

Jedan dan života/Un día de vida: recepción del cine mexicano en Yugoslavia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial

Rodrigo Ruiz¹

Resumen

El cine mexicano entró en Yugoslavia debido a un dramático acontecimiento político: el “divorcio” entre Tito y Stalin. Las pocas películas mexicanas importadas por Yugoslavia tuvieron mucho éxito en taquilla y rápidamente entraron en el gusto del público, a pesar de que las producciones de Hollywood ocuparon un lugar preponderante en los cines yugoslavos durante los años cincuenta. Contemporáneamente, se han producido al menos tres documentales dando cuenta de tal éxito: *YuMex*, *Yugoslovska Mehika* (Mazzini, 2012), *Un día de vida* o *Jedan dan života* (Antelj, 2013) y *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* (Šišmanović, 2009).

Este flujo cultural transnacional es un ejemplo de afinidades del tercer mundo y el reconocimiento vis a vis entre espectadores con otras formas culturales plasmadas en la pantalla. Sin embargo, el nivel de popularidad varía considerablemente de película a película. Así, tenemos un caso reducido de apenas un filme, que hasta el día de hoy es recordado con nostalgia como uno de los más taquilleros.

Entretanto, el fenómeno post-cine mexicano tuvo lugar en el campo de la música cuando a mediados del siglo pasado artistas yugoslavos comenzaron a interpretar música de mariachi, creando un género llamado Yu-Mex. La cinta *Un día de vida* (1950) de Emilio Fernández generó tal fenómeno cinematográfico y musical.

Este ensayo, derivado de mi tesis de maestría, se enfoca principalmente en la interpretación de la recepción del cine mexicano en la ex Yugoslavia durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Por medio de entrevistas y material documental recopilado en diferentes partes de la antigua Yugoslavia este escrito tiene por objeto, desde la antropología, ver la experiencia cinematográfica como drama social y proceso ritual (Turner, 1975).

Argumentaré que el cine mexicano, inscrito en el flujo cros-cultural global de productos culturales, funcionó como vehículo catártico situado en circunstancias sociohistóricas, en donde los espectadores experimentaron y reflejaron sus propias experiencias traumáticas a través de la otredad representada en la pantalla.

Palabras clave: antropología, cine, recepción, Yugoslavia, drama social, post-Segunda Guerra Mundial.

¹ Master en Antropología por la Universidad de Viena y la Universidad de Ljubljana. Candidato a doctor en Antropología por la Universidad de Viena. Adscripción institucional: Universidad de Viena, Austria. Editor de la revista *ReVela*.

Abstract

The Mexican cinema entered Yugoslavia due to a dramatic political event: the “divorce” between Tito and Stalin. The few Mexican films imported by Yugoslavia, were a great deal of success albeit Hollywood productions occupied a preponderant place in the Yugoslav cinemas during the fifties. This transnational cultural flow is an example of third world affinities and a cross-cultural recognition among spectators. A major phenomenon took place right after the Mexican films were acclaimed, with Yugoslav musicians started to performed Mexican mariachi music.

This essay derives from my reflections argued in my master degree thesis and focus mainly in the interpretation of the reception of Mexican cinema in former Yugoslavia. This interpretation has to task to see, from the anthropological discipline, the cinematic experience as a social drama and ritual process (Turner, 1975).

I will argue that Mexican cinema worked as a vehicle for catharsis due to socio-historical circumstances of the post-war reconstruction of social configurations where spectators experienced and reflected their own traumatic experience through the alterity display in the screen.

Keywords: Anthropology, cinema, cross-cultural analysis, Yugoslavia.

Antropología y cine

Gordon Gray (2010) hace notar que los antropólogos han titubeado en el estudio de los medios de comunicación y el cine por dos razones históricas:

[porque] se han enfocado en comunidades pequeñas en lugar de ciudades (aunque esto ha cambiado desde los años setenta); y porque también se han concentrado en estudios sobre países clasificados como de “tercer mundo” —usualmente antiguas colonias— [...] y las prácticas culturales del cine son eventos semi-regulares que tienen como

oposición ver la televisión, lo que es una práctica cotidiana. (Gray, 2010, p. 123)²

Sin embargo, esto ha cambiado desde que los antropólogos empezaron a ver que los medios son:

al mismo tiempo, artefactos, experiencias, prácticas y procesos. Estos son conducidos por la política y la economía, ligados a desarrollos tecnológicos y científicos, y como muchos de los dominios de la vida humana, su existencia está inextricablemente delimitada por el uso del lenguaje. (Spitulnik, 1993, p. 293)

Es por esta razón que el estudio de los medios de comunicación constituye un campo amplio donde la indagación antropológica es necesaria dada sus numerosas esferas de operación: como instituciones, lugares de trabajo, prácticas comunicativas, productos culturales y políticas, iniciativas sociales y formas estéticas. En consecuencia, los estudios antropológicos sobre cine y medios nos han dado importantes reflexiones acerca de experiencias cinemáticas cross-culturales (Larkin, 1997, 2002), o frente al uso del espacio del cine como una relación de clases sociales (Armbrust, 1998).

En discusiones contemporáneas, la noción de prácticas de medios, es decir, lo que la gente dice y hace orientada y en relación con los medios (Couldry, 2010), se ha vuelto una herramienta indispensable para las investigaciones en el campo de la antropología que versa en este sentido (Postill, 2010). De forma adicional, Horbart (2010) se refiere a la noción de prácticas como marcos de referencia que usamos para interrogar una realidad social compleja. El autor ve a las prácticas como aquellas formas complejas de actividad social reconocidas y articuladas a través de las cuales los agentes exponen su continuidad o los cambios en sí mismos

² Por supuesto que existe un campo enorme entre la antropología y el uso de los medios electrónicos como métodos y formas de investigación y experimentación antropológica. Sin embargo, el cine como práctica cultural y su estudio como campo de relaciones sociales y culturales, no se había logrado posicionar como un área o tema de la antropología hasta mediados de los noventa.

o en otros y su mundo bajo condiciones variadas (Horbart, 2010, p. 63).

Por ejemplo, en la década de los cincuenta, Hortense Powdermaker (1950) configuró el primer intento de hacer etnografía desde las entrañas de un sistema social conocido como Hollywood y las prácticas culturales de sus *managers* en forma de narración. Por otro lado, Drummond (1996) nos muestra la relación entre cine y mito. El investigador argumenta que el cine promueve mitos y rituales como una indicación de la naturaleza de la sociedad estadounidense al hablar de películas e instituciones sociales particulares y cómo estos reproducen ciertos imaginarios.

Otro interesante estudio es ofrecido por Sutton y Wogan (2009). Los autores intentan realizar diversos análisis textuales a ciertas películas hollywoodenses, de lo cual, indican, es el primer paso para una etnografía de las audiencias. En su estudio, Sutton y Wogan utilizan conceptos de la antropología y estudios sobre sociedades igualitarias para el análisis de ciertos filmes taquilleros hollywoodenses. En cierta medida los investigadores intentan descifrar códigos culturales en los filmes e interpretar qué (no) vieron las audiencias y sus razones culturales.

