

Cine mexicano en Yugoslavia*

Robert McKee Irwin

Resumen

Este artículo repasa el asombroso éxito del cine mexicano de la Época de Oro en Yugoslavia a principios de la década de los cincuenta a través del estudio de caso sobre la recepción de la película de Emilio “Indio” Fernández, *Un día de vida*, subrayando que los más inesperados flujos sur-sur de la globalización han tenido lugar desde los primeros años del establecimiento de las industrias culturales en el Sur Global, que de diversas maneras sentaron las bases para los éxitos de la industria contemporánea de la *telenovela* a lo largo del Sur Global. La aceptación en Yugoslavia del melodrama mexicano y los mariachis pasó desapercibida en el mundo en general porque refleja una especie de impacto cultural que pasa de largo a la metrópolis. No es ni un acto de imperialismo ni de colonización ni de homogenización o de sumisión cultural. En vez de ello es un ejemplo de una inesperada afinidad sur-sur, una improvisada “política de interculturalidad” (García Canclini): la importación, en un momento de agudas tensiones políticas, de productos culturales totalmente no amenazantes puesto que eran ajenas a la realidad de la Yugoslavia de la guerra Fría tanto en espacio como en tiempo. Los yugoslavos, que vivían en la sombra de la Unión Soviética disfrutaban una buena *llorada* junto con los mexicanos, de quienes sabían muy poco excepto que habían vivido una espléndida pero dolorosa revolución mientras vivían en la sombra de los Estados Unidos.

Abstract

This article recounts the astonishing success of Mexican Golden Age film in Yugoslavia in the early 1950s through a case study of the reception of Emilio “el Indio” Fernández’s *Un día de*

* Este artículo fue publicado originalmente en el número especial “América Latina en una era global” de la revista *The Global South*, vol. 4 no. 1, primavera 2010, Indiana University Press, y se reproduce con permiso del autor.

vida, noting that globalization's most unexpected south-to-south flows have been in place since the earliest years of the cultural industries' establishment in the Global South, in many ways laying the groundwork for the greater triumphs of the contemporary *telenovela* industries throughout the Global South. Yugoslavians' embrace of Mexican melodrama and mariachis goes unnoticed in the world at large because it reflects a kind of cultural impact that bypasses the metropolis. It is neither an act of imperialism nor colonization, nor homogenization, nor cultural submission. It is instead an example of an unexpected south-south affinity, an improvised "politics of interculturality" (García Canclini): the importation in a moment of great political tensions of cultural forms that were utterly unthreatening as they were distantly removed from the reality of cold war Yugoslavia in both space and time. Yugoslavians, living in the shadow of the Soviet Union, enjoyed having a good cry alongside the Mexicans, about whom they knew little except that they had experienced a splendid but painful revolution while themselves living in the shadow of the United States.

En tanto que estudios recientes se han maravillado sobre el éxito mundial de la industria de la *telenovela* como si reflejara un nuevo fenómeno¹, las industrias culturales latinoamericanas han tenido un largo impacto en los mercados globales. De hecho y a pesar de su popularidad en la región, la vasta producción fílmica latinoamericana de su "Época de Oro" (1930-50) ha sido estudiada principalmente en dos contextos nacionales: el papel del cine mexicano en la cultura nacional mexicana², y la importancia de las películas argentinas para la cultura nacional argentina³, por ejemplo, los estudios académicos se han enfocado en las producciones nacionales y el consumo de cine en los dos únicos países americanos de habla hispana que pueden presumir de una infraestructura para realizar películas y los únicos con una producción significativa de

¹ Véase "la venganza de Moctezuma: leyendo *Los ricos también lloran* en Rusia" de Kate Baldwin, "Nuestras bienvenidas visitas: las telenovelas en América Latina" en *Será continuado ...: telenovelas en el mundo* (1995), de Robert C. Allen (ed.), *La industria de la telenovela: la ficción en América Latina* (1996), "Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género" en *Industrias culturales e integración latinoamericana* (1999), de Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (eds.)

²

³

filmes durante la Época Dorada. Sin embargo, raramente se ha estudiado la recepción de las películas mexicanas y argentinas de la Época Dorada en el contexto de los muchos mercados nacionales (como los de Cuba, Perú, Chile, Venezuela, Colombia, etcétera (que dependían casi exclusivamente de las importaciones mexicanas y argentinas parra sus productos fílmicos en lengua hispana.

