



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

¡Este nuevo ritmo se baila así!

La feminidad juvenil en la película *La locura del rock and roll*

Seminario Taller Extracurricular  
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de  
Licenciado en Historia

Presenta  
Alejandro Chávez Tiscareño

Asesora  
Dra. Laura Edith Bonilla de León

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, mayo 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para las juventudes rebeldes  
que luchan y han luchado  
para que su futuro no desaparezca*

La juventud tiene su lucha, que es derribar a las oligarquías entregadoras, a los conductores que desorientan y a los intereses extraños que nos explotan.

**Arturo Jauretche**

A los jóvenes les digo sean transgresores, opinen, la juventud tiene que ser un punto de inflexión del nuevo tiempo.

**Néstor Kirchner**

La juventud es bella porque tiene lo que es primordialmente juvenil, es decir, la fe en el ideal y el sacrificio que logra permanecer inquebrantable, aunque el ideal sea irrealizable por completo o resulte desdichado. En otros términos, es potencia, voluntad, intensidad, motor de producción de lo espiritual mediante la revisión de los valores, de la costumbre y la convención social [...] Es más bien en esta intensidad, no pocas veces ciega, en donde encuentra el cauce que le permite arremeter contra la esclerosis social, contra el conservadurismo propio de los viejos y la inocencia improductiva del niño que no opone resistencia alguna ante los mandatos de lo establecido.

**Óscar Juárez Zaragoza**

## ÍNDICE

Agradecimientos	IX
Introducción	11
Capítulo 1. La juventud en la modernidad	21
1.1 Conceptualización de la juventud	25
1.2 La relación entre cine y juventud dentro de la modernidad de los años cincuenta	32
Capítulo 2. La juventud mexicana durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines	49
2.1 Aspectos sociopolíticos y culturales del sexenio	49
2.1.1 La conformación del ciudadano moderno	52
2.1.2 Alineación, movilidad y resistencias dentro de la educación universitaria	58
2.1.3 El <i>rock and roll</i> como catalizador de las juventudes mexicanas	64
2.2 La mujer en la modernidad	74
2.2.1 Adscripción laboral y educativa: el discurso sufragista de Cortines	80

Capítulo 3. La modernización de la feminidad juvenil	87
3.1 La mujer de arrabal y la mujer citadina. Dos feminidades contrapuestas	87
3.2 Tres directores del cine de oro y su visión sobre la juventud	96
3.3 Cuatro características de la feminidad juvenil en el filme	111
3.3.1 La autonomía en las relaciones de pareja y la familia	112
3.3.2 La competitividad en el medio laboral y educativo	122
3.3.3 La productividad y su relación con el tiempo libre	127
3.3.4 La conciliación como restauradora del orden social	134
Conclusiones	141
Referencias	155

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo honra a quienes contribuyeron a formarlo durante su largo proceso y consolidación. Ningún mérito se alcanza solo, siempre viene acompañado de una buena dosis de complicidad y lucha compartida. Y una lucha que es compartida siempre es motivo de agradecimiento y profunda alegría.

Martha, mi Madre. Gracias por ser un pilar en mi vida educativa. Al mirar hacia el inicio de todo, solo veo un apoyo infatigable que nunca ha cesado de existir.

Alejandro, mi Padre. Gracias por impulsarme a perseguir mis metas. Tus estímulos mantuvieron mi voluntad a flote para terminar esta importante etapa de mi vida.

Lilián y Donovan, cernales. Gracias por formar parte de esto, en muchos sentidos.

Laura, Adrián y Arturo, mis amigos. Gracias por llenarme de energía creativa en momentos difíciles, ha sido maravilloso contar con su apoyo, consejos y todas las conversaciones que enriquecieron este trabajo.

También agradezco a mi casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México, que estimula el pensamiento crítico y crea puentes de comunicación con la sociedad para conocer sus necesidades.

Al Seminario "Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia" por reunir y enseñar de manera profesional distintos y valiosos saberes para la investigación humanista.

Y finalmente, pero no menos importante, a mi asesora, la Dra. Laura Edith, y a mis sinodales revisores Gabriela Martín y Ricardo Govantes, por su gran compromiso para que esto fuera posible.

## INTRODUCCIÓN

En 1985 el cineasta norteamericano John Hughes dirigió *The Breakfast Club*<sup>1</sup> (El club de los cinco), una comedia ágil y profunda que dignifica las complejidades de la adolescencia. Los cinco protagonistas, estudiantes de preparatoria, son orillados a confrontar sus inquietudes más íntimas y compartirlas mutuamente en el aislamiento de un día de castigo escolar. A pesar de alejarse del consorcio de la comedia juvenil, *El Club de los Cinco* trascendió su época, porque supo retratar los dilemas de la juventud sin encasillarlos en el cliché irrisorio de los ochenta.

Casi inmediatamente tras su nacimiento hacia finales del siglo XIX, el cinematógrafo se postuló como un revolucionario paradigma plagado de nuevas técnicas de representación gráfica, y fue enriquecido a raudales por las artes consagradas, modificando las formas de entender, explorar e interpretar la realidad.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *The breakfast club*, dir. por John Hughes, actuaciones de Emilio Estévez, Molly Ringwald y Paul Gleason, Universal Pictures, 1985.

<sup>2</sup> Dentro de su proceso de consolidación, el cine se nutrió de la pintura, la literatura, el teatro y la fotografía, quienes le heredaron sus características más acentuadas. A partir de



Conforme el siglo XX avanzaba en un espiral de contingencias sociales y progresos (o retrocesos) democráticos, la imagen en movimiento conmovía a las masas. La alfabetización ya no era un obstáculo para que las clases populares, quienes poco a poco comenzaron a integrarse en una modernidad cada vez más industrial y pluralista, se sintieran reconocidas en las múltiples historias que se contaban dentro de la pantalla grande.

Y es que el cine, al igual que otros medios narrativos tradicionales como la literatura, ha recogido momentos memorables en el tiempo histórico, pero es la cinematografía, con sus recursos audiovisuales de gran impacto, la que ha reconfigurado el imaginario social en un receptáculo de mayor alcance, en donde se depositan las corrientes de pensamiento, o los valores dominantes de la época.

De esta manera, resulta fundamental estudiar fenómenos históricos a través del cine, ya que, como diría Peter Burke, las imágenes cinematográficas han trazado vínculos de información, de

---

ahí, evolucionó y fue construyendo su propio lenguaje: el audiovisual, que consiste en la integración de un montaje narrativo (o sintaxis) propiamente cinematográfico.

persuasión o placer entre el espectador y su realidad inmediata, lo que permite que las imágenes rindan un testimonio de los estereotipos, las idealizaciones, o los significados sociales de las culturas pretéritas.<sup>3</sup>

La imagen en el cine vista como representación de un momento histórico, o bien, como fenómeno de transición y ruptura, siempre ofrece un notable campo de estudio para el análisis historiográfico. Y dado que el cine es un gran vehículo de comunicación que captura la memoria social, cultural, política e ideológica del pasado, resulta imprescindible disponer de sus recursos para examinar, en este caso, un fenómeno de representación ideologizado ocurrido en los años cincuenta.<sup>4</sup>

La presente investigación busca conocer la caracterización de la feminidad juvenil en una película de 1957 llamada *La locura del rock and roll*<sup>5</sup> dirigida por el cineasta mexicano Fernando Méndez, uno de los primeros filmes juveniles del género musical que abordó argumentos,

---

<sup>3</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 17.

<sup>4</sup> “Para el catedrático francés Pierre Sorlin, cada película es expresión ideológica del momento en que se realiza”. Véase en Francisco Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la historia”, *Memoria y Civilización. Anuario de Historia de la Universidad de Navarra*, n.º 8 (2005): 209, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17676/1/24391733.pdf>

<sup>5</sup> *La locura del rock and roll*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Lilia Prado, Juan García Esquivel y Gloria Ríos, Películas Rodríguez, 1957.

personajes y expresiones socioculturales de vanguardia como el *rock and roll*, o la construcción de virtuosos prototipos femeninos que sirvieron para diseminar responsabilidades sociales en un momento culminante de la historia democrática y económica del país.<sup>6</sup>

El sexenio del ejecutivo priista Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) fue la época que marcó nuevos rumbos para la urbanización, los estándares educativos, y el desarrollo de las nacientes clases medias. En este periodo de transiciones irreversibles, se implementaron otros patrones identitarios que ya no buscaban representar al México rural de la posrevolución, sino a una nación moderna y rejuvenecida con agendas políticas pluralistas como el voto a la mujer promulgado el 17 de octubre de 1953.

Las mujeres mexicanas, quienes tradicionalmente habían cuidado de la institución familiar formando individuos para las tareas

---

<sup>6</sup> Un personaje prototipo en el cine hereda características preexistentes de los arquetipos (los primeros de una serie), para posteriormente desarrollarlos en otros ámbitos socioculturales. En este caso, el prototipo femenino del cine juvenil, retoma algunas características de los personajes femeninos del cine de oro, pero propone otros que asume funcionales para su contexto.

sociales, ahora debían ocupar el terreno laboral y educativo ante una era industrial que cada vez exigía más de la especialización profesional.

Dicho periodo, entendido como una nueva fase para el capitalismo, encontró un ambiente propicio de estabilidad prolongada gracias al cese de las guerras mundiales, lo cual reconfiguró las prácticas de consumo para una juventud apenas percibido como grupo etario.<sup>7</sup> Dentro de esta *neoera* de “colonialismo cultural”, difundida por la hegemonía estadounidense, nació el *rock and roll*, que rápidamente desplegó otras subjetividades sociales que fueron compartidas entre los jóvenes de clase media a través de los *mass media* del momento como el cine, la radio y la televisión.

Hasta la década de los cincuenta, la representación de la juventud en el cine mexicano había permanecido desdibujada, mientras que el papel social de la mujer estuvo constreñido bajo las

---

<sup>7</sup> Un grupo etario es una categoría descriptiva que se utiliza en ciencias sociales para caracterizar a las personas según su edad. Comúnmente se asume que estos grupos comparten intereses, ambiciones y conductas recurrentes más o menos similares. Véase en *Enciclopedia Concepto*, Editorial Etecé, s.v. ‘Grupo Etario’, <https://concepto.de/grupo-etario/>

convenciones del cine de oro (1939-1954),<sup>8</sup> el cual solía construir sus estereotipos femeninos dentro de un orden moral judeocristiano y dicotómico, es decir, o eran santas/víctimas, o pecadoras/victimarias.<sup>9</sup>

Impulsado por la ideología dominante,<sup>10</sup> el cine juvenil de los años cincuenta intentó moralizar a las nacientes clases medias, provocando varios sesgos de representación cultural que impidieron reflejar las verdaderas inquietudes que enfrentaban las juventudes de aquella década. Afuera, el *rock and roll* simbolizaba una severa amenaza para las buenas costumbres, mientras que la desigualdad

---

<sup>8</sup> “Los modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar estereotipos con los que el público podía identificarse y ser guías de comportamiento, de lenguaje, de costumbres, de prácticas culturales: las relaciones de parentesco, la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la belleza como feminidad, la pobreza sobrellevada con honradez, la riqueza entendida como desgracia. Así, el cine de la Época de Oro participó en la elaboración de una identidad nacional y popular ayudando a consolidar elementos identitarios divulgados”. Véase en Juan Pablo Silva Escobar, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales* 7, n.º 13 (2011): 20, [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002)

<sup>9</sup> “En la representación fílmica de tipos y personajes femeninos existe un vasto repertorio de significados, que tiene su origen en un orden moral establecido por la religión judeocristiana, donde a la mujer le ha tocado ser la salvadora y protectora de la colectividad, o bien se le ha catalogado como la mala y perversa”. Véase en Patricia Torres San Martín, *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (México: CUCSH-UdeG, 2001), 85.

<sup>10</sup> “Hasta la época de los años cincuenta, las prácticas cinematográficas en México reproducían la ideología dominante, tanto en su modo de producción, como en sus sistemas de distribución y exhibición”. Véase en Silva, “La Época de oro”, 9.

social, el empobrecimiento de las clases bajas, la carencia de derechos laborales, y el hostigamiento político hacia los universitarios crecían exponencialmente y golpeaba fuertemente a los sectores que no formaban parte del consenso de la modernidad.

Por todo lo anterior, resulta importante examinar bajo qué formas ideológicas, estéticas y morales fue definida la juventud mexicana de los años cincuenta dentro del cine, quienes por mucho tiempo habían permanecido invisibles en la historia cultural.<sup>11</sup> Su estudio no solo pretende abordar las significaciones que se han realizado sobre las y los jóvenes en el cine mexicano, sino que alude a un revisionismo sobre el papel social que las mujeres han desempeñado dentro del discurso fílmico insertado en la modernidad pluralista de los años cincuenta, donde era imprescindible involucrar a este sector de la sociedad en las agendas democráticas del país.

---

<sup>11</sup> “Como categoría de lo social, la juventud empieza a definirse a partir de los criterios de diferenciación surgidos de dos fuentes de referencia específica: las ofrecidas por el cine y las consolidadas por el mundo de la música”. Véase en Raúl Fernando Linares Borboa y Cristina Conde Felix, “Aproximaciones al cine musical en México: Historia y representación social”, *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*, (2017): 567.

Nuestro tema también abre otras aristas de reflexión que ponderan el uso y manejo de los contenidos juveniles a casi 70 años en ser definidos por primera vez como grupo social, fenómeno cultural de ruptura, o sector de alineamiento político dentro de un medio audiovisual que ha incidido notoriamente en nuestros modos de percibir, emitir juicios de valor y participar de la realidad social.

¿Realmente la juventud mexicana ha sido debidamente representada en los contenidos cinematográficos?, ¿de dónde provienen las opiniones y valoraciones que han estimulado nuestras formas de entender y relacionarnos con nuestras juventudes?, ¿qué organismos o instituciones han estado detrás de las producciones que han “visibilizado” los asuntos de los jóvenes y con qué finalidad se han articulado? Estas preguntas, si bien apuntan a problemáticas de mayor intervalo, podrían ser replanteadas una vez concluido nuestro objeto de estudio.

Para abrir nuestro capitulo, realizaremos una definición de la juventud desde su proceso de integración en las sociedades occidentales, para poder entender su evolución y gradual conquista

cultural dentro de la modernidad de los años cincuenta, en donde el cine sería uno de los primeros medios de comunicación en definirlos.

En el capítulo dos nos enfocaremos en contextualizar la incidencia de la juventud mexicana dentro de los distintos ámbitos sociales, políticos, culturales y educativos que se gestaron durante el sexenio de Ruiz Cortines, situando al voto femenino (junto con los discursos del sufragio de Adolfo Ruiz Cortines) en el principal móvil que propició una reconfiguración vanguardista en las formas de representar a la juventud femenina en la cinta de Fernando Méndez.

Finalmente, en el capítulo tres, conoceremos la caracterización de la feminidad en el cine juvenil mexicano, estableciendo, primero, una comparativa entre sus antecedentes situados en el cine de arrabal y la feminidad citadina de los años cincuenta, en donde se produjo una ruptura significativa del prototipo convencional. Posteriormente examinaremos la postura discursiva de tres directores del cine de oro para ubicar (de manera general) los parámetros ideológicos que se tejieron sobre la juventud en el celuloide mexicano. Y finalizaremos con



el análisis principal de la película *La locura del rock and roll*, en donde se encuentra nuestro objeto de estudio.

## Capítulo 1. LA JUVENTUD EN LA MODERNIDAD

Si bien es cierto que adolescencia y juventud son etapas que cumplen un ciclo vital dentro del desarrollo humano, también establecen una serie de valores, comportamientos y creencias específicas que nos permiten entender los procesos de cambio que se producen entre una generación y otra.

El filósofo español José Ortega y Gasset, decía que aquellas generaciones nacidas en la misma época comparten una sensibilidad temporal que se opone a la generación precedente y posterior, lo cual asigna pautas de diferenciación con las distintas realidades históricas de la modernidad.<sup>12</sup>

Dicho esto, la generación es el nexos estructurador que une biografías, experiencias y acontecimientos históricos, donde la juventud es propensa a generar sus propios rasgos de identidad dependiendo de su etnia, el género, o la clase social a la que pertenece, pero también

---

<sup>12</sup> Carles Feixa, "Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, n.º 2 (2006): 6, <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/47459>

en relación al tiempo y espacio en donde se originan tales fenómenos culturales.<sup>13</sup>

Esto es importante, ya que a partir de estas categorías podemos entender la pluralidad que define a estos grupos sociales, pero, sobre todo, podemos develar algunos procesos o transiciones que se han generado dentro de la modernidad, específicamente aquella que surgió durante los años cincuenta, en donde la juventud mexicana tuvo una clara injerencia y representación simbólica en los medios audiovisuales como el cine.

La modernidad, según José Picó, podemos entenderla como “un proceso que incluye a todas las diferentes etapas por las que han transitado los países occidentales en su marcha hacia el progreso y la procuración de un status ideal”.<sup>14</sup>

Dicho esto, y sin afán de simplificar sus alcances y ambigüedades, la modernidad puede ser entendida como un proceso en permanente desarrollo, pues las sociedades occidentales aún

---

<sup>13</sup> Carles Feixa, “De culturas, subculturas y estilos”, *Biblioteca virtual de ciencias sociales*, (1999): 4, [https://www.academia.edu/1385142/De\\_culturas\\_subculturas\\_y\\_estilos](https://www.academia.edu/1385142/De_culturas_subculturas_y_estilos)

<sup>14</sup> José Picó, *Modernidad y postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1998), 14-15.

continúan encaminándose hacia nuevos paradigmas que modifiquen, amplíen o desafíen sus estructuras endémicas.

Asimismo, los elementos que ayudan a dinamizar su presencia en el tiempo histórico pueden ser diversos: la industrialización, las agendas políticas, las instituciones de carácter público, el desarrollo material y urbanístico, o el progreso de la ciencia y la tecnología, por sólo mencionar algunos.

En México, podemos entender y abordar a la modernidad del sexenio de Ruiz Cortines, a partir de sus fenómenos económicos y sociales, como la urbanización o el Milagro Mexicano, que comenzaron a gestarse desde la década de los cuarenta. Pero también a partir del progreso de ideas democráticas como el voto a la mujer, o la cada vez mayor escolarización universitaria, las cuales indujeron a las nuevas generaciones hacia un fuerte compromiso político, económico y laboral.

Así, la relación entre cine y juventud está vinculada a la modernidad de los años cincuenta, en donde, al término de la segunda Guerra Mundial, y gracias a la prolongación de la esperanza de vida en los países industrializados, se consagra el nacimiento de una nueva

generación autónoma e interclasista,<sup>15</sup> provocando la aparición de varios fenómenos culturales como el *rock and roll*, o la imagen del rebelde sin causa.

Y es justo aquí donde nacieron una serie de imágenes representativas que los jóvenes identificaron como propias: la vestimenta, las expresiones musicales, el sentimiento de irreverencia, o la socialización en los espacios de ocio. Todo ello formó parte de los referentes culturales, materiales e inmateriales, que el cine abonó en sus narrativas para modernizar su contenido y estilizarlo para las masas.

Por tanto, el cine mexicano de los años cincuenta habla de la modernidad a partir de los jóvenes, del protagonismo que debían ejercer bajo los itinerarios políticos que provenían de las idealizaciones de cambio social, pero también a partir de la emulación de la cultura estadounidense y su estado de bienestar, que, para entonces, ejerció una fuerte influencia sobre las clases medias de nuestro país.

---

<sup>15</sup> Feixa, "Generación XX", 9.

Ahora bien, cabe preguntarse lo siguiente ¿Cómo comenzó la juventud su proceso de integración en la modernidad y fue ganando notable representatividad en los medios de comunicación de vanguardia?

### 1.1 CONCEPTUALIZACIÓN DE LA JUVENTUD

A lo largo del siglo XX, la juventud ha tomado injerencia en el ámbito político, social, económico y cultural gracias al surgimiento de varios fenómenos como las revoluciones burguesas, el desarrollo industrial, los derechos civiles de los menores, la alfabetización, o la experiencia de vida que se crea durante los tiempos de ocio, donde las culturas juveniles se organizan, expresan o distinguen con grados significativos de identidad y autonomía.<sup>16</sup>

No obstante, la juventud, como categoría social, podemos ubicarla a partir de algunos procesos de socialización generados en los

---

<sup>16</sup> Ángeles Rubio Gil y María Angeles San Martín Pascal, "Subculturas juveniles: identidad, idolatrías y nuevas tendencias", *Revista de Estudios de Juventud*, n.º 96 (2012): 197, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5052829>

núcleos universitarios medievales debido al parcial desarraigo que experimentaban los estudiantes europeos con las instituciones adultas, el hogar, y sus tradiciones locales.<sup>17</sup>

Cabe mencionar que las universidades medievales se ubicaban en las principales ciudades europeas, por lo que la experiencia formativa de los jóvenes casi siempre estuvo vinculada con la vida citadina, ya que para estudiar tenían que trasladarse hacia estos espacios de moratoria social.<sup>18</sup>

En Latinoamérica, la situación era casi parecida, ya que, durante la época del Virreinato, las universidades eclesiásticas fueron fundadas en las capitales coloniales, y su perfil social, al igual que el del europeo, era clasista, urbano y de género masculino.<sup>19</sup>

Mientras que la definición de la juventud masculina comenzó a delinearse en ámbitos escolarizados, las mujeres experimentaban su juventud en espacios domésticos, y bajo un proceso de dependencia

---

<sup>17</sup> María Suárez Zozoya, "Génesis de la juventud de los estudiantes universitarios", *Perfiles educativos* 40, n.º 159 (2018): 184, [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982018000100177](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982018000100177).