Para finalizar —y es aquí donde nace nuestro interés más puntual—, Brian Larkin (1997) nos acerca a procesos de flujos culturales transnacionales cinematográficos entre India y la sociedad Hausa, al norte de Nigeria. A través del espectáculo y la fantasía, del romance y la sexualidad, nos dice Larkin que las películas indias abren espacios para considerar qué significa ser moderno y cuál puede ser el lugar de la sociedad Hausa dentro de esa modernidad. El autor nos proporciona indicios de flujos entre países del “tercer mundo” rompiendo la dicotomía jerarquizada entre occidente y oriente. Este es precisamente el reto y las formas interpretativas que intento señalar sobre los flujos transaccionales y la recepción de la cinematografía mexicana en la extinta Yugoslavia.

El cine es, pues, en muchos sentidos un vehículo para interrogar a la propia historia. Lo que

queremos decir con esto es que el cine es un agente de la historia (Ferro, 1988)³. La popularidad de un producto cultural como el cine nos obliga a verlo como forma de experiencia vivida en la que el espectador es un sujeto social-histórico.

El cine es un vehículo a través del cual estos sujetos interpretan el mundo mediante las imágenes en movimiento. Esta interpretación contiene su propio equipaje cultural e histórico. Pretendo pues, abordar la recepción del cine mexicano en la antigua Yugoslavia.

Este fenómeno, argumento, hizo posible una particular relación intersubjetiva de afinidad entre el espectador y cierta película. Esta experiencia cinematográfica en particular solo tiene sentido, como señala Casetti, en lo histórico-cultural (Casetti, 2007, p. 3). La naturaleza histórico-cultural (añadiríamos, social) que el autor sugiere se refiere tanto a la noción de experiencia como a la del proceso y las condiciones (materiales, culturales, tecnológicas, históricas, etc.) de cómo se vive el cine.

El cine en cuestión propone una cierta realidad, al mismo tiempo que las condiciones y posibilidades de la vida y acción humana. Este es, por tanto, un medio que crea una ruptura con la vida cotidiana pero que paradójicamente nos permite hacer frente a nuestra existencia. El espectador es un sujeto que mira (*look*) y ejerce la práctica de ver (*looking*) (Sturken y Cartwright, 2000). Esta práctica involucra “imágenes [que] son a la vez representaciones y productoras de ideologías de su tiempo, son también factores de relaciones de poder entre sujetos humanos y entre individuos e instituciones” (Sturken y Cartwright, 2000, p. 102).

Por lo tanto, la práctica ver cine está constituida por representaciones y relaciones de poder que se sitúan en una dimensión histórica, social y cultural. No obstante, en Castoriadis (1997) existe una dimensión más allá de la realidad

3 Burke hace notar en el cine de Gillo Pontecorvo un gran ejemplo de historia contemporánea. Películas como *La batalla de Argel* (1966) y *Queimada* (1969) ofrecen una poderosa imagen de una interpretación marxista del proceso histórico y el complejo proceso de colonialismo (Burke, 2001, p. 161).

constituida a la que se puede acceder a través de la imaginación.

La imaginación es la capacidad humana que permite a los actores sociales salir de la concepción simbólica de la realidad y crear una hipótesis, un nuevo horizonte y un nuevo significado. De esta manera se mantiene abierta cualquier discusión con la realidad constituida. El contorno de la imaginación de Castoriadis es importante en este caso porque nos permite comprender mejor las posibilidades imaginativas de la agencia del espectador. Así, se consideraría la imaginación como agencia y no solo como capacidad de compromiso activo y crítico (Gordon, 2010, p. 118), también se configuraría como fuerza generada, capacidad que se activa por y a través de la experiencia cinematográfica, donde la propia realidad constituida del espectador es cuestionada y desafiada para imaginar posibilidades de visualizar la *ausencia* y contrastar *experiencias*.

Es pues necesario situar al espectador en el campo de producción de significados, lo que involucra el reconocimiento de sí mismo como miembro de un campo amplio. Los significados se reconocen como una experiencia que no puede ser amorfa, pues está organizada a través de expresiones, relatos, narraciones, *dramas sociales* y logros culturales (performances culturales) que se muestran y se comunican, es decir, se hacen públicos (Díaz Cruz, 1997, p. 12).

Para seguir con la imaginación, Appadurai (2000, p. 6) la reflexiona a través de la globalización, que él toma como el mundo de las cosas en movimiento. Los diversos flujos de objetos, personajes, imágenes y discursos, nos dice, no son coetáneos, convergentes, isomorfos o espacialmente consistentes. Son relaciones de disyunción, es decir, sus caminos o vectores que toman este tipo de flujos tienen velocidades diferentes. Appadurai, sin embargo, ya no ve la imaginación como una cuestión de genio individual, de escapismo de la vida ordinaria, sino como una facultad que informa la vida diaria de la gente ordinaria de muchas maneras.

Dicho lo anterior, en la primera sección doy cuenta del proceso de llegada del cine mexicano, las condiciones de cinematografía y sus políticas en la naciente Yugoslavia, así como las condiciones históricas de su ruptura con la Unión Soviética. Algunos comentarios de prensa especializada son puestos en relieve, así como la escasa literatura sobre el fenómeno en cuestión que abordó estos escenarios.

En la segunda parte intentaré sugerir una interpretación utilizando el concepto de drama social de Víctor Turner, intercalando entrevistas que realicé durante el 2015 en varias locaciones de lo que antes era Yugoslavia. Esto último, para develar la experiencia cinematográfica y tratar de mejorar la evidencia empírica y los datos textuales (Casetti, 2007, p. 7). Una manera de hacerlo es mirar las biografías del espectador que se remontan tanto a las historias de vida que se encuentran en diarios o narraciones orales como a las críticas y los ensayos más subjetivos.

Esta interpretación se vierte en la película mexicana más popular en Yugoslavia: *Un día de vida*, dirigida por Emilio Fernández. Hay que recordar que se han producido al menos tres documentales dando cuenta de tal éxito: *YuMex*, *Yugoslovenska Mehika* (Mazzini, 2012), *Un día de vida. Jedan Dan Zivota* (Antelj, 2013) y *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* (Šišmanović, 2009). Aunque estas cintas se enfocan en lo que subsecuentemente se conoció como *Yu-Mex*, es decir, la producción de música mariachi por artistas de todas las repúblicas de Yugoslavia, también dan cuenta de que *Un día de vida* fue el filme que detonó tal fenómeno musical.