En el caso de México, que tiene la mayor de estas dos industrias, durante casi toda la era desde la aparición de las primeras películas sonoras, sus producciones fueron populares en el extranjero, particularmente en el Caribe de habla hispana, América Central y el norte de América del Sur⁴. El éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande* (1936) en el año siguiente de su producción notoriamente consolidó el papel de la industria filmina mexicana como la principal proveedora del producto en español para gran parte del hemisferio (García Riera). Si bien algunos críticos están por lo menos conscientes de que las películas mexicanas si tuvieron un inevitable impacto en los muchos países de habla hispana que carecían de una industria fílmica nativa y dependían de las producciones mexicanas para un cine con el cual se pudiesen identificar sus poblaciones, pocos estudios han incursionado en el análisis del cine mexicano de la Época Dorada en otras partes de las américas⁵.

Sin embargo, casi nadie está siquiera al tanto del exuberante triunfo del cine mexicano de la Época Dorada en Yugoslavia a principios de la década de los cincuenta o del perdurable impacto que tuvo en la cultura popular de la región. Este artículo recoge la historia de la importación del cine mexicano de la Época Dorada a *tierras lejanas* es decir, la Yugoslavia de Tito enfocándose regularmente en el caso de *Un día de vida* (1950), una película que ha sido en gran medida omitida de la historia del cine mexicano y que nunca ha sido comercializada en video o DVD y desde hace mucho ha sido olvidada en México...pero que es recordada como una de las grandes películas clásicas de todos los tiempos en el cine mundial por ex-yugoslavos que la vieron durante las largas y repetidas temporadas que estuvo en cartelera en Belgrado y en otras ciudades en la década de los cincuenta o en sus muchos reestrenos o transmisiones en la televisión Yugoslavia en décadas subsiguientes. Esta película, así como la música *ranchera* que con otras películas mexicanas de la época dio lugar a lo que el escritor esloveno Miha Mazzini

4

5

bautizó como la moda “Yu-Mex”, que tendría un impresionante y duradero impacto en la cultura yugoslava.

Este artículo recoge el asombroso éxito del cine mexicano de la Época Dorada en Yugoslavia, destacando que los menos esperados flujos sur-sur de la globalización han estado vigentes desde los primeros años del establecimiento de las industrias culturales en el sur global, de muchas maneras echando los cimientos para los mayores éxitos de la industria de la *telenovela* a través del sur global. La recepción y adopción yugoslava del melodrama y los mariachis mexicanos pasa desapercibida en el mundo en general porque refleja una suerte de impacto cultural que pasa por alto a las metrópolis. No es ni un hecho de imperialismo ni colonización, ni homogenización, ni sumisión cultural. Es en lugar de ello un ejemplo de inesperada afinidad sur-sur una improvisada “política de interculturalidad” (García Canclini): la importación, en un momento de grandes tensiones políticas, de productos culturales que eran radicalmente ~~xxxxxxxx~~, puesto que estaban totalmente alejadas de la realidad de la Yugoslavia de la guerra fría tanto en espacio como en el tiempo. Los yugoslavos que vivían en la sombra de la Unión Soviética, disfrutaban de una buena llorada junto con los mexicanos, de quienes sabían muy poco excepto de que habían vivido una espléndida pero dolorosa revolución mientras ellos mismos vivían en la sombra de Estados Unidos.

Globalización: una genealogía, no un momento

Hay una marcada tendencia entre los estudiosos de aplicar el término “globalización” de manera algo reductiva al considerarlo sólo como un fenómeno reciente. Cómo se expresa en una reciente definición del término, “desde la década de los ochenta la globalización se ha popularizado como un término utilizado para describir el aumento de la velocidad que experimentan los cambios locales, así como la multiplicación de puntos de contacto transnacional en los campos de la economía, la política y la cultura “(biron, ciento veinte). Mientras que no se discute el marcado incremento de la intensidad de los procesos globales como un catalista mayor para muchas de las más notables transformaciones culturales de las pasadas décadas, los flujos y efectos de la globalización en América Latina “están necesariamente definidos por quinientos años de explotación, dependencia e inequidad” (ciento veintiuno). En otras palabras, la globalización es vista por muchos críticos menos como un

momento histórico que como un proceso de cientos de años: “El siglo XV marcó el inicio histórico de la globalización como práctica al permitir las clases de navegación y comercio que enlazarían a comunidades humanas a pesar de las grandes distancias geográficas y diferencias culturales. El ‘descubrimiento’ europeo de la Amerindia en 1492 en particular hizo posible la red de conexiones entre todos los continentes del mundo que hoy vemos “(ciento diecinueve).

