

Buscando/saboteando los premios internacionales. *Nazarín vs. La cucaracha* en el XII Festival de Cannes

Julia Tuñón*

El campo de la cultura es siempre de tensiones entre ideas de diverso orden, que contienen por el dominio o la hegemonía. En las discusiones se ventilan proyectos para los seres humanos y se construye una mirada sobre el mundo. En la controversia suscitada entre los grupos que manejaban el cine en México y el premio al que éstos deseaban acceder en Francia, a mediados de siglo xx, vemos los conceptos de dos conjuntos de mandones, pero de sociedades diferentes, y en el debate se expresa lo que se pretendía de la cultura y del cine como una de sus manifestaciones medulares. En la anécdota calibramos el pensamiento de quienes toman las decisiones respecto al séptimo arte en México, el cual discrepa de manera sustancial del de las élites del pensamiento fílmico tanto en México como en Europa.

El asunto de este trabajo gira en torno a la elección del filme que representaría a México en el XII Festival Internacional de Cine en Cannes, en 1959, cuyos protagonistas fueron los miembros de la industria fílmica, consolidada en México en un grupo cerrado, frente a aquellos pertenecientes a las vanguardias, tanto en México como entre los organizadores franceses de ese festival, perfilado desde entonces como un mediador para construir el sentido del cine culto a escala mundial.

En el XII Festival Internacional de Cine de Cannes, en 1959, por parte de México se presentaron a concurso *Nazarín*¹ y *La cucaracha*.² La inclusión de la primera fue saboteada desde México y sólo se proyectó gracias a los manejos oblicuos de los protagonistas y a la decisión de los organizadores, tomada fuera de la norma respecto a que la selección de filmes a concurso se realizaba en el país de origen.

Ese año el jurado se conformó por personalidades de gran envergadura, cuyas decisiones serían, por lo tanto, de especial relevancia. La Palma de Oro se otorgó a *Orfeo negro* (dirigida por Marcel Camus, Francia, 1959). El Premio Especial del Jurado fue para el búlgaro Konrad Wolf por *La estrella de David*, el Premio a la *Mise en Scène* correspondió a François Truffaut por *Los cuatrocientos golpes*, y el *Prix International* lo recibió *Nazarín*, con la nota de que,

* Dirección de Estudios Históricos, INAH (jtunon.deh@inah.gob.mx).

¹ Director Luis Buñuel, productor Manuel Barbachano Ponce, argumento basado en la novela de Benito Pérez Galdós, adaptación de Julio Alejandro y Luis Buñuel, fotografía de Gabriel Figueroa, escenografía de Edward Fitzgerald, edición de Carlos Savage, con las actuaciones de Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso y Ofelia Guilmain, México, 1959. (García Riera, 1992-1997: vol. X, p. 246).

² Director Ismael Rodríguez, productor Películas Rodríguez, productor ejecutivo José Bolaños, argumento de José Bolaños e Ismael Rodríguez, fotografía de Gabriel Figueroa, música de Raúl Lavista, escenografía de Edward Fitzgerald, vestuario de Armando Valdés Peza, con las actuaciones de María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz e Ignacio López Tarso, México, 1958 (*ibidem*: p. 286).

“en accordant ce prix, le Jury rend hommage à son auteur, Luis Buñuel pour l'ensemble d'une oeuvre où il n'a cessé d'affirmer l'audace et la puissance de son inspiration”.³ Sin embargo, lo que resulta relevante para nuestro propósito ocurrió de manera esencial en los meses previos, durante la discusión, a ratos soterrada y a ratos vociferada, suscitada ante la selección del filme a concurso.

La anécdota

A mediados de la centuria pasada la industria filmica mexicana buscó el acceso a las pantallas del mundo por la puerta grande de los premios en los festivales internacionales, en particular el Festival Internacional de Cine de Cannes, que era el más famoso. El prestigio que éste otorgaba ya había sido experimentado con *María Candelaria* (dirigida por Emilio Fernández, México, 1944) en la ocasión de su reapertura en 1946, tras la Segunda Guerra Mundial (Tuñón, 2009: 81-97). Los premios y las coproducciones se habían convertido en puertas de salida para la endémica crisis de la industria, si bien no existía una conciencia clara respecto a cómo obtenerlos. El tema se relacionaba con la cultura filmica al uso, que no dialogaba con la que se estaba conformando, dictada en gran medida por la crítica y los teóricos franceses, aunque fue también vivida en México, pues ciertamente existía un grupo informado que intentaba cambiar el orden de las cosas respecto al cine.