Yugoslavia, el cine y el cine mexicano

El divorcio entre Tito y Stalin a finales de la década de los cuarenta provocó medidas de cierta censura —aunque no completamente— sobre los productos culturales soviéticos en la nueva Yugoslavia socialista. En el contexto inmediato también se generó la apertura a nuevos mercados culturales. Tal separación se puede ver en al menos tres elementos, según Ulam (1951). El primero, la actitud negativa que los soviéticos tenían

hacia la lucha de los partisanos durante la Segunda Guerra Mundial. El segundo, la duplicidad de los soviéticos con respecto a la Federación Balcánica y el papel de Yugoslavia en ella. El tercero, el intento soviético de destituir la dirección del Partido Comunista de Yugoslavia (CPY) para llenarlo de agentes soviéticos.

Por otro lado, Castoriadis (1988) ve la ruptura más como una relación entre nuevas formas de colonialismo económico y de un control burocrático estatal. El autor ve la economía y el control burocrático como las fuentes principales de la desavenencia. La relación fragmentada entre soviéticos y yugoslavos no solo traería consecuencias económicas y diplomáticas, también resultaría en cambios en la oferta cultural. Por un lado, los productos culturales soviéticos se censuraban y llegaban a cuenta gotas. Por otro, se generó la necesidad de “importar” cinematografía de otros países. Hollywood, Europa Occidental y el cine de países no aliados fueron llenando las salas de cine al mismo tiempo que la industria cinematográfica yugoslava crecía a pasos agigantados alimentando el género de los partisanos como resultado de la experiencia bélica nacional (Liehm y Liehm, 1977).

Este tipo de política cultural tuvo notables logros en el cine nacional. Se realizaron, a la mitad de los años cuarenta, 13 largometrajes, 270 documentales y 300 periódicos sobre cine y revistas cinematográficas. La red de teatros aumentó rápidamente su número de 576 en 1946 a más de 920 en 1951, “y el público pasó de 31.520.000 en 1946 a 67.920.000 a finales de 1950” (Kosanović, 1976, p. 22). El crecimiento inicial de la audiencia fue más notable en las repúblicas más pobres de Yugoslavia: Bosnia, Macedonia y Montenegro. Un activo importante fueron las aproximadamente treinta instalaciones de cine móviles, donde muchos aldeanos pudieron ver cine por primera vez (Petrić, 1946, p. 19). El cine móvil cubría una parte importante de la proyección y recepción cinematográfica. Este fenómeno fue conocido como *Potujoči Kino*.

Por ejemplo, el Comité de Cinematografía de NRM⁴ y el Ministerio de Educación de NRM, tuvieron un papel muy importante en la elaboración de cierto perfil cinematográfico macedonio:

[...] y a juzgar por los comunicados de prensa de ese período, este cine móvil, que viajaba a lo largo de las comunidades junto con la biblioteca móvil. El Ministerio, desempeñó un papel importante dentro de la campaña de alfabetización y en las numerosas actividades para la educación general de la población. (Petruševa, 2004, p. 3)

El cine *Potujoči* (cine itinerante) tenía una política especial; se trataba de una cuestión de distinción de oferta de las cintas en función del grado de implicación de los habitantes durante la guerra. En el caso de las zonas rurales eslovenas (Čizman, 2002, p. 10), la política tenía el carácter de proyectar películas temáticas especiales. En las aldeas donde la gente estuvo directamente involucrada en los horrores de la guerra, se recomendaba evitar la proyección de películas con esta temática. Para ellos eran más adecuados los filmes caseros, así como casi toda la producción cinematográfica europea y cine americano.

En cambio, en las aldeas que no se vieron severamente afectadas por la guerra, la política propuesta consistía principalmente en proyectar cintas que pusieran de relieve la Segunda Guerra Mundial, la lucha y los éxitos de las fuerzas progresistas durante la guerra. En estos lugares se proyectaban películas nacionales revolucionarias.

Así, “el número de espectadores pasaría exponencialmente de 5.656.000 en 1951 a 17.133.000 en 1960 para las películas nacionales; y para las extranjeras de 57.875.000 en 1951 a 112.991.000 en 1960” (Goulding, 2002, p. 37). Este aumento de la asistencia del público, según Goulding, se debió a la apertura y el crecimiento de las importaciones de películas procedentes de Estados Unidos y Europa Occidental.

Dentro de las importaciones cinematográficas, el cine mexicano llegó en 1952 con la cinta *La*

4 República de Macedonia, siglas en macedonio.

perla (alias *Biser*, 1946) y *La malquerida* (nombrada como *Zla ljubezen*, en esloveno, 1949). Otras dos películas que arribaron desde México a través de Yugoslavia a principios de los cincuenta fueron *Los tres mosqueteros* (*Cantinflas mušketir*, 1942) y *Un día de vida* (*Jedan dan života*, en serbocroata o *En dan ziviljenja*, en esloveno, 1950).⁵

Hay ciertas dudas sobre cómo llegó el cine mexicano a Yugoslavia. El documental *YuMex, Yugoslovanska Mehika* (2012) de Miha Mazzini, afirma que la leyenda cuenta que Moša Pijade (intelectual y mano derecha de Tito) encontró algunas cintas del país latinoamericano mientras estudiaba pintura en París y aconsejó a Tito que las importara, dado su alto grado de representación revolucionaria. En ese momento,

Las autoridades yugoslavas tuvieron que buscar en otro lugar para el entretenimiento cinematográfico. Encontraron un país adecuado en México: estaba lejos, las posibilidades de que los tanques mexicanos aparecieran en las fronteras yugoslavas eran escasas y, lo mejor de todo, en las películas mexicanas siempre hablaban de la revolución en los términos más altos. Luego, Mazzini termina con la siguiente pregunta: ¿Cómo podría un cinéfilo medio saber que no era la revolución yugoslava? (Mazzini, 2012)

Lejos de ser una leyenda, el intercambio cultural entre México y Yugoslavia pasó por la diplomacia. Las relaciones entre ambos se establecieron a finales de los años cuarenta. Una serie de acontecimientos, como el apoyo de México a Yugoslavia para que se convirtiera en miembro no permanente del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en 1949; el movimiento de los no alineados en el que Yugoslavia tomó a México como un sólido candidato a las visiones de desarrollo y cooperación en la esfera internacional; y la expulsión de Yugoslavia de la Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros (Kominform), hicieron que las relaciones diplomáticas se estrecharan cada vez más.

El cine mexicano llegó casi sin costo alguno, pues fue ofrecido por la Embajada Mexicana —relativamente nueva— en Belgrado (Vuletic, 2010, p. 133). Tito era un cinéfilo y prestó mucha atención al desarrollo de la industria cinematográfica yugoslava, también probablemente se sintió atraído por el éxito del cine mexicano, ya que aquel país se había establecido como un centro mundial de producción cinematográfica y recibía cobertura en la prensa local (Vuletic, 2010, p. 134).

