



GT - 01

13. EL CINE Y LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

*Sebastião Guilherme Albano da Costa**

Resumo

O estudo busca estabelecer as consequências discursivas da Revolução Mexicana (1910-1917), notadamente no cinema e no romance, e as políticas culturais que tratariam de endossar a tipologia de representação do contencioso. Pressupõe-se a existência de um corpo de obras que poderiam conformar um gênero propiciado pelas circunstâncias da guerra civil. Não se deseja assinalar uma atitude reflexiva das obras em relação aos fatos que representam, mas sim descrever como conseguem processá-los.

Palavras-chave: Revolução Mexicana, cinema, romances

Resumen

El estudio busca establecer las consecuencias discursivas de La Revolución Mexicana (1910-1917), en especial en el cine y la novela, además de las políticas culturales que tratarían de endosar la tipología de representación de la contienda. Se presupone la existencia de un corpus de obras que conforman un género propiciado por las circunstancias de la guerra civil. No se desea señalar una actitud reflexiva de las novelas y films en relación a los hechos históricos, pero señalar como las obras logran procesarlos.

Palabras clave: Revolución Mexicana, cine, novelas

* Docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 1986-1991), mestrado em "Letras Latinoamericanas" pela Universidad Nacional Autónoma de México (1994-1998), com estágio na University of Texas at Austin (UT), e doutorado em Comunicação pela Universidade de Brasília (2004-2007), com estágio na UNAM e na University of Texas at San Antonio (UTSA).



América Latina, Globalização e Cultura

La Revolución es el *continuum* que permite la elaboración de un cuadro inteligible de la sociedad mexicana en el siglo pasado. De tal manera, sería improbable que la literatura y el cine, dos modos privilegiados de producción de sentido, no inscribieran en sus procesos de representación un evento que propició una renovación radical de los valores culturales, económicos y políticos del país.

No se desea reconocer una especie de actitud reflexiva de los escritores y cineastas en relación a los hechos que representan en sus textos y filmes y los eventos de la realidad histórica. La operación de sistematización que los modelos narrativos propician necesariamente dejan sus marcas, imponiendo, por lo tanto, una resignificación de esos eventos y una completa reelaboración, volviendo más o menos opaco el reconocimiento en la obra de las referencias históricas.

Si bien es cierto que los modelos de mundo que presentan el cine y la novela de la Revolución son distintos, además del hecho de que comparten un mismo horizonte genérico también puedo inferir otras coincidencias en la trayectoria de los dos discursos, que a grandes rasgos pasa de la intención documental y personalista, del fragmento acotado o la toma directa, descriptiva, denunciatoria, a la sublimación enajenada, a veces sin sentido y *kitsch*, hasta que finalmente

alcanza la conciencia paródica. Es posible que en la novela el proceso no haya sido lineal, pero los resultados confirman convergencias con el cine. En estas líneas me voy a dedicar a la descripción de los encuentros y desencuentros entre una modalidad de representación y otra para reiterar o refutar, con justificativa diversa, los axiomas supuestos y estabilizados por los estudios.

Me dedicaré a asentir, en la medida de lo posible, el hecho de que desde el registro inicial que los artistas hacen del movimiento revolucionario y de sus consecuencias institucionales, la literatura tiene una preeminencia estética en relación al cine. Narrativamente más madura, la novela también problematiza más el régimen moral que emergió de la guerra civil. Los señalamientos de la homologación y las distancias de procedimientos y como consecuencia de visión de mundo entre una y otra modalidad expresiva encierran sus razones. Entre esas sobresale la emergencia de la racionalidad de los medios de comunicación de masa en la negociación de los consensos sociales, tanto los de corte político como de la llamada producción simbólica.

En el esfuerzo por deslindar estilísticamente los dos sistemas narrativos de representación de la guerra civil, me aventuro a decir que opuesto a lo que se nota en los filmes más significativos del género, la verosimilitud que opera en las



América Latina, Globalização e Cultura

primeras novelas corresponde a una mimesis subjetiva e interna, acorde con el realismo contemporáneo, cuyo virtuosismo técnico parece haber sido alcanzado por James Joyce en *Ulises*, 1921. En el caso de muchas de las novelas de la Revolución la mediación parece estar hecha por un testigo que observa los eventos o los recuerda y los relata sin implicarse moralmente en los hechos, como lo haría un reportero, imponiendo un carácter algo distanciado pero sin neutralidad.

Si a primera vista esa mediación parece no reclamar gran esfuerzo al que la quiera describir, hay una red de figuración que la sostiene en el texto que no permite conclusiones tajantes.