La industria filmica mexicana era muy rígida, con las puertas cerradas para los nuevos directores, y al mismo tiempo aspiraba a obtener premios internacionales que, según se pensaba, conducirían al éxito comercial de sus películas. Pese a esta intención, insistieron en no renovar a profundidad los temas y conceptos de un cine que tanto éxito económico les había procurado, así como en las formas de solución de los conflictos, que solían partir de la suposición de que toda sociedad era corrupta y todo el mundo, sobornable.

Uno de los problemas medulares del cine mexicano era el disimulo de la pobreza y las injusticias sociales, además de sus consecuencias y la negación de problemas humanos que transgredirían el orden ético dominante, que se quería establecido a perpetuidad. Esta característica resultaba habitual en la política cultural de esos años. Si alguna película

la cuestionaba, se le calificaba de “denigrante”. El recurso del cine institucional mexicano consistió en presentar tales problemas (algo necesario para lograr la identificación de las audiencias) de manera oblicua, al acompañar la trama más que sostenerla, y al azucararla con las lágrimas moralizadoras del melodrama. De esta manera taimada se aceptaba lo inaceptable.⁴

Desde el premio recibido por *María Candelaria* en Cannes, la industria mexicana atendía, aparte de los diversos públicos de cine de género, a otro tipo de audiencia. Así se empezaron a realizar películas que podríamos denominar de “cine culto”, el cual resultaba susceptible de mostrarse en los festivales para ganar premios.⁵ Sin embargo, incluso el cine “de calidad” había optado por la política cosmética en que la pobreza muestra su encanto, con lo que se cumplía una función de exotismo para el extranjero, probada con eficiencia desde que Serguéi M. Eisenstein se deslumbró con México y construyó una hermosa imagen de país, al bandear entre la ferocidad y la inocencia.⁶ Emilio Fernández fue su seguidor más emblemático.

Cuando Luis Buñuel realizó *Los olvidados* (1950), la película se convirtió en el detonador de una conciencia incómoda: la de que, parafraseándolo, “no vivimos en el mejor de los mundos” (Fuentes, 1976: 25-26). De manera simultánea al escándalo, este director aragonés abrió la puerta anhelada a una cultura filmica europea que él sí supo entender y que marchaba por rutas incógnitas para quienes dirigían la fábrica de sueños en México.⁷

La crisis del cine mexicano en esos años era ya un lugar común. La televisión la había incrementado, y el uso del color no solucionaba las cosas como se esperaba. De ahí que la idea de ganar premios resultara primordial, pues abría los mercados mundiales. ¿Pero cómo obtenerlos? La imagen filmica para el exterior, inspirada en Eisenstein, ya no impresionaba a los extranjeros y ahora se exploraban

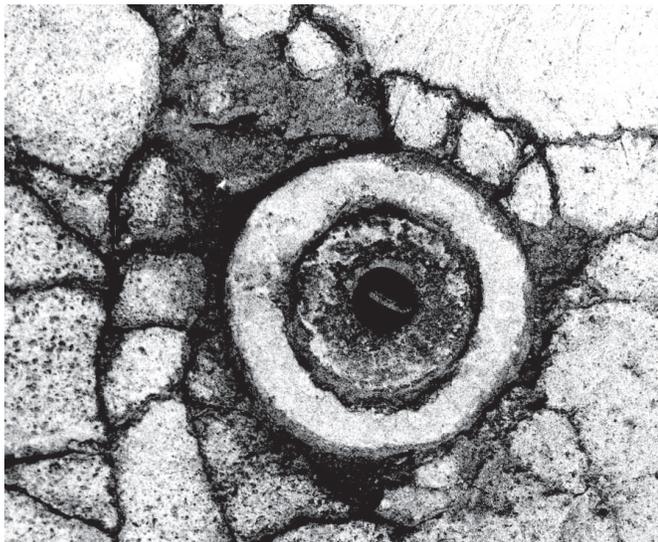
⁴ Entiendo por cine institucional a aquel con una forma de representación y narrativa propia, que cuenta con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos, los cuales construyen un estilo filmico dominante, entendido y aceptado por los espectadores.