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, 188.

familiar que regularmente partía de la familia de origen, para después integrarse a la vida matrimonial.<sup>20</sup>

Dentro de estas estructuras de orden social, las mujeres se encontraban encasilladas en condiciones de subordinación de las que era difícil emanciparse, ya que, históricamente, las instituciones educativas, la vida laboral, o las actividades de ocio, han fungido como espacios de formación privilegiados para los hombres donde la mujer aparece invisible.

Este fenómeno sociopolítico, podría explicar bajo qué criterios se fueron integrando las juventudes occidentales hacia el resto de las instituciones hegemónicas, ya que, como hemos comentado, dichos procesos de adscripción, han dependido de la condición social y las categorías de género.

Ya en el siglo XIX, al margen de las revoluciones burguesas y la Revolución Francesa como punto de partida, la juventud comenzó a definirse bajo nuevas realidades gracias a varios fenómenos relacionados al desarrollo del capitalismo, por lo que aquellos valores

---

<sup>20</sup> Feixa, "De culturas, subculturas", 6.



eclesiásticos que habían regido el pensamiento y conducta de las sociedades preindustriales, fueron desplazados por una nueva moral situada en el desarrollo material e individual.

Es también aquí donde la burguesía logra ascender social, política y económicamente, desatando el triunfo de las clases medias y el nacimiento de una sociedad de bienestar.

Aquello propició la ampliación de un sistema productivo que requería de la enseñanza especializada, por lo que las instituciones educativas rápidamente se convirtieron en espacios de moratoria social mucho más prolongadas, en donde los jóvenes de clase media comenzaron a pasar más tiempo antes de sumergirse al terreno laboral.<sup>21</sup>

Cabe mencionar que una de las primeras medidas que propició el surgimiento de la juventud como categoría de edad, fue la instauración de los tribunales para menores que surgieron a partir de 1908 en países como Gran Bretaña y Estados Unidos, ya que, desde

---

<sup>21</sup> Feixa, "Generación XX", 4.

finales del siglo XIX, estaba prohibido encarcelar a los menores de 16 años y agruparlos con los adultos.<sup>22</sup>

De esta manera, la aparición de las instituciones educativas, así como los tribunales para menores, configuraron nuevas formas de concebir a las juventudes de la primera mitad del siglo XX, ya que dentro de estos recintos fueron brotando mecanismos formativos eminentemente juveniles.

Desde luego que no todos los sectores de la juventud se integraron a la modernidad por igual, en muchos casos estuvieron sometidos bajo la tutela de grupos de dominio y eran usados como vehículos de alineación política.

Por ejemplo, durante el periodo de las guerras mundiales, sobre todo en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los regímenes autoritarios como el fascismo y el nacionalsocialismo consiguieron movilizar a los jóvenes para diseminar sus ideologías entre la población.

Mientras que, en Rusia, tras el triunfo de la Revolución Soviética en 1917, se creó un perfil juvenil inspirado por el modelo *boy scoutt*,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

pero adaptado a las necesidades del estado revolucionario, en donde los individuos eran agrupados por edades, siendo los más jóvenes los que desarrollaban actividades de ocio y una formación cívico-militar.<sup>23</sup>

Es así como surge la conceptualización de la juvenología como forma de clasificar un periodo de vida que no correspondía a la infancia, ni tampoco a la adultez, pero si a una etapa de formación prematrimonial de naturaleza dilatada e indefinida.<sup>24</sup>

Asimismo, dentro de estos procesos de adscripción también predominó una constante oposición, integración y negociación con las clases dominantes, es decir, con los regímenes políticos, las culturas paternas, o la polarización derivada de las crisis ideológicas como las guerras mundiales, donde la esperanza de vida de los jóvenes se redujo considerablemente.

Las crisis obreras y financieras fueron otros de los conflictos que las juventudes subalternas como los obreros, o las trabajadoras de fábrica padecieron en mayor medida, ya que desencadenaron paros

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>24</sup> Rubio y Angeles, "Subculturas juveniles", 197.

forzados de actividades, y en algunos casos, fueron desplazados hacia las calles en donde experimentaban un devenir totalmente adverso y contrario a los preceptos discursivos de aquella sociedad de bienestar.

Bajo estas pugnas sociales y políticas de la primera mitad del siglo XX, se estableció un vínculo codependiente entre la juventud y la cultura dominante, que comúnmente operaba a través de la escuela, el ejército, y diversos órganos de control social. Sin embargo, serían principalmente las instituciones educativas las que mejor integrarían a los jóvenes de clase media hacia las exigencias que imponía aquella era industrial en constante desarrollo.

Paralelo a este fenómeno, se comenzó a gestar una cultura juvenil parcialmente independiente, que se movía bajo otros esquemas de organización social divididos en tiempo de producción, y tiempo de ocio y consumo.

No cabe duda que a lo largo del siglo XX la juventud ha probado ser uno de tantos motores de cambio que trastocaron las dinámicas del proceso civilizatorio en los países industrializados. Pero sería durante los años cincuenta, gracias a varios fenómenos como la urbanización,

el progreso de las democracias, o al gran desarrollo que tuvieron los medios de comunicación, que la juventud exploró nuevos terrenos de socialización, generando consigo vínculos significativos en su entorno público y privado, lo que daría lugar a la construcción de un imaginario social juvenil concebido a partir del cine y la música, donde se definieron otros perfiles de identidad y consumo.

## 1.2 LA RELACIÓN ENTRE CINE Y JUVENTUD DENTRO DE LA MODERNIDAD DE LOS AÑOS CINCUENTA

Si la era moderna del siglo XIX se obsesionó por la producción en serie y las revoluciones burguesas, la modernidad de los años cincuenta lo hizo con la mercantilización de la cultura, el arte o la información. ¿Cómo fue posible? ¿Qué factores intervinieron para dinamizar modos de producción (y representación) más complejos?

Al término de la Segunda Guerra Mundial, Europa quedó gravemente debilitada, no sólo por los dos grandes conflictos armados que diezmaron a su población, sino por sus constantes enfrentamientos ideológicos que terminaron por contraer sus estructuras políticas. De

esta forma, el colapso del viejo continente dio origen a un proceso de transición hegemónico dejando a los Estados Unidos en el liderazgo del Occidente capitalista.

Aquello no sólo permitió desarrollar una nueva etapa para la modernidad, sino que rápidamente condujo al capitalismo hacia nuevos escenarios estructurales que fueron respaldados por el liberalismo norteamericano cuyo sistema productivo iba en ascenso. Incluso desde antes de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos ya contaban con un proceso tecnológico, industrial y económico avanzado que le facilitó su entrada al orden mundial.

Sin embargo, tras finalizar la última gran guerra, el desarrollo económico, científico y militar dejaron de ser elementos suficientes para mostrar un liderazgo ecuménico, hacía falta también contar con un liderazgo ideológico altamente competitivo que pudiera hacer frente a la influencia soviética que pesaba sobre Occidente; pues recordemos que, a partir de 1945, la URSS era otra de las grandes potencias que junto a los Estados Unidos se batieron la hegemonía mundial.

Por ende, los beneficios que surgieron tras detonar la modernidad de la posguerra, se vieron reflejados en la prolongación de la esperanza de vida, la evolución de la opinión pública, así como la igualdad de oportunidades, y la apertura educativa hacia nuevos sectores sociales.<sup>25</sup>

Lo anterior no fue novedoso, incluso es difícil imaginarse, en pleno siglo XX, una auténtica democracia pluralista sin el principio de soberanía y representatividad que las clases populares fueron adquiriendo a lo largo del siglo pasado, ya que su inclusión en diversos frentes del Estado y las instituciones públicas -como la escolarización masiva o los derechos laborales- propició, no solo la consolidación de las masas, o la aparición de una cultura popular heterogénea, sino una sobreproducción de bienes y servicios para su consumo activo y reiterado.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Refiere a la prohibición de la segregación educativa de 1954. Véase en Aurora Bosch, "La educación como campo de batalla: la desegregación escolar en Estados Unidos (1954 – 1980)", *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, n.º 24 (2019): 66, <http://doi.org/10.2436/20.3009.01.230>

<sup>26</sup> Shlomo Sand, *El siglo XX en pantalla* (Barcelona: Crítica, 2004), 24.

Por eso es muy importante recordar que, a pesar del universalismo cultural que la hegemonía estadounidense pretendía consolidar, su propia democracia aún se encontraba bastante rezagada. Por un lado, el Estado americano tenía poco interés en atender las necesidades sociopolíticas de las minorías y los grupos subalternos, como los negros o los migrantes hispanos, lo cual seguía perpetuando la discriminación y los atropellos raciales; sin mencionar las constantes intervenciones por América Latina que terminaron por diseminar gobiernos dictatoriales sumamente represivos con el objetivo de frenar la influencia comunista en el continente americano.

A pesar de los grandes fallos a la democracia pluralista, aquella etapa de relativa estabilidad, sirvió para el renacer de una juventud que había sido vedada de sus capacidades humanas, y reducida al utilitarismo beligerante e ideológico de las principales potencias durante las guerras mundiales. Por lo que, ya en los años cincuenta, las nuevas generaciones comenzaron a interactuar en su entorno con mayores libertades.



Asimismo, el gran auge que tuvieron los medios de comunicación como el cine, la radio y la televisión durante este contexto, dio origen a una industria cultural que funcionó como una importante fuerza tecnoproductiva, generando notables estrategias de crecimiento económico.

Max Horkheimer y Theodor Adorno conciben las industrias culturales como “un conjunto de empresas/instituciones u otros responsables que se encargan de la creación, producción, exposición-difusión, comercialización de servicios y de bienes culturales, sobre todo de entretenimiento, entre ellos: arte, moda, turismo, publicidad, entre otros”.<sup>27</sup>

En consecuencia, la agenda económica de la posguerra entendió que los jóvenes eran un potencial sector consumista que podría reforzar sus nichos mercantiles, por lo que era más que necesaria una industria comercial que representara, reprodujera y afirmara las expresiones identitarias de las nuevas generaciones.

---

<sup>27</sup> Orlando Valdez, Luis Romero y Ángel Hernando, “Revisitando la Escuela de Frankfurt: aportes a la crítica de la mercantilización de los medios”, *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina* 8, n.º 1 (2020): 14.

Indudablemente el impacto que tuvo el capitalismo sobre aquellas realidades industriales y urbanas de mediados del siglo XX, trajo consigo la mercantilización del entretenimiento, la moda, la información, el arte, en sí, todo lo que funcionara como constructo social para la afirmación del sujeto moderno; creando, paralelamente, una sociedad de consumo más numerosa y entusiasta.

Dentro de las sociedades industrializadas (y sobre todo, aquellas que emergieron en espacios de estabilidad prolongados) el tiempo de ocio es importante, no sólo porque genera nuevas formas de organización donde los individuos producen realidades adyacentes, sino porque es el escenario ideal donde las expresiones culturales se vuelven rentables, si estas cambian, las estrategias de mercantilización también lo hacen, es decir, prevalecen y evolucionan bajo un proceso de síntesis a través del tiempo.

Es por ello que algunas expresiones juveniles como el *rock and roll* cobraron un notable auge comercial en los bastiones audiovisuales, creando un mercado de consumo específico que fue alimentado por la premura de contar con íconos representativos en aquella sociedad

blanca, hedonista y cosmopolita, aunque también muy conflictuada debido a los estragos que había dejado tras de sí la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, fue a partir del cine que se construyó una imagen reconocible sobre una juventud llena de códigos identitarios y reproducibles: las chaquetas de cuero, la noción de peligro, la actitud desenfadada y temeraria, el constante encono con las instituciones adultas, fueron algunas imágenes y narrativas que quedaron plasmadas en la colectividad moderna, y que posteriormente se fueron adaptando o modificando en otros contextos, siempre en función de las necesidades de consumo, pero también de la construcción de identidades.

Por tanto, la forma en que el cine de los cincuenta idealizó, problematizó o abonó temáticas sobre algunos rasgos de la modernidad pluralista, fue a partir de los jóvenes, de las expresiones culturales que terminaron por definirlos como un grupo social distinto, pero sin apartarlos del tablero al que socialmente pertenecían, ya que sus conflictos humanos también formaban parte de las bifurcaciones de

aquel nuevo estadio de la modernidad, esto es, la precariedad económica, la violencia en las calles, el desencanto y pesimismo con las instituciones, o los vicios prematuros a los que podían estar expuestos, eran algunas de las muchas consecuencias que implicaba vivir en aquella sociedad de bienestar industrializada.

Por ejemplo, el cine de Elia Kazan, quien realizó películas emblemáticas como *A Streetcar Named Desire*, *On The Waterfront*, o *East of Eden*,<sup>28</sup> exploró una juventud irreverente, más cercana a la figura del antihéroe moderno, es decir, totalmente opuesta a los valores de altruismo que tanto tiempo figuraron dentro del perfil puritano del cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta.<sup>29</sup>

En contraste, los personajes de Kazán y otros histriones del momento como James Dean, Marlon Brando, Montgomery Clift, Warren Beatty, Paul Newman, Sal Mineo, y en menor grado Andy Griffith y John

---

<sup>28</sup> *A Streetcar Named Desire*, dir. por Elia Kazan, actuaciones de Vivien Leigh y Marlon Brando, Warner Bros, 1951; *On The Waterfront*, dir. por Elia Kazan, actuaciones de Marlon Brando, Karl Malden y Eva Marie Saint, Columbia Pictures, 1954; *East of Eden*, dir. por Elia Kazan, actuaciones de James Dean y Julie Harris, Warner Bros, 1955.

<sup>29</sup> Julieta Ortiz Gaitán, "Los antihéroes de Kazan y el cine mexicano de los años cincuenta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 55 (1986): 191, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.55.1267>.

Garfield, mostraban dudas y desavenencias existenciales que los colocaba en un constante conflicto con la sociedad y sus imposiciones, al mismo tiempo que expresaban su gallardía con ciertos atisbos de melancolía y sensibilidad reprimida que al final casi siempre los dejaba vulnerables y expuestos.<sup>30</sup>

Mientras que figuras como James Stewart, Glenn Ford, Henry Fonda, Alan Ladd, John Wayne, o Gary Cooper, actores del cine americano más idílico, “eran hombres de una sola pieza, defensores de causas justas, sencillos y sanos”, sin una edad definida, pero con una lozanía de vida que expresaba sus mejores años de existencia.<sup>31</sup>

No obstante, tras la llegada del nuevo cine juvenil norteamericano, algunos prototipos femeninos también fueron cambiando. Desde la rebeldía, las jóvenes se resistían a frenar sus impulsos y doblegarse a los mandatos y reprimendas del mundo adulto.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 192.

Por ejemplo, en *Rebel without a cause*<sup>32</sup> de Nicholas Ray, el personaje de Judy, interpretado por Natalie Wood, mantiene constantes enfrentamientos con su padre debido a su estilo “poco decente” de vestir (*Rebel*, 3’25”). Esto provoca que Judy viole el toque de queda y sea trasladada a la división juvenil de la comisaría, en donde conoce al resto de los jóvenes protagonistas: Jim Stark (James Dean) y John “Platón” Crawford (Sal Mineo), quienes también enfrentan problemas en casa, y son detenidos por razones similares.

Así, el temperamento moral y regulatorio de los adultos dentro del cine juvenil americano, es desafiado constantemente por una rebeldía intrépida y tenaz, atributo que terminó por definir la figura del antihéroe moderno. Para los hombres, sirvió para expresar su frustración en contra de un mundo que no los satisfacía; para las mujeres, sirvió para mostrar oposición y resistencia, en vez de silencio, sumisión o templanza, valores donde comúnmente era ejercido el

---

<sup>32</sup> *Rebel without a cause*, dir. por Nicholas Ray, actuaciones de James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo, Warner Bros, 1955. La siguiente mención a la película solamente la citaré dentro del texto, entre paréntesis, con el título *Rebel*, seguido del minuto de referencia.

suplicio femenino y que daba constancia a las causas más nobles y gallardas de la heroicidad masculina.

Por consiguiente, la construcción de la rebeldía dentro del cine juvenil americano, permitió una ruptura con la tradición filmica hollywoodense, en donde ambos géneros, masculino y femenino, marcaron una pauta de diferenciación con las formas habituales de ser joven.

Dicho esto, fue a partir del cine americano de los años cincuenta que conocimos un tipo de juventud con características propiamente bien definidas; desde una edad delimitada, hasta representaciones de ambientes urbanos y situaciones llevadas al límite que retrataban una constante pugna entre las culturas juveniles (las cuales apelaban a un sentido de rebeldía en defensa de la innovación) contra las culturas establecidas (las cuales se imponían en defensa de la tradición).<sup>33</sup>

Es aquí donde también se generó un sentimiento de empatía generacional, que, sin importar el pluralismo de las juventudes, confluían bajo una relación de simbiosis, ya lo decía Parsons “el

---

<sup>33</sup> Feixa, “De culturas, subculturas”, 5.

desarrollo de grupos de edad, era expresión de una nueva conciencia generacional que cristalizaba en una cultura autónoma”.<sup>34</sup>

De este modo, y por primera vez en la historia, las juventudes contaban con modelos de edad acorde a sus necesidades de cohesión, identidad y autodeterminación. Actores como James Dean, inmortalizado en *Rebel without a cause* de 1955; o músicos como Elvis Presley y Bill Haley, quienes también figuraron dentro la pantalla grande en películas como *Rock Around the clock* o *Jailhouse Rock*<sup>35</sup> de los años 1956 y 1957 respectivamente, fueron algunos de los íconos más representativos que moldearon el espíritu de las nuevas generaciones.<sup>36</sup>

Todo esto indudablemente formó parte de los referentes culturales de exportación que inmediatamente aterrizaron en un México urbanizado, ávido de nuevas historias en donde se relatara su propio devenir moderno. Ya lo dice Julieta Ortiz Gaitán: “La presencia en las

---

<sup>34</sup> Feixa, “Generación XX”, 10.

<sup>35</sup> *Rock around the clock*, dir. por Fred Sears, actuaciones de Bill Haley, Alan Freed y The Platters, Columbia Pictures, 1956; *Jailhouse Rock*, dir. por Richard Thorpe, actuaciones de Elvis Presley y Judy Tyler, Avon Productions, 1957.

<sup>36</sup> Feixa, “Generación XX”, 9.



pantallas de cine de ídolos como Marlon Brando y James Dean, representativos de la crisis de valores sufrida por la generación de la posguerra, dio pauta en México para el surgimiento de actores y actrices jóvenes, casi adolescentes, quienes, a imagen y semejanza de los norteamericanos, inundaron el cine con supuestos problemas juveniles”.<sup>37</sup>

Mientras que el cine de Elia Kazán o Nicholas Ray, se ocupó en retratar modelos de juventud preñados de violencia y desencanto (características que marcaron un espíritu nihilista con las tradiciones occidentales<sup>38</sup>), el cine mexicano apostó por melodramas inofensivos y poco arriesgados, que más bien terminaron por suavizar una realidad que resultó ser mucho más compleja, plagada de autoritarismos y represiones.

---

<sup>37</sup> Aunque cabe recalcar que la llegada de estos íconos juveniles a los medios tradicionales se dio hasta principios de los años sesenta, cuando el rock and roll terminó por consolidarse a regañadientes en nuestro país. Ortiz, “Los antihéroes de Kazán”, 189.

<sup>38</sup> El término nihilista está emparentado a la filosofía nietzscheana, la cual propugna destruir el pasado (tradición-occidente) mediante un proceso autónomo de conquista ética. Véase en Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (México: Tomo, 2008).

Es también aquí donde nacen nuevas formas de representación femenina ahora ligadas a la juventud, las cuales debían dar fe a los momentos de cambio instaurados por el partido hegemónico, como la urbanización, el sufragio femenino, o la masificación de la escolarización universitaria. Dentro de estos tres ámbitos sociopolíticos, la juventud de clase media mexicana supo proyectar, mejor que ningún otro sector social, una apología de aquel presente moderno de los años cincuenta.