Debido al uso de estrategias discursivas que resultan muy finas, voy a recurrir a las categorías de isotopía y cronotopía (GREIMAS, 1976) para tratar de orientar el señalamiento de algunas unidades estilísticas. El efecto de isotopía se refiere a la coherencia semántica interna que en la práctica comunicativa una frase debe tener, coherencia que es presidida por la univocidad relacional entre el significante y el significado.

Extendiendo el campo de referencia, se puede decir que en un texto más amplio que una frase los tópicos semánticos deben colaborar para la construcción de significados pertinentes para la aprensión de los sentidos generales, lo

que significa que debe haber una señal lógica en el texto que permita al lector seguir infiriendo o constatando qué es lo que se quiere decir o sugerir a fin de situar su lectura.

Asu vez la cronotopía (BAKHTIN, 1982, p. 214-247) trata de dar cuenta del anclaje externo y de la referencialidad propuesta en la diégesis de un cuento, filme o novela y, como la isotopía, se encarga de señalar los bloques que aseguran la comprensión del mensaje y causan la fruición estética, que en este caso siempre es articulado por la verosimilitud.

Habida cuenta lo anterior, se puede afirmar que en las primeras novelas de la Revolución la isotopía y la cronotopía son regidas por una estructura de figuración que lleva a extremo su capacidad de *remedar* el alto grado de solidaridad entre el referente, el significante y el significado inherentes a los textos comunicativos.

Inclusive se puede asegurar que los mecanismos de producción de sentido desplegados en parte de esas novelas obedecen mayormente a aquellos utilizados en textos argumentativos y no ficticios, cuando mucho en novelas naturalistas. Los títulos de varias de ellas corroboran la conclusión: *México insurgente*, *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*, *Memorias de Pancho Villa*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, *Apuntes sobre la vida*



América Latina, Globalização e Cultura

militar de Francisco Villa.

En las novelas esa marca de pretendida transparencia semántica precisa ser resaltada como un valor del sistema poético actualizado por ellas, cuyo apelo *artístico* está precisamente basado en la figuración de una *semejanza* con discursos meramente comunicativos. Cuando me refiero a las primeras novelas de la Revolución, se debe tener en mente las obras de estreno y consolidación estilística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, desde *Andrés Pérez, maderista*, 1911 hasta *La sombra del caudillo*, 1929, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Cartucho*, 1931, que bastan para componer la unidad histórico-estilística llamada la primera fase de la novela de Revolución.

Esas novelas encierran algunas de las claves de todo el género. La tendencia a forjar el espacio incisivamente, esclareciendo en bloques y con poca tinta el grado de interacción del mundo con la psicología de los personajes, por ejemplo, obliga a que haya escenas breves y como consecuencia tengan un desempeño elíptico y provisional en el itinerario del texto. Típicos de las descripciones de Mariano Azuela y de Nellie Campobello, esos fragmentos son una de las coordinadas para la realización del fenómeno de la isotopía.

Debido a su brevedad, tanto pue-

den tener un sentido autosuficiente pero carecer de un significado acotado a la historia (como ocurre mayormente en *Cartucho*, en que parece no haber enredo), o viceversa, otorga un significado escaso y escatima los eslabones del sentido para unirlos al final del texto, lo que es el caso de Azuela y su propensión por la composición elíptica. *Andrés Pérez, maderista* es una novela construida a base de fragmentos escuetos que se intercalan con sendos diálogos.

Al contrario de lo que se puede pensar, esa combinación no reduce el alcance de su *pathos* y tampoco le quita valor *iconográfico* (cronotópico) y organicidad temporal. En esa primera novela del género también ya están dibujadas las estructuras de figuración de buena parte de las obras del período, basadas en la discreción de sus orígenes narrativos y presentadas con ropaje de relato histórico.

En muchas de las primeras narraciones de la Revolución Mexicana se perfilan perspectivas individuales (narradores intradieгéticos, homodieгéticos, con supuesta intención documental, biográfica, autobiográfica o aun que parecen postular una hipótesis) sobre la realidad narrada y, pese a ser una perspectiva interna, en general su relación de los sucesos y su postura descriptiva se desarrollan de manera lineal y lúcida (no ocurre lo que se conoce como el monólogo interior



América Latina, Globalização e Cultura

y mucho menos el flujo de conciencia recurrentes en el *Ulises* de James Joyce), lo que permite el comentario de que su modelo representativo tiende a encubrir sus entramados de construcción poética en búsqueda del grado cero que Roland Barthes estableció como padrón semántico de la escrita comunicativa.