⁵ No se confunda con “cine de culto”. El cine culto se construye con los parangones de calidad y una estética dictados por los festivales internacionales, con base en la crítica especializada, y no en modelos comerciales ni derivados de las propias industrias nacionales, que construye el gusto particular de una minoría. Implica un concepto del cine como un campo autónomo del arte que sólo es juzgable a partir de los códigos de comprensión diseñados por esta misma disciplina.

⁶ Con el intento de *¡Que viva México!*, realizado entre 1930 y 1932.

⁷ *Los olvidados* recibió en Cannes el premio de la *Mise en Scène* (dirección) y Buñuel, el de FIPRESCI, por el conjunto de su obra. En México, tras una exhibición de pocos días, rodeada del escándalo, recibió 11 de los 18 Arieles que se repartieron en 1952.

³ Bibliothèque du Film-Cinematheque Francaise (Bi Fi), París, fondo FIF-A (Festival International du Film de Cannes- Administration), núm. 581, caja 100, carpeta 3/3. 23/09/1958-08/06/1959 (en adelante se simplificarán las citas tomadas de este acervo como FIF-A).



vetas más alegres y coloridas, con mayor movimiento y acción, tomadas del modelo hollywoodense y aprovechando las bellezas naturales del país, a fin de secundar los intentos gubernamentales de atraer turismo al país. ¿Sería ésa la llave del éxito?

Por otro lado, en Francia el tema del cine era ya una prioridad, pues la calidad peculiar de gran parte de su producción era una seña de su identidad, parte de la construcción imaginaria de su vida cultural, en particular durante la posguerra, cuando resultó necesario superar la sospecha de colaboracionismo con el fascismo alemán. A modo de conjuro se exaltaban los valores considerados como “esenciales” de su cultura: la defensa de los derechos humanos, la democracia y la libertad; la cultura como un bien social; la laicidad; la tolerancia; la propuesta del Estado de bienestar y el bienestar de todos como una aspiración.

En cuanto al arte, en Francia existía ya, montado en su larga tradición, un concepto de tolerancia que lo consideraba un campo propio de la cultura, con sus propias normas y valores, y que sólo aceptaba los juicios derivados de ése, su carácter. Destacaba más la significación de una obra que la belleza y se requería de un conocimiento específico para el análisis. El arte debía romper las certezas para abrir el pensamiento y, por ende, era transgresor, al permitírsele el cuestionamiento a la ética al uso, así fuera recurriendo a rasgos de crueldad o de escándalo. El artista tenía en este campo personal el derecho y la necesidad de expresarse sin la coacción de ningún orden.⁸ En el cine privaba ya la idea del cine de autor, y el cine culto obligaba a considerar las características meramente filmicas como el aspecto deter-

⁸ Nathalie Heinich (2010) ha analizado las diferencias entre Francia y Estados Unidos para el arte contemporáneo.

minante para elaborar un juicio, de manera que el carácter comercial o de entretenimiento quedaba fuera del código de visibilidad.

De ahí que el Festival de Cannes fuera exigente con la calidad de los filmes presentados a concurso. Por supuesto que este proyecto filmico no era el único del cine francés, pero sí se convertía en forma acelerada en el hegemónico para los grupos que se querían cultos. El Festival de Cannes era ya su jurado simbólico, que dictaba los parangones de calidad desde las modalidades internas del cine, con su propio lenguaje, y no a partir de las culturas específicas cuyas historias se contaban en imágenes. Como mediador cultural éste determinaba el valor artístico del cine.

En la prensa mexicana las noticias empezaron pronto, y la manipulación también. Participaron casi todos los medios: *Cine Mexicano*, *Cinema Reporter*, *El Universal*, *Excelsior*, *Esto*, y de manera excepcional *Cine Mundial*. *Un Diario Diferente*, dirigido por Octavio Alba, tomó un papel beligerante y defensor de *Nazarín*, a todas luces relevante y digno de atención. Por su parte, *Cine Mundial* destacó en esta controversia como una revista de vanguardia que intentaba construir una crítica filmica “culta”.