Finalmente, la relación que hubo entre cine y juventud dentro de la modernidad de la posguerra, se debió a varios factores. En primera, el cese de las constantes luchas ideológicas y beligerantes que se gestaron en toda la primera mitad del siglo XX en Europa, permitió el surgimiento de una nueva hegemonía comandada por los Estados Unidos, lo cual permitió establecer las bases de un nuevo estado de bienestar de larga duración, integrado por un sistema capitalista más complejo, dinámico, y abierto,<sup>39</sup> en donde cohabitaron fuerzas

---

<sup>39</sup> Alejandro Dabat y Paulo Leal, "Ascenso y declive de Estados Unidos en la hegemonía mundial", *Revista Latinoamericana de Economía* 50, n.º 199 (2019): 89, <https://doi.org/10.22201/iiec.20078951e.2019.199.67934>.

productivas cada vez más desarrolladas como la juventud, y se generó la consolidación de las clases medias modernas en Occidente.

En segundo, las constantes pugnas entre las dos superpotencias del momento, Estados Unidos y la URSS, dio lugar al despliegue de una sólida pero muy desbalanceada cultura democrática compuesta por instituciones representativas, firmes bases morales, y una cultura de exportación que fuera reconocida por el mundo; lo cual permitió que la juventud ganara visibilidad y se colocara en los tableros institucionales, económicos, culturales y discursivos de la hegemonía americana.

Y el tercer factor tiene que ver con el gran auge que tuvieron los medios de comunicación en los años cincuenta, los cuales desarrollaron una industria que devino en la mercantilización de la cultura, el arte, la información, o la moda; en suma, todo lo que pudiera representar el tejido más rentable y simbólico del *american way of life*. Es aquí donde la juventud, ahora integrada en una categoría socialmente visible, obtuvo un alto nivel de representatividad en el celuloide, la televisión y la industria musical, lo cual fue configurando un mercado de consumo

de gran alcance para las masas, logrando una rápida recepción en otras partes del mundo como en México.

Bajo estas tres variantes se encontraba la juventud como fuerza productiva, sector de consumo, y generadora de una cultura eminentemente moderna dentro de la conformación de un nuevo estado liberal hegemónico. Justo en este panorama, la industria cultural visibilizó a una generación que debía respaldar la presencia ideológica del nuevo orden establecido, ya que era importante dar rienda suelta a los distintos grupos sociales que contribuyeran, tanto al progreso económico, como a la conformación de las democracias pluralistas de Occidente, cuyo desarrollo (que había iniciado a principios del siglo XX debido al estallido de las revoluciones sociales) se había rezagado a causa de las guerras mundiales y las dictaduras militares.

En México, pese a que la concepción democrática aún se encontraba bastante limitada, las culturas políticas de la era posrevolucionaria entendieron que debían subordinarse a las necesidades de las clases populares, ya que gran parte de su poder y movilidad dependían del voto colectivo, y de la integración de los

distintos actores sociales que debían favorecer la estructura ideológica del Estado.

Es por ello que los jóvenes fueron importantes durante este periodo, en una época en que los discursos y las faramallas del occidente americano debían sostener la formación de un perfil de ciudadano consciente de su pertenencia al nuevo Estado-nación. Pero también porque la noción de juventud -concepto creado desde los ápices de la cultura occidental más tradicional y privilegiada, es decir, basado en el género, clase social, y raza- proyectaba una especie de alegoría del progreso: lozanía, esperanza, y optimismo en la procuración de un estatus ideal.

## Capítulo 2. LA JUVENTUD DURANTE EL SEXENIO DE ADOLFO RUIZ CORTINES

### 2.1 ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS Y CULTURALES DEL SEXENIO

El gobierno que encabezó Adolfo Ruiz Cortines durante la primera década de los años cincuenta, dio continuidad a una gran etapa de crecimiento económico que ya venía gestándose desde los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán hacia los años cuarenta. Los más entusiastas la bautizaron como “El Milagro Mexicano”, la cual condujo al país hacia un estado de bienestar sin precedentes que duró cerca de tres décadas.<sup>40</sup>

La expansión de un sistema educativo y de seguridad social, o los múltiples progresos materiales que anidaron en las grandes urbes como la Ciudad de México, formaron parte de las estrategias del PRI en

---

<sup>40</sup> “El milagro mexicano, esas tres décadas que corrieron de 1940 a 1970, en las que el país se transformó creciendo a tasas anuales por encima del 5%, ha sido analizado, sobre todo, a partir de sus grandes variables macroeconómicas”. Véase en Aurora Gómez Galvarriato, “La construcción del milagro mexicano: el Instituto Mexicano de Investigaciones Tecnológicas, el Banco de México y la Armour Research Foundation”, *Historia mexicana. El colegio de México* 69, n.º 3 (2020): 1247, <https://doi.org/10.24201/hm.v69i3.4022>.

su búsqueda por alcanzar la estabilidad económica y la industrialización como principales objetivos.<sup>41</sup>

Dichos logros no se hubieran alcanzado sin el Desarrollo Estabilizador, una política fiscal iniciada en 1954 que implantó medidas cautelares, entre las que principalmente destacaban: la prudencia en el gasto público, estabilidad de precios, la búsqueda de créditos exteriores y la apertura a las inversiones extranjeras.<sup>42</sup>

No cabe duda que los últimos vestigios de aquel México rural habían quedado atrás luego de que la nueva elite se aclimatara ante las dinámicas económicas de la posguerra, que provenían de un capitalismo cada vez más industrial y financiero.

Y es que, desde que finalizó la Revolución Mexicana, se logró una progresiva estabilidad política mediante sucesiones legales ordenadas (aunque desprovistas de la experiencia democrática),

---

<sup>41</sup> Fernando Carmona *et al.*, *El milagro mexicano* (México: Nuestro tiempo, 1970), 14.

<sup>42</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970* (México, Random House Mondadori, 2013), 71.

desplazando un sistema de tenencia a la tierra altamente restrictivo, por uno que favoreció esencialmente a los sectores privados.<sup>43</sup>

Ante la escasez democrática de un país subdesarrollado, la elite civil y burguesa del Estado, entendía que la estabilidad política era producto y condición del desarrollo económico, y, viceversa.<sup>44</sup> Motivo por el cual, desde la llegada del *alemanismo*, se decidió acelerar la industrialización, apoyar a la empresa privada, y, posteriormente, ya en los años cincuenta, coordinar estrategias de ahorro administrativo para participar dentro de la movilidad económica generada por la principal potencia del momento: los Estados Unidos de América, cuyo liderazgo político y cultural, ayudó a establecer las bases para la llegada de un nuevo perfil de ciudadano.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Carmona *et al.*, *El milagro mexicano*, 30.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>45</sup> Felipe Mera, "Silvia Pinal en el cine mexicano de los cincuenta. Así ingresé al mundo de las chicas sexys", *Veredas* 12, n.º 22 (2011): 189, <https://biblat.unam.mx/es/revista/veredas/articulo/silvia-pinal-en-el-cine-mexicano-de-los-cincuenta-asi-ingrese-al-mundo-de-las-chicas-sexys>.



### 2.1.1 La conformación del ciudadano moderno

La movilidad económica de la Posguerra impulsada por una nueva élite liberalista, produjo que la clase media mexicana finalmente se consolidara en los modernos años cincuenta. Lo que seguiría después, sería una apropiación cultural del *american way of life*, que comenzó a divulgarse dentro de los medios de comunicación del momento: la radio, el cine y la televisión, mismos que fueron utilizados como base comercial y política.

En cierta forma, la entrada de nuevas tecnologías como la televisión, los teléfonos, las aspiradoras o los modernos automóviles, fomentaron una cultura de consumo entre las clases medias, que, al mismo tiempo, les permitió percibirse como ciudadanos modernos ante una ciudad que crecía a ritmos agigantados.

Es decir, mientras que las clases bajas medianamente conocían aquella vida de bienestar que se divulgaba a través de la prensa y los anuncios publicitarios, la clase media imitaba, reproducía y adaptaba

los remantes culturales americanos a su circunstancia socioeconómica.<sup>46</sup>

Algunas películas filmadas durante el “Milagro Mexicano”, también visibilizaron aquel estado de bienestar y una naciente cultura de consumo. Por ejemplo, en la cinta *Una familia de tantas*<sup>47</sup> de Alejandro Galindo, la aspiradora despierta el interés de una familia de clase media de finales de los años cuarenta, quienes comienzan a relacionarse con los adelantos tecnológicos del momento y probar con recelo sus beneficios.

Diez años después, en 1961, se estrenó *Los Jóvenes*<sup>48</sup> de Luis Alcoriza, en donde las aspiraciones juveniles por alcanzar el bienestar material se ven reflejadas a través de la adquisición de modernos automóviles, lo cual, bajo la tónica de la película, implicaba obtener un lugar de reconocimiento ante una sociedad urbanizada robustecida por las consecuencias “idílicas” del capitalismo.

---

<sup>46</sup> Agustín, *Tragicomedia*, 74.

<sup>47</sup> *Una familia de tantas*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Fernando Soler, Martha Roth y David Silva, Producciones Azteca, Rodríguez y Hermanos, 1948.

<sup>48</sup> *Los Jóvenes*, dir. por Luis Alcoriza, actuaciones de Tere Velázquez, Julio Alemán y Adriana Roel, Filmex S.A., 1961.

Ya para entonces, el uso de los automóviles había adquirido una imagen de peligro y temeridad que hacía lucir a los jóvenes más atractivos y rebeldes, o al menos, ese fue el imaginario que comenzó a generarse dentro del cine juvenil americano a partir de cintas como *Rebel without a cause* o *Los Jóvenes*; y de la aparición de nuevos sectores disruptivos y atentos a los nuevos usos y costumbres de la modernidad.

De esta forma, las necesidades de la clase media fueron aumentando para dar paso a nuevos patrones de consumo que permearon en casi todos los ámbitos socioculturales: desde la moda, los deportes, la diversión, e incluso la educación (ya que, sin esta, la clase media no podía elevar su calidad de vida), provocando que las nuevas generaciones fueron resignificando aquellos espacios en donde podían afirmar su papel social en calidad de sujetos modernos.

Uno de estos espacios fue Ciudad Universitaria, construida y coordinada por arquitectos de gran prestigio como Mario Pani y Enrique del Moral, y cuyo resultado final marcó “un paradigma en la Arquitectura

Moderna Mexicana de los años cincuenta”,<sup>49</sup> ya que añadió un legado material importante en la edificación de obras que expresaban el devenir más vanguardista de la época.

Desde la moderna avenida de los Insurgentes, se podían contemplar los coloridos murales *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo* de David Alfaro Siqueiros, o la magnánima *Representación histórica de la cultura* de Juan O’Gorman, que revistió cada una de las 4 fachadas de la Biblioteca Central, sin olvidar una de las obras más emblemáticas de Diego Rivera *La universidad, la familia y el deporte*, ubicada en la entrada principal del estadio olímpico universitario, sede de los más grandes encuentros deportivos del país.

El diseño urbano también integró edificios públicos, hospitales, escuelas, o los conjuntos habitacionales de estilo funcionalista como el Nonoalco en Tlatelolco, o el Multifamiliar Juárez de la Colonia Roma, que al igual que algunas edificaciones de C.U, fue decorado con murales que expresaban motivos históricos.

---

<sup>49</sup> Eric Cuevas Martínez, “Arquitectura moderna mexicana en los años cincuenta” (tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, 2002), 8, <https://www.tdx.cat/handle/10803/6795#page=1>.

Sin duda, los años cincuenta fue una de las etapas arquitectónicas más proliferas de la era contemporánea. Los valores y criterios aplicados a los planes urbanísticos más ambiciosos, ayudaron a engrandecer la calidad y técnica de la arquitectura de aquella década. Incluso, esa imagen de esplendor que adquirió la urbe, sirvió como recurso escenográfico dentro del cine.

En las películas *Juventud desenfrenada* (1956), *La Locura del Rock and roll* (1957), y *Ellas también son rebeldes* (1959), los planos panorámicos<sup>50</sup> presentan elogiosamente a una recién construida Ciudad Universitaria junto a sus espacios privilegiados: murales emblemáticos, amplias zonas deportivas, una vasta presencia de áreas verdes, o hasta los rótulos azules que daban nombre a las distintas carreras universitarias, como la facultad de Química, Filosofía, o Medicina.

A pesar de que tradicionalmente las escuelas han fungido como itinerarios normativos, el espacio universitario que auguraba Ciudad

---

<sup>50</sup> “Plano que ofrece una vista amplia y panorámica de un lugar, bien mediante una panorámica o bien mediante un gran plano general.” Véase en Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Akal, Madrid, 2004, s.v. ‘plano panorámico’.

Universitaria estableció formas de organización más aglutinantes y cohesivas, además de enraizar una identidad autónoma devenida por los logros de soberanía instaurados desde 1929.

Así, dentro de aquella urbanidad de amplias avenidas y espacios de regocijo, se encontraba una ciudad expectante. En ella habitaba el confort, la versatilidad y el progreso; y sus habitantes debían ser conscientes de aquella nueva grandeza mexicana puesta en escena.

Atrás quedaban los pedregosos campos de cultivo, escenario de un nacionalismo trasnochado que ya no podía sublimar la vida cosmopolita, ni en el cine, ni en ningún discurso panfletario. Lo moderno eran los cines, los cafés con aparatosas *rockolas*, pero también las universidades y sus murales variopintos, o los conjuntos habitacionales de veinte pisos. Ahí debía habitar el gozo contemplativo, y los nuevos usos y costumbres más hedonistas que terminaron por consolidar al ciudadano moderno.

### 2.1.2 *Alineación, movilidad y resistencias dentro de la educación universitaria*

Ya comentábamos que hacia finales de los años veinte, la universidad de México había logrado su añorada autonomía. Pero no fue sino hasta la construcción de C.U (1946-1952), que la universidad surgió como símbolo y escenario de modernidad para hacer frente a las exigencias económicas y sociales de la época.

Así, la educación técnica, científica, y humanista de la UNAM, se orientó en formar cuadros políticos emergentes, modernizar las matrículas universitarias, y brindar movilidad social a una clase media que estaba dispuesta a apoyar el proyecto de modernidad del Estado, a cambio de que sus aspiraciones socioeconómicas fueran cumplidas.<sup>51</sup>

De esta forma, los estudiantes fueron inducidos, desde la educación universitaria, a un modelo de vida aspiracional, integrándose

---

<sup>51</sup> Adela Cedillo, "De rebeldes sin causa, padrinos del relajo, porros y subversivos: formación y antagonismo de culturas políticas durante la Guerra Fría mexicana", *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 13, n.º 1 (2015): 332, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5818342>.

a un sistema de clientelismo político vinculado con el proyecto de unidad nacional y el progreso material-económico de aquellos años.<sup>52</sup>

Sin embargo, no todos sucumbieron ante aquella política de alineación sistemática, al interior de los sectores vulnerables se acumulaba un notable malestar producto de las constantes omisiones políticas desencadenadas por el llamado “Milagro Mexicano”, que más que procurar bienestar para todos los sectores sociales, fue la manera en que el partido único se impuso como parte de su proceso de consolidación hegemónica, y del que sólo la clase media sería la principal beneficiada.

Aquel descontento se fue expandiendo hacia otras partes de la sociedad igual de endeble, como la juventud de clase baja de los suburbios, o la clase trabajadora más reprimida, quienes habían quedado a merced del corrupto SNTE, (aparato de control y servilismo burocrático), lo cual impedía mejorar las condiciones salariales de ferrocarrileros, maestros, mineros, entre otros sectores laborales,

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, 334.



desencadenando una serie de huelgas y manifestaciones que se dieron a mediados de 1956.<sup>53</sup>

Estas protestas también serían apoyadas por algunos estudiantes a razón del incremento del transporte urbano y de la toma del Politécnico por parte de mandos militares “para hacer frente a las movilizaciones encabezadas por Nicandro Mendoza, líder de la facción estudiantil que demandaba mejoras en los servicios de alojamiento y alimentación para los alumnos de provincia”.<sup>54</sup>

Ya desde entonces, los sectores universitarios comenzaron a padecer los mecanismos de represión en las escuelas de educación media y superior, fraguada por la intervención de caciques urbanos (conocidos coloquialmente como porros) cuyo único fin era disuadir cualquier intento de ascenso de política estudiantil.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Agustín, *Tragicomedia*, 93.

<sup>54</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Fernando Méndez. 1908-1966* (México: Cineastas de México 10, 1995), 107.

<sup>55</sup> Cedillo, “De rebeldes sin causa”, 333.

Indudablemente las manifestaciones ocurridas en el 56 marcaron un parteaguas en el activismo estudiantil, al ser una de las primeras protestas en desafiar públicamente nociones de poder y autoridad.<sup>56</sup>

El historiador Jaime Pensado observa este fenómeno social surgido entre 1956 a 1971, como la etapa donde se definió el rumbo de las movilizaciones estudiantiles, y en las cuales se generaron diversas formas de resistencia frente a los embistes del gobierno priista antes de su progresivo derrumbe tras la matanza de Tlatelolco.<sup>57</sup>

Otra forma de resistencia al proyecto de modernidad fue la llamada “política de relajo” que Pensado describe como “un medio de construcción cultural que permitía a los jóvenes buscar un espacio de libertad y autonomía personal, al margen del *statu quo*, las convenciones sociales, y el ideal priista de modernidad”.<sup>58</sup>

Cabe mencionar que la política de relajo también fue apropiada como medio de disidencia y expresión identitaria por la juventud de clase media, y en ocasiones fue absorbido a través del cine

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 334.

<sup>58</sup> *Ibid.*

norteamericano que hablaba sobre una juventud rebelde situada en la posguerra y en constante búsqueda de caminos alternos fuera de las mieles del *primermundismo*.<sup>59</sup>

En México, estas formas adversas de comportamiento social, sirvieron como referentes para que algunos periodistas, intelectuales y autoridades de la arena pública, o pertenecientes a los medios de comunicación, desdeñaran la imagen de aquellos jóvenes o estudiantes que presuntamente eran influidos por ideologías foráneas, o que poseían un carácter transgresor.<sup>60</sup>

Recordemos que buena parte del siglo XX, la Guerra Fría desató todo tipo de paranoias sobre Occidente debido a la conjura comunista, pues se pensaba que cualquier influencia podía poner en peligro la unidad nacional, la familia, el progreso económico, y hasta los roles de género tradicionales.

Evidentemente, este tipo de ciudadano no se promovía ni apoyaba en la propaganda cultural, lo que prevalecía era un remango

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, 337.

de ciudadano inofensivo, alineado a los intereses burocráticos, y que proyectara una imagen santurrón de modernidad y progreso.

Ello también sería alimentado a partir de las nuevas políticas del entonces regente de la ciudad: Ernesto Uruchurtu, cuyo principal objetivo era el mejoramiento moral, civil y material de la Ciudad de México.<sup>61</sup>

Este aire de formalismo y rigidez también desplazaría momentáneamente la vida nocturna de los cabarets que había predominado durante el sexenio de Miguel Alemán, por lo cual, se ordenaría la clausura de establecimientos nocturnos y lugares considerados “de escándalo”, entre ellos el famoso teatro *Tívoli*, espacio de picardía y animada concurrencia, ubicado dentro de una zona roja al norte de la ciudad. Con ello se pretendía “adecentar la vida nocturna de la capital” y asegurar un ambiente de tranquilidad para el turismo y la inversión extranjera.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Mera, “Silvia Pinal”, 190.

<sup>62</sup> *Ibid.*

Pero aquellas políticas de alineación y limpieza moral no bastaron para frenar la llegada de un nuevo fenómeno cultural que exploraba la novedad, la irreverencia, o la conciencia de saberse joven y espontáneo: *el rock and roll*. Que tan pronto cayó en las manos de las juventudes mexicanas, se convirtió en un verdadero desafío para la cultura tradicional y su orden establecido.

### 2.1.3 *El rock and roll como catalizador de las juventudes mexicanas*

A mitad de los años cincuenta, mucho antes que los *Teens Tops* o *Los locos del ritmo* allanaran las pantallas de cine y la radio mexicana, algunos boleristas y jazzeros *guapachosos* como Chilo Morán, Venus Rey, Pablo Beltrán Ruiz, o Mario Patrón, comenzaron a prestar atención a un nuevo ritmo que parecía poner a todos a bailar con sus animados y contagiosos compases.<sup>63</sup>

Se trataba del *rock and roll*, un novedoso género musical que supo mezclar el sonido de la vida marginal de los negros en las

---

<sup>63</sup> Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del Rock Mexicano 1* (México: Posada, 1985), 105.

ciudades: *Rhythm and blues*, con la tradición blanca del campo: el *country*. La genuina fusión de ritmos y tradiciones contrapuestas, engendró toda una revolución cultural que hacia 1955 ya era todo un vehículo de expresión para los jóvenes “que (primero inconscientemente) trataron de quitarse de encima la manipulación autoritaria de los adultos”.<sup>64</sup>

No pasó mucho tiempo para que aquellos boqueristas y *jazzeros* mexicanos integraran aquel alegre ritmo a sus repertorios de mambo, boleros, chachachás, y demás géneros establecidos, produciendo una extraña pero atractiva mezcla que causaría cierto revuelo entre la clientela más o menos adulta que solía frecuentar el *Iris*, el *Lírico*, o el *Margo o Mar y Cel*; emblemáticos centros nocturnos que usualmente anunciaban sus eventos bajo ocurrentes nombres: *chachachá vs rock and roll*, *rock and roll y chachachá*, *doce mujercitas tocando rock and roll*, *calipso*, *chachachá o el rock-cha-blues*.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Agustín, *Tragicomedia*, 85.

