2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
COORDINACION DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

LA IMAGEN DEL CINE INDUSTRIAL MEXICANO SOBRE LA JUVENTUD DE 1960 A 1969

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

MIRANDA DUARTE HECTOR

ASESOR: MENDIOLA MEJIA A. SALVADOR

1999



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

279213

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

CON ADMIRACIÓN Y AFECTO PARA MIS AMIGOS Y MAESTROS RAMÓN PLASENCIA CERVANTES Y SALVADOR MENDIOLA MEJÍA Y CIA. POR SUS CONOCIMIENTOS, SU PACIENCIA Y SOBRE TODO SU AMISTAD.

PARA TOÑO Y MINDA, COMPAÑEROS POR SIEMPRE

SIN LUGAR A DUDAS POR EL AFECTO Y EL APOYO SIEMPRE MOSTRADO DE CARLOS HERNÁNDEZ, ROSA MIRANDA, CÉSAR MORENO, LETICIA, LUCILA MARÍA, ALEJANDRA, INGRID, CARLA, CHARLY, EL GRAN MARCUS.

PARA LA INIGUALABLE MOVILIZACION CHARANDERA Y OTRO ETILICOS DE LA *PREPARATORIA* 7, JARDINES DE GAUDALUPE (ARAGON), LA AGRICOLA ORIENTAL Y BARRIOS CIRCUNVECINOS, DONDE FUNDAMOS AMISTADES EN LA ADOLESCENCIA QUE CONTINUARÁN HASTA DESPUÉS DE LA MUERTE.

SIN EXCEPCIÓN ALGUNA PARA LOS COMPAÑEROS TRABAJADORES DE LA FILMOTECA DE LA UNAM

FALTAN PAGINAS

De la: 1

A la: 3

I N T R O D U C C I O N

A través de su historia el cine se ha manifestado de diversas maneras, corrientes, géneros, temas etcétera. Ha brindado arte, entretenimiento e ideas, y, nadie lo puede negar, cada nación ha desarrollado una industria cinematográfica propia, dueña cada una de sus características, ya sea en sus relaciones de producción, en las temáticas abordadas y la forma de ser elaboradas, coherentes o no con la idiosincrasia y el momento histórico que representa o que las produce.

El cine mexicano no queda excluido de las propiedades arriba mencionadas. Ha cubierto *distintas etapas: la llegada del cinematógrafo Lumiére*, los pioneros mexicanos, su fase de trashumancia, la experiencia revolucionaria, las primeras ficciones en el cine silente, el periodo de búsqueda y consolidación como industria en los años treinta, la llamada época de oro y otras más.

Encontramos que estudiosos, historiadores y críticos han acertado el análisis del medio por las temáticas abordadas, así encontramos trazados el melodrama familiar, la comedia ranchera, el drama urbano, la rumbera y en esta temática, se ha podido observar que la juventud no ha sido la excepción.

La juventud como pretêxto anecdótico del cine mexicano cobra un papel relevante a mediados de los años cincuenta y se consolida como tema, en los años sesenta. Epoca conocida como la ruptura generacional, etapa decididamente determinada por el activismo juvenil; fenómeno sociológico donde las nuevas generaciones se manifestaron de diversas maneras creando una auténtica subcultura juvenil que rompía con el orden establecido y devino no por parte de la juventud en hechos dramáticos y violentos.

Es así que cine y sociedad, siempre unidos, confluyen; la proliferación del género en los sesenta no era gratuita, por lo tanto precisamos necesario, además de tener un tema para la titulación, investigar el tipo de producción que desarrolló el cine mexicano acerca de la juventud en los años sesenta y a partir de este planteamiento nuestro estudio: La imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud de 1960 a 1969.

A través de un reportaje conocer y describir cómo fue asumida la juventud por el cine mexicano, saber cómo y qué dijo sobre la juventud, conocer hacia dónde y por qué iba la juventud qué marcó los derroteros de la historia y particularmente en la década de los sesenta y hacia dónde y qué imagen transmitió el cine mexicano.

Consideramos estudiar y analizar a través de las películas bajo un método semiótico hermenéutico, qué ideas y valores transmitió la industria cinematográfica nacional acerca de la juventud, alcanzar una visión sintética del(os) mensaje(es), qué connotaciones tiene y tuvo y las relaciones con los aspectos esenciales de la experiencia social.

