

Jóvenes en el cine y la vida flotante en la ciudad (o de crecer en tiempos de transiciones mediológicas)

Young people in the movies and floating life in the city (or growing in times of media transitions)

Juventude no cinema e flutuante vida na cidade (ou crescer em tempos de transições mediológicas)

Héctor Gómez Vargas

Universidad Iberoamericana León

hector.gomez@leon.uia.mx

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2016

Fecha de recepción evaluador: 1 de diciembre de 2016

Fecha de recepción corrección: 6 de diciembre de 2016

Resumen

Las películas sobre jóvenes que aparecieron durante la década de los cincuenta coinciden con un cambio en la producción de cultura de la modernidad. La presencia de una cultura de masas internacional no solamente manifestaba cambios importantes en la vida en las ciudades, sino en las formas de ser joven. A partir de entonces, ser joven era una forma de ser un sujeto moderno y la acción de los medios de comunicación era una de las pautas más importantes para lograrlo. El presente trabajo aborda el contexto del cine sobre jóvenes entre los cincuenta y los sesenta, y muestra como lo juvenil emerge como una experiencia de los jóvenes en la ciudad de León, Guanajuato, y como una de las vías para ser público de cine en la ciudad.

Palabras clave: Cine, jóvenes, música de rock, cultura masiva, mediáfera.

Abstract

Films about young people who appeared during the fifties coincide with a change in the production of culture of modernity. The presence of an international mass culture not only manifested significant changes in life in cities, but in the ways of being young. Thereafter, being young was a way of being a modern subject and the action of the media was one of the most important guidelines to achieve. This paper addresses the context of film on young people between the fifties and sixties, and shows how the youth emerges as an experience of young people in the city of Leon, Guanajuato, and as one of the ways for public film city.

Key words: Cinema, youth, rock music, mass culture, mediasphere.

Resumo

Filmes sobre os jovens que surgiram nos anos cinquenta coincidem com uma mudança na produção da cultura da modernidade. A presença de uma cultura de massa internacional não só manifestou mudanças significativas na vida nas cidades, mas nas maneiras de ser jovem. A partir de então, ser jovem era uma forma de ser um sujeito moderno e a ação da mídia era uma das diretrizes mais importantes a serem alcançadas. Este artigo aborda o contexto do cinema sobre os jovens entre os anos cinquenta e sessenta e mostra como o jovem surge como uma experiência de jovens na cidade de Leon, Guanajuato, e como um dos caminhos para a cidade cinematográfica pública.

Palavras-chave: Cinema, juventude, rock, cultura de massa, mediasfera.

Introducción. De olvidos en tiempos transmedia

¿Qué fue el cine en el siglo XX? La pregunta pretende hacer una marca en el tiempo de la experiencia mediática de lo que fue la cultura moderna de ese siglo por dos razones básicas. En primer lugar, y como lo expresa Doménec Font (2012, p. 13), bajo los entornos de un cine contemporáneo y posmoderno “la conciencia histórica del cine se vuelve problemática”.

Como lo ha expresado Alain Badiou (2014, p. 36), el cine fue un gran acontecimiento del siglo XX porque fue un arte que apareció en este siglo y fue uno de los elementos que le otorgó novedad como tal. Para Badiou, el cine fue un elemento fundamental para pensar y habitar de manera distintiva al siglo y afirma que el hombre del siglo XX se vio modificado porque entre otras cosas el cine dotó a la imagen de una nueva función, y esto modificó el pensamiento humano. En la visión de Badiou, lo esencial del cine es el sistema integral de las imágenes, su forma como aparecen y operan,

como propician una comprensión de ellas mismas y, al hacerlo, un tipo de percepción, de conciencia y de pensamiento.

Pero el siglo XX ha concluido y con ello el proyecto artístico del cine ha ingresado en un entorno de novedad como manifestación artística. El cine fue una transformación a los procedimientos del arte y de la visualidad en general porque la concepción del transcurrir y de la experiencia histórica que se había concebido y manifestado en el siglo XIX a partir del sistema de reproducción fotográfica (Colingwood-Selby, p. 2012), las alteró en el siglo XX, como ahora vuelve a suceder con la llegada del sistema de imágenes digitales. Es por lo cual que Font (2012, p. 23) expresa que el cine posmoderno es un “territorio de formas fantasmáticas”.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que si bien el cine fue un acontecimiento del siglo XX, igualmente fue una pauta para el olvido de muchas otras cosas que sucedieron. Fue una forma de administrar la memoria histórica del siglo XX porque llegó a ser un sistema de representación con una serie de pautas y procedimientos para recuperar lo memorable. Es aquí cuando aparece la importancia de recuperar parte de la conciencia histórica del cine porque los hábitos del presente se han tornado imperceptibles para recuperarlos (Colingwood-Selby, 2012, p. 35) ya que, como lo hacen ver Rosalía Winocur y José Alberto Sánchez (2015, p. 12), en los entornos digitales se “presentan las mismas características que en cualquier lugar del planeta” y debido a su condición de red “entreteje los asuntos locales con los globales en una nueva versión de cultura pública y doméstica”.

Sin embargo, los entornos digitales del cine tienen un rasgo peculiar: el retorno del pasado. Con los cambios en la mediáfera como resultado de la emergencia y presencia de la imagen digital (Brea, 2010), el cine se ha venido adaptado a un nuevo ambiente mediático y se ha incorporado a un entorno transmedia. Es a partir de esa dinámica cuando el cine recupera su pasado por lo menos en dos direcciones: el dialogo que hubo en distintos momentos de su historia con otras manifestaciones artísticas y exploraciones tecnológicas para comprender procesos intermediales y multimediales del arte, lo que sucede con los nuevos medios y las tecnologías digitales e interactivas (Petho, 2010). Las preguntas del presente llevan a considerar las memorias y los olvidos históricos del cine, las formas de entender cómo construyó su eficacia simbólica, y esto significa dirigir la mirada hacia los procesos de cambios en los medios de comunicación, su impacto social y en la cultura bajo un entorno mediático como el de la convergencia de medios en el cual “chocan los viejos medios y los nuevos” como lo ha expresado Henry Jenkins (2008, p. 14).

Así, la pregunta sobre qué fue el cine en el siglo XX busca remitir a otras preguntas que devienen de lo que ha sido el cine en el pasado a partir de las cuestionamientos que conciernen a cierta urgencia de pensar el presente comunicativo,

específicamente sobre los jóvenes como parte de los nuevos públicos de cine. La pregunta sobre los jóvenes como nuevos públicos de cine no es una pregunta simple porque implica amplias y profundas transformaciones en el modelo de producir, distribuir y consumir cine. Como lo expresa Ángel Quintana (2011, p. 191) con la nueva fase del cine, no solamente emerge un espectador como sujeto activo, sino que se abre el espectro de espacios para el acceso y exposición de productos visuales en general, entre ellos del cine, siendo el ciberespacio donde conviven la mayoría de las imágenes y narrativas, y con ello cambia la lógica social de ver cine: el paso de la asistencia a las salas de cine a la exploración por los diversos recursos del Internet.