Muy frecuente en memorias y en reportajes, ese tipo de narración es pertinente a la formación que tuvieron los novelistas de la primera fase y por la profusión de métodos provenientes del ejercicio periodístico.

Por otro lado, los filmes mexicanos de la Revolución pueden dividirse en dos series, las vistas de actualidad o reportajes documentales y las películas de argumento o de ficción. Los primeros tuvieron éxito entre 1910 y 1915, más o menos, aunque haya casos de productos y camarógrafos que lo extendieron hasta 1930. Los documentales no se van a examinar aquí, pero cabe un comentario informativo sobre ellos.

De acuerdo con Perla Ciuk, Salvador Toscano parece haber sido el primero mexicano a filmar el Zócalo, aproximadamente en 1898. De esa vista, evolucionó a las corridas de toros y a los festejos populares, hasta que 1899 toma escenas de teatro de la obra *Don Juan Tenorio*, en 1904 *Las fiestas presidenciales en México* y en 1906 *Viaje a Yucatán*.

En 1911 comienza a hacer propaganda a favor de Madero. Su primera película terminada de la Revolución fue *La decena trágica en México*, en 1913. Un año más tarde rueda *La invasión norteamericana*. En 1912, junto con Antonio F. Ocaño, su camarógrafo y colaborador, comienza un proyecto que se llama *Historia completa de la Revolución*, filme que con el paso de los años y de los sucesos (las victorias de Carranza, los actos de gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) va ganando nuevas secuencias, filmadas por su equipo o de su colección, según Perla Ciuk. De todas las cintas, en 1943 su hija Carmen Toscano seleccionó las tomas, las montó y les dio el título de *Memorias de un mexicano*, que estrenó en 1950.

Aurelio de los Reyes estima que el cine documental de la Revolución Mexicana tuvo una producción robusta y promisoria. En *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* hay dos capítulos en que incursiona en el tema y en uno de ellos llega a la siguiente conclusión: “La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias” (REYES, 2002, p.43). Él habla en especial de los hermanos Alva, quienes hicieron los mejores intentos en ese género. Entre sus películas se destacan *Las conferencias de paz en el Norte y toma de Ciudad Juárez*, y *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde*



América Latina, Globalização e Cultura

Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México, ambas de 1911. El ciclo de documentales de la Revolución parece haber terminado en 1914, poco después que Victoriano Huerta prohibió la proyección de vistas y documentales.

Los filmes de argumento o de ficción de la Revolución Mexicana se distinguen por inscribirse en un código de representación que remonta a las estructuras miméticas de las novelas románticas, en el caso buscando la elevación moral por intermedio de imágenes exuberantes. Sin embargo, esa tendencia tiene un inicio incierto. *El automovil gris*, 1919, de Enrique Rosas, es una de las primeras películas de argumento que tratan de un tema de la Revolución (un grupo de asaltantes de la época carrancista), y también una de las primeras cintas de ficción del cine mexicano, pero sólo parcialmente se pliega al cuadro de idealización.

Si hay en ella una búsqueda por la cúspide moral y por la sublimación de lo mexicano por intermedio de figuraciones, también se incluyen tomas documentales que tratan de ser “un cine-verdad con clara influencia periodística” (REYES, 2002,p.76). Un ejemplo más acorde con la disposición de reproducir idealmente el mundo de la Revolución es *El caporal*, 1921, de Miguel Contreras Torres, un filme autobiográfico sobre la vida en las haciendas y que tiene como trasfondo la guerra civil.

En los filmes que se produjeron a partir de la fase sonora la verosimilitud sigue desempeñándose con el auxilio de los tradicionales procesos retóricos de construcción de figuras, lo que los lleva a establecer la isotopía y la cronotopía de manera aún menos acotada al *mundo de la vida*, aun tratándose de imágenes, como en *Revolución. La sombra de Pancho Villa*, 1932, de Miguel Contreras Torres. No obstante, también ahí hay un inicio incierto, puesto que *El prisionero 13*, 1933, de Fernando de Fuentes, se advierte una posición de rechazo al orden militarizado que produjo la realidad revolucionaria, es decir, se tomaba una posición crítica sobre un evento histórico bien determinado.

En el cine sonoro, la inclinación por soslayar la guerra civil o de ignorarla, se transforma en apología de los valores por ella suscitados, pero no a la guerra. Aun así, en general la producción de sentido y de estímulo estético permanece sostenida por una referencialidad narrativa e iconográfica que a semejanza de la literatura romántica o del muralismo mexicano de años anteriores se dirige supuestamente al gusto del espectador, que para su aprensión sólo necesita actualizar alguna facultad retórica, toda vez que su mensaje histórico concreto, que dependería de información previa para ser ponderado y generar una interpretación, es indescifrable a primera vista.