En su estudio clásico de las industrias mediáticas latinoamericanas *De los medios a las mediaciones* (1987), el crítico de medios latinoamericano Jesús Martín Barbero⁶ historializa la masificación de la cultura en América Latina a través del surgimiento de medios de comunicación y especifica el periodo de 1930 a 1950 como un momento clave en este proceso. En este periodo se dieron varias tendencias importantes: 1) una migración intensificada de las zonas rurales a las urbanas que trajo consigo una nueva visibilidad a las masas urbanas en las ciudades latinoamericanas más grandes; 2) un nuevo populismo político que respondía a esta demografía revisada en muchos países, incluyendo los estados más poblados de la región: México (Lázaro Cárdenas), Brasil (Getulio Vargas) y Argentina (Juan Perón); 3) el surgimiento de los medios masivos, especialmente el cine y la radio, como fuente principal de la producción cultural. En tanto que muchas de las observaciones y conclusiones de Martín Barbero sobre la época en cuestión se enfocan en la masificación de las culturas nacionales, en algunos casos él nota que la industrialización de la producción cultural iniciada en la época de los treinta de ninguna manera estaba limitada a contenidos nacionales cerrados: “El cine y la radio deberían [...] los promotores de una integración musical latinoamericana basada tanto en la popularidad de ciertos ritmos -bolero, ranchera, tango- y la mitificación de varios ídolos musicales “(268, traducción mía). Las películas mexicanas en particular eran, según Martín Barbero, “la más claramente identificable expresión Nueva Alianza la más profunda expresión popular y masiva de la latinoamericanidad “(226, traducción mía) de la era.

Siguiendo el trabajo del crítico cultural mexicano Carlos Monsiváis, Martín Barbero, cuyo estudio desvía la atención de la producción a los procesos culturales -“mediaciones- llevados a cabo a través de la recepción de las audiencias (de los medios a las mediaciones como sugiere el título de su libro (se enfoca en procesos de reconocimiento e interpelación que aseguraron la incorporación de construcciones cinemáticas (y musicales) de la cultura popular a

6

la corriente del imaginario nacional mexicano (e implícitamente en el transnacional latinoamericano) a través no sólo de la producción sino también la recepción popular de las películas de la época dorada mexicana y la demanda que generó de películas mexicanas de temas populares. Así la creciente industria de 1936 que produjo 25 películas se convirtió para 1943 en la indiscutida cabeza del mercado (70 producciones mexicanas frente a sólo 34 argentinas), con una salida que llegó hasta 124 películas en 1950 (Peredo Castro, 477) y con más de 50 y en ocasiones hasta 100 películas mexicanas al año llegando a mercados principales como Puerto Rico, Ecuador, Chile y Venezuela (Ibers y Aaronzon, 1948:931; Aaronzon, 1953:941; Aaronzon, 1954:954). De hecho, durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial cuando en gran medida los estudios europeos estaban inactivos México, cuya industria crecía gracias especialmente al apoyo de Hollywood (Pereda castro) se convirtió en el tercer más grande productor de películas comerciales en el mundo después de Estados Unidos y la India.

Sin embargo, en su discusión sobre la masificación y la mediatización de la cultura latinoamericana durante el periodo 1930-50, Martín Barbero sostiene su enfoque sobre contenidos nacionales (películas mexicanas, radioteatro argentino, música popular brasileña, prensa popular chilena) sólo ocasionalmente aludiendo a las configuraciones culturales transnacionales que comenzaron a tomar forma durante esa era. Cómo un puñado de críticos anotado, el ámbito de la influencia del cine mexicano era mucho mayor. El historiador cinematográfico venezolano Antonio Soto Ávila anotado que “es el cine que nos habla”, en el que “nuestros pueblos [...] se veían de alguna manera reflejados en las películas populares mexicanas” y que éstas “ayudaron a fraguar un espíritu de fraternidad en las comunidades latinoamericana” (9, traducción mía). El crítico colombiano Fernando Salcedo Silva añade que a pesar de los intentos de los cineastas colombianos de producir “una copia fiel de las películas mexicanas”, nunca fue posible que una industria fílmica colombiana despegara, enfrentada como estaba con “un público implacable nutrido en un cine extranjero de alta tecnología que no toleraba las fallas sistemáticas de las películas sonoras colombianas”, un público que “devoraba” películas mexicanas disfrutando su impulso de “diversas características generales latinoamericanas” (192-93, traducción mía). Las películas mexicanas lograron porciones significantes del mercado en muchos países de América Latina durante su Edad de Oro. Mientras que ninguna manera desplazaron a Hollywood de su posición dominante en el mercado tuvo un

particular éxito entre los menos educados quienes no podían o no querían leer subtítulos y dejó una profunda huella de su música, sus arquetipos, sus costumbres y su idioma en el resto de la América Hispánica⁷.