Entonces, la memoria histórica del cine lleva a preguntar sobre la manera como los jóvenes en el siglo XX asistían a las salas de cine como la principal forma de llegar a ser públicos de cine, y eso lleva igualmente a considerar tres elementos interrelacionados: las formas de habitar la ciudad como sujetos modernos, la presencia de las salas de cine en la ciudad, el proceso de convertirse en públicos de cine. La pregunta que se abre es sobre aquello que les hizo los cambios en la ciudad y en los medios de comunicación en el siglo XX a los jóvenes, la manera como se configuró una experiencia de asistir a las salas de cine a partir de crecer con la práctica cultural de ver cine, y la pauta que parece que lo conectar todo es el momento cuando lo juvenil emerge como un fenómeno sociocultural en la ciudad.

El trabajo que aquí se presenta es parte de una investigación que ha explorado la manera como algunas generaciones de jóvenes en la ciudad de León, Guanajuato, han crecido escuchando música, asistiendo al cine y viendo televisión para tener algunas elementos de comprensión de lo que ha sido ser joven a finales del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI. A lo largo de los últimos quince años se ha estudiado la conformación de públicos de cine en esta ciudad, en distintos proyectos y fases de investigación, y para ello se ha trabajado con diversos recursos metodológicos para generar información sobre la vida cultural en la ciudad en el siglo XX, la presencia de los medios de comunicación y la generación de públicos de la cultura a partir de los consumos mediáticos juveniles.

Con el proyecto más reciente busca generar una visión de conjunto de las formas de ser joven a lo largo de diversas generaciones, y esto implica una visión de síntesis de lo que se ha investigado en otros momentos. Bajo la idea de generar una imagen de la complejidad cultural en la ciudad, se ha recurrido a distintos recursos de la historia oral y de la etnografía, principalmente entrevistas a profundidad e historias de vida, cartografías urbanas, al igual que se han manejado los recursos de la hemerografía consultando una diversidad de materiales para reconstruir tanto los sucesos y acontecimientos en la ciudad, como la misma mirada de la prensa y de distintas instituciones sociales, al igual que la oferta cinematográfica de las salas de cine a través de la programación de la cartelera de películas a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta. Como una síntesis de lo que

se ha venido investigando se presenta una exploración del momento en que lo juvenil emerge en la ciudad de León a finales de los cincuenta y en los primeros años de los sesenta, fenómeno que está caracterizado por cambios radicales en la ciudad, en el país, y en el que se define una postura ante la juventud que sería decisiva para las décadas siguientes. Lo importante es que el cine que llegó y se exhibió en la ciudad desde fechas tempranas del siglo XX y con el tiempo se convirtió en un factor central para los jóvenes en su reconocimiento como tales, pero a partir de ese fenómeno, un amplio sector de la ciudad asumió una postura porque eso implicaba un remover estructuras morales, sociales y emocionales profundas y era necesario definir a los jóvenes bajo una denominación mediática: los jóvenes rebeldes.

El trabajo se presenta en dos apartados. En el primero se discute una serie de entornos que permiten explorar lo que tuvo de importante el cine sobre los jóvenes en esos momentos y para una ciudad como la de León, Guanajuato, al igual que entender una pauta cultural que conecta con el presente y que sustentan en parte la investigación que se viene realizando. En el segundo se expone la experiencia de un grupo de personas que fueron adolescentes entre 1956 y 1964, año en que lo juvenil emergió y se vincula con lo mediático y el cine del momento.

Hacer vida moderna. De los jóvenes y el cine en la ciudad

¿Cuál fue la experiencia de vida de los jóvenes que nacieron y crecieron en la segunda mitad del siglo XX? ¿Qué papel tuvo el cine para estas generaciones de jóvenes, y en particular el cine de jóvenes que se exhibieron a finales de los cincuenta y principios de los sesenta?

A principios de los noventa se publicaron varias obras sociológicas para ganar reflexividad ante el proceso de la globalización, y una de las rutas de exploración fue sobre la modernidad y la vida de las personas. Para autores como Anthony Giddens (1995, p. 9), la modernidad se gesta en las instituciones pero “se entretejen directamente con la vida individual”, y ante eso proponía que uno de los principales rasgos de la modernidad era la creciente interconexión entre “las influencias universalizadoras, por un lado, y las disposiciones personales por el otro”. El proyecto de la modernidad para la construcción de yo personal como una de las pautas para entender el proceso histórico de la modernidad y el proceso biográfico de varias generaciones de personas en el siglo XX, y esto lleva a considerar tres líneas de reflexión.

En primer lugar, la experiencia de vida que se gestó a partir de la Segunda Guerra Mundial, como un nuevo punto de partida de la modernidad, bajo entornos y ambientes emocionales de los individuos para ser y hacer una vida de jóvenes, una vida moderna: las disposiciones, actitudes, conductas que se van creando entre los jóvenes para ser jóvenes (McLeod and Yates, 2006). En segundo lugar, la experiencia histórica mediática

de las sociedades modernas que, de acuerdo con John B. Thompson (1998, p. 269) han tenido como elemento central la conformación por parte de los individuos de un “yo como proyecto simbólico” para ser sujetos modernos. De acuerdo con Thompson, ello significa que las personas no solo se tornan más reflexivas en cuanto a su proceso de conformación como individuo, sino que “el proceso de formación del yo se nutre progresivamente de materiales simbólicos mediáticos, expandiendo de manera espectacular el abanico de opciones disponibles a los individuos y relajando –sin destruir- la conexión entre la formación del yo y los lugares compartidos”. En tercer lugar, la importancia que han tenido los medios de comunicación en el siglo XX, en particular a mediados de siglo cuando es posible observar una cultura que era producto de la acción de los medios masivos de comunicación, y en particular la idea que destaca Todd Gitlin (2005, p. 19) cuando señala que los medios han sido presencias envolventes que comparten una misma textura: la promesa de una convivencia continua de estar con los medios, de tener experiencias continuas con a través de ellos. De esta manera se entiende entender que la experiencia de los jóvenes con el cine ha sido particular en sí misma, pero igualmente que se ha dado a partir de la presencia envolvente de otros medios, como la radio, la televisión, la música.

En 1957, Richard Hoggart (1990, p. 211) hablaba de la “generación de la rocola” en su libro, *La cultura obrera en la sociedad de masas (The uses of literacy. Aspects of the workin class life)*, y daba cuenta de ellos como la “forma moderna del subproletariado; los olvidados de nuestra sociedad”. Decía que hablar de los jóvenes obreros ingleses que crecían después de la Segunda Guerra Mundial y manifestaban una actitud y una disposición muy diferente a las generaciones anteriores de los jóvenes ingleses, no solamente porque el mundo y la cultura obrera había sido impactada y padecía de severas transformaciones sociales y culturales, sino porque estaban más interesados en incorporar en su vida y en su persona materiales simbólicos que provenían de la cultura de masas, de los medios de comunicación de Estados Unidos: música, cine, televisión, revistas.