La cucaracha fue una película armada desde y con un propósito comercial, filmada a colores y con las estrellas más destacadas del cine mexicano, mientras que *Nazarín*, basada en una novela de Benito Pérez Galdós, cuenta la historia de un sacerdote peculiar muy ligado a los valores del cristianismo primitivo. A esta última se le consideró como una de las mejores películas de Luis Buñuel, su director, en la que se expresaban muchas de sus obsesiones, nada fáciles para el aspecto comercial. Como explica Octavio Alba (19 de marzo de 1959: 1), “no hay *glamour*, ni besos largos, ni suspiros románticos, ni trajes de Valdés Peza, ni ‘happy end’ [...] Hay andrajos, miserias. Hambre [...] Hay un escritor: Galdós. Hay un director: Buñuel. Y un fotógrafo cuyos grandes triunfos fueron en blanco y negro: Figueroa”.

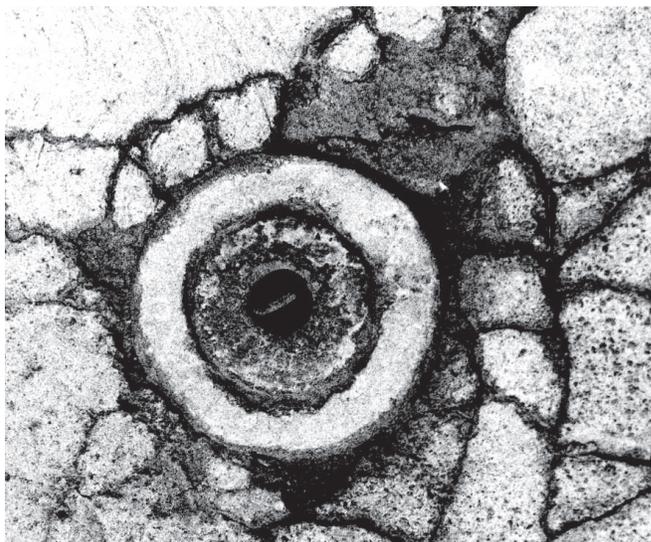
Desde principios de marzo la Asociación de Productores y Distribuidores de la República Mexicana (Antonio Matouk, Armando Orive Alba, Jesús Grovas y Gonzalo Elvira) debatieron sobre cuál de los filmes del año se enviaría a Cannes, y el 12 de marzo se anunció que sería *La cucaracha* (Trujillo, 2 de marzo de 1959: 12). La organización de la industria durante esos años otorgaba un enorme poder a los productores más importantes, los cuales controlaban la distribución y los apoyos económicos del gubernamental Banco Cinematográfico, y que muchas veces no se recuperaban.

La elección no constituyó una sorpresa para los organizadores franceses del festival. Paul de Charnisay, gerente de Cimex France, le contaba a Robert Favre le Bret, secretario general del Festival de Cannes, que *La cucaracha* sería la elegida, y así se lo confirmó en cuanto se decidió (carta de De Charnisay a Favre le Bret, París, 9 de marzo de 1951, FIF-A).

En México, *Cine Mundial* tomó de inmediato una postura definida al considerar que la elección no respetaba un criterio de formalidad: “Lo malo es que no se buscó más que determinado interés comercial, en detrimento, claro es, del interés puramente cinematográfico [...] ¿Es lógico?, es racional, es patriótico, discriminar cintas, cuando los filmes que envía a la Costa Azul México no representarán a cuatro productores sino a la totalidad de la Nación mexicana?” La respuesta de la productora de *La cucaracha* no se hizo esperar. Aureliano Pareja Yevenes, su gerente, refutó a la sección “Puntos suspensivos” porque, decía, el señor Alba no había visto *La cucaracha* mientras que elogiaba “la mexicanidad y experiencia de la comisión que la seleccionó”, en contraste con la “personalidad española” de Alba (*Cine Mundial*, 14 de marzo de 1959: 13). El tema de la xenofobia se apuntaba ya con nitidez en este comentario y se mantendría a lo largo del debate. Para Alba, de *Cine Mundial*, “se mezclan gritos seudopatrióticos, de nacionalidades, escupiéndolo así al arte en plena frente” (25 de marzo de 1959: 4). Parecía participar así de un concepto del arte diferente al de los productores.