<sup>65</sup> José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, editado por Aurelio Tello (México: CONALCULTA, 2010), 395.

No obstante, aquellos músicos (más adultos que jóvenes), no tuvieron ninguna intención en sustraer los elementos más estéticos y sustanciales del *rock and roll*, solamente buscaban instrumentalizarlo para el deleite de un público que gozaba de las trompetas del chachachá, el mambo y alguna que otra nota *rocanrolera*.

Pero, más allá del baile y la diversión adjunta, *el rock and roll* también era actitud, vocabulario, vestimenta, y una incesante inquietud que abanderaba un sentimiento disruptivo y liberador para las nuevas generaciones orientadas al cambio.

Es por eso que, desde un inicio, los jóvenes de aquella década, que ya compartían sensibilidades afines, no sintieron ningún tipo de simpatía con aquel extraño fenómeno musical hecho por adultos, que más bien parecía un hurto oportunista,<sup>66</sup> y tan pronto asimilaron los verdaderos atributos del *rock and roll*, comenzaron a adoptarlo en

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, 396.

función de sus actividades, comportamientos y prácticas sociales, dado que ello les permitió asumirse modernos.<sup>67</sup>

Fue así como surgieron los primeros tés danzantes: “inocentes bailes y kermeses organizados por estudiantes”, a quienes la publicación *Lumière* calificaría como “un grupo de niños bien y costumbres mal, que les ha dado por organizar todas las noches concursos de *rock and roll* y otros bailes bárbaros en un cabaretucho de Santa María la Redonda”.<sup>68</sup>

En ese sentido, los primeros en adscribirse al *rock and roll* de manera identitaria fueron los universitarios de clase media,<sup>69</sup> quienes poseían los recursos económicos, pero también la dedicación, energía,

---

<sup>67</sup> Héctor Gómez Vargas, “Jóvenes en el cine y la vida flotante en la ciudad (o de crecer en tiempos de transiciones mediológicas)”, *Razón y palabra* 21, n.º 96 (2017): 168, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199551160010>.

<sup>68</sup> Paredes y Blanc, “Rock mexicano”, 397.

<sup>69</sup> El concepto de adscripción identitaria propuesto por Regillo, refiere a procesos socioculturales en que los jóvenes se adscriben presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales asumiendo discursos, estéticas y prácticas. Véase en Deibar René Hurtado, Luis Guillermo Jaramillo y Rita Patricia Ocampo, “Deporte extremo como práctica social y posibilidad de adscripción identitaria en jóvenes urbanos”, *efdeportes.com*, n.º 73 (2004), <https://www.efdeportes.com/efd73/extremo.htm>



actitud, y, sobre todo, la edad para emular un estilo musical para jóvenes hecho por jóvenes.<sup>70</sup>

Sin embargo, fue gracias a la *vedette* chicana Gloria Ríos que el *rock and roll* se dio a conocer dentro de la pantalla grande. Su incursión en el cine mexicano fue importante por varias razones. En primera, fue una *vedette*<sup>71</sup> la que contribuyó al desarrollo del nuevo ritmo dentro de un espacio audiovisual de gran envergadura como lo era el cine, lo cual ocasionó que el *rock and roll* tuviera una relativa aceptación para complacer a un público más adulto que joven, dado que Ríos (formada en el baile, el canto y la seducción) recordaba mucho a las rumberas del cine de oro; etapa en la que, incluso, tuvo una breve participación en películas como *Barrio Bajo* o *Mujer Decente*,<sup>72</sup> ambas de 1950, en

---

<sup>70</sup> Arana, *Guaraches*, 95.

<sup>71</sup> “Actor o actriz que se caracteriza por reunir una serie de habilidades como el canto, el baile, la acrobacia; se dedica especialmente al teatro de revista y al *show* de cabaret y esporádicamente, dentro de esta línea, representa un papel en el cine”. Véase en Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, México, 1989, s.v. ‘vedette’.

<sup>72</sup> *Barrio Bajo*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Adalberto Martínez, Carmelita González y Gloria Ríos, Cinematográfica Intercontinental, 1950; *Mujer Decente*, dir. por Raúl de Anda, actuaciones de Elsa Aguirre, Rafael Baledón y Gloria Ríos, Cinematográfica Intercontinental, 1950.

donde compartió créditos con Elsa Aguirre o Adalberto Martínez Chávez alias *Resortes*.<sup>73</sup>

De ahí que su gran atractivo y puesta en escena fueran un plus importante en la creación de un perfil que pretendía ser moderno, pero sin separarse de algunos estereotipos femeninos todavía ceñidos al cine de oro mexicano.

En cuanto a las películas en las que actuó como cantante de *rock and roll*, la primera fue *Juventud desenfrenada* de 1956; un año después apareció en *La locura del rock and roll*, esta vez con un papel mucho más visible. Aquí la veríamos interpretándose a sí misma como una importante estrella musical y en donde además cantaría la que sería una de las primeras canciones *rocanroleras* mexicanas: *el relojito*,<sup>74</sup> que no era más que la versión mexicanizada del tan popular *Rock around the clock* de Bill Haley.

---

<sup>73</sup> Gloria Rios, "Gloria Rios Semblanza 04, Las Películas", video de Youtube, 15 de junio del 2021, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kb4UW3Lv82I&t=204s>.

<sup>74</sup> Hugo García Michel, "El señor González y los 60 años del rock mexicano", *Nexos* (revista), 8 de febrero del 2019, <https://musica.nexos.com.mx/2019/02/08/el-sr-gonzalez-y-los-60-anos-del-rock-mexicano/>

De esta manera se dio a conocer al primer icono femenino *rocanrolero* en nuestro país, quien indudablemente logró mayor presencia que sus contemporáneos Chilo Morán, Beltrán Ruíz, e incluso Juan García Esquivel, otro talentoso músico mexicano quien al inicio de su carrera aderezó su *lounge* futurista con la vitalidad del *rock and roll*, además de compartir créditos con Gloria Ríos en la película *La locura del rock and roll*.<sup>75</sup>

Antes que ella, o al menos durante los inicios más primigenios del *rock and roll* mexicano, no existió ningún otro histrión, músico o artista que haya podido trasladar aquella escena musical a la pantalla grande; ni mucho menos, aportar medianamente en la construcción de un prototipo acorde al imaginario *rocanrolero* que se había creado en el celuloide norteamericano.

Aunque, ciertamente, Ríos tampoco lo hizo, sus personajes casi siempre cumplieron una función de entretenimiento, en tanto llevaba la

---

<sup>75</sup> José Agustín nos cuenta que el primer rocanrol del que se tiene registro es *Mexican rock and roll*, de Pablo Beltrán Ruiz, una rola instrumental de 1956. Véase en Julio Alberto Valtierra, “La primera generación de rockeros mexicanos”, *Gaceta UdeG* (gaceta), 2 de abril del 2021, <http://www.gaceta.udg.mx/la-primera-generacion-de-rockeros-mexicanos/>

actitud, el atuendo y el baile de las *vedettes* mexicanas como bandera de espectáculo. Pero eso sí, su gran ingenio y soltura sobre el escenario proyectaba ese talante dinámico e inusual propio de las nuevas generaciones.

Mientras tanto, sus homólogos masculinos de rebeldía estilizada, Elvis Presley, y los actores Marlon Brando o James Dean, ya habían creado toda una serie de símbolos identitarios que rápidamente se convirtieron en referentes culturales para las juventudes; como las chamarras de cuero o una actitud libre y desafiante. Sin embargo, dichos referentes no terminaron por adaptarse al celuloide mexicano, y más bien fueron utilizados para disuadir cualquier tipo de influencia negativa que pudiera ejercer el *rock and roll* sobre la sociedad mexicana.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> “En 1955 surgió el gran mito juvenil de James Dean que, poco después, con el estreno de *Rebelde sin causa*, causaría estragos aquí y en todo el mundo. Todos los chavos mexicanos se entusiasmaron con el carisma y el aire contracultural de James Dean y el pantalón de mezclilla acabó de popularizarse (las escuelas privadas los prohibían), junto con las calcetas blancas y la chamarra roja (las muchachas, por su parte, usaban tobilleras, crinolinas y cola de caballo)”. Véase en Agustín, *Tragicomedia*, 84.

Pese a las descalificaciones profundamente sesgadas que los grupos conservadores arrojaban sobre las expresiones juveniles irreverentes, aquellas nuevas generaciones estaban viviendo un proceso de transformación paralelo al del ciudadano moderno, pero sin alejarse de aquellos rasgos que los mantenían vinculados a su naciente identidad moderna.

Gracias a la llegada del *rock and roll*, pero también al proceso de urbanización, el incremento de la alfabetización, o el voto femenino, la juventud de los años cincuenta irrumpió en la escena pública con perspectiva de cambio, y con un espíritu de libertad emocional y psicológica que les permitió enfrentar la represión que se vivía en las escuelas, la familia, y diversos espacios vinculados a las pulsiones de rigidez gestionadas por Uruchurtu, las costumbres conservadoras, y el discurso priista del progreso, en donde se contenía la promesa del bienestar material y moral de la clase media, pero no de los sectores subalternos.

El *rock & roll* de mediados de los años cincuenta “ni remotamente representaba un vehículo de una concepción de la vida, como ocurrió

10 años después [...] ni tampoco emergió como una fuerza especial para la vida política”,<sup>77</sup> era una válvula de escape que otorgaba constancia y apertura hacia otras experiencias y situaciones cotidianas que vivían los jóvenes de aquella década: “la escuela, los ligues, las broncas con los papás, gustos, diversión, etc”.<sup>78</sup> Sin olvidar que todo aquello se produjo dentro de un proceso de urbanización irreversible.

Más tarde, hacia finales de los años sesentas, en medio del continuo autoritarismo del Estado, el fenómeno del rock, junto con su capacidad de dispersar inconformidad y mostrarla bajo sus propios símbolos, jugaría un papel preponderante en las distintas manifestaciones sociales que buscaban visibilizar las malas dirigencias de las elites políticas, y en sí, el fracaso de las democracias pluralistas posrevolucionarias; las cuales no estaban atendiendo realmente las demandas de los sectores oprimidos que conformaban la estructura más vulnerable de la sociedad: obreros, campesinos, y estudiantes.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>78</sup> *Ibid.*

Ya lo decían Carlos Monsivais y Eric Zolov, “la aparición del rock en México reflejó la crisis de la hegemonía cultural del régimen posrevolucionario y su Estado Patriarcal, misma que estallaría de manera politizada con el movimiento estudiantil de 1968”.<sup>79</sup>

Indistintamente de que el capitalismo de los años cincuenta entendía que los jóvenes eran proclives a las nacientes modas de consumo pronunciadas por el cine, la radio, o la televisión, dentro de ese mismo sector juvenil, las mujeres también comenzaron a formar parte de aquellos espacios sociopolíticos gracias al voto femenino y a otros procesos históricos de lucha igual de relevantes.

## 2.2 LA MUJER EN LA MODERNIDAD

A medida que el país iba modernizándose hacia nuevas sendas institucionales, el partido único fue depurando al sector militar y las guerras como cuadros formativos, ahora serían los mandos civiles quienes tomarían la tutela del ejecutivo y la burocracia priista, siendo

---

<sup>79</sup> Paredes y Blanc, “Rock mexicano”, 399.

Miguel Alemán el primer presidente civil que instauró cambios emergentes dentro del partido hegemónico. La consecuencia más directa fue que hacia 1947 el PRM se convirtió en PRI, y con ello, se dejó atrás aquel discurso de unidad revolucionaria que tanto tiempo sostuvo entre sus filas aglutinantes.

Ahora su fracción política se afirmaba mediante tres sectores: el obrero, el campesino y el popular, en donde cada uno se encontraba adherido a un programa de unidad nacional, ya que, desde el sexenio de Manuel Ávila Camacho, “las clases medias trabajadoras fueron creadas e impulsadas por el Estado para tener mayor participación en los asuntos públicos”.<sup>80</sup> Solamente faltaba incluir a los jóvenes y, desde luego, a las mujeres, en las modernas agendas políticas para demostrar que México estaba preparado en vivir un nuevo periodo democrático

---

<sup>80</sup> Edgar Gabriel Villaseñor Plata, “Adolfo Ruiz Cortines: el poder presidencial, un análisis político de su administración (1952-1958) desde la teoría de las élites” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 14, [https://repositorio.unam.mx/contenidos/adolfo-ruiz-cortines-el-poder-presidencial-un-analisis-politico-de-su-administracion-1952-1958-desde-la-teoria-de-las-e-3457752?c=pQEyx8&d=false&q=\\*&i=2&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/adolfo-ruiz-cortines-el-poder-presidencial-un-analisis-politico-de-su-administracion-1952-1958-desde-la-teoria-de-las-e-3457752?c=pQEyx8&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0).



más pluralista, y así continuar con el desarrollo económico e institucional del país.

Fue así como llegó uno de los logros más destacados del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines: el voto a la mujer concedido el 17 de octubre de 1953. Los únicos requisitos para obtenerlo eran: poseer la nacionalidad mexicana, ser mayor de edad, y tener como principal valor un modo honesto de vida.<sup>81</sup>

Sin embargo, a la par de aquella conquista democrática, ya existía una larga lucha de movimientos, ideas y debates pronunciados por sectores femeninos conscientes de la ausencia de una auténtica política incluyente que las representara en materia educativa, pública y laboral.

En México, los primeros indicios de un vocablo feminista se dieron a finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a la influencia de autoras como Mary Wollstonecraft, Flora Tristán, y más tarde Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin y Alejandra Kollontai, cuyas ideas eran

---

<sup>81</sup> Decreto que reforma los artículos 34 y 115 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 11 de octubre de 1953, <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1953VFU.pdf>.

puestas en debate entre clubes políticos de las clases medias y altas, con el objetivo de criticar la dictadura de Porfirio Díaz y su militancia antireeleccionista.<sup>82</sup>

Más tarde, durante la Revolución Mexicana, en medio de la pronunciación de la carta magna de 1917, se formaron los primeros congresos femeninos en algunos estados como Villahermosa o Yucatán, donde se propuso un sufragio para asumir cargos municipales y regionales. Hermila Galindo, secretaria de Venustiano Carranza, consideraba que solamente un grupo reducido de mujeres preparadas estaba apto para votar y ser votado, “posición que se entiende si se toma en cuenta que en 1910 el país contaba con una población de quince millones de personas, de las cuales 75 por ciento eran analfabetas”.<sup>83</sup>

Aquella demanda dejaba al descubierto otra exigencia igual de preponderante para los sectores femeninos: el derecho a la educación.

---

<sup>82</sup> Rosa María Valles Ruiz, “Primer congreso feminista de México: Los primeros pasos hacia la conquista del sufragio femenino” en *Historia de las mujeres en México*, editado por Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (México: INEHRM, 2015), 248, 249.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 252.

Para amparar esta propuesta, Galindo aseguraba que las mujeres también poseían impulsos sexuales y debían recibir educación de anatomía, fisiología e higiene, para controlar sus cuerpos.<sup>84</sup> Esta medida también implicaba modificar los planes de estudio de algunas instituciones educativas que, en aquel entonces, estaban diseñados para sostener los roles sociales que cada género debía desempeñar dentro de la sociedad mexicana.

Sin embargo, pese a los intentos por reformar el código civil en materia educativa y política, muchas mujeres aún se consideraban incapaces en asumir responsabilidades públicas, y lo mejor para ellas era seguir contribuyendo en las funciones del hogar. Ello también sería apoyado por facciones políticas conservadoras que tenían la certeza de que aquellas demandas “no convenían a los intereses de la familia, y que los asuntos políticos no eran ni deberían ser asunto de las

---

<sup>84</sup> Roxana Rodríguez Bravo, “Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido” en *Historia de las mujeres en México*, editado por Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (México: INEHRM, 2015), 273.

mujeres”<sup>85</sup> ideas que, incluso, hoy en día, todavía tienen resonancia en muchas partes del país.

A falta de unanimidad, las posturas se dividían en dos bandos, una revolucionaria y la otra conservadora, desvaneciéndose poco a poco los anhelos por encontrar un derrotero unilateral que caminara hacia el mismo rumbo. Posteriormente, los enfoques irían cambiando conforme el Estado modernizaba su proyecto de nación, y sus modelos económicos e industriales fueran perjudicando o ajustando las necesidades de la clase trabajadora, por lo que las organizaciones encabezadas por mujeres fueron cobrando otro sentido.

Algunos de estos organismos sociales como el Consejo Feminista Mexicano (CFM, 1919-1925), o el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), centraron sus demandas en intereses eminentemente laborales y políticos, en especial el CFM, el cual proponía mejorar las condiciones de seguridad laboral, buscar la igualdad salarial, proteger la maternidad, formar agrupaciones

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, 275.

libertarias, dormitorios y comedores para trabajadoras, y otros puntos igual de importantes que en suma buscaban la paridad de género.<sup>86</sup>

Como se observa, el CFM poseía un amplio catálogo de demandas públicas que bien podrían haber funcionado como punto de arranque dentro de los itinerarios políticos que encabezaron las mujeres a lo largo de todo el siglo XX, ya que visibilizaba toda una estructura de contención que las colocaba en casi todos los frentes sociales donde vivían opresión familiar, laboral, y política. Algo que, en pleno siglo XXI, sigue ocurriendo en diversas latitudes de nuestro país, sobre todo entre los grupos subalternos que han sido desplazados por la modernidad como las mujeres indígenas.

### *2.2.1 Adscripción laboral y educativa: el discurso sufragista de Cortines*

Ya en los años cincuenta, a pesar de las distintas exigencias sociopolíticas realizadas durante toda la primera mitad del siglo XX, y de aquel logro histórico obtenido el 17 de octubre de 1953, un gran

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, 276.

porcentaje de la población veía con malos ojos el sufragio político femenino, ya que se pensaba que la mujer abandonaría su papel como educadora del hogar.

Sin duda, sobre aquella sociedad moderna aún pesaba una rígida educación que continuaba siendo alimentada tanto por la ideología patriarcal,<sup>87</sup> como por los discursos nacionalistas previos a la modernidad citadina, los cuales remarcaban la importancia de preservar los valores femeninos cristianos de maternidad, castidad y obediencia en aras de perpetuar las buenas costumbres y la estructura familiar tradicional.<sup>88</sup>

De esta manera, las mujeres seguían siendo educadas para el matrimonio y haciéndose cargo de las tareas domésticas

---

<sup>87</sup> En su sentido literal 'patriarcado' significa gobierno de los padres. Históricamente el término ha sido utilizado para designar un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes. La familia es, claro está, una de las instituciones básicas de este orden social. Véase en Marta Fontenla, "Qué es el patriarcado?", *Mujeres en red. El periódico feminista* (blog), 2008, <https://www.mujaeresenred.net/spip.php?article1396>.

<sup>88</sup> Joanne Hershfield, "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro", *Biblioteca del Instituto Nacional Cine y Artes Visuales*, (2010): 128, 129, <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/la-mujer-en-el-cine-mexicano-de-la-epoca-de-oro.pdf>

reglamentadas, mientras que el hombre era el eterno proveedor económico y figura de autoridad incuestionable.<sup>89</sup>

La cocina, la iglesia y los mercados, eran espacios donde las mujeres seguían reforzando sus roles sociales, y aquellas que optaban por ingresar a la educación media o superior elegían una carrera profesional que no se alejara tanto de las vocaciones tradicionales atribuidas a su género, como el de la docencia o secretaria técnica.<sup>90</sup>

Pero ello no implicó que no existiera un sector femenino (especialmente de clase media) interesado en su formación académica. Gracias a la ampliación de algunas matrículas universitarias por parte de la UNAM, la población estudiantil ascendió a 36 mil 165 alumnos tan solo en 1955<sup>91</sup> de los cuales, de 1950 a 1960, 18.26% eran mujeres.<sup>92</sup> Es decir, de cada 5 estudiantes, uno era de sexo femenino.

---

<sup>89</sup> Agustín, *Tragicomedia*, 76.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>91</sup> "Cronología histórica de la UNAM. 1950", *Acerca de la UNAM* (página web), <https://www.unam.mx/acerca-de-la-unam/unam-en-el-tiempo/cronologia-historica-de-la-unam/1950>

<sup>92</sup> Martha Córdova Osnaya, "La mujer mexicana como estudiante de educación superior", *Psicología para América Latina*, n.º 4 (2005), <https://psicolatina.org/Cuatro/mexicana.html>

A diferencia de otros momentos históricos donde la mujer que ingresaba a la educación estaba condicionada a las posturas ideológicas del momento, durante los años cincuenta, la política del presidente Cortines consideraba que, a partir de la Revolución Mexicana, las mujeres “conscientes de su alta misión en las vicisitudes de las luchas libertarias” habían desarrollado “una preparación cultural, política y económica similar a la del hombre, que la capacita para obtener una eficaz y activa participación en los destinos de México”.<sup>93</sup>

Este discurso desde luego que trataba de enarbolar el papel que las mujeres debían jugar ante una sociedad de la que, constitucionalmente, ya formaban parte. La responsabilidad social, la inserción educativa/laboral, y, sobre todo, la libertad de elección en casi todos los frentes sociopolíticos, serían los nuevos sostenes ideológicos del partido único para resignificar espacios, instituciones y discursos que fungieron para reactivar la convicción revolucionaria del bienestar colectivo.