Lo que trabajó Hoggart y señaló como “generación rockola” fue parte de algo más generalizado en muchos lugares del mundo en esos momentos en dos sentidos. Por un lado, la manera cómo los jóvenes buscaban una serie de experiencias para conformar su identidad y su subjetividad como jóvenes. En términos de John B. Thompson (1998, p. 287), uno de los resultados de la sociedad moderna es el proceso biográfico por la cual las personas son impactadas afectivamente por algunas formas simbólicas mediáticas, y a partir de ello decide construir su identidad y organizar su vida cotidiana en función de ellas. Algo similar a lo que Simon Frith (2003, p. 184) señala de la conformación de un “yo móvil” al escuchar la música de rock porque genera una experiencia que se va dando, al igual que una identidad cambiante, múltiple y en permanente proceso de construcción.

Por otro lado, está la observación de Julie McLeod y Lyn Yates (2006, p. 3) sobre las dos principales tendencias de estudiar la subjetividad: porque ha sido un punto

importante para dar cuenta de cambios socioculturales importantes y generalizados y que llevan a explorar aquello que deben hacer las personas para estar al tanto de los tiempos y ser una persona moderna; por otro lado, los trabajos exploran las formas como se construye y orienta la “diferencia”, ya sea en términos de género, clase social, raza, etnia, generación. En cualquiera de los casos, se habla, dicen McLeod con Yates, de hablar de los “nuevos tiempos” y de las “nuevas formas” de crear identidad. La “generación de la rocola” marcó la pauta de cambios profundos a nivel de la vida social y de las prácticas culturales: los impactos en la cultura local de los individuos y su creciente vínculo con formas simbólicas que provenían de lugares lejanos y que comenzaban a tener un peso significativo en la búsqueda de experiencias y formas de vida, un fenómeno que a finales del siglo XX era evidente, pero que en los cincuenta marcaba rupturas radicales.

Tres son los contextos de la época por lo cual se puede explorar la manera como el cine en algunas ciudades de México tuvieron un impacto en los jóvenes, la manera como el tema de lo juvenil se visualiza y se construye para tornarse en movimiento generacional, en uno de los procedimientos que sintetiza en mucho lo que serán las culturas juveniles.

La vida como latencia

La visión de generaciones como aquella de la rocola tiene algo de lo propio de las generaciones actuales, porque algo que lo dinamizó en el pasado, no cedió del todo, no mostró todo lo que tenía de sí mismo como fenómeno social y cultural, y porque muchas cosas quedaron en suspenso y que reviven en el presente, y por tanto no ha terminado de entregar de sí misma todo aquello que fue y represento en su momento y por lo cual hoy es vital preguntar y visitar.

Es un tanto lo que mueve a Hans Gumbrecht (2015, p. 27) en su libro, *Después de 1945. La latencia como origen del presente*, y que nos lleva a considerar la vivencia de los jóvenes con el cine en la ciudad: “¿Cómo describir la extraña presencia de un pasado que no desapareció, aun cuando parezca haber perdido su impacto? Gumbrecht habla de la latencia para dar cuenta de aquello que vivieron las generaciones de alemanes que experimentaron la derrota de la Segunda Guerra Mundial y que fue parte de su vida y de las generaciones siguientes. La latencia entendida como una “presencia” algo que todos saben que está ahí, rondando, afectando, pero no se sabe a ciencia cierta qué es y donde está, pero que crea un estado de ánimo generalizado, un clima, una atmósfera, que tienen un impacto en las personas porque, y retomando a Toni Morrison, cada persona puede “ser tocado desde adentro”. De otra manera, es lo que explora Greil Marcus (2014, p. 18) habla de la música de rock y menciona la exploración de su historia a partir de una canción “que seguirá hablando en un entorno radicalmente diferente a aquel que... le dio origen”, algo que sigue suspendido en el presente y una película, un sonido, manifiestan

que eso es lo que estaban pre-sintiendo grupos y colectivos de jóvenes, y se abre el deseo de participar en ese nuevo descubrimiento.

La emergencia de lo juvenil en la ciudad estaba enmarcada de una serie de transformaciones diversas que impactaban en su conformación histórica y tradicional primera. Igualmente estaba impactada por la urgencia de cambiar ante una diversidad de procesos y líneas de fuerza que provenían del mundo y del país. De una o de otra manera era el encuentro con aquello que Michel de Certeau (2012, p. 15) llamaba la presencia de lo “nocturno”, aquello que ha estado “discretamente bajo nuestras calles”, y que en momentos de crisis y de transformaciones, retorna manifestando su presencia, y es necesario volver a nombrarla. Es posible pensar que en esos momentos, la ciudad vivía una serie de tensiones que no se sabía cómo nombrarlos y cómo darle cause, y que las actitudes y comportamientos de los jóvenes cuando se encuentran a sí mismos a través de formas simbólicas que hablan de ser jóvenes en el mundo, ellos reconocieron eso que estaba en latencia: un nuevo mundo que aparecía alrededor de ellos y que hacía la diferencia con el mundo tradicional. Entonces, es posible pensar que desde finales de la década de los cincuenta el cine fue una de las principales pautas para que muchos jóvenes hicieran de su experiencia de crecer un procedimiento de autodescubrimiento para hacer vida moderna, es decir, tener las actitudes, comportamientos y disposiciones para ser joven, construir una identidad como tal.

Transformaciones en la mediásfera y la cultura

Cuando Domenéc Font (2012, p. 20) habla de las “múltiples transformaciones” del cine contemporáneo y que reclama “cierto estado hipersensorial y una determinada construcción del cuerpo afectivo”, señala que se ha transitado a un “nuevo subsuelo emocional”. Con esta visión de Font no solo tiene algunos indicios de lo que ha sido el paso a un cine en la era de lo digital y la posmodernidad, sino igualmente del fin de una periodización de la producción de cultura de la historia del mundo occidental. Lo que sugiere Font es un cambio profundo que se asienta en el cuerpo emocional y sensorial de las personas y para ello remite a uno de los síntomas que propuso Fredric Jameson (1995, p. 21) para dar cuenta de su visión sobre el posmodernismo, es decir, que no se trataba de un estilo sino de una pauta cultural, “una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí” (1995, p. 16).

La hipótesis de Jameson parte de que se trata de una “ruptura radical” que se gesta a finales de los cincuenta o principios de los sesenta donde en el mundo del arte y la cultura se manifiesta el agotamiento de un primer impulso modernista. Jameson señala un cambio en las relaciones sintácticas y sintagmáticas de las artes “predominantemente temporales” que propician el impulso posmodernista y su “nuevo subsuelo emocional”, y que se localiza en una nueva superficialidad presente tanto en la teoría como en “una

nueva cultura de la imagen o el simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada”. La experiencia estética del posmodernismo tiene como resultado, por un lado, un nuevo vínculo entre las artes y los medios de comunicación, y, por otro lado, una nueva visualidad, de acuerdo con Jameson (1997), donde es posible ver desde los cincuenta y hasta el fin del siglo XX nuevos regímenes distintos, “pero interrelacionados”, de la imagen.