De América Latina al mundo

Mientras que es claro que el impacto del cine mexicano de la Edad de Oro en todo América latina fue profundo, su diseminación e influencia más allá de los mercados de lengua hispana en los que ~~xxxxxxxxxxx~~ son prácticamente desconocidas. En 1946 la película mexicana *María Candelaria* (1944) fue premiada Palma de Oro en el festival de Cannes lo que llamó la atención internacional a lo que hasta ese entonces había sido una industria cuyas ambiciones internacionales se limitaban a la América Latina y España. Los europeos quedaron impresionados con la singular estética mexicana de esta película y de otras semejantes producidas por un equipo que llegó a hacer conocido como “la escuela mexicana de cine”: el director Emilio “Indio” Fernández, el fotógrafo Gabriel Figueroa, el guionista Mauricio Magdaleno y la editora Gloria Schoemann. Estos profesionales habían pergeñado una serie de éxitos de la crítica y de la taquilla a principios de la década de los cuarenta llevando a la pantalla una visión nacionalista de la cultura mexicana inspirada en la retórica de la revolución y la estética visual del muralismo mexicano en grandes películas, incluyendo *Flor Silvestre* (1943), *Enamorada* (1946), *La Perla* (1947), *Río Escondido* (1948), *Salón México* (1949) y *La malquerida* (1949), películas protagonizadas por los más grandes actores mexicanos, incluyendo a Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Marga López, Roberto Cañedo y Columba Domínguez, entre otros⁸.

Los estudios mexicanos se organizaron rápidamente para cosechar potenciales nuevos mercados para sus mejores películas. Tan temprano como 1947, películas mexicanas eran exhibidas en Checoslovaquia (Ivers y Aaronzon, 1948:930), y muy pronto múltiples películas se distribuían en países como Francia (Ivers y Aaronzon, 1949:694), Grecia e Italia, país que importó 14 películas en 1949 (Ivers y Aaronzon, 1950), 729, 732. Poco se sabe del impacto cultural provocado por la tentativa del cine mexicano de incursionar en mercados europeos; sin

⁷

⁸

embargo, como precisaré más adelante, el caso de Yugoslavia demuestra que estas películas sí dejaron por lo menos alguna huella, y adicionalmente hay por lo menos un precedente mayor para el éxito de la *telenovela* mexicana desde una fase anterior de globalización.

Así, la tendencia de los académicos de medios de ver el surgimiento de la *telenovela* como un indicador principal de lo que ha sido llamado globalización con sabor latino” (Medina y Gutiérrez Rentería) sin tomar en cuenta el antecedente del cine mexicano de la Época de Oro es miope, como se puede ver por ejemplo del fascinante estudio de caso de Kathe Baldwin sobre el éxito de la telenovela mexicana *Los Ricos también lloran* en Rusia, o el análisis de Bianca Liptter sobre el éxito fenomenal en todo el mundo de *Yo soy Betty la fea*⁹. Mientras que Martín Barbero no la ~~xxxxxx~~ del todo -de hecho, parecería que él como casi todo el mundo fuera de los Balcanes permanece ~~xxxxxx~~ de la incursión del cine mexicano de la Época de Oro en lugares tan remotos como Yugoslavia- su aproximación histórica a la masificación de la cultura latinoamericana en *De los medios a las mediaciones* es la apropiada. Martín Barbero de hecho encuentra un hilo común entre el melodrama, un género que ~~xxxxxx~~ la producción de cultura popular desde seriales de periódicos del siglo XIX al cine de la Época de Oro a los *comics* populares a las *telenovelas* contemporáneas. Es precisamente las “lágrimas y deseo (López) de los melodramas mexicanos lo que ~~xxxxxx~~ a los espectadores yugoslavos en los cincuenta y dio lugar a una manifestación temprana de enlace cultural sur-sur.

Un día en la vida

Un día de vida fue producida en 1950 casi al final de una serie de importantes éxitos de Emilio Fernández y su equipo de producción. Después del premio a *María candelaria* otorgado en Cannes en 1946 Fernández veía a sus películas nominadas anualmente para el Ariel mexicano por mejor película durante cinco años consecutivos (nominaciones en 1946 para *Las Abandonadas*; en 1950 para *Pueblerina* y un trío de preseas en 1947, 1948 y 1949 por *Enamorada*, *La perla* y *Río Escondido*) respectivamente y preseas paralelas en la categoría de mejor director (nominaciones durante los cinco años y preseas 1947-49 por las mismas películas). Cuando *Un día de vida* fue ~~xxxxxx~~ a fines de 1950, las películas de Fernández ya no

9

estaban recibiendo el reconocimiento que tuvieron durante la cúspide de los logros de su equipo y ninguna otra sería nominada para un Ariel por mejor película o mejor director durante casi 25 años.

Un día de vida comprendió un equipo de primera, incluyendo a Fernández, a Figueroa, a Magdaleno y a Schoemann además de un talentoso reparto, incluyendo a Roberto Cañedo ganador ese año de Ariel por mejor actor (por *Pueblerina*), la mejor actriz de reparto de 1949 (y esposa de Fernández) Columba Domínguez (por la película de Fernández *Macrovia* la futura ganadora del Ariel Rosalba Revueltas (por *Rebozo de soledad* en 1952) y Fernando Fernández (hermano de Emilio Fernández y talentoso cantor popular). Mientras que Revueltas, quien interpretó “Mamá Juanita” sería nominada para un Ariel en 1951¹⁰, ésta sería la única nominación de la película y pronto pasaría al olvido, cosechando solo una mínima atención en México y menos en los mercados de exportación latinoamericanos. La película rápidamente fue olvidada en México y raramente se le menciona en las historiografías fílmicas mexicanas.