---

<sup>93</sup> Consideraciones al Congreso de la Unión. Derechos políticos de la mujer, 2 de diciembre de 1952, <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1952DPM.html>



De esta forma, la mujer de los años cincuenta, ya no sólo debía ser el sostén moral de la familia, sino también educativo, económico y político de una sociedad mexicana en vías de desarrollo. De acuerdo al ideario de las mujeres del P.R.I. emitido en 1954, en la figura femenina residía el nuevo baluarte de la mexicanidad:

Yo, mujer ciudadana, heredera de las hazañas de trabajo, de creación, de sacrificio de los héroes de la libertad y la justicia, del progreso y de la cultura de nuestra Patria, depositaria de las virtudes que han hecho de la familia un santuario de respeto hacia los padres y de ternura para los niños y un baluarte de nuestra mexicanidad, ejerceré mis deberes y derechos políticos como una tarea de honor y de responsabilidad al servicio de México.<sup>94</sup>

Estos deberes y derechos políticos, afirmados desde una feminidad politizada, ciertamente debían ser puestos a disposición del proyecto modernizador del Estado, resaltando también la participación redentora del ejecutivo priista:

La incorporación total de la mujer mexicana a la vida política del país, mérito indiscutible del Presidente de la República, ciudadano Adolfo Ruiz Cortines, tendrá de mi parte en todo momento, esta respuesta invariable y apasionada: multiplicar las fuerzas creadoras de la Patria.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Ideario político de la mujer, 6,7 y 8 de agosto de 1954,  
<http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1956IPM.html>

<sup>95</sup> *Ibid.*

Por último, cabe mencionar que los valores de participación sociopolítica y desarrollo individual que discursivamente se generaron a partir del sufragio femenino, y los aparentes ejercicios de inclusión, los veríamos representados en la película *La locura del rock and roll*, estrenada el 29 de marzo de 1957, año en que arrancaba con mayor presencia el cine juvenil en México.

## Capítulo 3. LA MODERNIZACIÓN DE LA FEMINIDAD JUVENIL

### 3.1 LA MUJER DE ARRABAL Y LA MUJER CITADINA. DOS FEMINIDADES CONTRAPUESTAS

Durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado, había una notoria inclinación por glorificar el pasado mexicano a partir de estereotipos derivados de la Revolución Mexicana, el melodrama ranchero o el indigenismo. Fue la manera en cómo se construyó una auténtica identidad mexicana alejada de algunos estereotipos *hollywoodenses* y los remanentes de la cultura europea.<sup>96</sup>

En aquellas áreas de representación, también se encontraba la mujer de cabaret y arrabal, quienes delinearon un tipo de sensualidad femenina muy susceptible de ser admirado, ya que sus narrativas audiovisuales proponían “desinhibición y libertad corporal, un cuerpo preparado para la danza y el canto”.<sup>97</sup> El éxito llegaría pronto y las rumberas (como también se les conocía) rápidamente atrajeron a una

---

<sup>96</sup> Hershfield, “La mitad de la pantalla”, 132.

<sup>97</sup> Jesus Alberto Cabañas Osorio, “La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950”, *Amerika*, n.º 7 (2012): 14, 16, <https://journals.openedition.org/amerika/3558>

gran cantidad de público en taquilla; pero ya en los años cincuenta, el escenario fue otro.

A principios de aquella década, el estallido de las modas extranjeras produjo que el público mexicano quedara seducido por la elegancia y estilo de algunas estrellas del celuloide italiano como Silvana Mangano, Pampanini y Lollobrigida, quienes impusieron un nuevo canon de belleza basado en la corpulencia del cuerpo femenino, es decir, la figura esbelta dejó de ser un ideal obligado para lucir atractiva. Incluso se llegó a pensar que “entre más volumen, mejor serían identificadas como estos íconos de la sensualidad italiana”.<sup>98</sup>

El cabello corto y ondulado fue otra de las tendencias que las mujeres capitalinas adoptaron con mucho entusiasmo, ya que se pensaba que los flecos y las ondas naturales sobre las sienes, exaltaba la belleza y rejuvenecía el rostro.

Cabe mencionar que aquella moda no sólo fue consumida por las actrices del país, sino también trascendió hacia los gustos y deleites de muchas mujeres de clase media que se identificaban con la noción

---

<sup>98</sup> Mera, “Silvia Pinal”, 197.

cosmopolita de la mujer moderna difundida en algunas revistas de la época como *Siempre*.<sup>99</sup>

La sensualidad responde a una necesidad por satisfacer ideales de belleza estandarizados. Su consumo, además de ser sencillo y directo, contribuye a la exploración psicológica de la identidad juvenil. Es por ello que la reconversión que tuvo la sensualidad femenina durante la era de la modernidad, quedó a merced de un público en plena búsqueda de nuevos patrones identitarios.

En el caso de las mujeres, necesitaban apoyarse en referentes estéticos y morales que atendieran su paulatino cambio “que para sí representaba la toma de su propia libertad y la conciencia de su sexualidad”,<sup>100</sup> experiencias que debían ser atendidas si es que deseaban formar parte de la única imagen que el México de los años cincuenta podía ofrecer: el de la modernidad citadina.

La actriz sonoreense Silvia Pinal, quizá fue la primera en desarrollar al máximo su sofisticada belleza juvenil engendrada a partir

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, 188.

de prototipos italianos, y que terminaron por delinear a la nueva mujer seductora dentro del cine de principios de los años cincuenta, justo antes de la llegada del cine juvenil *rocanrolero*.<sup>101</sup> Por tanto, sus personajes establecieron una brecha entre la mujer moderna, soltera y autosuficiente; y la mujer de arrabal o de campo: explotada, abandonada o deificada en el ideal del sacrificio social.

Recordemos que en aquel tiempo tanto María Félix como Dolores del Río (dos de los íconos femeninos más representativos del cine de oro) habían encarnado a la perfección el ideal de la mujer mexicana, es decir, el de la madre, protectora de la colectividad; o el de la esposa abnegada, sumisa y fiel.<sup>102</sup>

Ambas actrices ayudaron a construir una concepción histórica e ideológica sobre la identidad nacional durante toda la época del cine de

---

<sup>101</sup> “Las dos cintas *Mis tres viudas alegres* (1953) y *Las cariñosas* (1953) (ambas de Fernando Cortés), la actriz comenzó a interpretar por vez primera personajes cómicos y muy sensuales, lo cual, más tarde, caracterizaría varios de sus filmes [...] La gran oportunidad de Silvia Pinal llegó con la película *Un extraño en la escalera* (1954), del director argentino Tulio Demicheli. Véase en *Ibid.*, 192.

<sup>102</sup> “La tipificación de la madre, la mujer sufrida, pasiva y silenciosa, es el mito arraigado por la cultura de masas en Latinoamérica, en una de las tradicionales heroínas femeninas del cine mexicano, ya que ella sostiene el orden patriarcal, representa los valores materiales y funciona como un continente afectivo”. Véase en Torres, *Cine y género*, 86.

oro, lo que les permitió convertirse en monumentos histriónicos insuperables. Sin embargo, gracias a actrices como Silvia Pinal, el cine mexicano de los años cincuenta, encontró su manera de seguir seduciendo gustos atendiendo necesidades contrapuestas a las habituales.

Asimismo, cabe mencionar que el tipo de cine que protagonizó tanto Silvia Pinal, y en menor medida, Lilia Prado, Otilia Larragaña y Lilia Guízar (actrices principales en *La locura del rock and roll* y que interpretaron roles más acordes a la modernidad citadina) era el de la comedia romántico-musical, la cual, a pesar de no tener tanto peso dentro de la industria comercial, ayudó a reemplazar parcialmente la comedia ranchera y los melodramas rurales o del arrabal que habían permanecido como remanentes culturales hacia el último tramo del sexenio de Miguel Alemán, aunque dichos géneros cinematográficos no dejaron de tener peso comercial dentro de los círculos de consumo más establecidos.

Más tarde, a mediados de los años cincuenta, llegaron los musicales *hollywodenses*, que comenzaron a reinventarse a raíz del nacimiento del *rock and roll*, y los cuales, casi de inmediato, ejercieron influencia en el cine mexicano gracias a películas como *Rock Around The Clock* de Fred F. Sears, *Rock, Rock, Rock!* de Will Price, y *Rock, Pretty Baby* de Richard Bartlett, todas realizadas en 1956.<sup>103</sup>

Por tanto, algunos *filmes* mexicanos como *La locura del rock and roll*,<sup>104</sup> *Los chiflados del rock and roll*, y *Al compás del rock and roll*, (estrenadas todas en 1957) aludieron a escenas de baile *rocanrolero* protagonizadas por jóvenes universitarios de clase media (Fig. 1), o por músicos adultos de la escena mexicana.

---

<sup>103</sup> De la Vega, *Fernando Méndez*, 106.

*Rock, Rock, Rock!*, dir. por Will Price, actuaciones de Tuesday Weld, Chuck Berry y Alan Freed, Vanguard Productions, 1956; *Rock, Pretty Baby*, dir. por Richard Bartlett, actuaciones de Sal Mineo, John Saxon y Luana Patten, Universal International Pictures, 1956.

<sup>104</sup> *La locura del rock and roll*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Lilia Prado, Juan García Esquivel y Gloria Ríos, Películas Rodríguez, 1957. A partir de aquí, todas las referencias que se hagan a esta película quedarán indicadas en el cuerpo del texto o al pie de las imágenes, entre paréntesis, con el título *-La locura-*, seguido de los minutos citados.



*Este nuevo ritmo se baila así*



Fig.1 (*La locura*, 19'26'')

Dentro del cine de cabaret, también ocurrió un fenómeno interesante en torno a la figura femenina, ya que algunas películas como *Santa*, *Las abandonadas*, *Salón México* o *Distinto amanecer*<sup>105</sup> narraban dilemas sentimentales y laborales por las que atravesaba la mujer dentro de ambientes rurales o urbanizados.

Algunas actrices como Lupita Tovar, Dolores del Río o Andrea Palma, encarnaron valores de autonomía a razón de su situación de

---

<sup>105</sup> *Santa*, dir. por Antonio Moreno, actuaciones de Lupita Tovar, Carlos Orellana y Juan José Martínez Casado, Compañía Nacional Productora de Películas, 1932; *Las abandonadas*, dir. por Emilio Fernández, actuaciones de Dolores del Río y Pedro Armendáriz, Films Mundiales, 1945; *Salón México*, dir. por Emilio Fernández, actuaciones de Marga López, Miguel Inclán y Rodolfo Acosta, CLASA Films Mundiales, 1948; *Distinto Amanecer*, dir. por Julio Bracho, actuaciones de Andrea Palma y Pedro Armendáriz, Films Mundiales, 1943.

vulnerabilidad, ya que muchas de ellas cargaban con el suplicio de ser abandonadas por sus parejas sentimentales, o vivir bajo el maltrato físico y psicológico de su consorte, por lo que al desempeñarse laboralmente fuera de los núcleos tradicionales, desafiaban el papel de proveedor que ocupaba la figura masculina.<sup>106</sup>

Desde entonces las narrativas del cine de cabaret ya anunciaban cambios en los prototipos femeninos debido a que la ciudad, durante los años cuarenta, “era un complejo mosaico entre modernidad, tradición, pobreza y nueva riqueza”.<sup>107</sup>

Así, la representación de la clase popular en el cine mexicano continuó siendo explotada en aras de integrarla a los diversos matices que ofrecía una Ciudad de México en vías de crecimiento, y, por otro lado, para respaldar los discursos identitarios que acentuaban la importancia de preservar el ideal de sacrificio personal (implantados desde la religión católica), como un intento por disolver toda la profunda

---

<sup>106</sup> Hershfield, “La mitad de la pantalla”, 138.

<sup>107</sup> *Ibid.*

y arraigada miseria que el incompetente Estado priista no podía atender.

Por tanto, el cine de arrabal y cabaret, buscó resaltar aquellas proezas e ingenios mediante los cuales algunos sectores marginados se enfrentaban a la pobreza material y espiritual de su medio más concreto.

Dentro de estos escenarios encarnizados pero consumidos por las ansias de transformación social, las mujeres del cine de oro tuvieron un peso importante para mostrar a un México “idealizado, romántico e imaginario”,<sup>108</sup> aunque sus espacios y funciones siempre fueran las del hogar, el campo, los burdeles, o las frías calles de la ciudad.

Pero, gracias a actrices como Lilia Prado, Silvia Pinal, y un largo etcétera, aparecieron otros ingenios de representación femenina dentro de un cine que intentaba rebasar su propia época dorada del folclor nacionalista, en aras de retratar ambientes menos sórdidos y más cosmopolitas.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, 140.

### 3.2 TRES DIRECTORES DEL CINE DE ORO Y SU VISIÓN SOBRE LA JUVENTUD

A diferencia de Nicholas Ray o Elia Kazan, directores formados en la nueva ola del cine juvenil norteamericano, la cinematografía mexicana careció de realizadores que supieran representar, de manera sensible y genuina, la idiosincrasia de las nuevas generaciones.

*Los olvidados*<sup>109</sup> de Luis Buñuel realizada en 1950, quizá fue una de las pocas películas que se atrevió a explorar, con mayor profundidad, las vicisitudes de una adolescencia vulnerable y abatida por la necesidad de sobrevivir en el umbral del Milagro Mexicano. Un retrato crudo que revelaba formas de vida invisibilizadas,<sup>110</sup> y que comúnmente transcurrían en el lado más oscuro de la urbanización o de las bondades del progreso económico.

---

<sup>109</sup> *Los olvidados*, dir. por Luis Buñuel, actuaciones de Roberto Cobo y Alfonso Mejía, Ultramar Films, 1950.

<sup>110</sup> El término invisibilización en las ciencias sociales, se usa para dar cuenta de un hecho real, o de un grupo social que tradicionalmente ha sido omitido y discriminado por las élites en el poder. Véase en Felipe Bastidas y Marbella Torrealba, "Definición y desarrollo del concepto 'proceso de invisibilización' para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana", *Espacio Abierto* 23, n.º 3 (2014): 516, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12232258007>.

En cambio, hubo una serie de directores que, con cierto optimismo, ofrecieron relatos aleccionadores, simplistas y orientados a servir como guías de comportamiento, colocando a la juventud en el centro protagónico de sus historias.

Dichos cineastas fueron José Díaz Morales, Alejandro Galindo y Fernando Méndez, quienes ya contaban con un amplio historial como realizadores, guionistas y productores dentro de los años más activos del cine de oro mexicano (1939-1954).

Desde luego que hubo otros directores que también “pusieron el dedo sobre el renglón” y abordaron el tema de las juventudes mexicanas sin mucho tino, pero sólo hablaré de la postura de estos tres cineastas que, de manera constante, oportuna y lucrativa, realizaron una serie de películas sobre un sector social que resultó ser irreconocible en muchos sentidos dentro de las esferas de representación gráfica del celuloide nacional.

En el caso del director español José Díaz Morales, durante la década de los años cuarenta, escribió y dirigió varias películas “De época”, que iban desde el melodrama histórico (*Cristóbal Colón*), hasta

de tipo biográfico y bíblico (*Jesús de Nazareth*, *El capitán de Loyola*). Pero ya en los años cincuenta, ante la imperante imitación de prototipos *hollywodenses*, se unió al consenso de realizadores que fueron adecuando diversas narrativas al cine mexicano, entre ellas, el melodrama juvenil.

Díaz Morales junto con Fernando Méndez, fueron los primeros cineastas que realizaron un tipo de cine *rocanrolero* basado en el musical norteamericano. En 1957 Morales dirigió *Al compás del rock and roll* y *Los chiflados del rock and roll*,<sup>111</sup> mientras que Méndez estrenó en el mismo año, *La locura del rock and roll*, película que realizó junto con el guionista y también actor Pancho Córdova, y el argumentista José Luis de Celis.<sup>112</sup> De esta manera, quedó conformada una cómica trilogía musical de carácter juvenil, en donde actuaron los

---

<sup>111</sup> *Al compás del rock and roll*, dir. por José Díaz Morales, actuaciones de Martha Roth y Joaquín Cordero, Filmadora Panamericana, 1957; *Los chiflados del rock and roll*, dir. por José Díaz Morales, actuaciones de Luis Aguilar, Agustín Lara y Eulalio González, Cinematográfica Calderón, 1957.

<sup>112</sup> De la Vega, *Fernando Méndez*, 106.

no tan jóvenes Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas y Juan García Esquivel.<sup>113</sup>

Morales también dirigió otras dos películas más sobre las mocedades mexicanas, aunque estas se caracterizaron por sostener un perfil juvenil sumamente arbitrario. Dichas cintas fueron *La rebelión de los adolescentes* y *Juventud desenfrenada*,<sup>114</sup> esta última, además de incluir música *rock and roll* como banda sonora, fue el primer filme que expuso categóricamente la crisis de valores en la que supuestamente estaba envuelta la juventud de aquellos años.

Al inicio de la película, un narrador omnisciente<sup>115</sup> nos indica que los datos que se utilizaron para la realización de la película fueron extraídos del archivo de menores, donde se precisa un incremento delincencial entre los adolescentes. La cita comienza así:

---

<sup>113</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997* (México: Ediciones Mapa, 1998), 213.

<sup>114</sup> *La rebelión de los adolescentes*, dir. por José Díaz Morales, actuaciones de Olivia Michel y Álvaro Ortiz, Cinematográfica Calderón, 1959; *Juventud desenfrenada*, dir. por José Díaz Morales, actuaciones de Luz María Aguilar, Olivia Michel y Álvaro Ortiz, Calderón Films, 1956. Las dos siguientes referencias a la película *Juventud desenfrenada* irán citadas dentro del texto, entre paréntesis, con el título *-Juventud-* seguido de los minutos.

<sup>115</sup> Un narrador omnisciente es aquel que cuenta la historia desde fuera, sabe todo de los personajes (sus pensamientos y sentimientos), avanza o retrocede la acción, opina o enjuicia, y es como un Dios todopoderoso y omnipresente en el filme.

Un rostro nuevo ha aparecido en todas las ciudades del mundo, la adolescencia delincuente. Donde esperamos encontrar a hombres y mujeres madurados en el vicio, surgen ahora jóvenes apenas salidos de la niñez, asaltantes de bancos, robacoches, maleantes que llegan al robo y al crimen, envilecidos por las drogas heroicas. De la ola de horror, tragedia y llanto que albergan los millares de expedientes almacenados en el archivo del tribunal de menores de la ciudad de México, hemos extraído los datos veraces, con los que se ha hecho esta película de la realidad contemporánea. Del atinado consejo y de la noble ayuda prestada por los abnegados trabajadores sociales que rigen el tribunal de menores, surgió no solo la revelación de un drama que permanece como una llaga abierta en el costado de la ciudad, sino algo más doloroso y trágico, la identidad de quienes tienen la culpa de que exista una: juventud desenfrenada (*Juventud*, 12’’).

Al final de la película la solución quedaba a cargo de las instituciones públicas, como la educación universitaria, los tribunales de justicia, o la iglesia católica, lo cuales fungen como reguladores sociales ante las complejidades de la vida moderna: “Solo la fe y el amor a Dios pueden salvar a la juventud del mundo”, “En este tribunal solo queremos reeducar a la juventud”, “Ahora usa bien de esta libertad y procura con tu trabajo y estudio ser un hombre honrado”, son algunas frases que se escuchan decir a algunos personajes del filme (*Juventud*, 71’45’’, 79’00’’, 82’40’’).



Por otro lado, tenemos al director regiomontano Alejandro Galindo, célebre por haber creado un universo cinematográfico muy particular, y por su ágil construcción de personajes populares que provenían del medio más tradicionalista.<sup>116</sup>

Los inicios de Galindo (como realizador de películas juveniles) se remontan al año 1955 con su filme *Y mañana serán mujeres*,<sup>117</sup> la cual contiene al menos 3 premisas importantes a resaltar: el despertar de la adolescencia, la incomunicación que existe entre los jóvenes y los adultos, y la necesidad de instruir y acompañar a las juventudes femeninas en su desarrollo personal sin tratar de imponerles una visión de vida ajena a sus intereses. Esta película, sin duda, intentó abrir nuevas perspectivas sobre el funcionamiento de la familia tradicional, colocando a la adolescencia femenina (apenas definida por su director)

---

<sup>116</sup> Distinguen su obra la fidelidad de rasgos, actitudes, lenguajes, gestos y movimientos de personajes populares como vendedores, boxeadores, taxistas, choferes de autobuses en ambientes arrabaleros, tradicionalistas y delictivos, con diálogos verosímiles en situaciones cotidianas. Véase en Jacobo Pilar Mandujano, "Alejandro Galindo", *Enciclopedia de la literatura en México* (página web), 13 de junio del 2018, <http://www.elem.mx/autor/datos/129378>

<sup>117</sup> *Y mañana serán mujeres*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Rosita Quintana, Roberto Cañedo, Internacional Cinematográfica, 1955.

en un lugar más íntegro dentro del núcleo familiar, y de los estándares de las nacientes clases medias de aquella década.