Para Fedric Jameson (1995, p. 11) fue en la arquitectura donde se realizó lo más visible de los cambios en la producción estética del posmodernismo, el lugar más visible donde se gestó una reacción al modernismo y donde se manifestó una “reconsideración de los niveles urbanísticos y de las instituciones estéticas”. Jameson (1995, p. 12) expresa que mientras el modernismo “se asienta, pues, en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario”, el posmodernismo en arquitectura “se presenta como una especie de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*”. Con ello se pretende señalar que explorar lo acontecido en algunas ciudades del país en la década de los cincuenta es ingresar a entender los procesos de transformación que comenzaron a manifestar algunas propiedades que caracterizan a una sociedad compleja, tanto por los cambios en la naturaleza de las interacciones entre las personas y con las instituciones sociales en la ciudad, como por la emergencia de algunos rasgos no propios de las sociedades tradicionales. Para el caso que nos interesa, hay tres elementos por destacar.

La construcción mediada de lo juvenil

En su libro sobre la historia de la música pop, Bob Stanley (2015, p. 29) habla sobre un momento decisivo de sus orígenes: “En 1955, Bill Haley y sus Cometas publicaron “Rock around the Clock”, y resultó que esa era la música que los jóvenes habían estado esperando”.

Para Bob Stanley, Bill Haley hizo dos cosas claves en la historia de la música pop con la canción, *Al Compás del Reloj*: inventó el rock and roll como género musical y lo llevó al número uno de las listas de popularidad. La afirmación de Stanley nos lleva a una consideración básica de la cultura juvenil: el encuentro de algo que lo cambia todo. Es como el caso de Elvis Presley de acuerdo a Greil Marcus (2014a, p. 191): “Una vez que Elvis hubo derribado la puerta, hubo decenas que tratarían también de franquearla a empujones”. Pero la pauta clave es lo expresado por Stanley de que “era la música que los jóvenes habían estado esperando”, y eso remite a otro elemento del tejido del siglo XX: la historia de la construcción mediática de lo juvenil, un proceso que permitió reconocer que algo actuaba bajo una letancia, es decir una presencia que actuaba sobre el estado de ánimo de las generaciones previas a la llegada de la música de rock, y que cuando comenzaron a escuchar sonidos como el de Bill Haley o el de Elvis Presley,

reconocían que eso era lo que venían sintiendo, y ello lleva a considerar tres cosas por lo menos.

Primero. Desde las iniciales reflexiones sobre la cultura de masas se realizó un vínculo cercano con lo juvenil. En una de las primeras reflexiones sobre los cambios en la cultura a mediados del siglo XX, Edgar Morin (1966, p. 185) señalaba que la cultura de masas ha implicado un cambio civilizatorio porque mientras las sociedades históricas se organizan y se fundamentan alrededor del hombre adulto, las sociedades en transición, a una sociedad del cambio acelerado lo hace a partir de la figura del joven. Es por ello que, expresaba, que el tema de los padres desaparece como parte de la zona central de la cultura de masas, y su invisibilidad “es el tema más significativo del cinema americana”. Para Morin (1966, p. 189) a mediados del siglo XX las tendencias individuales de los adolescentes cobraron una consistencia sociológica y se conformó una clase de edad adolescente como un ámbito civilizatorio a escala mundial.

Segundo. Para Fedric Jameson (1995) el rock es una de las manifestaciones de la estética del posmodernismo, tanto por la mezcla de géneros musicales como por su cercanía con los medios de comunicación, y porque su aparición y conformación como cultura juvenil no puede entenderse sin el empleo de lo visual. Es un tanto lo que ha expresado Simon Frith (2002) de que la música de rock fue uno de los primeros géneros musicales que se desarrolló para ser visto de manera masiva. Su evolución en el tiempo implicó igualmente el desarrollo de recursos visuales que van desde el cine, la televisión y el video.

Tercero. En una entrevista que la revista *Playboy* le hizo a Marshal McLuhan (McLuhan y Norden, 2015, p. 68), el teórico canadiense señaló que los jóvenes que nacieron a inicios de los cincuenta era la primera generación que había crecido con la televisión. Los primeros niños “encendidos” por la era electrónica. En su entender, uno de los efectos de la comunicación de masas más radicales fue que hubo un retorno del hombre tribal, aquel que se movía a través de combinaciones creativas de emociones y sentimientos cambiantes y complejos, pero con los medios de comunicación como extensiones tecnológicas propiciadas por la electrónica le permitió a las personas comenzar a participar dentro de un “mundo-charco de tráfico de información”, y con ello cada persona ingresa a un mundo descentralizado y emerge “un nuevo estado de existencias tribales multitudinarias” (2015, p. 67), el mundo juvenil.

Para muchos jóvenes en distintas ciudades del mundo, el rock fue lo que les hizo evidente y determinó lo que era ser joven, y en gran parte ello sucedió por lo que vieron en el cine porque, al verlo y escucharlo se dieron cuenta que era lo que estaban esperando, algo que estaba presente en sus vidas, pero no había algo con el ímpetu y la determinación de señalarlo como lo hacía el cine. Pero fue el título de una película, *Rebelde sin causa*, lo que dio el nombre a esos colectivos de jóvenes, que eran vistos como salvajes,

inmorales, irrespetuosos de la historia y del pasado, la pauta del mundo que se caía encima.

El mundo de los jóvenes en México a finales de los cincuenta va a manifestar la presencia de la tribalización multitudinaria, es decir, la primera manifestación en el país de aquel movimiento que tiempo después Michel Maffesoli (2004, p. 25) como el nuevo tribalismo, una sociabilidad empática que manifiesta un vitalismo y una potencia subterránea en sus diversas manifestaciones colectivas.

Jóvenes en el cine: el mundo no es suficiente

El 27 de diciembre de 1961 la prensa local dio la noticia del hallazgo del cadáver de una mujer joven abandonado en una casa en construcción de las nuevas zonas residenciales de la ciudad. La noticia hubiera sido una más de los múltiples asesinatos o suicidios de la época, pero en ese caso se trataba de algo distinto: una mujer de 21 años de edad que por las mañanas trabajaba como secretaria y en la noches se reunía con sus amigos en lo que en esos momentos eran considerados antros del vicio, jóvenes que acudían a divertirse y después a pasear en motocicletas por los alrededores de la ciudad.

A partir de la noticia de su muerte, la mujer fue conocida como Mary Chessman, apodo que empleaba entre su grupo de amigos y que refería a Carly Chessman, un asesino y violador norteamericano que fue ejecutado en la cámara de gas el 2 de mayo de 1960, y con ello en la ciudad se encontró con un acontecimiento por el cual le podía dar nombre a varias cosas que habían estado presentes años atrás, creando un ambiente de incomodidad para gran parte de los adultos y que a partir de entonces reaccionó porque encontró la evidencia contundente de algo que sucedía: la presencia de los rebeldes sin causa. A partir de entonces los asuntos relativos a los jóvenes ya no fueron los mismos por años o décadas en la ciudad, ya que llego a ser un recuerdo clave para catalizar el movimiento juvenil que se venía gestando desde mediados de los cincuenta, y toda la revuelta juvenil que tendría un momento crucial con el movimiento estudiantil de 1968. Pero al mismo tiempo su muerte coincide con el inicio de una etapa de comercialización en el país de la una cultura juvenil que se manifestaba con la música del rock and roll y del twist y que llegaba a la ciudad a través de películas, programas de televisión, música en la radio y espectáculos musicales que llegaban a la ciudad, y que desde entonces fue parte de la vida cotidiana después de la revuelta estudiantil del 68.