América Latina, Globalização e Cultura

El caso de *¡Ay, Jalisco no te rajes!*, 1941, de Joselito Rodríguez, es paradigmático. Basada en la novela de 1938 escrita por Aurelio Robles Castillo, tiene claramente la guerra cristera como escenario y tema. En la película ese dato queda subordinado a la parafernalia de las comedias musicales rancheras, que despliegan una dinámica narrativa e iconográfica construida con argumentación sencilla, inocentemente moralista y cargada de información *poética*. Muchos de los filmes de Emilio *Indio* Fernández hacen lo propio en clave aún más elevada.

Lo que intriga de las divergencias y convergencias mencionadas entre los sistemas narrativos de la novela y del filme de la Revolución en esta primera etapa de racionalización de la gesta, es el hecho de que justo en su manifestación literaria los métodos representativos utilizados por muchos novelistas disimulan su condición ficticia bajo el molde del ensayo, del reportaje o del relato personal.

Mientras tanto las películas, siendo que el cine tiende a proyectar mayor adherencia al mundo físico y la historia de su conformación como medio expresivo lo haya llevado a desarrollar su potencia representativa, tal vez desde *El compadre Mendoza*, no sólo no omiten su condición figurada sino que la potencian, experimentan con ella en aras del efecto más sublime posible.

Si nos plegáramos radicalmente al esquema de la historia de la literatura, se concluiría que en general la primera novela de la Revolución sigue un patrón neoclásico de representación y los filmes un patrón romántico y lírico. Por ejemplo, al observar una novela como *Las moscas*, 1918, y una película como *Flor Silvestre*, 1943, de Emilio *Indio* Fernández, nos damos cuenta de que esa aseveración puede ser pertinente, aun tratándose de obras con argumentos muy diversos.

En *Las moscas* se cuentan dos historias básicamente (con énfasis en la de Marta y su familia) y aunque estén entrecortadas en el discurso (y la de Marta abarque mucho más espacio que la del señor Ruvalcaba, don Sinforoso, don Rodolfo, el señor Ríos y Neftalí y su plática sobre la toma de Ciudad Juárez y la llegada de las tropas de Obregón), un recurso narrativo que refina considerablemente la novela, no la hace perder su intención de figurar el género periodístico, dando una solución estética revestida de lenguaje cotidiano y argumentativo.

Ya en *Flor Silvestre* la Revolución se presenta como una referencia instrumentalizada para el desarrollo de una tragedia nacionalista, se vuelve un tópico funcional para la articulación de contenidos históricamente problemáticos, como el racismo y la condición de clase, pero nunca alcanza una solución renovada para los motes. Sin embargo, visual-



América Latina, Globalização e Cultura

mente la película crea una dinámica de valores casi metafísicos que se superponen a todo contenido, aunque basado en la tensión entre lo justo y lo injusto, sin matices. Aunque la Revolución pueda ser cuestionada, puesto que son exsoldados revolucionarios los que secuestran Flor Silvestre/Esperanza (Dolores del Río) y su hijo, la ambigüedad se deshace cuando se sabe que los hombres *se hacen* pasar por revolucionarios.

Cabe recordar que hubo una excepción en lo que respecta al modelo estilístico del cine de la Revolución. Fernando de Fuentes, quien más tarde daría el primer gran éxito nacional, *Allá en el rancho grande*, 1936, el paso inicial de la industrialización y la *Época de Oro*, rodó una serie de películas entre 1933 y 1935 que escapan a clasificaciones sacralizadas, toda vez que desde los enredos al mobiliario nacionalista básico están comprometidos con la síntesis entre ideología y estética, un trasfondo ineludible que debía observar la producción de filmes en aquel entonces en el país.

Si se observa la historia local, la tendencia no es concluir que sin la Revolución los indígenas tendrían alguna visibilidad en la literatura (y el cine) como protagonistas de sus propios destinos. Antes sólo habían tenido parcialmente, como es el caso de *Temóchic*, 1893, de Heriberto Frías, y de una serie de películas de tema prehispánico como *Tepeyac*,

Carlos E. González, y *Tabaré*, de Luiz Lezama, ambas de 1918, y *Cuauhtemoc*, 1919, de Manuel de la Bandera. Aun así, si nos fijamos en los ángulos por los cuales el narrador literario cuenta la historia, y la grandeza moral y folclórica de los personajes de la películas, nos percatamos que esas obras mantienen siempre una distancia *antropológica* revelada, en la novela, sobre todo por el uso de la tercera persona y del discurso indirecto.

