los países de habla hispana, en parte debido a la recesión del mercado del cine estadounidense por causa de la Segunda Guerra Mundial. Las salas de exhibición llegaron a tener hasta 10,000 butacas, y se creó un notable *star system* en la región iberoamericana, todo ello en el contexto de la necesidad de afianzar la identidad cultural de la región.

Es ilustrativo del alcance de esta producción cinematográfica la existencia de concursos de canción ranchera mexicana en varios países de la región latinoamericana. Por ejemplo, en Chile fue popular una intérprete con el nombre profesional de Rosario de Guadalupe, que representaba una alusión sincrética de las vírgenes del Rosario (en Chile) y la Virgen de Guadalupe (en México).

A continuación señalo la presencia de algunas huellas intertextuales del cine de géneros estadounidense en algunas películas del cine mexicano de la Época de Oro.

### 1. Film Noir

Entre los elementos formales e ideológicos más distintivos del llamado *film noir*, en general, se encuentran los claroscuros dramáticos y el empleo de espacios confinados; la *femme fatal* y el correspondiente *doppelgänger*; las estrategias de suspenso narrativo (de la calma a la sorpresa epifánica final), la existencia de un crimen pasional, y una frecuente ambigüedad moral en los personajes.

De acuerdo con el trabajo de Andrew Spicer, se pueden encontrar 184 películas en el cine estadounidense que tienen estas características durante las décadas de 1940 y 1950, antes del surgimiento, a partir de *Sombras del mal* (Orson Welles, 1959) del llamado *neo-noir*.<sup>3</sup> Por su parte, el cine de crimen y suspenso producido en México en esa época tiene estos mismos rasgos formales, pero con un fuerte componente melodramático, lo que ha llevado a señalar la existencia de un cine *melo-noir* en la región iberoamericana, producido de manera simultánea al *film noir* estadounidense. De acuerdo con el trabajo de Álvaro Fernández, se pueden encontrar 151 películas en el cine mexicano que tienen estas características durante las décadas de 1940 y 1950.<sup>4</sup>

En todas estas películas encontramos los claroscuros provenientes del expresionismo alemán, como una manifestación de la angustia existencial de los personajes, acompañados por un marcado determinismo social, lo mismo en el cine mexicano que en el estadounidense.

Como un ejemplo de estos rasgos en ambas cinematografías propongo considerar la secuencia final de *The Big Combo* (Joseph H. Lewis, 1955) (2 min 9 seg) y la secuencia final de *El suavecito* (Fernando Méndez, 1951) (5 min 56 seg).

En ambos casos, la secuencia final presenta el momento en el que el protagonista se ve acorralado por sus perseguidores. Este momento ocurre a media noche, y el perseguido se ve iluminado en alto contraste, ya sea por las lámparas de la calle o los faros del auto, para terminar siendo atrapado de manera dramática. En el caso de *The Big Combo*, el sofisticado pero cruel extorsionador es llevado a la cárcel después de haber traicionado a todos aquellos que lo han apoyado. En ese sentido, su acorralamiento final resulta inevitable en retrospectiva, como consecuencia natural de la misma historia.

En la secuencia final de *El suavecito* encontramos al protagonista perseguido por la banda de extorsionadores a quienes él ha denunciado ante la policía. Esta secuencia ocurre en una terminal de autobuses, también a media noche, cuando el protagonista está tratando de escapar. La construcción del espacio, el empleo de una música dramática de carácter consonante y la iluminación en alto contraste

<sup>3</sup> Andrew Spicer: *Film Noir*. Harlow, Pearson Education Limited, 2002.

<sup>4</sup> A. Fernández, *op. cit.* Ver nota 1.

para mostrar el acorralamiento final del personaje son similares a la película estadounidense. Sin embargo, esta secuencia tiene una notable diferencia ideológica con la anterior, pues mientras el encarcelamiento del protagonista en *The Big Combo* es un acto de justicia por parte de la ley, en cambio en *El suavecito* la muerte del protagonista tiene un carácter trágico, y es claramente injusta, pues es consecuencia de su decisión de salvar la vida de un hombre inocente.

Unos momentos antes de esta secuencia final vemos cómo él mismo detiene el autobús en el que está viajando, y regresa a la comisaría para hacer una nueva declaración, lo que permitirá que el acusado quede en libertad. Es por ello que la muerte del protagonista en la escena final, como un acto de venganza de los mafiosos, es una variante melodramática del *film noir* estadounidense.