La muerte de Mary Chessman hace visibles una serie de procesos internacionales, nacionales y locales del momento y que definían una zona de demarcación cultural, social y generacional en la ciudad, y donde el cine fue una de las pautas claves en la transición. Se pueden señalar dos procesos mínimos. En primer lugar la manera como el cine se encuentra con el tema de los jóvenes como una de las exploraciones del mercado internacional y nacional, y la manera como van llegando a la música del rock, y el rock

llega al país. En segundo lugar, la presencia del cine en la ciudad a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la transformación de una cartelera donde el mundo de los jóvenes era cada vez más presente en la vida cotidiana de la ciudad.

De cine y música para encender a los jóvenes.

Se considera que la primera película que incluyó una pieza de rock and roll fue *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955), donde Bill Haley y sus Cometas interpretaban al inicio *Rock al Compás del Reloj*. Con la inclusión de esta canción en la película, su sonido no solo alcanzó un impacto internacional sino que hizo presente la vitalidad con la que se identificaron jóvenes de todo el mundo, y, con ello, el mundo adolescente norteamericano reflejado en diversas películas llegarían a ser una de las principales pautas de la internacionalización de la nueva figura juvenil. El antecedente obligado es la película con Marlon Brando, *El Salvaje* (*The Wild One*, 1953) y el punto culminante fue la película interpretada por James Dean, *Rebelde sin Causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955). Para Julia Palacios (2004, p. 332) los actores de estas películas y los personajes encarnados eran parte de la “explosiva modernidad” de Estados Unidos del momento a través de su capacidad de exportar su modelo de jóvenes y extenderlo como un modelo universal, “con todo y sus vicios y valores”, mientras que en el México urbano de ese entonces “muchos jóvenes, principalmente de clase media y en las ciudades, más allá de emular a Brando y a Dean, copiaban una moda, con lo cual parecían que se hacían consecuentemente modernos, lo que también implicaba que empezaran a escuchar y bailar rock and roll”.

Para el crítico de cine mexicano Moisés Viñas (1987) entre 1951 y 1958 hubo un momento de transición del cine en México después de su glorioso periodo de oro, un momento de crisis en la creatividad y el impacto de sus propuestas a nivel nacional e internacional. De acuerdo con Jorge Ayala Blanco (1993) fue el periodo cuando el cine mexicano se encontró con el tema de los jóvenes. Para Viñas hubo tres áreas temáticas que tendrían un vínculo con lo juvenil y con la música de rock, una visión cercana a las inquietudes despertadas por *Rebelde sin Causa* (1955), en donde se plasmaba la problemática de jóvenes que se rebelaban al patrón de vida de los adultos al mostrar a unos jóvenes desadaptados socialmente o con tendencias a la delincuencia juvenil: el melodrama juvenil, derivado y en relación con el melodrama pasional y familiar; la picardía senil de la comedia donde músicos maduros se encuentran con el rock and roll como una moda del momento, y la comedia musical. Una vista de conjunto de la producción de películas en esas temáticas, sería la siguiente:

CUADRO 1. CINE MEXICANO JUVENIL 1951-1958

Melodrama juvenil:	Picardía senil y la moda del rock and roll:	Comedia musical:
Y mañana serán mujeres (1955)	Al compás del rock and roll (1957)	Baile mi rey (1951)
Con quién andan nuestros hijos (1955)	Los chiflados del rock and roll (1957)	Mujeres de teatro (1951)
Llamas contra el viento (1956)	La locura del rock and roll (1956)	Tres alegres comadres (1952)
Los hijos del divorcio (1957)		El vendedor de muñecas (1955)
A dónde van nuestras hijas (1958)		Música de siempre (1956)
El caso de una adolescente (1958)		

Fuente: elaboración propia a partir de Viñas, 1987; Ayala Blanco 1993

Las tres temáticas tendrían una relación importante con otra tendencia del cine mexicano de mediados de los cincuenta: el paso del cine de la prostituta a cabaretera hasta llegar al cine del “desnudo artístico” (Cabañas Osorio, 2014) porque abrieron la rendija a la inquietud sexual de los adolescentes, para la consiguiente aparición de los dramas juveniles; pero por otro lado, el cabaret hizo evidente uno de los lugares desde el cual la vida festiva y nocturna de la ciudad se encuentra con la música como espacio para difundir lo consagrado en el gusto del público del momento, y donde se experimentan nuevas tendencias musicales. No es gratuito que José Luis Paredes y Enrique Blanc (2010, p. 395-396), señalen como antecedentes del rock mexicano la escena de los músicos adultos que entre 1955 y 1957 tocaban en centros nocturnos, carpas, cabarets, y donde se comenzó a tocar, y a bailar música del rock, ya sea traducciones de éxitos en Estados Unidos, o producciones originales. Gloria Ríos, Pablo Beltrán Ruíz, Venus Rey, Chilo Moran, Agustín Lara, son algunos de los músicos con los que se vincula la interpretación musical en cabarets y en algunas de las primeras películas alusivas al rock and roll.

Los mismos Paredes y Blanc (2010) señalan tres movimientos claves que se pueden percibir como los momentos de la primera manifestación del rock and roll en la capital del país y su extensión hacia todo el territorio nacional. El primero que va de 1957 a 1958 donde jóvenes comenzaban a acudir a lugares donde se podía escuchar en rockolas el rock and roll que llegaba de Estados Unidos, como neverías, cafeterías, fiestas privadas, y comenzaron a formar los primeros grupos como fue el caso de Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes, Los Sonámbulos, Los Black Jeans, Los Crazy Boys, Los Boppers, Los

Hermanos Carrión y varios más (Palacios, 2004; 336). El segundo momento, entre 1959 y 1961, fue cuando la industria de la música prestó atención a las agrupaciones musicales y grabaron los primeros discos para ser puestos a la venta y a su difusión por la radio, a partir de 1960, y, un año después, los primeros programas de televisión a nivel nacional. Fueron los momentos en que los grupos comenzaban a ser conocidos en gran parte del país, ya sea por la radio o la televisión, pero igualmente por giras artísticas que se realizaban por distintas regiones de México. El tercer momento se gestó entre 1960 y 1961 cuando los cantantes de los principales grupos musicales se separaron e iniciaron sus carreras musicales como solistas, como fue el caso de Manolo Muñoz, Cesar Costa, Julisa, Enrique Guzmán, y su presencia como solistas fue significativa tanto en cine como en la televisión, la radio y las giras por todo el país.