Un día de vida puede ser descrita como una melodramatización de la Revolución Mexicana. Su protagonista es Belén Martí (Domínguez), un periodista cubano que viaja solo a la revolución en México con la mira de “escribir sobre sus grandes asuntos y conocer la Revolución y sus protagonistas” (Fernández y Magdaleno 3)¹¹. Parecería que ella se identifica con una idea del espíritu revolucionario y desea aproximarse a un mundo que ella idealiza. Como extranjera, su papel siempre es el de una observadora y admiradora externa y es quizá por e

Esta razón que un auditorio no mexicano pudiese sentirse identificado en ella más de lo que haría un auditorio nacional. Esto también podría explicar por qué los yugoslavos, como veremos después, se enamoraron no con Revuelta cuya actuación es la única en la película en ganar una nominación en México, ni con el actor principal Roberto Cañedo, el héroe revolucionario sino con Columba Domínguez.

La popularidad de las películas del Indio Fernández es producto no tanto de su habilidad para representar la realidad mexicana como su tendencia hacia su idealización, empatada como estaba con las expectativas de críticos internacionales de cine de prestigio (esto es cine de arte europeo, opuesto a las películas comerciales de Hollywood). La cinematografía de Gabriel

¹⁰

¹¹

Figuroa, sin duda influenciada por la visión del gran director ruso Sergei Eisenstein- quién como Belén Martí vino a México en busca del fervor revolucionario- presenta un México de procesiones antiguas, agaves solitarios, palmeras majestuosas, indios hieráticos, rituales exóticos y ciudadanos que son al mismo tiempo humildes y orgullosos (*artes de México 2*).

Especialmente impresionantes en *Un día de vida* son los anchos **panoramas que sirven de telón de fondo a actores geoméricamente colocados que en conjunto forman composiciones que representan a México en términos altamente dramáticos y estéticamente afinados: Líneas claras, contrastes definidos de sombras oscuras y luminosas y ángulos extremos.**

El protagonista de la película evoca la memoria de José Martí y todo lo que el simboliza: unidad latinoamericana, el “Hombre natural” y el espíritu del anti-imperialismo¹². Cómo es típico en las películas de Fernández, ésta está impregnada de símbolos nacionales. Una de las primeras escenas tiene lugar en el Hotel Iturbide, nombre y lugar que evocan el histórico conflicto de clases en México¹³, un tema que está inscrito en el diálogo entre Martí y el gerente del hotel quién le explica con orgullo que él Iturbide es un “Hotel de abolengo” (3); más tarde ella visita la Villa de Guadalupe para conocer la famosa imagen de la Virgen de Guadalupe para ella la madre no sólo de todos los mexicanos sino “de todos quienes hablan el mismo idioma en América” (7); finalmente, mucha de la acción de la película tiene lugar en un pequeño pueblo ubicado a la vista de las pirámides de Teotihuacán, símbolo de la gloria de antiguos habitantes de la región y de la profundidad y complejidad de la cultura del país y de todo el hemisferio.

A su llega a México Martí conoce la noticia de que un oficial del ejército revolucionario el coronel Lucio reyes, ha sido sentenciado a muerte por un pelotón de fusilamiento por traición por haber encabezado una protesta armada en contra del asesinato de Emiliano Zapata en 1919 por fuerzas apoyadas por el presidente Venustiano Carranza, un dirigente revolucionario que en 1914 había roto con los más radical (y popularmente carismáticos) Pancho Villa y Zapata. Para Martí, Reyes es un auténtico héroe revolucionario y está destinado a convertirse, como Zapata, en uno de los mártires de la revolución. Se dice así misma “debo verlo porque quién quiera que muera desea manera, por un ideal, guarda el secreto de su pueblo” (12); intenta visitarlo en el cuartel en donde está prisionero, pero se le niega la entrada. Sin embargo, sí le permiten enviarle

¹²

¹³

al prisionero el regalo de una caja de puros cubanos. Al recibirlos, el coronel Reyes, interpretado por Roberto Cañedo (quién en una película posterior de Fernández *La rosa blanca* interpretaría el papel del mismo José Martí (se pone nostálgico por el recuerdo del gran afecto que siempre ha existido entre Cuba y México y rememora un par de grandes íconos de la fraternidad México-cubana. Habla del poeta cubano José María Heredia, quien “fue gobernador del Estado de México y murió aquí en la capital” (16) y José Martí, quien vivió “sus mejores años” en México, en donde dedicó poemas a Rosario (la gran musa de la poesía mexicana del siglo XIX¹⁴ (se casó en México y cuya hermana en una época fuera pretendida por Venustiano Carranza, el hombre que había dictado la sentencia de muerte de Reyes (16).