De esta manera, mientras ambas películas comparten los rasgos formales del género en términos de iluminación, composición visual, estructura narrativa y puesta en escena, en cambio existen profundas diferencias ideológicas entre ellas, y el sentido del final tiene connotaciones muy distintas en cada película. Al pertenecer a tradiciones genéricas diferentes, éstas (y muchas otras) películas de la época ameritan un estudio más detenido de lo que podríamos llamar las variantes interculturales del *noir* clásico.

## 2. Comedia Romántica

Durante la década de 1930 se produjo en el cine estadounidense un grupo de películas de comedia romántica a las que se ha llamado *screwball comedy*, un género de enredo matrimonial.<sup>5</sup> Entre ellas encontramos *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), con Claudette Colbert y Clark Gable, y *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), con Cary Grant y Irene Dunne, que comparten varios rasgos genéricos, especialmente en la puesta en escena, con una película como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), con María Félix y Pedro Armendáriz. Esta última ha sido estudiada casi exclusivamente como una película sobre la Revolución Mexicana, pero se ha dejado de lado su carácter de comedia romántica clásica.

En *It Happened One Night* encontramos una secuencia donde el personaje de Claudette Colbert se encuentra en la orilla de la carretera, y jugando con su compañero de viaje decide mostrar sus pantorrillas a un conductor anónimo para provocar que éste detenga su automóvil y les dé un aventón. De esta manera, ella gana la competencia con su compañero de viaje al emplear un método efectivo para recibir ayuda de un total extraño. Por su parte, en *The Awful Truth* el personaje de Cary Grant visita la habitación del hotel donde se hospeda su esposa, y queda atrapado detrás de la puerta de la habitación en el preciso momento en que el nuevo pretendiente de ella llega para pedirle un primer beso como prueba de su amor. Cuando ella accede a besarlo, no puede evitar reír debido a que Cary Grant le hace cosquillas, secretamente, detrás de la puerta.

En *Enamorada* encontramos dos secuencias donde las pantorrillas de la protagonista y la puerta que la separa de su pretendiente cumplen una función narrativa crucial para la historia. En el primer caso, el personaje de Pedro Armendáriz ve las pantorrillas de María Félix cuando ésta pasa frente a él y sube una banqueta de la calle. Éste es el momento del primer flechazo romántico, que tendrá numerosas consecuencias. En otra secuencia, el mismo pretendiente la visita en su residencia familiar. Cuando ella decide no abrirle la puerta, se inicia una serie de juegos entre ambos, y de esta manera la puerta se convierte en un objeto que los separa y los une al mismo tiempo.

<sup>5</sup> Stanley Cavell: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1999.

A partir del análisis de estas cuatro escenas podemos encontrar varios elementos comunes a todas ellas en la construcción de la puesta en escena:

--- *La competencia como acercamiento.* La competencia lúdica entre el hombre y la mujer se convierte en parte de un proceso de enamoramiento mutuo. Así, la confrontación inicial (causada por la diferencia de clase social o por un malentendido) deja el lugar a la admiración y el acercamiento paulatino y creciente

--- *La ironía como complicidad.* La situación irónica original (donde la mujer gana una competencia con recursos que el hombre no puede emplear o donde la confrontación lúdica es el anuncio de un acercamiento romántico) genera una complicidad entre los personajes y, más importante aún, una complicidad entre ellos y los espectadores

--- *El juego como preludeo para la decisión trascendental.* El espíritu lúdico de las situaciones narradas propicia que el personaje que todavía tenía dudas termine por tomar la decisión esperada (acceder al matrimonio), lo cual resulta una consecuencia inevitable en retrospectiva. Este momento de anagnórisis da lugar a una epifanía narrativa que resuelve los enigmas planteados en la historia.

Todas estas películas comparten las reglas de la comedia romántica. La historia de *It Happened One Night* comparte con *Enamorada* lo que podríamos llamar una utopía de clase, donde la hija del hombre más rico de Cholula (María Félix) se enamora del militar que proviene del pueblo, y donde la hija del magnate de Nueva York (Claudette Colbert) se casa con el periodista aventurero. En ambos casos, la mujer es independiente, rebelde y autónoma, pero siempre cariñosa con su padre. Las convenciones genéricas garantizan la lógica narrativa del final epifánico.