Los antecedentes y el primer momento del rock mexicano que señalan Paredes y Blanc llevan a considerar dos cosas claves: el impulso al rock mexicano fue importante para que el rock and roll se generalizaba en el país, y ese impulso fue a través de la industria del entretenimiento y los medios de comunicación, y el cine fue un factor fundamental. Por ejemplo, Moisés Viñas (1987, p. 208) señala que entre 1958 y 1967, el cine mexicano padeció de una renovada crisis en cuanto realizar películas importantes y que un tema importante en este periodo fue el tema de los jóvenes a través de nuevos melodramas juveniles, las comedias musicales que incluían la música moderna y películas con inspiración de las películas de espías a la James Bond. Señala una producción de películas que iba “entre jóvenes regañados e hijos soñados”, y menciona tres áreas temáticas de las películas producidas en este periodo donde tiene un vínculo con lo juvenil:

CUADRO 2. CINE MEXICANO JUVENIL 1958-1967

Melodrama familiar:	Melodrama juvenil:	Comedia musical:
Amor en la sombra (1959)	Ellas también son rebeldes (1959)	Una joven de 16 años (1962)
La edad de la tentación (1959)	Peligros de juventud (1959)	A ritmo de Twist (1962)
La rebelión de los adolescentes (1959)	Mañana serán hombres (1960)	Twist locura de juventud (1962)
El derecho de nacer (1963)	Pecado de juventud (1961)	Mi alma por un amor (1962)
Cielo rojo (1961)	Juventud sin ley (1964)	Mi héroe (1964)
El derecho de nacer (1963)	Los jóvenes (1960)	
El derecho de nacer (1963)	Quinceañera (1960)	

Fuente: elaboración personal a partir de Viñas, 1987; Ayala Blanco, 1993

Julia Palacios (2004, p. 340) hace la observación de que en Estados Unidos para 1960 la “música joven” era la predominante, aunque lo mejor del rock and roll había desaparecido, y su carácter provocador había decrecido, sobre todo con la aparición de nuevos ritmos juveniles que apelaban más a una experiencia lúdica que sensual, como fue el caso del twist y su principal intérprete Chubby Checker. Palacios expresa algo que es clave y fundamental (2004, p. 342):

El twist fue el baile que permitió realmente a todo mundo ser “joven”. Con el twist, la música de los jóvenes había dejado de ser territorio exclusivo de éstos, y acabó de perder su carácter de resistencia, o la poca que le quedaba, dando paso a su integración como parte de la cultura popular en general.

Cine, cine juvenil y jóvenes en la ciudad

El mismo día que se publicaba la noticia sobre la muerte de Mary Chessman el cine Américas tenía una cartelera que incluía dos películas: *Que nadie escriba mi epitafio* (1960), película norteamericana dirigida por Philip Leacock sobre el drama de una mujer y su hijo joven y cuyas vidas quedan alteradas por la muerte del esposo/padre al ser ejecutado en la silla eléctrica, y *La joven* (1960) un drama psicológico dirigida por Luis Buñuel para una producción entre México y Estados Unidos, donde un hombre mayor cuida a una adolescente huérfana en una isla desierta, hasta que llega un músico negro acusado de violación. Más allá de la posible relación de sendos dramas de las películas donde están involucrados personajes jóvenes con el mismo drama de la muerte de Mary Chessman, el punto a llamar la atención es que para ese entonces la presencia de películas con temáticas juveniles era más habitual en la cartelera de cine de la ciudad, y que de alguna manera en esas películas que comenzaban a proyectarse por lo menos desde 1956, tenían algo que de decirle distintas cosas a distintos grupos de jóvenes de la ciudad.

Para entender el vínculo del cine en la ciudad, las películas de temáticas o problemáticas juveniles, y el impacto en algunos grupos de jóvenes es importante considerar tres elementos: la etapa del cine en la ciudad, algunos cambios en la cartelera cinematográfica de películas juveniles, la percepción de algunos jóvenes sobre ir al cine en esos años.

Primero. La vida en la ciudad tuvo un cambio importante al finalizar la década de los cincuenta y en los primeros años de los setenta, algo que coincide con el equipamiento de salas cinematográficas en esas décadas. Con esto se quieren decir varias cosas. En primer lugar, que desde que el cine dejó de ser itinerante y pasó a instalarse en salas especiales para ofrecer el espectáculo cinematográfico, la ciudad no ha dejado de tener salas de cine. En segundo lugar, que a lo largo del tiempo el tipo de salas se modificó. El cine en la ciudad se transformó en varias ocasiones no sólo de acuerdo a los ritmos y dinámicas urbanas, sino también al ritmo de la sociedad mundial, lo cual hizo que hubiera

cambios en algunos procesos sociales y simbólicos locales. En un esfuerzo de síntesis, es posible esbozar las etapas del cine en la ciudad de León a lo largo del siglo XX de la siguiente manera:

CUADRO 3. ETAPAS DEL CINE EN LA CIUDAD DE LEÓN SIGLO XX

Etapa	Características	Décadas	Tipo ciudad
1	Cine itinerante, callejero, semi-fijo	1897-1910	Histórica
2	Primeras salas estables	1910-1921	Histórica
3	Teatro/salas de cine	1921-1950	Histórica Industrial
4	Cines monumentales	1960-1970	Industrial Mediada
5	Descentralización, crisis de salas monumentales	1980-1993	Mediada
6	Complejos cinematográficos	1993 a 2000	Mediada Internacional

Fuente: elaboración propia.

La llegada de la década de los sesenta está precedida por una fuerte presencia de la ciudad industrial y los primeros trazos de una ciudad de la comunicación. Las salas a finales de los cincuenta se debatían en aquellas que tenían un aspecto similar a la de un teatro tradicional, y aquellos que se remodelaban o se inauguraban con una arquitectura y concepción moderna para la época buscando ser un referente monumental para llegar a ser un lugar de encuentro y recreación para una sociedad que crecía y se diversificaba en una ciudad de cambios. En los recuerdos de hombres y mujeres que fueron adolescentes en esos momentos el tamaño de las salas de cine era muy importante porque existía la posibilidad del encuentro social con sus comunidades y redes sociales. El cine era un espacio que hacía las veces de una escuela, una iglesia: reunía comunidades para mantener un lazo social y eso era muy importante, pues más que ver una película en sí, era el hecho de estar juntos, y el tamaño de la sala era fundamental porque lo permitía, y esto señala parte de la experiencia de algunos jóvenes del momento, como uno de ellos lo recuerda:

Lo que yo veo es que el cine de la época que estamos hablando era obviamente una diversión, pero era también casi, casi, un referente cultural y un referente social al que acudías porque, pues estaba de alguna manera, casi era obligatoria, asistir, como parte

de tu rutina de fin de semana, sobre todo de la rutina de fin de semana. Era el lugar donde podías encontrar a los amigos, familiares, y donde podías o adonde llevabas a la novia y del cual, una vez terminada la función te integrabas a otros grupos que acudían a las cafeterías, a las fiestas o cosas así. Era así, como del rito dominical o de fin de semana que había que cumplir, independientemente de lo que se consumiera. No había tanto el criterio de que voy a ver esto, aunque ya comenzaba a regir mucho la mercadotecnia. La película de moda, pues había que ir a ver, pero como que eso no importaba tanto, sino más bien el hecho de asistir de la misma manera que asistías a la misa dominical, en la tarde y si había fútbol al fútbol y luego en la tarde a cine.