Mediante una revisión de la producción cinematográfica nacional que trata el tema de la juventud, describir su proceso y evolución, géneros dramáticos etcétera Definir la postura asumida por la industria, desentrañar valores u estereotipos proyectados por este medio durante la década de los sesenta, por qué en el mencionado periodo se vivió el auge de la subcultura juvenil.

Si en un principio no se pretendía hacer una historia de la juventud en el cine mexicano, se terminó hasta cierto punto desarrollándola, porque se tenía que revisar el origen de la producción juvenil, las influencias recibidas de la producción del extranjero, básicamente estadounidense, y nos detuvimos brevemente en las que resultaban de una u otra forma dignas de llamar la atención. Se estudiaron las cintas producidas en la industria, no las que se hicieron fuera de esta, como cine independiente o universitario.

Si el punto central es la juventud, corresponde señalar lo que en cierta medida rebasó un marco teórico metodológico conceptual, las principales características psicológicas, fisiológicas, anatómicas y sociales de la juventud, para la cual se optó básicamente por la psicología evolutiva de Heinz Remplein ya que sus pretensiones descriptivas por estratos se acercaban más a los fines prácticos del trabajo.

Asimismo no dejo de lado las determinantes económicas, políticas y sociales de la época y específicamente del país, por lo que se optó por dividir la presentación del trabajo y las "etapas" del desarrollo del género juvenil por sexenios Uno por la estructura política de sistema; dos porque el cambio sexenal, querámoslo o no, influye en la vida y en casi todos los rubros y sectores sociales; tres porque los cambios en la producción coincidían por un lado con los cambios políticos de México y del mundo y por otro con el desarrollo del (os) movimientos(s) juvenil(es)

Se hace hincapié en la ciudad de México, uno por que el fenómeno juvenil y las movilizaciones fueron básicamente urbanas, además, el crecimiento de la otrora "ciudad de los palacios" fue entre otras una de las determinantes para constituir la subcultura juvenil de la nación y es además en las ciudades, primordialmente, o bajo una supuesta cultura urbana y cosmopolita por donde entran los "avances tecnológicos".

Debo confesar que cuanto más avanzaba la investigación descubría que el tema era más complejo de lo esperado, simplemente la cantidad de películas producidas rebasó a las que en un inicio se tenían catalogadas, al concluir el trabajo consideramos cintas juveniles a 83 esto solamente en la década 60-69, de las cuales se vieron 44, algunas de ellas en más de una ocasión; llegó a presentarse el cansancio, sin embargo el conocimiento, el placer (este simple placer, que no me lo quita nadie, valió estudiar toda la carrera de COMUNICACIÓN) de la "experiencia cinemática" se impuso, se logró colocar, el siempre relativo, punto final.

Las películas se revisaron básicamente en video, las transmisiones por televisión y algunas y escasas copias con que cuenta la Filmoteca de la UNAM. Por lo que algunas se vieron en forma accidentada, con cortes o variaciones en las tonalidades del color o algunas casi en

versión distinta, por ejemplo la primera ocasión que se revisó *¿Con quién andan nuestras hijas?* de Emilio Gómez Muriel, 1955; la copia era a color tal como corresponde, pero la versión estaba mutilada. Más adelante, tuve la oportunidad de revisar esta misma película pero versión en blanco y negro -a pesar de que en los créditos de dicha cinta, se leía que era a color-, pero sin cortes, es decir, supongo y espero, completa, dicho ejemplo por desgracia no fue el único.

Debo destacar la ayuda de Francisco Gómezjara quien en lo que en un principio se plantearon como entrevistas, terminaron como verdaderas cátedras para explicar el movimiento del 68 en México. A Angel Calderon por las orientaciones, revelaciones en el desentrañamiento del teje y maneje de los criterios de producción de la industria del cine nacional de los sesenta; sin el auxilio de ambos amigos la elaboración del trabajo y particularmente del capítulo V, no sería la misma.

No me queda más que expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que de alguna manera han contribuido al desarrollo de "mi" escaso conocimiento de lo cinematográfico, que sería prácticamente todo el mundo, el otro, los otros. Porque quién niega al otro se niega a sí mismo. A mis padres Antonio Miranda y Arminda Duarte que me llevaron al cine desde muy niño. A mis maestros de cine: Miguel Barbachano Ponce, Federico Dávalos, Luis Sobreira, Gilberto Macedo, Ramón Aupart, Arturo Arredondo, José A Vázquez Puga y Rubén Torres (qpdc), todos de una u otra forma en clases, cantinas, cuartos de edición, pláticas y trabajos realizados me determinaron para bienes afortunados.