### 3. Cine Musical

El cine musical hollywoodense dominó la atención de los investigadores durante varias décadas, dejando de lado el estudio del cine musical producido fuera de Hollywood, ya sea en el cine independiente y la animación infantil o, sobre todo, en el cine musical producido en el resto del mundo.<sup>6</sup>

Mientras el musical hollywoodense tiene un estilo específico, muy difícil de imitar, en cambio el cine musical internacional está ligado a la identidad cultural de cada país. Observemos una breve escena de *42nd St.* (Lloyd Bacon, 1933), donde encontramos la característica coreografía de Busby Berkeley. Los movimientos de la cámara acompañan a las coristas en sus bailes espectaculares. En esta escena, como en todas las coreografías de Berkeley, los movimientos rítmicos de las piernas de las coristas tienen un ritmo visual acompasado que produce una sensación de armonía física y júbilo juvenil.

En *Músico, poeta y loco* (Humberto Gómez Landero, 1958) encontramos una de las secuencias más logradas en la carrera del comediante y cantante Tin Tan, donde éste improvisa historias apócrifas sobre el origen de distintos ritmos de baile de la tradición europea, estadounidense y latinoamericana. En esta escena las alumnas de la escuela de música lucen faldas mínimas, cruzando varias veces las piernas en sus asientos, y levantándose para seguir el ritmo de cada estilo musical. En ambas películas (*Músico, poeta y loco* y *42nd St.*) es posible reconocer la presencia de varios elementos comunes:

*Un erotismo lúdico* donde las piernas de las bailarinas se lucen al ritmo de

<sup>6</sup> Corey K. Creekmur y Linda Y. Mokdad, eds.: *The International Musical*. Edinburgh University Press, 2013

una coreografía diseñada para el efecto

*La agencia narrativa de la música*, pues aunque ninguna de estas secuencias está acompañada por letra, la música establece el tono de celebración dominante, y el humor se encuentra en los diálogos preliminares.

*La dimensión maravillosa de la escena*, considerando que la música acusmática surge del espacio extradiegético, y que es considerada como algo natural en el género clásico.

Todos los rasgos formales que han sido parte del cine musical hollywoodense se presentan en el cine musical internacional. Sin embargo, en esta película mexicana la música es utilizada para celebrar la diversidad polifónica de ritmos y estilos en distintas tradiciones musicales, en lugar de conservar un único estilo en todas las escenas bailables.

A la polifonía musical de la película mexicana le corresponde una polifonía ideológica en el plano narrativo, pues el discurso de Tin Tan tiene un sentido carnavalesco que está muy alejado de la tradición monológica propia del musical hollywoodense. Es por ello que esta secuencia puede ser considerada como una forma de cine posmoderno *avant la lettre*, donde se juega con elementos architextuales de la tradición musical clásica. Ésta es también una de las razones por las que muchos espectadores actuales consideran a Tin Tan como nuestro contemporáneo. Tan sólo en los últimos 10 años (más de 30 años después de su muerte, ocurrida en 1973) se han producido varios documentales, biografías y glosarios derivados de su trabajo en el cine de la Época de Oro, y algunos grupos de rock lo consideran como su referente musical.<sup>7</sup>

#### 4. Melodrama

El melodrama puede ser considerado como el género modelizante por antonomasia, pues suele ser utilizado en el resto de la tradición genérica como el referente dramático, por su riqueza y complejidad estructural. Al mismo tiempo, éste suele ser el género con mayor gradiente de hibridación. Esto último significa que encontramos rasgos de melodrama en el film noir, el cine musical, la comedia, el cine erótico y el cine social.

Por lo demás, el melodrama tiene un carácter de gran intensidad dramática, en particular en las escenas donde los personajes pierden el control de sus actos para entrar al terreno de sus deseos más profundos.<sup>8</sup> Esto se puede observar en una escena de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), protagonizada por Rita Hayworth, y una escena similar en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), protagonizada por Ninón Sevilla.