En este sentido, si vemos la producción cinematográfica como un flujo globalizado, la experiencia cinematográfica mexicana superó en su temporalidad de producción a su recepción yugoslava. Por ejemplo, Richard Schechner (2015) concibe el manifiesto de *performance of third world* como posibilidad imaginativa y experimental en el mundo del arte y el performance. Este manifiesto es imaginado mientras Schechner rastrea esta posibilidad a través del movimiento de países no alineados de los años cincuenta, el de no estar sujeto a las políticas de Estados Unidos ni de la Unión Soviética para encontrar una posibilidad diferente, que provenga de la situación marginal de aquellos países que no pertenecían al “primer” o al “segundo mundo”.

Lo más interesante es que el autor afirma al menos cuatro características en las que contiene este manifiesto de actuación: 1) actuar es explorar, jugar, experimentar con nuevas relaciones; 2) cruzar fronteras, no solo geográficas, sino también emocionales, ideológicas, políticas y personales; 3) dedicarse al estudio activo de por vida; y 4) convertirse en otra persona y ser uno mismo al mismo tiempo. El cine, como flujo cultural transnacional, y posible afinidad intercultural en su recepción, puede verse a través del prisma de lo que Schechner señala arriba. Una mutua actuación de emotividad reflexiva, que cruza fronteras, para construir una relación imaginaria con el otro y ser alguien más siendo uno mismo. Las emociones, dentro del marco sociohistórico, vienen a jugar un papel importante (si no fundamental) en el éxito de la película *Un día de vida*.

⁵ Las primeras películas que llegaron a Yugoslavia, como *La malquerida*, *La perla* y *Un día de vida*, fueron dirigidas por Emilio “el indio” Fernández.

Como señaló Vuletić, la prensa yugoslava ya estaba siguiendo al cine mexicano. Vladimir Pogačić (1953) al evaluar el cine nacional mexicano en tres películas (*La perla*, *La malquerida* y *Un día de vida*), hace una clara distinción de tres tendencias: la de Buñuel, cerca del neorrealismo italiano; la del cine mexicano en general, que se reduce a contenidos e imitación formal de Hollywood; y la del cine del nacionalismo mexicano, que conforma las tres películas que evaluó.

Para Pogačić, Yugoslavia tuvo la suerte de haber recibido el cine mexicano en su apogeo para experimentar algo que realmente representa lo que es típicamente mexicano. Más interesante es cómo describe el contenido de las películas de Fernández:

Los rostros y el estilo de actuación de esas películas tienen algo que recuerda a las máscaras antiguas e inamovibles de la escultura del monumento azteca de un gesto amplio, una pasión fuerte y primitiva que sacude las almas humanas, un discurso sencillo y proverbial que se asemeja a una canción popular, un heroísmo patético y un ritmo extremadamente lento en la actuación, el movimiento y la fábula. (Pogačić, 1953, p. 5)

Entretanto, Vladimir Petrić (1953, p. 6) ve la pintura de José Clemente Orozco (muralista mexicano) con la historia mexicana de los campesinos, los oprimidos, la revolución y la muerte. Compara la idea de la muerte que halla en esas pinturas con la noción que aparece en las películas mexicanas. Afirma,

esa forma de morir es diferente de la comprensión de morir lleno de horror, desesperación y esperanza mística. Dejar este mundo es una liberación del sufrimiento; la muerte en una batalla —es una valentía y felicidad morir por una idea— significa una victoria moral, la defensa del honor. (Petrić, 1953, p. 6)

Petrić se refiere a una película en particular: *Un día de vida*. Ve representada en ella notablemente el espíritu del hombre mexicano que juega con la muerte. El realizador terminaría señalando que Eisenstein se dio cuenta de eso (la idea de la muerte) hace mucho tiempo, y en su película

Qué viva México, donde devela algunas escenas fuertes de los “prohibidos” juegos mexicanos, devela una expresión visual de la muerte que se mezcla con un trance de la gente en ceremonias nacionales.

A su vez, Aleksander Vučo menciona que ninguna película como *Un día de vida* había provocado tantas lagrimas (Vučo, 1952, citado en McKee, 2010, p. 160). La prensa y la crítica cinematográfica parecían estar satisfechos con la calidad de las películas mexicanas y la forma en que describían la construcción de la nación mexicana después de la Revolución.

Sin embargo, no toda la prensa aclamaría *Un día de vida*. La revista eslovena *Naši razgledi* (Kermanauer, 1953, p. 21) se negaría ver la película como una obra de arte ya que era vaga, sin ningún propósito en su conjunto, “y el trabajo de cámara en movimiento diagonal, cuando el héroe está a punto de morir ejecutado, provocaba vértigo”. El crítico se pregunta a sí mismo ¿por qué muere como un héroe? *Nuestro héroe habría sido un héroe solo si hubiera aceptado conscientemente la tesis expresada en la película: ¡Viva Zapata!* (las cursivas son mías). Al final, su decepción sobre la muerte del personaje es más que clara, tanto que lo llevaría a afirmar que, además, es la razón por la que la película es realmente mala.

Por otra parte, Miloslav Miša Mladenović, un cinéfilo de Belgrado, notó que *Un día de vida* era especialmente poderosa, y que durante la película era notorio el llanto colectivo de los espectadores, especialmente en la escena en que la canción de “Las mañanitas” era entonada (Mladenović, 2006, pp. 34-35; Rehar, 1952).

Entretanto, McKee (2010) argumenta que el éxito del cine mexicano se debió a las tensiones políticas entre Oriente y Occidente en una época en que la Guerra Fría era inminente. La aproximación con las películas mexicanas fue una afinidad sur-sur inesperada, una improvisada política de interculturalidad. El autor sigue:

Los yugoslavos, que vivían a la sombra de la Unión Soviética, disfrutaban de tener un buen llanto junto a los mexicanos, de los que poco sabían excepto

que habían experimentado una espléndida pero dolorosa revolución mientras vivían a la sombra de Estados Unidos. (McKee, 2010, p. 151)

Otros elementos responsables del éxito fueron la dramatización de la Revolución mexicana representada en las películas de Fernández, el melodrama y el “deseo”, que eran parte fundamental del cine mexicano que atrajo a los espectadores yugoslavos en la década de 1950 y dio lugar a una manifestación temprana de vinculación de la cultura sur-sur (McKee, 2010, p. 153).

Sin embargo, poco a poco, a finales de los años cincuenta el cine mexicano comenzó a recibir severas críticas. En 1953, los yugoslavos estaban decepcionados por la selección de películas que se presentarían en el Festival de Cannes, como *El*, de Luis Buñuel, y *La red*, de Emilio Fernández. *Siempre tuya*, dirigida por el mismo autor, generó quejas entre el público. Otra película, *Konga roja* (1943), proyectada en 1956 en diez salas de Belgrado, fue calificada como “tonta”, mientras que el estreno de *Cuando me vaya* (1954), en 1957, fue anunciado en el diario *Borba* con el comentario “váyanse lo antes posible” (McKee y Castro, 2010, p. 220).