Se desató una campaña beligerante por diversos flancos y con diverso carácter. *Cine Mundial* habló de “cucarachismo” frente a “nazarinismo” y exageraba la nota, como cuando contó que María Félix usaba dentadura postiza (*Cinema Reporter*, 1959: 7-41). Sin embargo, también destacó una información oportuna y muy informada, de primera mano: una explicación sobre cine del propio Buñuel y una postura ética respecto a lo que el cine debía ser. Su contrincante fueron las otras revistas y periódicos de cine, así como el aparato industrial cinematográfico; sus socios, los organizadores del festival en París.

De manera paralela al pleito mexicano, en Francia se realizaron los trámites de rigor y se comenzó a apuntar la preocupación de Favre le Bret por el material que le sería enviado. Éste le escribió a Jean Sirol, delegado de *Unifrance Film Mexico*, para pedirle que por una vez nuestro país enviara algo de calidad, ya que se deseaba que tuviera una participación brillante (carta de Favre le Bret a Sirol, París, 26 de febrero de 1959, FIF-A). En esa tesitura, informado como estaba del pleito en México, el equipo francés empezó a



dirigirse en persona a Buñuel y a Manuel Barbachano Ponce (carta de Sirol a Favre le Bret, México, 5 de marzo de 1959, FIF-A), el productor de *Nazarín*, y se arregló que la película le fuera enviada. Favre le Bret recibió noticias de que la cinta de Buñuel era una obra maestra “que impresionará al público europeo” (carta de Sirol a Favre le Bret, México, 17 de marzo de 1959, FIF-A). Cabe destacar este comentario (“el público europeo”), pues implicaba la atención de un nicho particular de mercado, el del “cine culto”, muy distinto del cine comercial o sólo de entretenimiento.

El rumor es como la humedad, por lo que estos trámites se filtraron hasta México, dónde comenzó una insidiosa campaña, nutrida de los conceptos nacionalistas más elementales, de la que también se enteraron en París. Sirol le escribió a Favre le Bret que, como ya le había advertido por teléfono, *Nazarín* no sería considerada como *typiquement mexicain* (*idem*) y anexó notas de prensa en las que se deducía que no era mexicana, porque la hacían extranjeros. Incluso se dijo que Barbachano, el productor, era yucateco. Por su parte, *La cucaracha* estaba hecha por mexicanos, y Matouk declaró que se eligió por su alegría, su música y folklore, mientras que *Nazarín* tiene “aspectos deprimentes y que denigran a nuestro país”, como había hecho ya Buñuel en *Los olvidados* (*Esto*, 1959: 5B). El recurso de defender el prestigio del país se planteó de nuevo, con lo que se demostraba lo poco que se había aprendido de aquella otra controversia, en 1951.

Hay mucha tinta vertida y muy sucia que no detallo aquí (lo haré en otros ensayos en preparación), si bien pronto apareció en escena el tema del complot, que asociado con la xenofobia resulta tan común en México para defender posturas diversas. Incluso antes del concurso comenzaron

los rumores de que había existido soborno (“el león cree que todos son de su condición”) y de que la participación de *Nazarín* representaba una conspiración contra el verdadero México.

Se dijo que Benito Alazraki había informado en forma oportuna de “que los directores de cine se iban a enfrentar a una mafia de extranjeros que estaban realizando una campaña contra el cine mexicano” para introducir el cine español en el país (Gutiérrez, 1959). El ataque olvidó el detalle de que los españoles involucrados en este asunto eran refugiados en México a consecuencia de su derrota en la Guerra Civil española y que, por lo tanto, no estaban en tratos con el cine franquista.

Nazarín fue aceptada incluso antes de que los mandos de Cannes la vieran. Por reglamento, sólo podía haber un largo y un cortometraje por país, pero aquí se hizo una excepción a la invitación particular hecha a Buñuel. Fue ésa la única manera que encontraron para vencer la actitud mexicana y de mantener el carácter de calidad del Festival de Cannes. Parecían más preocupados que los propios mexicanos en asegurar a nuestro cine nacional un papel digno.