Sin embargo, fue a partir de la aparición del *rock and roll*, y de la llegada del imaginario de los “rebeldes sin causa” a nuestro país, que el regiomontano comenzó a retratar a las juventudes mexicanas como un sector sumamente desorientado y entregado a la más insulsa rebeldía.

Esta visión sesgada y no menos apegada a la realidad, tuvo como propósito la admonición en el discurso fílmico, es decir, una advertencia sobre algunos comportamientos y valores que debían corregirse por ser considerados inmorales. Así, se sumaron otras tres cintas a su repertorio: *La edad de la tentación*, *Ellas también son rebeldes* y *Mañana serán hombres*<sup>118</sup> las cuales hablaban de problemas igual de ríspidos y siempre apegados a un consenso *moralino*.

Por ejemplo, en la película *Ellas también son rebeldes* (cuyo título hace una transpolación de género indicando que las mujeres también

---

<sup>118</sup> *La edad de la tentación*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Gastón Santos, Mapita Cortés y Alfonso Mejía, Alameda Films, 1959; *Ellas también son rebeldes*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Lorena Velázquez, Sylvia Suárez e Ignacio López Tarso, Compañía Cinematográfica Mexicana, 1961; *Mañana serán hombres*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Alfonso Mejía y Silvia Fournier, Alameda Films, 1960.

son susceptibles a una “cultura de relajo”) la trama desarrolla su conflicto central en la supuesta pérdida de valores que la juventud femenina ha tomado a raíz de su adherencia a las nuevas modas, las cuales se muestran como detonantes de aturdimiento y fracaso social. Dichas modas giran en torno a la vestimenta (como las chamaras a la James Dean) y las actitudes que provienen de ídolos mediatizados como “los cancionistas, las reinas de belleza, boxeadores, y ampones”,<sup>119</sup> según describe el Doctor Gabriel Rentería, un psiquiatra de gran renombre interpretado por Ignacio López Tarso.

Al final, aquel psiquiatra preocupado por el bienestar mental y emocional de las juventudes mexicanas, realiza un programa televisivo que es emitido por cadena nacional, cuya finalidad es informar a los padres sobre la importancia de atender las necesidades espirituales, materiales y educativas de sus hijos. Lo cual provoca que, al término del programa, aquellos jóvenes aparentemente desorientados,

---

<sup>119</sup> *Ellas también son rebeldes*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Lorena Velázquez, Sylvia Suárez e Ignacio López Tarso, Compañía Cinematográfica Mexicana, 1961, 88'05''.

repentinamente despierten de su letargo de confusión para enderezar sus caminos.

Por último, tenemos al michoacano Fernando Méndez, quien, durante los años treinta, trabajó en Hollywood como maquillista y sonidista, actividades que desarrolló tiempo después en la industria del cine mexicano. Méndez era un cineasta multifacético, que además de ser director de cine, fue guionista, y argumentista. Durante su larga carrera fílmica, la cual abarcó cerca de 35 años (1932-1966), el michoacano había explorado casi todos los géneros cinematográficos, incluyendo el terror, o el western, lo que le valió gran prestigio como un cineasta versátil y experimentado.<sup>120</sup>

En 1956 fue contratado formalmente para dirigir *La locura del rock and roll*, película que contaba con el gran patrocinio de Películas Rodríguez, consiguiendo una buena recepción a los pocos días de su estreno el 29 de marzo de 1957.<sup>121</sup> Se sabe por el *Redondel*, que un grupo de jóvenes “coreaban con palmadas las contorsiones de baile,

---

<sup>120</sup> “Fernando Méndez García”, *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño* (página web), <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1381>

<sup>121</sup> De la Vega, *Fernando Méndez*, 106.

formando porras en favor de unos u otros estudiantes”, a quienes veían representados en la pantalla.<sup>122</sup>

A diferencia de Morales y Galindo, Fernando Méndez (a través de su *Locura del rock and roll*) se enfocó en ofrecer modelos juveniles ejemplares, útiles y productivos para una sociedad ya adherida a la era moderna. Para lograrlo, Méndez se atrevió a modernizar a sus personajes femeninos mediante la asignación de nuevos roles sociales y los valores políticos que provenían de las nacientes agendas democráticas, como el sufragio femenino.

Sin embargo, el discurso del michoacano también sostuvo los mismos criterios moralistas y redentores que utilizaron sus homólogos contemporáneos. Bajo esta tónica, dirigió *Mujeres engañadas*,<sup>123</sup> la cual se añadió al amplio historial de películas que hablaban sobre los peligros que corría la estructura familiar y la desintegración de los vínculos tradicionales, pues, como ya hemos comentado, durante el inicio de la Guerra Fría, se pensaba que parte de las fracturas sociales

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>123</sup> *Mujeres engañadas*, dir. por Fernando Méndez, actuaciones de Luz María Aguilar y César del Campo, Películas Rodríguez, 1961.

se debía a la influencia ideológica del comunismo. Es por ello que tuvieron que resignificarse los valores de solido arraigo, y expulsar con moralejas ortodoxas cualquier amenaza “manipuladora”.

Aparte de *Mujeres engañadas*, existieron otras cintas que abordaron y protegieron, desde diversos ángulos, la dignidad y estabilidad familiar. Ya fuera condenando el aborto: *tu hijo debe nacer* (Galindo, 1956), *El derecho a la vida* (Mauricio de la Serna, 1958), el divorcio: *Esposa te doy* (Galindo, 1956), *Los hijos del divorcio* (Mauricio de la Serna, 1957), e incluso enalteciendo la virtud de las mujeres para que llegaran castas y puras al matrimonio: *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955), *El caso de una adolescente* (1957), ambas dirigidas por Emilio Gómez Muriel.<sup>124</sup>

Indudablemente, la ideología del nuevo cine mexicano de los años cincuenta, se vinculó a una política regulatoria que fue comandada principalmente por el *regente de hierro*, Ernesto Uruchurtu, quien, como ya hemos comentado en el capítulo dos, se encargó de edificar una imagen pública con disciplina y recato, aplicando restricciones ante

---

<sup>124</sup> Riera, *Breve historia*, 214.

cualquier modelo de vida que rompiera con los formalismos del *status quo*.

Un segundo factor también provocó una reelaboración astuta de las temáticas habituales en el cine nacional, ya que, a partir del sexenio de Ruiz Cortines, el Estado se involucró en la producción cinematográfica participando como productor y distribuidor de films “exhortando a los realizadores a ajustarse a normas morales y artísticas concretas”.<sup>125</sup> Por lo que se reafirma la idea de un cine ideológico y consensuado por el Estado, que tenía como objetivo dirigir el imaginario social hacia los ideales del trabajo, la educación universitaria, o defender los valores familiares hegemónicos, pues de ello dependía el disciplinamiento poblacional.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Mera, “Silvia Pinal”, 196.

<sup>126</sup> La Familia como institución del Estado moderno, ha ejercido y reproducido –desde el nacimiento de los Estados-Nación– directrices estatales cuyo objeto se centra en la conducción y disciplinamiento poblacional. A través de la generación de discursos hegemónicos y comportamientos socialmente instaurados y valorados como buenos o malos, se ha logrado incidir en las esferas más íntimas de la población para direccionar su comportamiento hacia la utilidad estatal. Véase en Fabián Andrés Bernal, “La hegemonía de la familia”, *Universidad Nacional de Colombia*, n.º 12 (2019): 159, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7174145>

Es por eso que las estrategias discursivas en casi todas las películas juveniles de aquella década, descalificaron cualquier gesto de rebeldía que desafiara el sentido de orden y progreso del modernismo, sin profundizar ni tomar ningún reparo en problemas de carácter psicosocial derivados del contexto donde los jóvenes se desenvolvían, como el analfabetismo, el desempleo, la precarización laboral, o una formación de vida rigurosa e intransigente, sin dejar de lado las persecuciones políticas que comenzaban a operar al interior de las universidades públicas como la UNAM o el Instituto Politécnico Nacional.

De esta forma, el cine juvenil mexicano de los años cincuenta, era sobre todo un cine dirigido para las convenciones, realizado por cineastas que carecían de la delicadeza, el ingenio, y la edad para establecer nuevos ejes representativos en donde las nuevas generaciones se sintieran plenamente involucradas y reconocidas.

Es verdad que Galindo, Morales y Méndez visibilizaron diversos problemas de carácter social, pero al final, sus criterios casi siempre ofrecían las mismas soluciones que recaían en los organismos públicos,



la familia, e incluso, la religión cristiana, pues el catolicismo seguía imponiéndose como una fuerte institución regidora de la ética y la moral.

La educación universitaria fue otro medio de alineación empleado por los discursos políticos de esta época, pues se pensaba que podría erradicar la apatía, el pillaje y sembrar optimismo hacia el trabajo para vivir una vida honrada. Sin embargo, era evidente que no todos los sectores podían tener acceso ni siquiera a una educación básica de calidad, únicamente la clase media podía gozar de tales privilegios.<sup>127</sup>

En el fondo, la realidad de los años cincuenta aguardaba grandes retos por atender, no bastaba con representar, de manera consensuada, los distintos problemas que aquejaban a una juventud poco integrada en la mirada democrática, hacía falta también atenderla con verdadero ingenio, y conocer sus distintas propuestas, exigencias, y negociaciones en el debate político.

---

<sup>127</sup> Específicamente desde comienzos de los años veinte hasta mediados de los años cincuenta, los niveles superiores educativos tenían un carácter restringido. Véase en “Evolución del sistema educativo mexicano”, *OEI. Sistemas educativos nacionales*, 8, <https://es.slideshare.net/toonolopez/1950-1990>

Por primera vez en la historia, la juventud comenzaba a formar parte de las instituciones sociopolíticas, la modernidad capitalista de la Posguerra los había incluido en casi todos los frentes sociales: en el medio educativo, económico, artístico, cultural y laboral.

Sin embargo, en México, los jóvenes eran percibidos como un grupo subalterno y disidente, al igual que muchos sectores sociales que constantemente eran reprimidos por un sistema opresor y cerrado a los principios básicos de libertad y democracia.<sup>128</sup>

En definitiva, más de allá de configurar auténticos perfiles representativos, añadir lecturas importantes y buscar nuevos horizontes de expresión, el cine juvenil hecho en México tuvo como principales objetivos: ajustarse a una agenda comercial norteamericana, condenar fenómenos sociales indeseables, defender las tradiciones de sólido arraigo, o, como en el caso de *La locura del rock and roll*, idealizar y promover responsabilidades sociales ante las transformaciones cada vez más dinámicas y voraces de la modernidad.

---

<sup>128</sup> Aquel sector eran los telegrafistas, maestros, ferrocarrileros e izquierdistas que representaron un verdadero peligro para la estabilidad política del Estado mexicano de aquellos años.

### 3.3 CUATRO CARACTERÍSTICAS DE LA FEMINIDAD JUVENIL EN EL FILME

#### *Sinopsis*

*La locura del rock and roll* tiene como protagonistas centrales a Teresa García y Juan Valdés (interpretados por Lilia Prado y Juan García Esquivel), quienes son una pareja de músicos universitarios que juntos lideran una banda llamada *Los rítmicos*, conformada por estudiantes de la UNAM. Todos alquilan cuarto en la pensión de la muda Belinda: una espaciosa vivienda con piscina y amplio jardín, ideal para los ensayos musicales y la juerga vespertina.

La escuadrilla de músicos, pretende concursar en el baile de la fraternidad estudiantil, donde competirán las dos universidades más importantes del momento: la UNAM y el Politécnico, por lo que Tere y Juan se disputan la dirección del grupo. Sin embargo, el conflicto central aparece cuando Rubén (el hijo de un acaudalado propietario de un restorán, y pretendiente de Tere) decide contratar a las muchachas para tocar en el negocio de su padre, ya que necesita “algo nuevo, diferente: una orquesta de mujeres” (*La locura*, 22’10”). Esto provoca una

sucesión de celos profesionales entre los miembros de la banda, por lo que deciden dividirla en dos, uno encabezado por hombres y el otro por mujeres.

La necesidad de ambos bandos por sobresalir y alcanzar sus objetivos personales, serán el principal motor del melodrama, generándose discusiones en torno a los lugares sociales y económicos que cada personaje debe ocupar en los ejercicios de género, el trabajo, lo educativo y social.

### 3.3.1 *La autonomía en las relaciones de pareja y la familia*

La relación entre Juan y Tere es tierna, inocente, casta; en suma, está idealizada por las corrientes ideológicas de su época. Los hombres, a pesar de ser estudiantes y mantener en desarrollo su juventud, seguían siendo hombres tradicionales: gallardos, dominantes, expresivos en la ejecución de su masculinidad y con un par de rasgos más que debían dotar de sentido a la modernidad más productiva: la competencia y el deseo de autorrealización, mismos que son desafiados por la autonomía y también capacidad competitiva que manifiestan las

mujeres, quienes muestran gran voluntad respecto a sus intereses y propósitos.

Desde los primeros momentos de la película, Tere, Otilia, Lilia, Marina y Evita revelan un carácter audaz e independiente: viven fuera del núcleo familiar, asisten a la universidad, tocan en una banda musical e incursionan en el ámbito laboral, donde ponen en práctica sus grandes conocimientos musicales (Fig. 2). Todo esto lo realizan en conformidad con su individualidad sin depender del escrutinio social o familiar.

*La autonomía feminizada*



Fig. 2 (*La locura*, 29'05")

Incluso, la vida laboral que profesan las mujeres, las conduce a la autosuficiencia económica, lo cual ocasiona rencillas entre las parejas. Después de haberse presentado exitosamente en *La Fuente*, el restaurante donde fueron contratadas por el obstinado Rubén, las muchachas deciden ir a cenar con sus parejas, quienes habían ido a custodiarlas discretamente mientras ellas presentaban su número musical.

Indignados y celosos, ya que ellas ahora trabajan y ellos no, los hombres convienen en acompañarles para comer, pero al advertir que no cuentan con recursos económicos, las muchachas intentan pagar sus cuentas.

“Sabemos que no traen dinero, pero nosotras los invitamos [...] total, que tiene de malo que en esta época la mujer le invite el café a su novio”, a lo que Juan responde con suma indignación “Eso es lo malo de esta época, en que el hombre está perdiendo su calidad de hombre, está perdiendo la vergüenza” (*La locura*, 36'17" - 36'31").

La discusión acrecienta los ánimos hasta dar paso a varios momentos de tensión donde se cuestionan y rechazan algunos roles sociales asociados a las funciones establecidas de género:

Tere: ¿Ya te empieza a molestar que nosotras tengamos más suerte que ustedes?

Juan: Me molesta que mi novia trabaje en un cabaret, está dispuesta a que todos la molesten.

Tere: El trabajo que hacemos es decente, podemos cenar y además los podemos invitar a ustedes.

Juan: ¡Pues por mí ya puedes ir haciendo tu alcancía!

Cristóbal: No te enojas viejo, déjalas que presuman, total, todas las viejas son re necias.

Otilia: ¡Nombre!

Cristóbal: Usted cállese y no me levante la voz. Tráigame el café.

Otilia: ¡Ah sí, pues Tere tiene razón! ¡Y si trabajamos y estudiamos es para estar preparadas por si nuestro cónyuge nos sale balín! (*La locura*, 36'35'' - 37'15'').

Los diálogos anteriores muestran una estructura de autoridad y dominio gestionada por un tipo de masculinidad hegemónica, que por momentos se contrae frente a la oposición que muestran las mujeres en defensa de su autonomía y dignidad. La socióloga australiana R. W. Connell define este tipo de masculinidad como una especie de supremacía machista que es “practicada por los varones heterosexuales que monopolizan el poder, el prestigio, y la autoridad legítima no sólo dentro de su grupo, sino también en relación con las mujeres”.<sup>129</sup>

Asimismo, el antropólogo Rafael Montesinos agrega que la masculinidad “no se expresa de manera universal, pues no se trata de un rasgo social constante, sino de manifestaciones propias de diferencias culturales coexistentes en un momento determinado de la historia”.<sup>130</sup> Es decir, que “los mecanismos culturales y sociales

---

<sup>129</sup> Claudia Elizabeth Puente Vázquez, “Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada”, *La Palabra*, n.º 28 (2016): 65, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451546837005>

<sup>130</sup> Rafael Montesinos, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno* (Barcelona: Gedisa, 2002), 75.



empleados para demostrar lo que es ‘un hombre de verdad’, varían en función de la época histórica”.<sup>131</sup>

Por lo tanto, aquellas prácticas de poder asociadas a la masculinidad hegemónica que menciona Connell, las podemos encontrar cimentadas desde el cine de oro mexicano, específicamente en la comedia ranchera, o el cabaret trágico, en donde era muy frecuente que los charros de sombrero, proxenetas y consortes, determinaran el destino y la acción de los personajes femeninos.

En aquellas películas, la figura del macho siempre manifestó atributos masculinos muy específicos y definidos por su entorno público y privado. Por un lado, tenemos al charro cantor, que afirmaba su honor y valentía “sirviéndose de la pistola, el caballo, la guitarra, o el tequila”. Además de que, dentro del discurso central de este género fílmico, “el mayor conflicto era la lucha por una mujer, y no los problemas sociales que estaba viviendo el México posrevolucionario”.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Puente, *Masculinidad y violencia*, 65.

<sup>132</sup> Torres, *Cine y género*, 92.

Por otro lado, tenemos a los machos del cine de cabaret, quienes portaban otros elementos identitarios igual de estandarizados, “los suntuosos trajes, flamantes automóviles, y cigarros en mano”,<sup>133</sup> eran parte del nexo estructurador con el medio urbano, donde, a partir de sus espacios de dominio (burdeles, cabarets e incluso el hogar) infringían explotación, humillación y muerte sobre los personajes femeninos.

En *La locura del rock and roll*, los jóvenes también manifiestan rasgos de control y dominio: la autoridad subordinada, la exaltación enérgica y la imposición de ideas y decisiones sobre el sexo femenino (Fig. 3 y 4).

*El machismo como acervo y ritual*



Fig. 3 (*La locura*, 37'02'')



Fig. 4 (*La locura*, 40'30'')

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, 94.

A pesar de que Juan, Cristóbal, Rene, Richard y Pocho dejan de ser los proveedores económicos habituales, seguían reproduciendo símbolos autoritarios de poder, además de ser los ejecutores de una heroicidad expresada con violencia y valentía (Fig. 5).

*La pelea*



Fig. 5 (*La locura*, 38'45")

Estas conversiones, parcialmente adecuadas a la modernidad, para nada implicaron cambios significativos en los cánones de representación sobre los machos tradicionales, pues no se pretendía revocarlos de sus construcciones fílmicas de género (ya que, a partir de ellas, se reconocía y entendía buena parte de una identidad constituida

como “lo mexicano”), sino porque esa masculinidad debía “ablandarse” en aras de justificar el contrapeso de la nueva ideología incluyente.

De este modo, la autonomía individual y adquisitiva expresada por las mujeres dentro de la película, representó, convenientemente, una transgresión a las posturas binarias y los convencionalismos que determinaban los significados sociales de ser mujer dentro del medio público, social e incluso hasta familiar.

En relación con esto último, cabe mencionar que la ausencia de una autoridad tan preponderante como la del padre (regente y emblema patriarcal en los melodramas familiares del cine de oro<sup>134</sup>), se compensaba con el sentido del deber y el carácter independiente ejercido con responsabilidad y fuerte compromiso personal que profesan las mujeres a lo largo de la trama, ya que, como hemos comentado, las cinco jóvenes viven fuera del hogar junto con sus compañeros y parejas sentimentales; eso sí, cada uno segregado en su

---

<sup>134</sup> Véase en *Una familia de tantas*, dir. por Alejandro Galindo, actuaciones de Fernando Soler, Martha Roth y David Silva, Producciones Azteca, Rodríguez y Hermanos, 1948.

habitación (Fig. 6), pues dentro del cine juvenil mexicano de aquellos años, nunca se promovió el derecho a la libertad sexual.

*La virginidad confinada*



Fig. 6 (*La locura*, 20'50'')

Solo así, a partir de estos valores labrados en la responsabilidad individual, y el ejercicio de la autonomía, se podía ratificar el papel moral que las mujeres debían ejercer dentro de su comunidad, la familia o el espacio público, sin olvidar, desde luego, el cumplimiento de sus deberes civiles y políticos, que ya venían patentados por el sufragio femenino.