Si Zapata representa un primer momento de idealismo revolucionario que se asocia a Heredia y Martí, Carranza pertenece a una segunda y más compleja época en la cual la revolución es puesta en práctica, aunque no necesariamente de acuerdo con los ideales de quienes la iniciaron y que más ardientemente lucharon por ella. El idealista Reyes no vivirá para ver la postrevolución, pero su mejor amigo el general Felipe Gómez (Fernando Fernández) sí. El pragmático Gómez recibe la orden de llevar a cabo la sentencia de muerte de su amigo de la infancia.

Belén Martí, fascinada por la figura de Reyes, intenta una vez más llegar a conocerlo, aunque no directamente sino ahora al buscar una entrevista con su madre a quien se conoce como *Mamá Juanita* (Rosaura Revueltas). Viaja al pueblo de Cieneguilla, localizado cerca de las pirámides de Teotihuacán y ahí conoce a Mamá Juanita quien la invita a pasar la noche en su casa porque está convencida de que su hijo regresará al día siguiente como era su costumbre para el santo de su madre. Resulta que el pueblo entero se ha confabulado para ocultarle a Juanita la noticia de que su hijo será fusilado. Martí, quien se siente muy incómoda por el hecho de conocer el destino de Reyes, prefiere no quedarse; pero Juanita, quien ha cobrado simpatía por la joven reportera, insiste: “cuánto he soñado que Lucio traería a casa una novia o esposa... ¡Tan inteligente y hermosa como tú!” (31).

Cómo es evidente la película es un melodrama, género que Martín Barbero ha demostrado es fundamental para el cine de la Época de Oro mexicano y para la cultura popular en general por su prolongado atractivo para las masas. Por una parte, los personajes y eventos de

14

la película evocan nociones de patriotismo, sacrificio y lazos familiares y por la otra (como en el caso de Gómez) ambiciones, además de inspirar profundas reacciones emocionales. A través de la curiosidad de Belén Martí, la amistad de Reyes y Gómez y la devoción materna de Mamá Juanita, la guerra revolucionaria deviene un drama personal y el auditorio-en particular un auditorio predispuesto a disfrutar el melodrama como era el caso de los espectadores mexicanos y latinoamericanos de la era) sufre la misma ansiedad sentida por Martí al ser confrontada con la situación de esta madre que en algún momento tendrá que enterarse de la inminente muerte de su amado hijo. Al día siguiente una banda toca “las mañanitas” mientras que el pueblo entero se alista para la fiesta. Pero Lucio no ha llegado y Belén apenas puede ocultar la aprehensión que siente por Juanita a quién debe en breve revelar la verdad. Con grave expresión, Mamá Juanita dice a Belén: “todavía no pierdo la esperanza de que vendrá” (38). “las mañanitas”, tradicionalmente una canción de festejo, es resignificada en este contexto como una tonada lúgubre. Pero repentinamente todo cambia: Lucio Reyes llega inesperadamente a la casa de su madre en compañía de Felipe Gómez, quién desde luego sabía del rito familiar anual de la visita y no pudo negarse a este momento final de alegría para su amigo o para la madre de su amigo, a quien también ha querido desde que era un muchacho. Así “Las mañanitas es cantada una vez más y de acuerdo a la tradición Felipe es quien la entona. La celebración se torna festiva pero la angustia de Belén solo se intensifica: se niega a comer y abandona la escena para poder llorar fuera de la vista de Mamá Juanita.

Fascinada con ella y obsesionado con la imagen de José Martí que su nombre evoca, Lucio parece estarse enamorando de ella, y ella de él, su héroe mártir de la causa revolucionaria que tanto admira. Conforme transcurre la fiesta, Belén ruega a Felipe y a Lucio pensar en algún plan de escape, pero Lucio teme comprometer a los pobladores como cómplices y se resigna a asumir su papel de mártir. Y mientras que Mamá Juanita disfruta la fiesta de su día de santo como lo haría cualquier otro año Belén no puede evitar pensar de lo que pasará al día siguiente. Pero cuando termina la fiesta Juanita confiesa a Felipe que a pesar de todos sus esfuerzos ella sabe la verdad: “me enteré tan pronto como fue condenado a muerte” (58). La película termina con la inevitable ejecución de Reyes bajo el mando de Gómez con Martí y otros admiradores atestiguando. En la escena final, Mamá Juanita se presenta para reclamar el cadáver de su hijo:

“sobre esta imagen de la *mater dolorosa* con su hijo en brazos-mientras los otros dos [Belén, Felipe] se aproximan aparece la palabra: FIN, seguida de la disolvencia final” (65).