Una de las razones para este declive se debió al abandono de las temáticas revolucionarias con tintes folkloristas y canciones populares, su acercamiento a la urbanidad y la copia del estilo hollywoodense de hacer cine. Por lo tanto, podemos afirmar que el cine mexicano no fue un gran éxito en su conjunto; se trataba más bien de un éxito de género cinematográfico específico, un director particular, “el indio” Fernández, y una película determinada, *Un día de vida*.

Un día de vida como drama social

Como sugerí al principio, *Un día de vida* funcionó como un drama social catártico en el que las emociones son puestas a manera de recordar y superar el dolor y la pena de aquellos que perdieron a sus seres queridos y de quienes vivieron dramas de guerra durante esos tiempos, junto con las incertidumbres del proyecto yugoslavo. Estas emociones solo pueden elevarse si lo que se

propone en la pantalla las despierta. La eficacia simbólica del cine (para este caso) puede lograrse solamente si la relación que el espectador construye con lo proyectado supera la simple observación para convertirse en un drama social con todas sus implicaciones catárticas.

Como siempre, existe el riesgo de fracasar en la mirada de los fenómenos sociales a través del prisma de ciertas nociones y conceptos, por lo que la herramienta conceptual del drama social no es definitiva, sino que proporciona una visión profunda para el análisis contextual del espectador de cine con ciertas reservas.

La intención de observar este caso particular como un drama social debe considerarse solo contingente y no concluyente, además puede ser imaginativo en relación con ciertas manifestaciones interculturales de afinidad y catarsis, en este caso a través del cine. Aunque Turner (1985) se refiere casi exclusivamente a los conflictos políticos o religiosos, veo en su drama social una profunda conexión con la existencia humana, en la que la acción tiene lugar en relación con un momento catártico de crisis no resuelta de una existencia vivencial y que se ve reflejada en la mirada con el espectador con su mundo circundante. Como menciona Rodrigo Díaz Cruz (1997):

Los dramas sociales están saturados de “algunas” experiencias. Algunas “experiencias” probablemente no pueden ser capturadas en una expresión. Algunas “experiencias” que están conformando la identidad personal y colectiva; están cambiando, refinando y solidificando los contenidos asociados con el marco conceptual de la mente: intenciones, creencias, deseos, intereses, emociones y afectos. (p. 13)

Así también, Lee Drummond nos recuerda que Víctor Turner reconoció la importancia de las transiciones que marcan la vida de un individuo e impulsan el rico simbolismo de los rituales de crisis de vida que acompañan esas transiciones (Drummond, 1995, p. 7). El cine representaría solo una parte del proceso en el que se realiza la experiencia cinematográfica, tal y como Drummond ve el cine en términos rituales de Durkheim,

donde la gente se reúne en congregación, en atmósferas muy emotivas y cargadas de sentidos creando experiencia colectiva efervescente.

La noción de drama social sirve para describir procesos sociales, situaciones de crisis, eventos conflictivos y no armónicos (Díaz Cruz, 1997, p. 8) que representan secuencias de eventos sociales, o en las mismas palabras de Turner, como unidades de procesos sociales *aanónicos* o *inarmónicos*, que surgen en situaciones de conflicto (Turner, 1985, p. 180).

Más aún, Armbrust (1998) ve en la práctica del cine un ritual secular social. Utilizando el escenario *liminoide* de Turner y las ideas del carnaval acuñadas por Mikhail Bakhtin, Armbrust ve en el cine y el ritual una base común: ambos son repetitivos, ordenados y no espontáneos; implican una acción simbólica, reflejada en el comportamiento del público basado en el contenido de los dos escenarios.

El drama social de Turner tiene cuatro fases de acción: ruptura, crisis, acción correctora y reintegración o reconocimiento social y legitimación del cisma irreparable entre las partes en conflicto (Turner, 1975, p. 37). El siguiente ejercicio plantea poner en relieve algunas secuencias del filme en cuestión e identificarlas dentro del proceso del drama social, sus unidades simbólicas y las cuatro fases que lo componen.

El filme *Un día de vida*, se plantea en el México de 1919. Un tren llega a la estación de la Ciudad de México. Algunos soldados federales se ponen frente de la locomotora, como los viejos y famosos cuadros de la Revolución mexicana. La canción de “La Adelita” sirve como *score* de fondo. Belén Martí, nuestra protagonista, una joven periodista cubana, se baja del tren. En el lugar donde se hospedará, el recepcionista le dice que el hotel Iturbide es el más tradicional de la ciudad, y que fue el antiguo palacio del primer emperador de México, Agustín de Iturbide, mientras le llama la atención sobre la cámara imperial y la favorita de los extranjeros, especialmente de los franceses.

Belén le dice a su interlocutor que viene a México para escribir sobre sus cosas y saber de

la Revolución y sus hombres. El recepcionista le contesta: —Señorita, la situación le resultaría bastante confusa. No creo que el presidente Carranza pueda controlar la situación. Por un lado, Pancho Villa sigue luchando allí, en el norte, y por otro, Obregón, que también quiere la presidencia. Por suerte mataron a Zapata y a su famosa distribución de la tierra. Lo cazaron hace un mes. Belén le pregunta entonces: “¿icomulga con la Revolución?”. El empleado reacciona: —Por supuesto que no, Carranza tomó nuestros edificios y Zapata distribuyó nuestras haciendas, y aquí me tienen, trabajando. Yo, Manuel Ignacio Landa y Márquez de Toro Bravo.

Ciertamente hay posibilidades de autoidentificación durante los primeros diez minutos de la película. El 1919 de México fue un momento crítico para la Revolución, estuvo rodeado de inestabilidad y persistían muchas facciones que luchaban por retener el poder. Turner escribe:

[...] tras la ruptura, hay una tendencia a que la ruptura se amplíe y se extienda hasta que se convierta en extensiva con alguna escisión dominante en el conjunto más amplio de relaciones sociales relevantes a las que pertenecen las partes en conflicto o antagonistas. (Turner, 1975, p. 38)

Esta primera parte de la película se identifica con la primera fase del drama social: la ruptura. Debido a las muchas facciones bien definidas —al menos en algún momento— que luchan en la Revolución, el espectador puede encontrar similitudes con la situación mexicana, las cuales se resumen brevemente en la conversación que mantuvo Belén y el recepcionista. Sin embargo, las cosas parecen ser más ambiguas e inestables.

Esta relación simbólica que los espectadores yugoslavos pudieron haber percibido podría estar relacionada con las experiencias de la guerra —durante y después de ella—, así como con el número de facciones que luchan entre sí y forman alianzas estratégicas con los invasores: Četnici, Domobranici, Ustaše contra partisanos, soviéticos y sus alianzas momentáneas. Más aún, la no definición de la soberanía debido a las fricciones y a la división con los soviéticos. Cada

crisis pública, como escribe Turner, tiene una característica liminal, ya que es un umbral entre fases más o menos estables del proceso social.