### *3.3.2 La competitividad en el medio laboral y educativo*

Ya hemos comentado que las mujeres, al igual que los hombres, manifiestan un gran sentido de competitividad y autodeterminación en el espacio público e institucional. En gran medida, son jóvenes que pueden estudiar y trabajar de forma simultánea, al tiempo que desarrollan su juventud dentro de estos espacios privilegiados de formación, y no en la esfera doméstica.

Estos cambios bien podrían haber implicado una ruptura en los esquemas clásicos sobre algunos prototipos filmicos del cine de oro mexicano, en donde las mujeres regularmente se habían mantenido en un plano subalterno, decorativo y secundario. Pocas veces las veríamos protagonizar papeles que desafiaran autoridades y jerarquías establecidas; en cambio, casi siempre conservaron un perfil dicotómico.

El caso de María Félix, es un gran ejemplo para contrastar una feminidad que por momentos se mostraba ambigua, ya que el carácter

indomable e irreverente de *La Doña*, ayudó a construir personajes desafiantes y temibles para la masculinidad tradicional.<sup>135</sup>

Pero no fue sino hasta *la Locura del rock and roll*, que este mecanismo de tipificaciones modificó sus fórmulas e integró nuevos prototipos femeninos en las narrativas del cine mexicano. De esta forma, Teresa García y el resto de sus amigas, establecieron un protagonismo más visible, a través de la capacidad competitiva que muestran en el medio laboral y educativo, lo cual, rápidamente las convirtió en dignas rivales de sus pares masculinos, quienes pactan estrategias de unión y complicidad para confrontarlas en diversas situaciones del melodrama (Fig. 7).

---

<sup>135</sup> Su personaje muchas veces retomaba características ya desarrolladas por los personajes masculinos, como la dominación y la tiranía, pero también fue revestida de cualidades femeninas poco habituales, como la de ser una matriarca severa y devoradora de hombres a conveniencia. Véase en Torres, *Cine y género*, 90.

*Uno para todos, y todos contra ellas*



Fig. 7 (*La locura*, 29'00'')

Dicho lo anterior, la mujer jamás había representado un desafío de competitividad para la gallardía masculina, el único desafío implicado era el de la conquista amorosa, que debía efectuarse a través de normas simbólicamente establecidas, como la seducción persistente y llena de tenacidad, muchas veces galante, pero también engañosa y ruin.

Dentro del filme de Fernando Méndez, las jóvenes universitarias habían conquistado su autonomía, participaban en actividades laborales y podían acudir a las universidades públicas con aparente facilidad. Pero afuera, aún se mantenían imbatibles las jerarquías y



autoritarismos estructurales que limitaban el rol socioeconómico y las aspiraciones profesionales de las mujeres.<sup>136</sup>

Como ya hemos comentado anteriormente, la estructura social continuaba alimentándose por una ideología patriarcal que establecía relaciones de subordinación sobre los espacios de regencia política, social y económica. Así, el hombre seguía siendo el principal proveedor de los bienes materiales, mientras que la sujeción de las mujeres recaía en su escasa participación en lugares de injerencia económica.

No obstante, durante los años del Milagro Mexicano, y en medio de la modernización del partido hegemónico hacia el pluralismo democrático, el Estado debía diseminar y promover modelos sociales que se ajustaran a las demandas del Desarrollo Estabilizador y al nuevo proyecto de nación en boga.

De ahí la importancia que tuvo el cine mexicano sobre la construcción del imaginario social, ya que, por mucho tiempo, fungió como vaso comunicante entre el Estado y la sociedad para expresar el

---

<sup>136</sup> Agustín, *Tragicomedia*, 78.

consenso de la ideología dominante, fabricar prototipos de género, y condensar la identidad nacional.

Por esta razón, resultaba conveniente representar a las mujeres con perfiles sociales altamente competentes, para legitimar su contribución a la vida política, ya que, tras validarse el sufragio femenino, existía una tensa opinión en la esfera pública que fue difundida por varias líneas editoriales conservadoras como *El Informador*, pues se pensaba que la mujer podía descuidar el hogar y con ello provocar “el desmoronamiento de la institución familiar”.<sup>137</sup>

De esta forma, la educación universitaria resultó ser un medio de adscripción importante a los estándares que imponía el progreso económico de los años cincuenta, en donde la naciente clase media, más allá de recibir una buena educación, buscaba la mejor oportunidad para alcanzar un futuro destacado y prominente.

Así, el tratamiento fílmico sobre la mujer, enmarcado en el trabajo y la educación universitaria, era una idealización más de lo que

---

<sup>137</sup> Guillermo Castillo, “Los roles de mujeres en el debate por el sufragio femenino en la prensa tapatía (1952-1953)”, *La ventana. Revista de estudios de género*, n.º 19 (2004): 201, 202, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88401910>

ideológicamente se esperaba de ella como aspirante a la modernidad y eje constitutivo de las nuevas estructuras sociales.

### *3.3.3 La productividad y su relación con el tiempo libre*

Incluso el uso del tiempo libre es representado de manera positiva, en tanto resalta un sentido de productividad dentro de las rutinas de esparcimiento de los jóvenes. Al ser individuos en pleno desarrollo y con varias obligaciones que cumplir, debían dosificar sus labores cotidianas entre tiempo de estudio, jornadas laborales y ensayos musicales, pues recordemos que uno de sus principales objetivos era ganar el concurso de bandas.

El nivel de dominio con el que ejecutan sus instrumentos musicales, es muestra de ese esfuerzo óptimo que los jóvenes debían realizar para curtir y consagrar nuevas habilidades como lo es, en este caso, la práctica musical (Fig. 8).

*La productividad reunida*



Fig. 8 (*La locura*, 17'50'')

De este modo, a través de la perseverancia y el trabajo constante, se cumplía otro ideal de la ideología en turno: fomentar el uso del tiempo libre en actividades que fueran útiles y provechosas para la vida profesional y ordinaria.

El fenómeno del *rock and roll*, también es representado como una moda inofensiva, la cual es consumida por adolescentes y adultos, quienes la bailan y gozan por igual. El gran ícono rocanrolero del momento, Gloria Ríos, es quien dignifica al *rock and roll* como un género musical flexible que produce unión y alegría entre sus espectadores.

Es por ello que podía ser exhibido sin ningún tipo de censura a través de programas emitidos por televisión abierta, en donde Ríos da a conocer su hit del momento: *El relojito*. En la escena *La vedette rocanrolera* (Fig. 9), los planos generales y completos privilegian su baile y su encanto sobre el escenario.<sup>138</sup>

*La vedette rocanrolera*



Fig. 9 (*La locura*, 42'05'')

---

<sup>138</sup> 'Plano general' "muestra al sujeto desde cierta distancia. Se ve a los personajes en su totalidad, y también cierta cantidad de espacio por encima y por debajo de ellos [...] Un plano de este tipo nos da más información sobre un personaje y su entorno que el primer plano o el plano medio". 'Plano completo' "Plano general que abarca toda la figura de un personaje, con la cabeza cerca del extremo superior del encuadre y los pies cerca del extremo inferior". Véase en I. Konigsberg, *Diccionario Técnico...*, s.v. 'plano general', 'plano completo'.

De esta forma, se intentó “feminizar” la imagen de rebeldía y rudeza del rocanrolero americano, y de paso, amortiguar todos los malos prejuicios que había sobre las “juventudes rebeldes”.

El *rock and roll* de Gloria Ríos y la orquesta de Juan Valdés (quienes en determinado momento trabajan juntos) era, ante todo, entretenimiento sano, que también permitía expresar sensualidad, estilo, modernidad y hasta un sentido de pulcritud y elegancia: Las mujeres vestían de crinolinas, trenzas, o peinados cortos y ondulados a la usanza italiana. Los hombres portaban modestos trajes o chamarras universitarias, siempre listos para cualquier eventualidad (Fig. 10).

*El atuendo como insignia*



Fig. 10 (*La locura*, 06'30'')

La tendencia de portar chamarras de piel negro (a la Marlon Brando), o los peinados *envaselinados* (a la James Dean), ambos adaptados por Elvis Presley, aún no se desarrollaban del todo, (o al menos no en México) y los *rockeros* de *La locura del rock and roll*, portaban coloridos trajes a cuadros, algunos de ellos muy aparatosos como el de Bill Halley o los de Juan Valdés y su banda, quienes portan uno muy singular y anticuado cuando aparecen tocando junto a Gloria Ríos en televisión (Fig. 11).

*El rocanrolero anacrónico*



Fig. 11 (*La locura*, 66'00'')

Finalmente, tenemos la representación del espacio universitario, donde se desenvolvía una juventud receptora de todas las proezas y signos de esparcimiento instaurados por el Milagro Mexicano y su desarrollo urbano. Los planos panorámicos encuadran a una ciudad universitaria provista de lugares funcionales y vanguardistas, como el estadio olímpico universitario, o la biblioteca central, símbolo del más meritorio emblema educativo de la ciudad.

Para destacar y promover la modernidad de aquellos espacios, al inicio de la película, la cámara se desplaza en un *travelling*<sup>139</sup> desde la avenida de los Insurgentes, donde se podía afirmar la premisa más revolucionaria del muralismo universitario: podían ser contemplados a pie o en automóvil (Fig. 12).

---

<sup>139</sup> “Movimiento de la cámara de cine en el que ésta se desplaza perpendicularmente al eje óptico” es decir, la cámara se desplaza sobre algún dispositivo, generalmente un *dolly*, un auto, o incluso un barco; otorga sentido de movilidad a la escena. Véase en A. M. Cardero, *Diccionario de términos...*, s.v. ‘travelling’.



*La vida universitaria*



Fig. 12 (*La locura*, 03'15'')

Estos lugares, además de representar núcleos de formación modernos en donde se edificaban las capacidades humanas e intelectuales de los universitarios, funcionaron como novedosos recursos escénicos en la cinematografía nacional para destacar las bondades de la arquitectura más emblemática que poseía la ciudad de México de los años cincuenta, la cual buscaba ofrecer una imagen menos rural y más entusiasta por los progresos materiales. Es por ello que algunos personajes fílmicos de esta época establecieron necesariamente una relación hedonista con su entorno (Fig. 13 y 14).

*Después de un día escolar*



Fig. 13 (*La locura*, 14'08'')



Fig. 14 (*La locura*, 15'30'')

#### *3.3.4 La conciliación como restauradora del orden social*

Finalmente, la conciliación es el principal móvil que permite la resolución del conflicto central. Contrario a la rudeza y soberbia de los hombres, las mujeres muestran un carácter más apacible y fraterno, a pesar de que también son obstinadas, celosas y en ocasiones beligerantes.

No obstante, hay varias situaciones en que las jóvenes actúan con gentileza para aminorar las tensiones, pero únicamente mencionaré dos momentos; uno por su notable lenguaje visual y el otro por su enorme fuerza resolutiva.

La primera ocurre en el momento en que Tere busca reconciliarse con Juan después de haber discutido la noche anterior, cuando ella y sus amigas tocaron por primera vez en el restorán *La Fuente*. En la escena titulada *Tendiendo la frustración* (Fig. 15), Juan se encuentra en el patio de la pensión tendiendo su ropa, pues no hay quien pueda realizar esa sencilla tarea doméstica por él. El distanciamiento entre las parejas es más que evidente.

*Tendiendo la frustración*



Fig. 15 (*La locura*, 39'25'')



Fig. 16 (*La locura*, 39'50'')

El empleo del plano medio,<sup>140</sup> es ideal para mostrar la torpeza corporal de nuestro resignado protagonista cuando intenta colgar su camisa en el tendedero y fallar en repetidas ocasiones, hasta que finalmente aparece la figura femenina para auxiliarlo e intentar limar las asperezas del día anterior (Fig. 16).

Esta secuencia reafirma la idea de que las mujeres, a pesar de su consagrada autonomía, son las que deben atender a los hombres en sus necesidades básicas (porque tradicionalmente saben cómo hacerlo), además de mantener un carácter más resuelto y sentimental. Mientras que los hombres, deben acompañarlas cuando se sientan vulnerables, o defenderlas cuando estén en peligro; pues justo la noche anterior, Juan y sus amigos, se habían peleado con otros comensales cuando intentaron manosear a sus parejas (Fig. 5). Tere: “Gracias por

---

<sup>140</sup> “Plano intermedio entre el plano general y el primer plano que generalmente muestra a un personaje de cintura para arriba o la figura completa de un personaje sentado. Este tipo de planos pueden incluir a varios personajes en el encuadre. Son eficaces para mostrar las relaciones entre dos o más personajes al mismo tiempo que se da una suficiente cantidad de detalle para mantener la implicación del público” véase en I. Königsberg, *Diccionario Técnico...*, s.v. ‘plano medio’.

habernos defendido”, Juan: “eso se hace por cualquier mujer” (*La locura*, 39’45’’).

A pesar de que Tere y Juan no se reconcilian en la escena referida, en pocos segundos se refuerza la importancia de cosechar relaciones simbióticas y codependientes, en las que cada parte puede beneficiarse emocionalmente mientras haya estabilidad. Tere: “Lo principal para una mujer, es saber que cuenta con el apoyo del hombre que quiere”, Juan: “Juntos podemos lograr un conjunto maravilloso porque hay cariño”. Pero mientras no exista convenio, habrá desunión: “Entonces no he dicho nada, formaré otra orquesta y a ver qué pasa”, responde un indignado Juan al saber que Tere no dejará de trabajar en *La Fuente* (*La locura*, 40’15’’ - 40’50’’).

De esto modo, pese a los nuevos valores con los que la mujer podía enriquecer el ámbito sociopolítico, los roles sociales de género continuaban siendo sostenidos por una moral ortodoxa, salirse de ella podría representar una trasgresión a los modelos que determinaban los significados sociales de ser hombre y ser mujer.<sup>141</sup> En otras palabras,

---

<sup>141</sup> Castillo, “Los roles de mujeres”, 201.

la mujer podía trabajar siempre y cuando no descuidara las fronteras del hogar y la unión familiar.

El segundo momento de conciliación ocurre hacia la última parte de la película, después de la peripecia o revelación del conflicto, cuando Tere descubre que Juan se irá a trabajar con su prima Gloria Ríos a los Estados Unidos. Es entonces cuando su novio finalmente le cede la dirección de la orquesta: “Los dos grupos se van a juntar de nuevo, es la orquesta de la universidad y tiene que estar unida”, exclama un Juan aparentemente abnegado y decidido (*La locura*, 77’25”).

Ya en *El baile de la fraternidad estudiantil*, nuestra protagonista refrena su deseo de liderar a la banda para entregarle la batuta a su experimentado novio, quien antes de partir, decide acompañarlos como espectador. A pesar de que el objetivo inicial de Tere no se concreta, el conflicto principal se soluciona a través del apoyo moral y conciliador de la mujer ante la figura protagónica masculina, quien se encarga de consolidar el esfuerzo y dedicación del grupo musical.

Este apoyo fraternal también ayuda a proteger el sentido del colectivo: *Los Rítmicos*, el cual, como bien sabemos, se compone de

mujeres y hombres, quienes también son amigos, compañeros de colegio, *roomies*, colegas de trabajo, parejas sentimentales o en trance de serlo. Así, la orquesta musical es la gran metáfora de la comunidad y la familia, pero también un gran estandarte juvenil de unión e identidad (Fig. 17).

*El triunfo de la fraternidad*



Fig. 17 (*La locura*, 85'30'')

De esta manera, el equilibrio social se reestablece, pues lo colectivo se afirma por encima de lo individual, y la fraternidad estudiantil, cuyo gran valor da nombre al concurso musical, finalmente cobra sentido, a pesar de que la escena final termina en una cómica batalla campal entre las dos escuelas universitarias.

## CONCLUSIONES

Como hemos visto, una gran cantidad de imágenes y narraciones han sido utilizadas dentro del imaginario del cine mexicano para representar a las mujeres de la primera mitad del siglo XX, quienes han sido encasilladas en distintos roles sociales y discursos identitarios: desde la madre protectora, la prostituta abnegada, o la indígena silenciosa y puritana. La dicotomía santa/pecadora, sirvió para construir dos polos igualmente funcionales que ayudaron a moldear la mexicanidad femenina que por mucho tiempo se estableció en los ideales y valores del colectivo.

Sin embargo, nunca se le habían asignado otras funciones relacionadas con la participación social, indispensables para el ejercicio de la política, y la conformación de las voluntades populares que fueron activadas por el Estado priista de los años cincuenta.

*La locura del rock and roll* es un relato audiovisual deliberadamente moderno, en tanto incorpora y estructura imágenes, espacios y argumentos innovadores que son producto de su tiempo. De



este modo, el ambiente universitario y rocanrolero representado, desvincula cualquier alusión al pasado mexicano, sobre todo aquel que resaltaba narrativas identitarias fincadas en el folclor rural y revolucionario.

Asimismo, las profesiones y oficios ejercidos por los personajes femeninos marcaron un punto de ruptura con los roles sociales preestablecidos, ya que las jóvenes universitarias se desenvuelven en entornos completamente desprovistos de las adversidades de pobreza, prostitución y el abandono emocional, rasgos que definieron las circunstancias de los personajes del cabaret y arrabal del cine de oro mexicano. Sin olvidar que la autonomía que consagran les permite distanciarse del servilismo que habían moldeado en los prototipos de víctimas y santas.

El primer filme juvenil de Fernando Méndez apuesta por un presente histórico lleno de nuevos valores y experiencias formativas que reivindicaban el progreso material, la educación universitaria, el trabajo equitativo, el desarrollo democrático, y hasta la novedad musical; pero sin quitar el dedo del renglón sobre las viejas jerarquías

sociales que, tradicionalmente, habían ayudado a perpetuar el orden público e institucional.

Es indudable que esta reconfiguración en el cine juvenil alejó parcialmente a los personajes femeninos de algunos procesos de marginación que habían arraigado en la tradición fílmica desde sus cimientos.

En el orden social y político, las mujeres casi siempre fueron percibidas como personas manipulables, incapaces de tomar decisiones racionales, y, sobre todo, de ejercer libertad de conciencia, lo cual impedía su incidencia política.

Bajo el ideal de la mujer moderna que provenía del Estado, este perfil social dejó de ser funcional, pese a los prejuicios de gran rezago que aún prevalecían en buena parte de la población.

Así, durante el contexto del moderno régimen priista, los prototipos juveniles, puritanos y clasemedieros de Fernando Méndez crearon nuevas identidades de género que intentaron trascender la esfera sociocultural.

Gracias a ello, por primera vez en la historia del cine mexicano, los personajes femeninos establecieron nexos mayormente visibles en ámbitos completamente distintos a los ordinarios, lo cual enriqueció las fórmulas convencionales aplicadas a perfiles específicos y limitados.

Teresa García no sólo es una mujer joven y bella, sino también trabajadora, capaz de dirigir una orquesta de músicos, y al mismo tiempo, puede hacerse cargo de su formación profesional, mientras encara su juventud con recurrente perseverancia y secunda a su pareja sentimental en sus empresas personales. Todas aquellas virtudes de gran desarrollo social, terminaron por definir una nueva identidad femenina para promover valores de productividad, cohesión social, responsabilidad, y, por supuesto, conciencia política; atributos que debían ser compartidos enteramente con la figura del varón para enfrentar los desafíos asociados a la era moderna.

Es así como, a través del análisis de un prototipo filmico, hemos conocido un fenómeno de representación ideológico dentro del primer cine juvenil mexicano de los años cincuenta, el cual, para su época, simbolizó transiciones y rupturas por demás significativas.

La cinematografía, al ser producto y productor de la modernidad pluralista del siglo XX, debía acoplarse al gusto de las masas, como, en este caso, las juventudes occidentales, quienes fueron integradas por dicha modernidad y definidas por el cine y las expresiones musicales después de la Segunda Guerra Mundial, justo tras la consolidación hegemónica de los Estados Unidos. Particularmente en México, en el esfuerzo del Estado por redefinirse, las jóvenes fueron el mejor señuelo para reactivar la convicción revolucionaria del bienestar colectivo, siendo la mujer sufragista *el nuevo baluarte de la modernidad*.

En ese sentido, podemos afirmar que las imágenes cinematográficas son un gran testimonio histórico, aunque no siempre aludan a representaciones fehacientes de su realidad. Pero eso no demerita su estudio, al contrario, prueba de ello es este trabajo, en donde hemos aprehendido al menos tres cosas importantes sobre el cine mexicano durante su etapa más diligente; como medio masivo de comunicación, fue un gran transmisor de las ideologías en turno, construyó imaginarios de identidad y género, y promovió una eficaz guía de comportamiento para el ámbito público.

Las contribuciones que podemos extraer del cine para el estudio del pasado pueden ser infinitas mientras sigamos examinando conceptos, desentrañemos intenciones, y dimensionemos los alcances del discurso fílmico en las múltiples tonalidades que posee la modernidad junto con su lado más contradictorio e insuficiente.