La experiencia de ver cine a finales de los cincuenta y principios de los sesenta tiene otro rasgo igualmente significativo porque fue el último periodo donde había una importante diversidad de oferta en la cartelera en lo cotidiano y a lo largo de los meses y los años. En el mes de agosto de 1965, todas las salas de cine exhibieron 479 películas, de las cuales 478 no tendían a repetirse. Es decir, a principios de los sesenta, a lo largo del mes una persona tenía una amplia diversidad de películas diferentes, lo cual implicaba una asistencia al cine más como una rutina de la vida social en la ciudad, y con el correr de los días se podía acumular la experiencia de ver películas como si se consulta una revista a la semana que queda como parte de una experiencia en el tiempo. Esto comenzó a cambiar con los años, lo cual no sólo fue una alteración importante en la comercialización del cine, sino en la experiencia social de asistir a las salas de cine: en 1975 se vieron 652 películas, pero solo 355 eran diferentes entre sí; en 1985 se exhibieron 728, de las cuales 328 eran distintas, y en 1995 se exhibieron 700, de las cuales solo 37 eran distintas.

Segundo. Como parte de las películas a las cuales se podía acceder en esa época, los asistentes a la ciudad comenzaron a ver algunas comedias y dramas donde se introducían asuntos de jóvenes y adolescentes. Entre 1957 y 1960 las familias y los jóvenes en la ciudad pudieron ver algunas películas extranjeras como *Rebelde ternura*, *Melodía inmortal*, *Desenfreno juvenil*, *Juventud Rebelde*, o mexicanas como *Juventud desenfrenada*, *Los chiflados del rock and roll*, siendo de lo más destacado la proyección de la película *Rebelde sin causa* en 1957 y *Semilla de maldad* en 1958, porque de acuerdo con testimonios de personas presentes en sendas proyecciones, con esas películas hubo una reacción en algunos sectores de la población donde los dramas familiares y juveniles fueron vistos con un gran realismo: tanto hablaban de la desintegración de la familia, como la actitud desenfrenada de jóvenes y adolescentes de la naciente clase media mexicana. Es por ello que ciertas películas se proyectaron con una intención de prevención, como *Quinceañera*, *Con quién andan nuestras hijas*, *Ellas también son rebeldes*, y otras con suma precaución como *La edad de la tentación*, *La rebelión de los adolescentes*, *Los jóvenes*.

Difícil saber lo que tenían de real impacto todas estas películas, sobre todo las mexicanas. Pero a diferencia de otras películas mexicanas que continuamente regresaban una y otra vez a la cartelera, este tipo de películas eran ocasionales en el tiempo: podían

pasar semanas o meses sin su programación. Además, hay otros indicios que señalan que el entretenimiento no estaba cercano al mundo juvenil que provenía a partir del movimiento del rock and roll, los jóvenes debían de divertirse con lo que estaba presente para las familias de esos momentos.

Hombres clase medieros que fueron adolescentes a mediados de los sesenta comentan que a finales de los cincuenta la oferta cinematográfica era muy tediosa y con poca vitalidad: era ver comedias simplonas, o dramas sentimentales intensos, y que el cine mexicano era algo por evitar. Preferían la radio y la televisión. Pero al crecer, al ingresar a la preparatoria, no solo ellos cambiaron, el mundo igualmente cambió, y el cine fue un espacio de exploración: en algunos casos las películas mexicanas de los cincuenta fueron vistas con nuevos ojos, y, también encontraron algo más cercano a su sensibilidad, y de hecho se encontraron con que podían trabajar su sensibilidad, acudiendo a salas de cine donde se podía ver películas francesas, italianas, alemanas, japonesas, incluso norteamericanas. Películas como *Los siete samurais*, *Sin Aliento*, *Nido de ratas*, *Hiroshima mi amor*, *Puente sobre río Kwait*, *El audaz*, *Noches de Cabiria*, que contrataban con películas como *Ben Hur*, *Los diez mandamientos*, *Gengis Khan*, *Sisi*, *La novicia rebelde*, que le encantaba a sus familias.

La prensa anunció que el 18 de noviembre de 1961 estaba programado para presentarse en la ciudad Bill Haley dentro de la cartelera del espectáculo organizado por la Caravana Corona, y esto parece ser un cambio en la dirección del viento, como una marca de un cambio ante una tendencia que estaba creciendo y preparaba el terreno para los siguientes años: por un lado, la aparición del rock mexicano tanto con las primeras producciones discográficas, a la televisión y al cine mexicano; por otro lado, la emergencia del twist como una forma de calmar las ansias propiciadas por el rock and roll, y convertirlo en una moda juvenil y una vía para la juvenilización de la sociedad y la cultura.

Durante 1962 y 1963 continuamente hubo películas con tema de jóvenes, y varias de ellas vinculados con la música, ya como una estrategia comercial de aprovechar el momento de “locura” de la juventud. Por ejemplo, películas mexicanas que se produjeron a finales de los cincuenta se vuelven a programar así como las nuevas que tienen el impulso del twist y de los grupos musicales juveniles, y sus solistas, como, *Mañana serán hombres*, *Las jóvenes*, *Pilotos de la muerte (Locos del twist)*; *Twist Locura de juventud*, *Ellas también son rebeldes*, *Una joven de 16 años*, *Cuando los hijos se pierden*, *Matrimonios juveniles*, *A ritmo de twist*, *La edad de la tentación*, *La rebelión de los adolescentes*, *La sombra en defensa de la juventud*. En cuento a las películas norteamericanas: *Frenesí de primavera* y *El sueño que yo viví*, *Noche de carnaval*, con Pat Boone; *Al compás del Twist*, Chubby Cheker, *La nave del jazz*, *Juventud de noche*, *Porque son jóvenes*, *Hechizo Hawaiano*, con Elvis Presley.

El entorno había cambiado y en esos años aparecieron nuevos espacios para que los jóvenes accedieran a manifestaciones musicales para jóvenes. Por ejemplo, en 1963 la estación de radio XEKX tenía un programa que se llamaba “La rockola al aire”, donde se programaban de 20 a 30 éxitos del momento, y a mediados de ese año se programaban músicos internacionales como a Paul Anka (Ese peso, Llorando con el viento), Los Tornadores (Telestar), Santo y Johny (Venus, Sonámbulo, Caravana), Cesar Costa (Te esperaré), Neil Sedaka (¡Oh! Carol), pero sobre todo los grupos y solistas del rock mexicano, como a Los Rebeldes del Rock (Corre Sansón, Todo ha terminado), Manolo Muñoz (Niña no llores, El barquito), Enrique Guzmán (Lo sé, Dame felicidad, Vida, Enseñando Bossa Nova), Julisa (Mucha gente se casa), Cesar Costa (Te esperaré), Teen Tops (Anoche no dormí), Los Locos del Ritmo (Camina derecho). Igualmente, entre 1962 y 1963 vivieron a la ciudad, ya sea por la Caravana Corona o a espectáculos más específicos, Los Teen Tops, Los Rogers, Enrique Guzmán, Los Rebeldes del Rock, Manolo Muñoz, Los Sleepers, Los Tribunos, Cesar Costa, Los Hooligans, Los Continentals, María Eugenia Rubio.