Parece que la primera novela indigenista de la Revolución es precisamente *El indio*, 1923, de Eduardo Luquín (filmada posteriormente, en 1938, por Armando Vargas de la Maza). Luego se escribirían otras más célebres, como *El resplandor*, 1937, de Mauricio Magdaleno y *Canek*, 1940, de Ermilo Abreu Gómez. Las primeras películas relevantes sobre el tema son las ya mencionadas *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, y *Janitzio*, de Carlos Navarro, ambas de 1934.

Como se ha dicho, la Revolución creó un sistema social que superó los marcos de la gesta y la replicó en códigos diversos, estableciéndose como el espacio en torno al que gravitaba mucho de lo que se produjo en el país entre 1910 y más o menos 1970. Los corolarios políticos y económicos del proceso por tanto alcanzaron a incidir sobre la connotación de las obras y por supuesto sobre la vida cotidiana. Esa amplia ascendencia auto-



América Latina, Globalização e Cultura

riza una interpretación referente a que inclusive novelas reaccionarias como las *cristeras* (Héctor, 1930, de Jorge Gram, *La virgen de los cristeros*, 1934, de Fernando Robles, *Los cristeros. La guerra santa en Los Altos*, 1937, de José Guadalupe de Anda, ésta en realidad un libelo a la contrarrevolución católica), y los filmes de comedia ranchera y de nostalgia porfiriana (*Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes, quien inició el subgénero, *En tiempos de don Porfirio*, 1939, y *México de mis recuerdos*, de Juan Bustillo Oro, *¡Ay, Jalisco no te rajes!* 1941, Joselito Rodríguez, *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!*, 1941, de Julio Bracho, *Yo bailé con don Porfirio*, 1942, de Gilberto Martínez Solares, entre otros), pueden ser considerados síntomas, secuelas, residuos o sencillamente integrantes del sistema de la Revolución (MONSIVAIS, 1986, pp.442-443).



Referencias bibliográficas

- ABREU Gómez, Ermilo. *Canek y otras historias indias*. Buenos Aires: López Negri, 1953.
- ADORNO, Theodor. *El narrador en la novela contemporánea*. Notas de literatura. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- AYALA, Blanco, Jorge; AMADOR, M. L. *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- AZUELA, Mariano. *Andrés Pérez, maderista*. México, Fondo de Cultura Económica. 1976.
- _____. *Las moscas*. Cuadros y escenas de la Revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- BASINGER, John. *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- BERINSTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.
- BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. de Soledad Loaeza Grave. México: Era, 1980.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. Relatos de la lucha en el Norte de México. México: Era, 2000.
- CASTRO, Francisco P. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. México y Estados Unidos en la encrucijadas de los años cuarenta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta/ Cinetaca Nacional, 2000.
- CUESTA, Jorge. *¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?* In: VERRANI, Hugo (org.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos,



América Latina, Globalização e Cultura

- proclamas y otros escritos. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- FRIAS, Heriberto. *Tomóchic*. México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- GARCÍA Riera, Emilio. *Cuando el cine mexicano se hizo industria in: Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Org. F.del Moral González). México: Secretaría de Educación pública/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- _____. *Historia documental del cine mexicano*. México, Era, 1984.
- GRAM, J. Héctor, *novela histórica cristera*. México: Jus, 1953.
- GREIMAS, Algirdas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
- GUZMAN, Martín L. *La sombra del caudillo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- IBARGUENGOITIA, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- JOAQUÍN Blanco, José. *En torno a la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.
- LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1960.
- MAGDALENO, Mauricio. *Escritores extranjeros en la Revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1979.
- MONSIVÁIS, Carlos. *A través del espejo (el cine mexicano y su público)*. México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- _____. Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX In: *Historia de México*, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976.
- MUÑOZ, Rafael. *Vámonos con Pancho Villa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Del romanticismo a las vanguardias. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PICÓN Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- RAMSAYE, T. *A Million and One Nights. A History of Motion Picture*. Nueva York: Simon and Schuster. 1976.
- REVUELTAS, José. *El luto humano*. México: Editorial México, 1943.
- REYES, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México: 1896-1930*. Bajo el cielo de México, v. II (1920-1929). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- _____. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 2002.
- ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. Buenos Aires: Claridad, 1934.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México: Espasa-Calpe, 1992.