En una de las escenas más memorables del cine melodramático estadounidense, Gilda entra a la pista de un centro nocturno y canta una canción con movimientos abiertamente sensuales. Al terminar esta canción, ella invita de manera explícita a los hombres que la observan para que le ayuden a abrir el cierre de su vestido. Cuando esto empieza a salir de control, el amigo de su esposo (y secreto enamorado

<sup>7</sup> Rosalía Valdés Julián: *La historia inédita de Tin Tan*. México, Planeta, 2003; Fritz Glockner: *El barco de la ilusión*. México, Ediciones B, 2005; *Ni muy muy ni tan tan... simplemente... Tin Tan* (Dir.: Manuel Márquez, 2005); Rafael Aviña: *Aquí está su Pachucote... ¡Noooo! Biografía narrativa de Germán Valdés*. México, Conaculta, 2009; José Andrés Niquet: *Tin Tan a 40 años* (Dir.: Francesco Taboada Tabone, 2010); *Tin Tan y su trompabulario. Germán Valdés, el genio y su ingenio*. México, Martín Carlos Estrada, 2013.

<sup>8</sup> Ángel Faretta: *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*. Buenos Aires, Djaen, 2009.

de ella) la saca violentamente de la pista y le recuerda, en privado, que ella es una mujer casada. Esta conversación termina cuando él le da una fuerte bofetada.

En *Aventurera*, el día de su boda la protagonista decide bailar al ritmo de la música con movimientos sensuales. Esta conducta desconcierta a los invitados de su esposo, que rápidamente abandonan la residencia. Después de esta escena, cuando ella habla a solas con su esposo en la recámara nupcial, le pide perdón y le promete no volver a ponerlo en ridículo frente a sus amigos. Esta secuencia termina con un beso de reconciliación entre los recién casados.

Más allá de las diferencias en la resolución de estas dos secuencias, en ambas encontramos varios elementos comunes en la construcción dramática. Se puede reconocer en ellas una exacerbación de la intensidad dramática, y el tratamiento de la mujer como una víctima moral de la situación social a la que se ve sometida, pues se trata de un personaje rebelde frente a las convenciones sociales. Al mismo tiempo, la protagonista se muestra como una especie de heroína sacrificada, que sin embargo logra una reivindicación implícita de carácter genérico, ya que hace lo que quiere y cuando quiere, al margen de las convenciones de la lógica matrimonial.

El melodrama roza siempre la tragedia, y en ocasiones se hunde en ella. Éste no es el caso de *Gilda*. En *Aventurera*, la mujer termina por ver satisfechos sus deseos de riqueza y respetabilidad matrimonial. En la secuencia final, ella no sólo salva su vida (gracias al sacrificio de uno de sus admiradores), sino que accede a un inesperado final feliz. También aquí las convenciones formales del melodrama son compartidas por las dos películas, pero la ideología del *melo-noir* en la película mexicana llega al extremo de rozar la comedia romántica.

## 5. Cine Social

En el cine de contenido social es frecuente encontrar la epifanía clásica, acompañada por una panorámica final del grupo social (el pueblo) que acompaña a los protagonistas, ya sea por haber ganado una causa justa o por el duelo de una muerte injusta. Veamos esta lógica genérica en las secuencias finales de *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954) (4 min 3 seg), con Rosaura Revueltas, y de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) (2 min 17 seg), con Emilio Indio Fernández.

En *La sal de la tierra*, los mineros que han ido a la huelga durante varios meses terminan por reivindicar su derecho a conservar sus casas gracias a la fuerza de voluntad de las mujeres y la solidaridad que existe entre ellas. Esta película es marcadamente feminista. Aquí la reivindicación política es también una reivindicación de género, y la protagonista (que también es la narradora) en varios momentos se confronta con las convenciones de lo que se supone que ella debe hacer al frente de su familia.

En *Janitzio*, el hombre que se ha rebelado frente a las injusticias que sufren los pescadores del pueblo carga en sus brazos el cuerpo inerte de su esposa, que se ha sacrificado por defenderlo a él y su derecho a recibir lo que es justo por su trabajo. Cuando cae la noche, y en medio de las antorchas que todos sostienen en las manos, el hombre se dirige hacia el mar y se hunde en su interior, con su mujer en los brazos, para no salir de allí nunca más.<sup>9</sup>

Ambas películas, de carácter social, también pertenecen a la tradición del cine sobre matrimonios, y en ambas la esposa decide apoyar a su esposo en un momento crucial, incluso con consecuencias de

<sup>9</sup> Para un comentario más detenido, ver James Ramey: “La resonancia de la conquista en *Janitzio*” en *Casa del Tiempo*, núm. 30, Abril de 2010, 54-57, disponible en línea.

vida o muerte. En ambas se integran la composición visual (altamente dramática) y el empleo del suspenso narrativo (inevitablemente epifánico).