El ambiente juvenil que despertaba en estos momentos fue visto por varios de los jóvenes del momento como un asunto que se tornaba ambiental, un referente cultural que estaba flotado en el ambiente y al que se comienza a acceder por rutina y de manera generalizada, más que por un acto de encuentro y hallazgo personal. La moda y los referentes de una vida moderna juvenil son a partir de entonces una pauta de diferenciación con el pasado, con los adultos y con las formas de ser joven.

Conclusiones. Jóvenes en el cine y la vida flotante

En los recuerdos de varias de las personas que fueron adolescentes a mediados de los sesenta hay la tendencia a señalar que en tiempos de su infancia parecía que no sucedía nada en la ciudad, y que recuperando ya de adultos lo que tendía a acontecer era algo así como la presencia de una “modernidad borrosa”: algo comenzó a suceder de manera aislada que con el tiempo daba la sensación de que en la ciudad había dos ciudades: aquella propia del pasado, atada a una vida social moderada por ritos, normas y atavismos morales que buscaba permanecer y mantener a la ciudad en cierta inmovilidad, y aquella que comenzaba a asomarse y que era una manifestación de lo que sucedía en otros lugares del país, de otros lugares del mundo, y que era un espacio que les permitía respirar y ganar movilidad como jóvenes dentro de la ciudad.

Los dos momentos de reflexividad de las personas que recuerdan su vida y su experiencia con el cine en la ciudad permite atisbar dos cosas que están muy relacionadas entre sí: la experiencia de ver cine es cambiante, y lo fue en esos momentos para un grupo de jóvenes; que esa manera cambiante de ver cine manifiesta que grupos de jóvenes comenzaron a tener, a diferencia de sus padres, una vida que tenía más movilidad,

variación, se alteraba y podría variar a lo largo de su vida, una vida flotante en la ciudad y más allá de la ciudad.

Hombres y mujeres que fueron adolescentes a mediados de la década de los cincuenta recuerdan dos cosas muy importantes para delinear su experiencia con el cine: que entre la infancia y la juventud vieron muchas películas, pero que no recordaban a la mayoría de ellas, pero si recordaban sucesos y acontecimientos relacionados con el acto de ir al cine. En la opinión de algunos de ellos no importaba la película en sí misma, sino ir al cine como parte de un rito social más amplio y la asistencia al cine era la reificación de un rito la pertenencia a una comunidad social y afectiva. Pero había algo más y las mujeres jóvenes del momento expresaban que el cine era muy importante en dos sentidos: por un lado, por el rito social de ir al cine por el cual mantenían y reproducían un cierto tipo de lazo social con su grupo, pero igualmente porque les permitía acceder a mundos posibles de lo que veía y a los que aspiraba, y que la imitación de actitudes, comportamientos y elementos de moda, como el peinado, la ropa, las actitudes, les permitía ser de otro modo a cómo eran las cosas a su alrededor.

Cuando John B. Thompson (1998) hablaba del proyecto de la modernidad de crear un sujeto moderno hacía referencia a la creciente mediación de las formas simbólicas mediáticas como herramienta para la conformación de una subjetividad personal a lo largo del tiempo, la búsqueda de información y conocimiento de orden “no local” como una pauta para crear la identidad personal y desde donde aparece una intimidad con quien comparten el mismo o similar entusiasmo. Las historias de vida de hombres y mujeres que fueron adolescentes en esos momentos revelan que la posibilidad de desarrollar una reflexividad de intensidad más profunda a partir de asistir al cine implicaba varias cosas a lo largo del proceso de crecer, en la manera como se pasaba de la adolescencia a la juventud, un espacio donde se ganaba cierta autonomía de pensamiento, de acción, de afectividad, y que se manifestaba, entre otras cosas, porque se gestaba a partir de entonces una actitud en relación al cine comercial, y, por otro lado, la exploración de un cine diferente, más apegado a su nueva cosmovisión y procesos personales. Es decir, las condiciones de una vida flotante por la ciudad, por el mundo, por el cine, como sucedería una década después cuando era obvio y generalizado que la ciudad, el cine y la música para jóvenes estaban en permanente cambio.

Bibliografía

- Ayala Blanco, J. (1993). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo.
- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. México: Universidad Iberoamericana.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal: Estudios Visuales.

- Cabañas, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano: Representación y narrativas corporales 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Chile: Materiales Pesados.
- Debray, R. (1995). *El estado seductor: Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, M. (2012). *La posesión de Loudum, México*, Universidad Iberoamericana.
- Den Tandt, Ch. (2004). "From crafte to corporate interfacing: rock musicianship in the age of music televisión and computer programmed music", *Popular Music and Society*, Vol. 27, Issue 2, p. p. 139-160.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Frith, S. (2003). "Música e identidad", *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrourtu, p. p. 181-213.
- Frith, S. (2002). "Look! Hear! The un easy relationship of music and televisión", *Popular Music*, Vol. 21, No. 3, p.p. 277-290.
- Giddens, A. (2000). *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Madrid: Península: tercera edición.
- Gitlin, T. (2005). *Enfermos de información: De cómo el torrente mediático está saturando nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.
- Gumbrecht, H. (2015). *Después de 1945: La latencia como origen del presente*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hoggart, T. (1999). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.
- Jameson, F. (1997). "Imágenes y posmodernidad", *Proyectar la comunicación*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, p.p. 333-361
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós: primera reimpresión.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI.

- Marcus, G. (2014). La historia del rock and roll en 10 canciones. Barcelona, Contra.
- Marcus, G. (2014a). Mystery Train: Imágenes de América en la música rock & roll. Barcelona: Contra.
- McLeod, J. (2003). “Why we interview now –reflexivity and perspectiva in a longitudinal study”, International Journal os Social Research, Vol. 6, No. 3, p. p. 201-211
- McLeod, J. y Yates, L. (2006). Making modern lives. New York, University of New York Press.
- McLunahn, M. y Norden, E. (2015). “La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan”, Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones, Barcelona, Gedisa, p.p. 45-95
- Morin, E. (1966). El espíritu del tiempo: Ensayo sobre la cultura de masas. Madrid: Taurus.
- Palacios, J. (2004). “Yo no soy un rebelde sin causa...O de cómo el rock and roll llegó a México”, Historias de los Jóvenes en México: Su presencia en el siglo XX, México, Instituto Mexicano de la Juventud, p. p. 321-348
- Paredes, J. L. y Blanc, E. (2010). “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, La música en México: Panorama del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, p.p. 395-485
- Petho, Á. (2010). “Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies”, Film and Media Studies, 2, p.p. 39-72
- Quintana, Á. (2011). Después del cine: Imagen y realidad en la era digital. Barcelona: Península.
- Stanley, B. (2015). Yeah! Yeah! Yeah!: La historia del pop moderno. Madrid: Turner Noema.
- Thompson, J. (1998). Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós.
- Viñas, M. (1987). Historia del cine Mexicano. México: UNAM: UNESCO.
- Winocur, R. y Sánchez, J. A. (2015). “Introducción”, Redes sociodigitales en México, México, Fondo de Cultura Económica, p. p. 9-15.