Durante el desayuno de la mañana siguiente, Belén le manifiesta a un empleado del hotel, llamado Pomposo, que planea visitar la Virgen de Guadalupe. Él le dice que lo primero que hay que hacer como visitante es conocer a la madre de todos los mexicanos. Belén responde, “y de todos en América que hablan el mismo idioma”. Pomposo le pide que encienda una vela en devoción y por un milagro para salvar la vida del coronel Lucio Reyes. A pesar de que el empleado fue soldado luchando por el dictador Porfirio Díaz, recuerda que Lucio Reyes lo salvó de ser ejecutado por sus mismas tropas. Lucio fue sentenciado por alzarse debido a que sus ideas se acercaban a las de Emiliano Zapata —concluye Pomposo—.

Después de visitar La Virgen de Guadalupe, Belén se da cuenta de que vale la pena entrevistar a un hombre que probablemente morirá por sus ideales. Al dirigirse a buscar a Lucio descubre que el encargado de su ejecución es el general Felipe Gómez, quien era su amigo íntimo. El levantamiento del coronel revela la dirección ambigua que tomó la Revolución en ese momento, es decir, la crisis y el drama social, donde las alianzas se difuminan y se vuelven enemistades, del mismo modo, los amigos se convierten en enemigos. En una conversación durante mi trabajo de campo, Dušan Milijić describió el contexto en que la película llegó a Yugoslavia:

se entiende que la película en ese momento provocó tanta emoción después de la guerra, la revolución y el Kominform. Tantas de esas amistades rotas y enemistadas y, cuántas madres perdieron a sus hijos. [...] La película apareció en el momento oportuno y en el lugar adecuado, y si reemplazamos los nombres, bien podía estar ocurriendo en cualquier lugar, en cualquier parte del mundo, incluso en la Yugoslavia de la posguerra: por ejemplo, dos amigos, uno alineado a Stalin, el otro debe servir a Tito, esto era muy común. Creo que algunos, viendo la película, metafóricamente, vieron reflejada la situación que había en Yugoslavia. La película *Un día en la vida* es realmente atemporal y eso es calidad. (Nota de campo)

Este comentario nos hace saber cuán frescas son las cicatrices de la guerra en el imaginario colectivo yugoslavo y exhibe que la experiencia transcultural a través del cine puede encontrar afinidades y puentes de autoidentificación cultural.

Belén intenta conocer a Lucio, y tras su negativa, deja un paquete de cigarrillos de Cuba como regalo. Acto seguido un soldado le da los cigarros al preso. Mientras enciende uno y otro se lo ofrece a un soldado, Lucio comienza a recordar diferentes momentos de cercanía con Cuba. “Dudo que haya dos países más profundamente vinculados como México y Cuba”, expresa mientras recuerda a Heredia, el gran poeta cubano que fuera gobernador del Estado mexicano y más adelante enterrado en la Ciudad de México. El coronel en desgracia también recuerda a José Martí, quien se casó en México, y a su notable hermana Ana, a quien también la inhumarían en el país. Ambos individuos, mientras fuman, hablan de los ideales de Martí, el cual soñaba con la idea de una Latinoamérica unida por unidad y hermandad; ideal y *moto* de Tito y Yugoslavia.

En otra secuencia, Belén intenta conocer a la madre de Lucio, para ello Pomposo la lleva al pueblo donde vive Mamá Juanita. Ahí se conocen. La anciana aparece con un rostro resignado, casi sin gestos, taciturno. Le cuenta a la muchacha el destino fatal de su familia durante la Revolución, luego ahonda en lo que hicieron sus hijos para vivir y detalla cómo murió cada uno, además de su marido.

Belén se pone a llorar en silencio. Mamá Juanita saca de un baúl todas las condecoraciones y medallas de sus hijos, “todo lo que queda de ellos”, dice. Ella espera sinceramente que él aparezca, como siempre lo hace todos los años. Finalmente logra convencer a la viajera para que se quede como invitada en su reunión de cumpleaños, a celebrarse la mañana siguiente.

En una escena continua vemos cómo la crisis se intensifica. Lucio recibe la visita de su íntimo amigo y verdugo, Felipe. El preso lo felicita por su nuevo ascenso debido a su detención y sentencia de muerte, mientras que su interlocutor

parece molesto y lo recrimina, diciéndole que prefiere mil veces estar en su lugar. Felipe trata inútilmente de convencerlo de que pida perdón y se adhiera al Gobierno Supremo. El coronel abruptamente se levanta y le recuerda la brutal manera en que Zapata fue cazado y asesinado, replica que no cree en nada ni en nadie, así serían sus últimas palabras. Nada le haría cambiar de opinión. Después de unos segundos de silencio, Felipe se gira y le pregunta: “¿sabes qué fecha es mañana?”. “Veinticuatro de junio, cumpleaños de mi madre”, responde el condenado.

Este largo espacio de crisis revela momentos *liminoides* y de suspenso, como señala Turner. Tal como Dušan comentó anteriormente, el espectador podría sentir identificación cuando en Yugoslavia había una temible persecución de estalinistas, Četniks y Ustaša, y partisanos y sociedad civil. Los amigos se convirtieron en enemigos.

La fase de crisis puede haber contribuido a despertar los recuerdos de los espectadores de un pasado no muy lejano. Varias conversaciones que mantuve con interlocutores vieron la película como su experiencia durante la guerra. Trataron la pérdida de seres queridos de manera similar, aunque en circunstancias diferentes. Hasta este punto de la película los espectadores pueden encontrar antecedentes emocionales similares a su propia experiencia.

Boris, un archivista en la *Kinoteka* de Belgrado comenta:

Paralelamente a la lucha contra los nazis, contra la ocupación, hubo una guerra civil entre partisanos y realistas, Četniks; luego los libertadores croatas con su causa nacional, Ustaše, luego los guardianes blancos en Eslovenia contra el Ejército de Liberación Nacional. Así que dividió a las familias, amigos, y tienen situaciones similares con la madre en el medio, Mama Juanita. La historia de esta película atrae a todos los que vivieron algo similar en su familia, y recuerdan cuando tuvieron una madre con dos hijos, hermanos como enemigos. La mayoría de las madres lloraban. Los hombres también, pero sobre todo la madre, lo recuerdo porque, aunque era muy joven en el público, yo estaba allí porque mi padre trabajaba en los cines. (Nota de campo)

Asimismo, Borko Radešček, un entusiasta del cine en Eslovenia me menciona que:

la historia encaja en nuestra historia, especialmente entre la guerra, es decir, aceptamos la película por ese motivo, luego este colorido emocional. Madre de familia, hijo y amigos enemigos, algún tipo de heroísmo y esta melodía como receta de éxito de taquilla, una buena música. Buenos actores, buena trama. (Nota de campo)

La tercera fase, *redressing action* o acción correctora, comienza sin duda con el ritual mismo del cumpleaños de Mamá Juanita. Turner (1985) haría hincapié en este momento debido a sus fuentes generativas de espectáculos culturales “[...] que, inevitablemente, implica un análisis y una reflexión sobre los acontecimientos anteriores que condujeron a la crisis” (p. 199). A través de esta etapa, el autor dice que vemos la aplicación de medios legales o religiosos, de manera formal, por parte de las personas y a través de los problemas de la crisis, donde se puede tener éxito o fracasar en su esfuerzo por restaurar la paz o al menos el equilibrio de las relaciones sociales en el grupo, por grande o pequeño que sea, de la familia a la comunidad (Turner, 1985, p. 231).