Películas mexicanas en Yugoslavia.

De acuerdo al escritor y cineasta esloveno Miha Mazzini, el éxito de esta película en Yugoslavia (mayor que cualquiera de las otras del mismo equipo, todas las cuales habían obtenido un mayor éxito crítico y popular en sus mercados principales de México y América Latina) puede ser atribuido al momento histórico. Entre fines de los 40 y principio de los 50 fue un periodo de gran tensión entre los gobiernos de Tito y Stalin. La campaña de propaganda antisoviética que fue diseminada a través de Yugoslavia alejó al público del cine soviético: “las autoridades yugoslavas tuvieron que buscar en otras partes películas de entretenimiento y encontraron un país adecuado en México: era un país lejano, las posibilidades de que tanques mexicanos aparecieran en la frontera yugoslava eran muy escasas y lo mejor de todo, en las películas mexicanas siempre se hablaba de la revolución en los más altos términos “Mazzini)¹⁵. Uno de los primeros éxitos fílmicos mexicanos en Yugoslavia fue *Un día de vida* que llegó a los cines yugoslavos hacia finales de 1952, dos años después de su estreno en México. “nunca antes una película había provocado tantas lágrimas” expresó el escritor yugoslavo Aleksandar Vuko en una reseña¹⁶. La película se convirtió en un clásico de todos los tiempos en la historiografía fílmica para los yugoslavos de acuerdo a un artículo de 1997 de Vladimir Lazarevic en el periódico serbio *Politika Ekspres*, *Un día de vida*” es “la película más vista en Yugoslavia durante los pasados 50 años”, aserto que ha sido repetido en varias fuentes. Mazzini asegura, “la película de Emilio Fernández *Un día de vida*” se hizo tan inmensamente popular que los viejos en las antiguas repúblicas yugoslavas aun hoy la tienen como seguramente una de las más conocidas producciones jamás hechas en el mundo...aunque en verdad, probablemente sea desconocida en todos los demás países”.

Los distribuidores yugoslavos renovaron los derechos de las películas en tres ocasiones y fue relanzada cada dos o tres años durante dos décadas. Aún hoy un desvanecido cartel de la película se exhibe en un antiguo cine de Sarajevo. El éxito de *Un día de vida* tuvo repercusiones más allá del cine (y después la televisión en donde con frecuencia se exhibía la película durante

¹⁵

¹⁶

muchos años). La música mexicana, particularmente la ranchera, se hizo bastante popular...no a través de la importación de discos mexicanos, sino mediante la integración de mariachis yugoslavos y de tríos estilo mexicano. La canción clásica de este género es “Mamá Huanita” (mejor conocida en México como “las mañanitas”), “una canción que todas las madres adoraban escuchar en la radio en su cumpleaños”. (Mazzini), evocando el emotivo encuentro final entre madre e hijo en la película. Mazzini describe el panorama de los artistas “Yu-Mex”: los mexicanos más simpáticos eran Nikola Karovic y Slavkoperovick en tanto que el más entrón era Ljubomir Milic. Ana Milosvljevic era la reina y la obscura voz de Nevenka Arsova su primera compañía”.

Mazzini tiene un sitio web que en sus palabras sirve como “un pequeño homenaje para los cientos de actores que se cubrieron con sombreros para transformarse en mexicanos eslavos” y en donde se pueden escuchar diversos ejemplos de esas canciones, incluyendo la versión de Arsova del clásico “Paloma negra” y el “Ay Jalisco” del trío Tividi [conocido en México como “Ay Jalisco, no te rajes”]. Aunque ocasionalmente estos grupos conservaron la letra mexicana con más frecuencia la tradujeron al servo-croata de tal suerte que “Cielito Lindo” se transforma en “Vedro nevo” el mismo Tito fue seducido por esta moda como se aprecia en varias fotografías de celebraciones en las que aparece con sombrero mexicano.

Si Tito¹⁷ resentía las intervenciones políticas o militares soviéticas, los yugoslavos, que lo adoraban, sentían que las producciones culturales soviéticas eran una imposición indeseada, pero, siguiendo la política de Tito, no estaban dispuestos sencillamente a sustituir nuevas alianzas culturales con Estados Unidos importando más películas de Hollywood¹⁸. La cultura mexicana, conocida como “revolucionaria” pero no cercana ni aliada con la Unión Soviética o con Estados Unidos en la política de la Guerra fría, permitía un **xxxxxx** punto de identificación para Yugoslavia, un producto cinematográfico que representaba una perspectiva localizada fuera del aplastante contexto de la Guerra Fría. De hecho, México al igual que Yugoslavia, más pequeño y más pobre que los gigantes imperiales de la era, afirmaba su autonomía cultural de las sombras del imperio de la Guerra fría. Y aunque los contactos culturales y políticos entre

17

18

Yugoslavia y México eran mínimos, no es difícil imaginar a las dos naciones compartiendo cierta empatía cultural.