De manera simultánea a este proceso, Miguel Alemán Jr., presidente de la delegación mexicana, había iniciado un proceso de peticiones desorbitadas, empezando con la demanda precisa de los días de exhibición, lo cual se le concedió (carta a Favre le Bret de Francisco Navarro Carranza, de la embajada de México, *Chargé d’Affaires de Mexique*, París, 18 de abril 1959, FIF-A). Éste buscó conseguir en Cannes fuegos artificiales para encender desde un yate, en el que se haría la gran fiesta de la delegación el día de la proyección de *La cucaracha* (carta de Sirol a De Rochefort, México, 14 de abril de 1959, FIF-A).

Los preparativos resultaban desorbitados: se haría una exhibición del vestuario de *la Doña* en *La cucaracha*: sus pantalones de charro, las botas mineras hasta la rodilla, la blusa de *calicot* y las cananas (Pericás, 1959: 14); se llevarían trajes típicos de charros y chinas para todos los participantes y regalos, como pulseras de plata con motivos mexicanos, que recibirían los funcionarios del festival, como la señorita Rochefort, secretaria de la oficina de Favre le Bret (Durán, 1959: 4).

El estilo de argumentación del “antiguo régimen” se evidencia en estos gestos. Para la “noche mexicana”, un avión llevaría expresamente muchos kilos de barbacoa, carnitas, antojitos, pulque y tequila, en tanto que los fuegos artificiales serían en tonos de azul. Alemán explicaba que siempre

hay fiestas, pero que “esta vez será la primera que nuestro celuloide parta plaza en ese sentido” (Pericás, 1959: 14).

La prensa explicó que el traslado y los gastos de la delegación mexicana en Cannes ascenderían a cerca de 20 mil dólares (unos 250 mil pesos de entonces); “sin embargo, tal suma es baja en relación con los beneficios que se esperan obtener”. La estratosférica cantidad fue cedida por las tres distribuidoras oficiales (Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex), que desembolsaron partes iguales, así como por la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas y el Banco Cinematográfico (“El ministro...”, 1959).

Sin embargo, una vez que se reveló que *Nazarín* participaría en el festival, el enorme grupo organizado para ir se fue reduciendo. Al final, la menguada delegación se conformó por Sonia Furió y Ana Luisa Peluffo, quienes después de ser largamente entrevistadas en traje de baño, se fueron a pasear a París antes de la exhibición de *Nazarín*; por Raúl de Anda, presidente de la Asociación de Productores Mexicanos, que se fue a Italia una vez que se proyectó *La Cucaracha* y antes de la exhibición del filme de Buñuel. Sólo se quedaron a disfrutar de un gozo que, según transmiten las fotografías, resultó exultante, Emilio Fernández, vestido de charro y con gran sombrero, Lorena Velázquez, Ariadna Welter, Miguel Alemán y, por supuesto, Manuel Barbachano Ponce y Rita Macedo, actriz del filme.

En México se dio la noticia de que los negocios fluyeron, tal y como se había pronosticado. *Cine Mundial*, que había escrito que con *La cucaracha* los productores darían el golpe de taquilla, “pero el golpe económico, que es distinto al cantar de Cannes” (Alba, 25 de marzo de 1959: 4). En efecto, los negocios fluyeron, si bien *Nazarín* fue la que recibió un premio mayor, con lo que un grupo en México comprendió que otro tipo de cine también era posible.

Para concluir

En la anécdota de la que nos hemos ocupado se ventilan varias cuestiones de fondo: la primera fue la marca con que el nacionalismo de antiguo cuño limitó el desarrollo de la cultura y las artes, derivado de una imagen preconcebida de México asociada con la xenofobia. Observamos la preeminencia de una idea de país como expresión de una esencia nacional, así como de la estereotipación de las características que se le suponen. Eisenstein y Emilio Fernández habían construido una imagen filmica de México y lo mexicano de un enorme lirismo, aunque también con un

trágico destino, si bien el mapa del gusto y las necesidades culturales no se detuvieron allí, pues ya eran otras.

Desde una perspectiva meramente comercial, se quiso participar en un festival de culto con una película llena de colores y musicales, en la que se proponía un México alegre y folclórico que, de paso, fomentara el turismo. El “estilo mexicano” de carácter varonil y bravío, analizado por Víctor Díaz Arciniega a partir de los conceptos de Henríquez Ureña que entronizaron a *Los de abajo* (1916), la novela de Mariano Azuela, como modelo narrativo del nuevo orden revolucionario, se quería ahora en el cine con el colorido estridente de un país exótico para los turistas.