En esta fase los sujetos o grupos pueden desarrollar procesos de reflexividad para tratar de designar significados; entretanto los sujetos o grupos ubican sus lugares en el esquema de la estructura social (Díaz Cruz, 1997, p. 10). Mientras que Felipe canta, el rostro de nuestro protagonista está lleno de silenciosa complicidad, ansiedad y angustia. Todos lo miran cantando, pero sus caras casi se colman de lágrimas y tristeza. La música añade un ambiente más melodramático a la situación. Belén ya no puede más, se levanta llorando enmudecida y se va.

Esta fase tiene sus rasgos liminales, como diría Turner. Las personas que tratan de convencer a Lucio están —*betwix and between*— alejándose de la posibilidad jurisdiccional de perdón y de la posibilidad jurisdiccional de la ejecución. En cualquier caso, la acción es sancionada por la autoridad representada por Felipe. Uno podría pensar que es Lucio quien está en medio, con la

probabilidad de salvarse a sí mismo. A pesar de todo, se ve condenado a morir.

Mamá Juanita prefiere ver morir a su hijo con dignidad, según sus ideales, que pedir perdón por él. Asimismo, le dice a Felipe que cuando llegue el momento de entregar a Lucio al pelotón de fusilamiento, él debe hacerlo con la misma dignidad. Como última voluntad, el coronel entrega las escrituras de la tierra a los campesinos. En ese gesto recuerda la frase de Zapata: “La tierra es para quien la trabaja”.

La mañana siguiente las tomas diagonales de la cámara enmarcan la banda del batallón, los tambores y las trompetas se involucran en la escena con sonidos militares. Una multitud de gente espera. Sus sombreros, ropas y rebosos los delatan como clase trabajadora, como campesinos. El edificio en el que fusilarían a Lucio es viejo y en ruinas, quizá una hacienda, quizá un palacio imperial.

Lucio entra rodeado del escuadrón de la muerte. El capitán se ofrece a ponerle una venda en los ojos pero el condenado se lo niega: quiere ver venir la muerte. La última esperanza aparece cuando Belén corre a sus brazos, llorando y gritando, “¡no lo maten!”. Dos soldados se la llevan ante una multitud silenciosa y atónita. Cinco disparos, Lucio cae, un militar se acerca y le dispara a quemarropa. El llanto de Belén sirve como *score*, la cámara sigue enmarcando el cadáver mientras un mar de piernas y botas militares pasa por allí. La multitud se dispersa. Felipe, con temple y mirada arrogante espera a Mamá Juanita, quien le pregunta: “¿Puedo llevarme a mi hijo ahora, Felipe?”. “Sí, Mamá Juanita, te envío órdenes para que te lo lleves”, responde el verdugo. El llanto incesante de Belén se desvanece con el final en la pantalla.

Parece que Turner ve estas nociones entrelazadas, de tal manera que ocurren en la fase *liminoide*, provocando la suspensión de la estructura, es decir, el rango de los individuos, los estados sociales, al hacerlos estar en el flujo de la experiencia. En este flujo casi no hay distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y su

respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro. En el drama social nos movemos a través de múltiples experiencias, que se sitúan entre dos polos: la experiencia del flujo y la experiencia de la reflexividad (Díaz Cruz, 1997, p. 12).

Es difícil ver estas dos nociones en la película. De hecho, es complejo identificar cuándo se produce el proceso de antiestructura. Tal vez es en el ritual de cumpleaños en el que todos los invitados son así: invitados en una fiesta sin ningún rango jerárquico determinado, o tal vez cuando es el momento de cantar y beber de Lucio y Felipe. Sus uniformes pierden su esencia y su rígido cuerpo entrenado militarmente abandona la compostura. ¿O podría ser el cumpleaños un ritual de reconciliación entre dos amigos convertidos en enemigos? Lo que está claro es que la *communitas* se forma en la sala de cine, dado el caso de que la experiencia se torna efervescente. Tal y como varios de mis interlocutores y material documental apuntan, la película sirvió para verse a sí mismos en términos fenomenológicos y comulgar con experiencias similares.

Al mismo tiempo, el silencio y cumplimiento de la ejecución de Lucio finaliza con el restablecimiento de la normatividad en las relaciones sociales. La película en sí no da indicios de catarsis, más bien la relación intersubjetiva entre el filme y los espectadores es la catarsis misma. Es en este momento que la catarsis cinemática concluye, al visualizar el pasado de los espectadores en la pantalla con su salida del cine, la cual deja su irrupción para dar paso a la vida cotidiana.

Conclusiones

Dentro de mi estudio sobre la recepción del cine mexicano en la antigua Yugoslavia, mi principal objetivo fue ensayar nociones antropológicas sobre un fenómeno sociocultural más amplio —histórico y geopolítico, y específico dentro del campo cinematográfico—, la audiencia y su relación con cierto filme en un contexto determinado.

El campo cinematográfico resultó ser un terreno fértil para la reflexión antropológica, en

especial si pretendemos involucrarnos en el aparente flujo no hegemónico de la producción cultural dentro del campo cinematográfico mundial. Así, la cuestión antropológica surge del encuentro, ya sea cinematográfico entre audiencias cros-culturales: la reunión con la gente, las culturas, las épocas, diría Krotz (1987).

El asombro (fundamental para la investigación antropológica) no surge automáticamente de la realidad observada, no se imprime en la mente vacía del observador. Se fundamenta, ontológicamente, sensorialmente e históricamente en la dialéctica entre identidad y diferencia, un movimiento en el que dos polos se complementan, en el sentido de que uno no puede estar sin el otro. Ese asombro es, históricamente hablando, el momento repetido y siempre único del proceso cognitivo (Krotz, 1987, p. 288).

Es ciertamente este asombro lo que llevó a hacerme la pregunta más mundana de cómo una sola película tuvo tanto éxito en tierras lejanas. La imaginación cinematográfica debe ser crítica, radical, y sobre todo histórica, para desencadenar un cierto tipo de pensamiento crítico por parte de los espectadores. Entonces podremos cambiar el establecimiento de normas esencialistas.

Para terminar, me gustaría traer a colación el comentario de Žižek en el documental *Pervert's Guide of cinema* (Fiennes, 2006). Él afirma que si hay algo que sea demasiado traumático, demasiado violento, y que a su vez encaje con el disfrute, esto hace añicos las coordenadas de nuestra realidad, por lo que tenemos entonces que hacerlo ficción. Yo añadiría que este ejercicio de ficción es necesario también dramatizarlo en los términos de Turner, teatralizar la forma performativa como manera de enfrentar la realidad misma.