Par países carentes de una poderosa industria mediática propia, las relaciones con los conglomerados de medios internacionales con frecuencia se enmarcan en términos de luchas locales o nacionales contra el imperialismo cultural, con “La tropicalización cultural” vista como la mejor estrategia de resistencia (Sreverny). En un estudio que busca medios para “interrumpir” las tendencias hegemónicas de la globalización Néstor García Canclini sugiere una estrategia de “movimientos culturales y agrupamientos sociales no gubernamentales que procuren la convergencia de aquellos excluidos o marginados por ...los mercados globales” (203, traducción mía). García Canclini aboga por una “política de interculturalidad” en la que los artistas, los operadores culturales, las dependencias que patrocinan las artes, los dirigentes industriales y los críticos culturales busquen estrategias creativas no para derrotar a la globalización, sino para insertarse en sus flujos en manera que compliquen sus efectos homogeneizadores. Mientras que el fenómeno “Yu-Méx” se estableció como una alianza formal entre mexicanos y yugoslavos, jugadores en el drama global de la Guerra fría y de los mercados internacionales de medios, sí representa el potencial para la fuerza de una alianza así, una moda disfrutada por yugoslavos, inspirada por mexicanos y totalmente fuera del radar de las instituciones políticas o culturales soviéticas y estadounidenses.

Impacto de largo plazo

En tanto que la popularidad de las películas mexicanas (con la excepción *Un día de vida* con sus frecuentes exhibiciones) disminuyó después de algunos pocos años la popularidad de su música continuó hasta bien avanzados los sesenta y la generación de yugoslavos que disfrutaron su incursión en los Balcanes mantuvo un afecto nostálgico por *Un día de vida* y otras queridas películas de la era. Este fervor mexicanista fue renovado en 1997 cuando la actriz Columba Domínguez, quien durante décadas recibió cartas de admiradores yugoslavos (Suznjevic) fue invitada a Belgrado en donde asistió a una exhibición de gala *Un día de vida* en el Archivo Fílmico Yugoslavo precedida por la interpretación en vivo de “Mamá Huanita” por Slavko Perovic, cuya popularidad permanece a este día como lo evidencia la publicación en 2007 de sus éxitos mexicanos (y griegos) inevitablemente titulado *Gedan dan zivota* [*Un día de vida* o *A Day*

In the Life]. Los yugoslavos también organizaron una gran recepción en su honor en el Ministerio de Cultura serbio y una elegante cena a la que asistió el príncipe heredero Tomislav Karadjordjevic. A Domínguez se le dio un trato como si fuera una de las más grandes estrellas del cine nacional.

La nostalgia por la locura mexicana de los cincuenta sigue viva. El mismo año del gran homenaje a Columba Domínguez, al otro lado de la frontera en Croacia se integró un nuevo mariachi Los Caballeros, que alcanzó éxitos lo suficientemente importantes como para ser invitados en el 2000 y en el 2002 a presentarse en el Festival Internacional de Guadalajara. Y la influencia del melodrama mexicano que se hizo sentir desde los cincuenta en las películas yugoslavas¹⁹ tendría ecos décadas después, por ejemplo, en la película de 1986 *Srecna nova '49* (Stole Popov) en donde se presenta una escena con un joven que canta “la Malagueña”.

El atractivo por el cine mexicano que sentían los yugoslavos era probablemente polifacético. Ofrecía una representación visual de una cultura exótica, pintoresca y fundamentalmente revolucionaria, junto con la exaltación de valores universales (patriotismo, amor materno y fraternidad internacional). De la misma manera sus convenciones estilísticas (melodrama, así como el papel prominente de la música) aparentemente estaban en sincronía con la idiosincrasia cultural yugoslava...de hecho las *telenovelas* contemporáneas otro género melodramático latinoamericano han sido inmensamente populares en la antigua Yugoslavia²⁰. Como he discutido, debido a una improvisada afinidad sur-sur sentida por los yugoslavos hacia los productos culturales mexicanos de cara a fuerzas culturales imperialistas más poderosas, *Un día de vida* no solo recibió el aclamo que se brindó a *María Candelaria* en Francia y otros países europeos pocos años antes, sino que también ejerció una asombrosa influencia cultural en Yugoslavia, en donde la música “Yu-Mex” continuó siendo popular a lo largo de los cincuenta y los sesenta. Aunque este fenómeno sigue desconocido en México es un ejemplo emblemático de las imposibilidades anti-hegemónicas de la globalización apreciadas en el *boom* de la *telenovela*, pero ocurrido décadas más temprano.

19

20