Veamos por un momento otro par de ejemplos de cine social que al mismo tiempo pertenece al cine sobre matrimonios. Se trata de *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), con Gary Cooper y Grace Kelly; y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), con Pedro Armendáriz y Andrea Palma.

En la secuencia final de *High Noon* (2 min 45 seg), después de que todo el pueblo ha dado la espalda al protagonista para enfrentar a los forajidos, Grace Kelly decide apoyar a su esposo y matar a quien está a punto de matarlo a él. Y en la secuencia final de *Distinto amanecer* (4 min 15 seg), la mujer debe decidir si sigue al hombre del que está enamorada o se queda con su familia disfuncional. En un mismo movimiento de cámara, cuando hemos visto al tren alejándose de la estación, descubrimos que ella ha decidido quedarse, en lugar de arriesgarlo todo por una vida inestable y en permanente riesgo de muerte.

En ambos casos, la composición visual de la imagen final muestra al matrimonio aislado o enfrentado a su comunidad, de tal manera que sólo se tienen el uno al otro para construir su futuro o para compartir la muerte.

En todos estos casos de cine social, la pertenencia a un matrimonio o una familia da sentido a la vida y la muerte. Tanto la música como la composición visual muestran que ése es el horizonte que estos personajes han decidido seguir, ya sea integrados a su comunidad (en *La sal de la tierra*); de manera independiente (en *Distinto amanecer*) o incluso dándole la espalda, después de haber sido abandonados o traicionados por ella (en *Janitzio* y *High Noon*). El matrimonio y la familia, mostrados en la escena final, suelen ser parte esencial del cine social y permiten entender el sentido último de las reivindicaciones que se ponen en escena.<sup>10</sup>

## Conclusión

La aproximación formal, genérica e intertextual al estudio de los géneros clásicos del cine hollywoodense y el cine de la Época de Oro en México abre un terreno fértil para la investigación de la naturaleza transnacional de estos mismos géneros. Aquí se han estudiado algunos casos de film noir, western, musical, comedia romántica, cine social y melodrama.

El estudio de las similitudes formales y las diferencias ideológicas en ambas tradiciones cinematográficas muestra la utilidad de estudiar el lenguaje audiovisual en estas películas, más allá de su contexto histórico y social. Esta aproximación muestra las posibilidades de la hibridación genérica, la producción de una estética posmoderna en el cine mexicano de la década de 1940, los alcances temáticos del cine social y otras variantes genéricas producidas a ambos lados de la frontera.

Quedan por ser estudiadas otras variantes del diálogo intertextual de carácter intercultural en el cine de géneros de México y de los Estados Unidos, especialmente durante el periodo conocido como la Época de Oro, y su extrapolación en el resto de la región latinoamericana.

## Filmografía

### Film Noir

*The Big Combo* (Joseph H. Lewis, 1955)

*El suavecito* (Fernando Méndez, 1951)

---

<sup>10</sup> Jeanine Basinger: *I Do and I Don't. A History of the Marriage in the Movies*. New York, Alfred A. Knopf, 2012.

### **Comedia Romántica**

*It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)

*The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937)

*Enamorada* (Emilio Fernández, 1946)

### **Cine Musical**

*42nd St.* (Lloyd Bacon, 1933)

*Músico, poeta y loco* (Humberto Gómez Landero, 1958)

### **Melodrama**

*Gilda* (Charles Vidor, 1946)

*Aventurera* (Alberto Gout, 1950)

### **Cine Social**

*La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954)

*Janitzio* (Carlos Navarro, 1935)

*High Noon* (Fred Zinnemann, 1952)

*Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943)

### **Referencias bibliográficas**

- Basinger, Jeanine: *I Do and I Don't. A History of Marriage in the Movies*. New York, Alfred A. Knopf, 2012.
- Capuzzo, Heitor: *Lágrimas de luz. O drama romántico no cinema*. Universidad Federal de Minas Gerais, 1999
- Cavell, Stanley: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1999
- Creekmur, Corey K. y Linda Y. Mokdad, eds.: *The International Musical*. Edinburgh University Press, 2013
- Fernández, Álvaro: *Cine de crimen y suspenso en México, 1946-1955*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007
- Oroz, Silvia: *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina*. México, UNAM, 1995
- Saldarriaga, José Fernando: *Ciencia política y cine, un modelo para armar. Cuatro modelos estético-analíticos*. Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana, 2010
- Spicer, Andrew: *Film Noir*. Harlow, Pearson Education Limited, 2002