En muchos sentidos, la oferta cinematográfica durante la posguerra en Yugoslavia no fue suficiente para funcionar como catarsis, no alcanzó como manera de enfrentar una realidad postrada en el trauma bélico. Yo diría que el cine mexicano, más precisamente *Un día de vida* en tanto ficción y cine de lo real, cubrió esa función.

Referencias

- Appadurai, A. (2000). Grassroots Globalization and the Research Imagination. *Public Culture*, 12(1), 1-19.
- Armbrust, W. (1998). When the lights go down in Cairo: Cinema as secular ritual. *Visual Anthropology*, 10(2-4), 413-442.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as Historical Evidence*. Cornell University Press.
- Casetti, F. (2007). The filmic experience: An introduction. *Paper of the seminar Experience*, 1-25. <https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf>
- Castoriadis, C. (1988). *Political and Social Writings, 1946-1955: From the Cripple of Bureaucracy to the Positive Content of Socialism*. University of Minnesota Press.
- Castoriadis, C. (1997). *The Imaginary Institution of Society*. The MIT Press.
- Couldry, N. (2010). Theorising Media as Practice. En: J. Postill y B. Brauchler (ed.), *Theorising Media and Practice* (pp. 35-54). Berghahn Books.
- Díaz Cruz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, 7(13), 5-15.
- Drummond, L. (1995). *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*. Rowman & Littlefield.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Wayne State University Press.
- Goulding, D. (2002). *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*. Indiana University Press.
- Gordon G. (2010). *Cinema. A visual Anthropology*. Berg.
- Hobart, M. (2010). What Do We Mean by Media Practices? En: J. Postill y B. Brauchler (ed.), *Theorising Media and Practice* (pp. 55-76). Berghahn Books.
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood-The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Little, Brown and Co.

- McKee, R. y Castro, M. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- McKee, R. (2010). Mexican Golden Age Cinema in Tito's Yugoslavia. *The Global South*, 4(1), 151-166.
- Kermanauer, T. (1953). En Dan Zivljenja. *Naši Razgled*, 11(7), 21-22.
- Kosanović, D. (1976). Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma. En: *Mlada Biblioteka. Milan Damnjanovic* (ed.) (pp. 18-19). Univerzitet Umetnosti u Beogradu.
- Krotz, E. (1987). Utopia, asombro y alteridad: consideraciones metateóricas acerca de la investigación antropológica. *Estudios sociológicos*, 5(14), 283-301.
- Larkin, B. (2002). The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria. En: G. Larkin y Abu-Lughod (eds.), *Media Worlds* (pp. 319-354). University of California Press.
- Larkin, B. (1997). Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities. *Africa: Journal of the International African Institute*, 3(67), 406-440.
- Liehm, M. y Liehm, A. (1977). *The most important Art. Soviet and Eastern European Film after 1945*. University of California Press.
- Mladenović, M. M. (2006). Dnevnik jednog gledaoca (1951-1958). *Plus YUFilm danas*, 78/79(34-35), 51-53.
- Petrić, V. (1953). Meksiko otkriva svoju dušu. *Revija-knjizevnost, pozoriste, film, muzika*, 18, 1-6.
- Petrić, J. (1946). O kadrovima filmskih radnika u našoj proizvodnji. *Film*, 1, 19-26.
- Pogačić, V. (1953). Na filmskom platnu je Meksiko. *Revija-knjizevnost*, 2, 5-7.
- Petruševa, I. (2004). The Mobile Cinema for the People-About the Mobile Cinema of Macedonian Ministry of Education in the period 1944-1950. *Blesok*, 35, 1-10.
- Postill, J. (2010). Introduction: Theorising Media and Practice. En: J. Postill y B. Brauchler (eds.), *Theorising Media and Practice* (pp. 1-34). Berghahn Books.
- Rehar, V. (1952). Meksikanske asocijacije. *FILM-list za pitanja filmske umetnosti I kulture godina, III*(36), 3-5.
- Sturken, M. y Cartwright. (2000). *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press.
- Sutton, D. y Wogan, P. (2009). *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. Berg Press.
- Schechner, R. (2015). *Performed Imaginaries*. Routledge.
- Spitulnik, D. (1993). Anthropology and the Mass Media. *Annual Review of Anthropology*, 22, 293-315.
- Turner, V. (1975). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.
- Turner, V. (1985). *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. University of Arizona Press.
- Ulam, B. A. (1951). The Background of the Soviet-Yugoslav Dispute. *The review of Politics*, 13(1), 39-63.
- Vuletic, D. (2010). *Yugoslav communism and the power of popular music* [tesis de doctorado, Columbia University].
- Vučo, A. (1952). *Jedan Dan Života. Borba*.
- Čizman, Š. (2002). *Programska Usmeritev Slovenskih Kinematografov 1951-1955* (Tesis de licenciatura). Ljubljana, University of Ljubljana.

Filmografía

- Mazzini, M. (director). (2012). *YuMex, Yugoslavanska Mehika* [documental]. Gustav Films.
- Antelj, M. (director). (2013). *Un día de vida [Jedan Dan Života]* [documental]. BE92.
- Šišmanović, L. (directora). (2009). *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* [documental]. HRTV1.
- Musu, A. y Yacef, S. (productores) y Pontecorvo, G. (director). (1966). *La batalla de Argel* [cinta cinematográfica]. Igor Film, Casbah Film.
- Grimaldi, A. (productor) y Pontecorvo, G. (director). (1969). *Queimada* [cinta cinematográfica]. Produzioni Europee Associate, Les Productions Artistes Associés.

- Fernández, E. (director). (1946). *La Perla* [cinta cinematográfica]. Film Asociados Mexico-Americanos, RKO Radio Pictures, Águila Films.
- Cabrera, F. (productor) y Fernández, E. (director). (1949). *La malquerida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Gelman, J. (productor) y Delgado, M. (director). (1942). *Los tres mosqueteros* [cinta cinematográfica]. Posa Films.
- Dancigers, Ó. (productor) y Buñuel, L. (director). (1953). *El* [cinta cinematográfica]. Producciones Tepeyac.
- Fernández, E. (director). (1953). *La red* [cinta cinematográfica]. Reforma Films.
- Negrete, D. (productor) y Fernández, E. (director). (1952). *Siempre tuya* [cinta cinematográfica]. Cinematographica Industrial Productora de Películas.
- Galindo, A. (director). (1943). *Konga Roja* [cinta cinematográfica]. Producciones Raúl de Anda.
- Davison, T. (director). (1954). *Cuando me vaya* [cinta cinematográfica]. Mier y Brooks.
- Gerzso, G. (productor) y Fernández, E. (director). (1950). *Un día de vida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Misch, G., Rosenbaum, M. y Wieser, R. (productores) y Fiennes, S. (directora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Mischief Films, Amoeba Film.