La burbuja en que se había encerrado a la industria nacional impedía mirar para afuera, aunque mucho se deseaba abrir los candados que la enclaustraban. Atascados en una imagen estereotipada de lo que el cine debía hacer por el nacionalismo, ni siquiera pudieron aceptar con gusto lo que Buñuel proponía y ejercía. Es cierto que el talento del aragonés no era cosa de imitarse, pero lo importante del caso consistía en permitirse ver otras opciones del cine y del arte.

En segundo lugar, el tema plantea la importancia de la prensa especializada en el debate de las ideas filmicas. Cabe destacar el papel determinante de *Cine Mundial* y de Octavio Alba como su director. Si la cultura se construye en la constante tensión entre campos interrelacionados, aunque con reglas específicas, como lo quiere Pierre Bourdieu, aquí cabe analizar el papel de esta prensa que abrió un lugar a las vanguardias.

Un tercer interés de este asunto es el que discute el papel del cine en la sociedad. ¿Debe ser un arte o un negocio? ¿Tales características son acaso excluyentes? Es verdad que las respuestas que se le dan a esto condicionan las políticas culturales del Estado para el cine, la legislación que lo rige, el papel de la exhibición y la importancia dada a los festivales, pero también implica otro aspecto: el de la ética, ausencia de ética o de una ética particular para el cine, lo cual afecta la libertad de expresión, la creatividad, el tema de la censura y otras cuestiones importantes.

Tras el debate por *Nazarín* o *La Cucaracha* cambiaron algunas situaciones en el mundo del cine en México. Se cobró conciencia de la necesidad de un cambio, aunque, muy de acuerdo con un estilo nacional, se constriñó esta posibilidad a un campo cerrado, un nicho de mercado “culto” que no afectaba la industria al uso, dirigida a las grandes audiencias nacionales sin pretensiones de calidad, aunque sí de recuperación económica.

Bibliografía

- Alba, Octavio, *Cine Mundial*, núm. 2196, 19 de marzo de 1959, p. 1.
- _____, *Cine Mundial*, núm. 2201, 25 de marzo de 1959, p. 4.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, París, Du Seuil, 1992.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.
- Durán, I. J., “Vísperas del certamen de Cannes. El embajador francés confía en el éxito de México”, en *Cine Mundial*, núm. 2230, 25 de abril de 1959, p. 4.
- Fuentes, Carlos, “Prólogo”, en Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, UdeG/Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco/Imcine/Conaculta, 1992-1997.
- “El gerente de Películas Rodríguez defiende *film* de Películas Rodríguez”, en *Cine Mundial*, núm. 2191, 14 de marzo de 1959, p. 13.
- Gutiérrez, Enrique, “Cine-Noticias”, en *Últimas Noticias*, México, 16 de marzo de 1959.
- Heinich, Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, París, Hermann, 2010.
- “El ministro de Francia, Jacques Soustelle, recibirá en París al Lic. Miguel Alemán, Jr.”, en *Cine Mundial*, núm. 2230, 25 de abril de 1959, p. 4.
- “Notas de la semana”, en *Cinema Reporter*, núm. 1087, pp. 7-41.
- “Para Antonio Matouk: una Cucaracha alegre y Nazarín denigrante”, en *Esto*, 8 de marzo de 1959, p. 5B.
- Pericás, Jaime, “Pequeñeces”, en *Cine Mundial*, núm. 2193, 16 de marzo de 1959, p. 14.
- _____, “Pequeñeces”, en *Cine Mundial*, núm. 2230, 25 de abril de 1959, p. 14.
- Trujillo, J. H., “*La Cucaracha* enviarán al festival de Cannes”, en *Cine Mundial*, México, núm. 2177, 2 de marzo de 1959, p. 12.
- Tuñón, Julia, “Descubrimiento del ‘otro’ y reafirmación nacionalista con *María Candelaria* (Fernández, 1943) en Cannes”, en *Historias*, núm. 74, septiembre-diciembre de 2009, pp. 81-97.