De esta manera, fue a partir del concepto de modernidad, y de los estudios propuestos por Carles Feixa, Ángeles Rubio Gil, María Suárez, Adela Cedillo, entre otros juvenólogos, que pude realizar una conceptualización sobre la juventud y establecer su evolución a través de algunos procesos de cambio del siglo XX, particularmente adscritos al ámbito político, educativo, económico y desde luego cultural, donde la juventud femenina mexicana, producto de un pluralismo democrático tardío, aparece de manera limitada o invisible. A partir de ello identifiqué los alcances, criterios y omisiones que sostuvo el cine juvenil mexicano para expresar su discurso ideológico de progreso integrando asuntos y agentes sociales fuera de los tipificados. Bajo esta tónica, descubrí que el contenido fílmico de una época histórica (símbolos, significados,

conflictos, personajes) puede cambiar, y debe hacerlo, si es que desea continuar en la marcha frenética de la modernidad.

Si bien la representación de la juventud dentro del cine nacional ha estado sujeta a ideologías sesgadas, su estudio permite seguir reflexionando sobre la instrumentalización de la imagen en la construcción de estereotipos juveniles dentro de las dinámicas de cambio generadas por la modernidad. Pero también, y principalmente, al modo en que dichas construcciones han servido a los intereses políticos de los grupos en el poder, gracias a la eficacia simbólica que posee el cine.

De esta forma, el presente trabajo pretende ampliar la perspectiva sobre la representación fílmica de los grupos subalternos como las juventudes mexicanas, y desde este lugar, cuestionar los discursos hegemónico-oficialistas que han instrumentalizado la opinión pública y los significados sociales de los individuos.

El descubrimiento de la juventud como fenómeno de representación cultural en los medios de comunicación de los años cincuenta, la feminidad juvenil como producto de la modernidad y su

integración al discurso fílmico en derroteros políticos, o la importancia de desentrañar las omisiones y desaciertos de la modernidad pluralista del siglo XX ante la llegada de nuevos sectores disruptivos, fueron algunos puntos que se abordaron en este trabajo, y que pueden generar otras líneas de investigación sobre la relación que establecemos con las imágenes para repensar imaginarios sociales del pasado y presente.

El cine ha marcado con notoria influencia a la sociedad, ha moldeado su imaginario y la percepción sobre las otredades. Entender esto conlleva a revalorar la experiencia y complejidad de los individuos por encima de las construcciones ideológicas de cualquier consenso político, religioso o mediático.

Por este motivo, es importante reiterar que el cine juvenil de Fernando Méndez, no era un cine que tuviera como finalidad destacar otras subjetividades como las creadas por el *rock and roll*, ni mucho menos aquellas que iban ancladas a la transformación social, como la ideología feminista, la cual nunca se promovió dentro de las prácticas discursivas sumamente arraigadas en el orden patriarcal.

Conveniente, o incidentalmente, hubo valores que congeniaron en *La locura del rock and roll*, como la autonomía económica o la participación laboral, pero las diferencias seguían siendo abismales, pues el feminismo no pretende mantener el funcionamiento de las instituciones tradicionales (Iglesia, Estado, matrimonio), a través de las cuales se ha instrumentalizado y normalizado cualquier pauta de sumisión hacia las mujeres. Al contrario, busca librarlas de las ataduras estructurales que históricamente las ha mantenido en una clara subordinación y desigualdad social, económica y política.

Tampoco era un cine que rindiera un testimonio fidedigno de los problemas reales, en donde los jóvenes pudieran acudir y verse reflejados. Si bien había ciertos dilemas sociales que valía la pena visibilizar, en gran medida, su lenguaje carecía del carácter apropiado para representar las diversas inquietudes y desavenencias de las juventudes mexicanas de los años cincuenta. Sus directores eran demasiado anquilosados y tradicionalistas para capturar toda esa esencia que operaba en una realidad que ya no les apetecía conocer ni



mucho menos profundizar, sino mantener en los estándares más ortodoxos.

Este velo generacional era, y sigue siendo, un gran obstáculo que ha mermado las posibles formas de entender y acercarse a las nuevas generaciones, quienes continúan estando fuera de las agendas políticas de mayor representatividad, lo cual ha contribuido a reforzar los mecanismos autoritarios del Estado, ya que no hay una verdadera incidencia equilibrada entre la voluntad popular y los grupos en el poder. Como dice Max Weber, es la costumbre, el carisma de la autoridad, y las leyes que sustentan la dominación legítima de un Estado racional y también paternalista.

La religión católica y diversos grupos conservadores han sido también una gran maquinaria de sesgos y represiones, cuyos juicios de valor, irreflexivos y poco empáticos, contribuyen a la condena irrisoria de la llamada generación de cristal, que no es precisamente una generación frágil, sino una más sensible, abierta a temas sociales, y que está cuestionando ahora mismo lo que por años ha sido incuestionable.

La Historia, esa gran maestra de vida, nos ha enseñado que los problemas del presente son consecuencia irremediable del pasado, y son las nuevas generaciones quienes han visibilizado con mayor enjundia esos dilemas lacerantes que por mucho tiempo han permanecido en nuestra sociedad como una llaga abierta. La violencia de género, la discriminación en todas sus variantes, o el machismo (del cual también hemos sido víctimas los propios hombres en tanto ha constreñido nuestros roles sociales) son resultado de una profunda omisión y negligencia por parte de generaciones pasadas y que no debemos seguir replicando.

Dentro de la estructura social, política, cultural y económica de Occidente se han establecido grupos endémicos de larga duración conformados por individuos caucásicos, heterosexuales, cristianos, y de género masculino. Estos sectores, indiscutiblemente privilegiados (porque nunca han sido asediados por algún constructo moral), históricamente han sido los propietarios de los medios de producción, lo cual ha establecido una relación de dominio sobre aquellos que no los poseen, como las mujeres, los negros, indígenas, *gays*, etc. Gracias

a la Escuela de los *Annales* y la teoría marxista, la historiografía comenzó a prestar atención a otros colectivos de igual relevancia, y, por tanto, también se ha narrado la historia de los subalternos. A lado de estas historias también deben contarse las de las mujeres y los sectores juveniles, quienes han formado parte de las grandes hazañas y los vectores de cambio sustanciales del siglo XX y XXI.

Han pasado casi 70 años desde que las juventudes mexicanas comenzaron a evidenciar públicamente la instrumentalización autoritaria del Estado, y a desafiar las prácticas represivas de las instituciones adultas gracias a fenómenos de gran peso cultural como el *rock and roll*, la imagen del rebelde sin causa o las políticas de relajamiento que conceptualiza Jaime Pensado. Estas nociones libertarias, de resistencia y contrapeso, que comúnmente navegan a contracorriente, deben perdurar en las etapas formativas en tanto contribuyan a desafiar cualquier forma de censura, adoctrinamiento o impida la autodeterminación de los individuos.

En la juventud reside la voluntad de crear ideales irresueltos mientras ésta sea sacudida por una profunda inconformidad hacia

nuestro mundo. Por esta razón, (y todo lo anterior) hoy más que nunca, resulta necesario saber operar con inteligencia, sensibilidad y suma rebeldía esa etapa tan vital de los procesos humanos. Las sociedades actuales necesitan de sus jóvenes para reactivar la dinámica del cambio, y sólo los rebeldes, los eternos disidentes que constantemente incomodan a las convenciones del pasado, están dispuestos a quebrantar las barreras del conformismo para transformar la realidad en verdaderos actos humanos. Solo así, podemos volver a habitar mundos posibles, y mirar al futuro con genuina esperanza.

## REFERENCIAS

### BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México, Random House Mondadori, 2013.

ARANA, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del Rock Mexicano 1*. México: Posada, 1985.

BASTIDAS, Felipe y Marbella Torrealba. “Definición y desarrollo del concepto ‘proceso de invisibilización’ para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana”. *Espacio Abierto* 23, n.º 3 (2014): 516. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12232258007>.

Consultado el 13 de abril de 2013.

BERNAL, Fabián Andrés. “La hegemonía de la familia”. *Universidad Nacional de Colombia*, n.º 12 (2019): 159. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7174145>.

Consultado el 13 de abril de 2013.

BOSCH, Aurora. “La educación como campo de batalla: la desegregación escolar en Estados Unidos (1954 – 1980)”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, n.º 24 (2019): 65. Disponible en <http://revistes.iec.cat/index.php/EduH/article/viewFile/145864/144408>.

Consultado el 13 de abril de 2013.

- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- CABAÑAS Osorio, Jesús Alberto. "La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950". *Amerika*, n.º 7 (2012). Disponible en <https://journals.openedition.org/amerika/3558>. Consultado el 13 de abril de 2013.
- CARDERO, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, México, 1989.
- CARMONA, Fernando, Guillermo Montaña, Jorge Carrión, Alonso Aguilar. *El milagro mexicano*. México: Nuestro tiempo, 1970.
- CASTILLO, Guillermo. "Los roles de mujeres en el debate por el sufragio femenino en la prensa tapatía (1952-1953)". *La ventana. Revista de estudios de género*, n.º 19 (2004): 195-209. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/884/88401910.pdf>. Consultado el 13 de abril de 2013.
- CEDILLO, Adela. "De rebeldes sin causa, padrinos del relajó, porros y subversivos: formación y antagonismo de culturas políticas durante la Guerra Fría mexicana". *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 13, n.º 1 (2015): 331-340. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5818342>. Consultado el 13 de abril de 2013.

CÓRDOVA Osnaya, Martha. "La mujer mexicana como estudiante de educación superior". *Psicología para América Latina*, n.º 4 (2005). Disponible en <https://psicolatina.org/Cuatro/mexicana.html>. Consultado el 13 de abril de 2013.

CUEVAS Martínez, Eric. "Arquitectura moderna mexicana en los años cincuenta". Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, 2002, 8. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/6795#page=1>. Consultado el 13 de abril de 2013.

DABAT, Alejandro y Paulo Leal. "Ascenso y declive de Estados Unidos en la hegemonía mundial". *Revista Latinoamericana de Economía* 50, n.º 199 (2019): 87-114. Disponible en <https://doi.org/10.22201/iiec.20078951e.2019.199.67934>. Consultado el 13 de abril de 2013.

FEIXA, Carles. "De culturas, subculturas y estilos". *Biblioteca virtual de ciencias sociales*, (1999): 1-18. Disponible en [https://www.academia.edu/1385142/De\\_culturas\\_subculturas\\_y\\_estilos](https://www.academia.edu/1385142/De_culturas_subculturas_y_estilos). Consultado el 13 de abril de 2013.

\_\_\_\_\_. "Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, n.º 2 (2006): 1-18. Disponible en <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/47459>. Consultado el 13 de abril de 2013.

FONTENLA, Marta. "Qué es el patriarcado?", *Mujeres en red. El periódico feminista* (blog), publicado en 2008. Disponible en <https://www.mujaresenred.net/spip.php?article1396>. Consultado el 13 de abril de 2013.

GARCÍA Michel, Hugo. "El señor González y los 60 años del rock mexicano". *Nexos* (revista digital), publicado el 8 de febrero del 2019. Disponible en <https://musica.nexos.com.mx/2019/02/08/el-sr-gonzalez-y-los-60-anos-del-rock-mexicano/>. Consultado el 13 de abril de 2013.

GARCÍA Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa, 1998.

GÓMEZ Galvarriato, Aurora. "La construcción del milagro mexicano: el Instituto Mexicano de Investigaciones Tecnológicas, el Banco de México y la Armour Research Foundation". *Historia mexicana. El colegio de México* 69, n.º 3 (2020): 1247-1255. Disponible en <https://doi.org/10.24201/hm.v69i3.4022>. Consultado el 13 de abril de 2013.

GÓMEZ Vargas, Héctor. "Jóvenes en el cine y la vida flotante en la ciudad (o de crecer en tiempos de transiciones mediológicas)". *Razón y palabra* 21, n.º 96 (2017): 163-184. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199551160010>. Consultado el 13 de abril de 2013.



HERSHFIELD, Joanne. "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro". *Biblioteca del instituto nacional cine y artes visuales*, (2010): 127-145. Disponible en <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/la-mujer-en-el-cine-mexicano-de-la-epoca-de-oro.pdf>. Consultado el 13 de abril de 2013.

HURTADO Deibar René, Luis Guillermo Jaramillo y Rita Patricia Ocampo. "Deporte extremo como práctica social y posibilidad de adscripción identitaria en jóvenes urbanos". *efdeportes.com*, n.º 73 (2004). Disponible en <https://www.efdeportes.com/efd73/extremo.htm>. Consultado el 13 de abril de 2013.

JUÁREZ Zaragoza, Oscar. "Walter Benjamin: Reflexiones en torno a la juventud o La bella durmiente". *Pensamiento. Papeles de filosofía*, n.º 2 (2011): 131-139. Disponible en <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/238>. Consultado el 13 de abril de 2013.

KONIGSBERG, Ira, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Akal, Madrid, 2004.

LINARES Borboa, Raúl Fernando y Cristina Conde Felix. "Aproximaciones al cine musical en México: Historia y representación social". *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*, (2017): 559-570.

- MERA, Felipe. "Silvia Pinal en el cine mexicano de los cincuenta. Así ingresé al mundo de las chicas sexys". *Veredas* 12, n.º 22 (2011):187-205.
- MONTESINOS, Rafael. *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. México: Tomo, 2008.
- ORTIZ Gaitán, Julieta. "Los antihéroes de Kazan y el cine mexicano de los años cincuenta". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 55 (1986): 189-213. Disponible en <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1986.55.1267>. Consultado el 13 de abril de 2013.
- PAREDES Pacho, José Luis y Enrique Blanc. "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX". En *La música en México. Panorama del siglo XX*, editado por Aurelio Tello, 395-399. México: CONALCULTA, 2010.
- PICÓ, José. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998.
- PILAR Mandujano, Jacobo. "Alejandro Galindo". *Enciclopedia de la literatura en México* (página web), publicado el 13 de junio del 2018. Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/129378>. Consultado el 13 de abril de 2013.
- PUENTE Vázquez, Claudia Elizabeth. "Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada". *La*

*Palabra*, n.º 28 (2016): 59-72. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451546837005>.

Consultado el 13 de abril de 2013.

RODRÍGUEZ Bravo, Roxana. “Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido”. En *Historia de las mujeres en México*, editado por Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 269-292. México: INEHRM, 2015.

RUBIO Gil, Ángeles y María Ángeles San Martín Pascal. “Subculturas juveniles: identidad, idolatrías y nuevas tendencias”. *Revista de Estudios de Juventud*, n.º 96 (2012): 197-213. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5052829>.

Consultado el 13 de abril de 2013.

SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica, 2004.

SILVA Escobar, Juan Pablo. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Culturales* 7, n.º 13 (2011):7-30. Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002). Consultado el 13 de abril de 2013.

SUÁREZ Zozoya, María. “Génesis de la juventud de los estudiantes universitarios”. *Perfiles educativos* 40, n.º 159 (2018): 177- 191. Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982018000100177](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982018000100177). Consultado el 13 de abril de 2013.

- TORRES San Martín, Patricia. *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. México: CUCSH-UdeG, 2001.
- VALDEZ, Orlando, Luis Romero y Ángel Hernando. "Revisitando la Escuela de Frankfurt: aportes a la crítica de la mercantilización de los medios". *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina* 8, n.º 1 (2020): 4-19.
- VALLES Ruiz, Rosa María. "Primer congreso feminista de México: Los primeros pasos hacia la conquista del sufragio femenino". En *Historia de las mujeres en México*, editado por Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 245-265. México: INEHRM, 2015.
- VALTIERRA, Julio Alberto. "La primera generación de rockeros mexicanos". *Gaceta UdeG* (gaceta), publicado el 2 de abril del 2021. Disponible en <http://www.gaceta.udg.mx/la-primer-generacion-de-rockeros-mexicanos/>. Consultado el 13 de abril de 2013.
- DE LA VEGA Alfaro, Eduardo. *Fernando Méndez. 1908-1966*. México: Cineastas de México 10, 1995.
- VILLASEÑOR Plata, Edgar Gabriel. "Adolfo Ruiz Cortines: el poder presidencial, un análisis político de su administración (1952-1958) desde la teoría de las élites". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 14.

ZUBIAUR Carreño, Francisco. "El cine como fuente de la historia".  
*Memoria y Civilización. Anuario de Historia de la Universidad de Navarra*, n.º 8 (2005): 206-219. Disponible en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17676/1/24391733.pdf>. Consultado el 13 de abril de 2013.

#### FILMOGRÁFICAS

- Las abandonadas*, dirigida por Emilio Fernández, actuaciones de Dolores del Río y Pedro Armendáriz, Films Mundiales, 1945.
- Barrio bajo*, dirigida por Fernando Méndez, actuaciones de Adalberto Martínez, Carmelita González y Gloria Ríos, Cinematográfica Intercontinental, 1950.
- The breakfast club*, dirigida por John Huges, actuaciones de Emilio Estévez, Molly Ringwald y Paul Gleason, Universal Pictures, 1985.
- Los chiflados del rock and roll*, dirigida por José Díaz Morales, actuaciones de Luis Aguilar, Agustín Lara y Eulalio González, Cinematográfica Calderón, 1957.
- Al compás del rock and roll*, dirigida por José Díaz Morales, actuaciones de Martha Roth y Joaquín Cordero, Filmadora Panamericana, 1957.

*Distinto Amanecer*, dirigida por Julio Bracho, actuaciones de Andrea Palma y Pedro Armendáriz, Films Mundiales, 1943.

*East of Eden*, dirigida por Elia Kazan, actuaciones de James Dean y Julie Harris, Warner Bros, 1955.

*La edad de la tentación*, dirigida por Alejandro Galindo, actuaciones de Gastón Santos, Mapita Cortés y Alfonso Mejía, Alameda Films, 1959.

*Ellas también son rebeldes*, dirigida por Alejandro Galindo, actuaciones de Lorena Velázquez, Sylvia Suárez e Ignacio López Tarso, Compañía Cinematográfica Mexicana, 1961.

*Una familia de tantas*, dirigida por Alejandro Galindo, actuaciones de Fernando Soler, Martha Roth y David Silva, Producciones Azteca, Rodríguez y Hermanos, 1948.

*Jailhouse Rock*, dirigida por Richard Thorpe, actuaciones de Elvis Presley y Judy Tyler, Avon Productions, 1957.

*Los Jóvenes*, dirigida por Luis Alcoriza, actuaciones de Tere Velázquez, Julio Alemán y Adriana Roel, Filmex S.A., 1961.

*Juventud desenfrenada*, dirigida por José Díaz Morales, actuaciones de Luz María Aguilar, Olivia Michel y Álvaro Ortiz, Calderón Films, 1956.

*La locura del rock and roll*, dirigida por Fernando Méndez, actuaciones de Lilia Prado, Juan García Esquivel y Gloria Ríos, Películas Rodríguez, 1957.

*Mañana serán hombres*, dirigida por Alejandro Galindo, actuaciones de Alfonso Mejía y Silvia Fournier, Alameda Films, 1960.

*Y mañana serán mujeres*, dirigida por Alejandro Galindo, actuaciones de Rosita Quintana y Roberto Cañedo, Internacional Cinematográfica, 1955.

*Mujer Decente*, dirigida por Raúl de Anda, actuaciones de Elsa Aguirre, Rafael Baledón y Gloria Ríos, Cinematográfica Intercontinental, 1950.

*Mujeres engañadas*, dirigida por Fernando Méndez, actuaciones de Luz María Aguilar y César del Campo, Películas Rodríguez, 1961.

*Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel, actuaciones de Roberto Cobo y Alfonso Mejía, Ultramar Films, 1950.

*Rebel without a cause*, dirigida por Nicholas Ray, actuaciones de James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo, Warner Bros, 1955.

*La rebelión de los adolescentes*, dirigida por José Díaz Morales, actuaciones de Olivia Michel y Álvaro Ortiz, Cinematográfica Calderón, 1959.

*Rock around the clock*, dirigida por Fred Sears, actuaciones de Bill Haley, Alan Freed y The Platters, Columbia Pictures, 1956.

*Rock, Pretty Baby*, dirigida por Richard Bartlett, actuaciones de Sal Mineo, John Saxon y Luana Patten, Universal International Pictures, 1956.

*Rock, Rock, Rock!*, dirigida por Will Price, actuaciones de Tuesday Weld, Chuck Berry y Alan Freed, Vanguard Productions, 1956.

*Salón México*, dirigida por Emilio Fernández, actuaciones de Marga López, Miguel Inclán y Rodolfo Acosta, CLASA Films Mundiales, 1948.

*Santa*, dirigida por Antonio Moreno, actuaciones de Lupita Tovar, Carlos Orellana y Juan José Martínez Casado, Compañía Nacional Productora de Películas, 1932.

*A Streetcar Named Desire*, dirigida por Elia Kazan, actuaciones de Vivien Leigh y Marlon Brando, Warner Bros, 1951.

*On The Waterfront*, dirigida por Elia Kazan, actuaciones de Marlon Brando, Karl Malden y Eva Marie Saint, Columbia Pictures, 1954.