El agradecimiento siempre profundo y respetuoso por los tips, datos, consejos y orientaciones siempre breves y certeras de don Enrique Solórzano y Juan Jiménez Patiño. No puedo -en términos éticos- dejar de citar las deudas indirectas, por el gusto del cine que se le deben a Tomás Pérez Turrent y Jorge Ayala Blanco, juntos increíble, aunque no les guste, a Haydee Montaño, Gloria Hernández y Adela Hernández y por las "experiencias cinemáticas" compartidas.

Lo que mi particular interés y gusto por el cine le deben al inolvidable Rodolfo Guzmán Huerta, a dos buenos directores: Alejandro Galindo y Luis Alcoriza, y a ese monstruo genial, el maestrísimo (*ill mio fratello*) Federico Fellini.

Capítulo I

DE WERTHER A DEDALUS

1.1 El origen de un hecho social

Desde sus orígenes el hombre ha sido la criatura más indefensa del planeta, por ello crea formas y maneras de expresar su sentir ante la avasallante naturaleza, le pone nombre: cultura. Y así, inicia, entre otras, su preocupación por el tiempo, se da cuenta que conforme transcurría la noche y el día, todo cambiaba y a la vez permanecía, y él no era la excepción. Quizás de todo lo existente en la Tierra, él era el sujeto más proclive al cambio, capaz de cambiar la naturaleza externa y a la vez a sí mismo. Toma conciencia de que el tiempo, inclemente, deja su impronta en todo y, más rápida y de forma más perceptible, en el ser humano.

Sujeto al cambio, no siempre es él. Se transforma, es y no es él; sus actitudes y habilidades no son las mismas al paso del tiempo. Considera el tiempo como medida del devenir, como medida en él mismo y, con esto da paso al desarrollo por etapas, por edades, que va sentando precedente en la evolución del ser humano.

El desarrollo por edades, consecuencia del cambio natural, tuvo que ser medido, estratificado y fragmentado. Por su parte el medio ambiente jugaba, y lo continúa haciendo, el papel de impulsor y en ocasiones de retardador del desarrollo natural del hombre. Es bastante sabido, aún en la actualidad, que los habitantes de las zonas costeras evolucionan fisiológicamente de manera más acelerada que los de otros lugares como el altiplano.

Dentro de la evolución humana el medio ambiente social no se queda rezagado con respecto al natural. La cultura también desempeña un papel similar al ambiente natural. Es cuando el hombre bajo necesidades existenciales de supervivencia, viola las leyes naturales y su cultura retrasa o adelanta el desarrollo del mismo, pero en este rubro, más que notarse de manera fácil y externamente, la marca social se queda en el espíritu, en la psique del hombre.

Consecuencia del desarrollo histórico social de la humanidad, dentro de la división por edades que el tiempo diferencia en el ser humano, aparece la juventud, etapa en la que el hombre se transforma de manera contundente; a la misma se le responsabiliza la definición de los futuros roles que el hombre desempeñará en la sociedad, roles que son responsabilidad de él y los demás: ¿qué hará? ¿cómo vivir? ¿a qué se dedicará ese ser que deja de ser niño y se vuelve hombre?

Sin embargo, social, antropológica y existencialmente, para sorpresa del mundo contemporáneo, el joven no siempre existió. Anteriormente la transformación de niño en adulto era de forma rápida. En algunas sociedades bastaba sólo una ceremonia de iniciación para que el niño se hiciera hombre. En la actualidad no sucede de la misma manera, el proceso se alarga, se hace complejo y difícil. Esta etapa se vuelve determinante en la vida del hombre, así como para la sociedad en la que vive.

El hombre, que desde que tiene uso de razón se ha estudiado a sí mismo, se vio en la necesidad de analizar, de explicar qué es la juventud, y cuál sería el papel que ésta ocuparía dentro de la sociedad. La duda y la lucha constante por la definición de sí mismo no se escapa del problema cognoscente entre lo subjetivo y lo objetivo -eterno problema del conocimiento-. Y si esto último se hace presente en la forma de explicarse el mundo, los dos rubros epistemológicos cobran mayor fuerza a la hora de explicar qué es la juventud, porque quizá ninguna etapa del desarrollo fisiológico del ser humano ha sido tan proclive al juicio susceptible y apriorístico como ésta.

En la juventud el individuo trata de definirse a sí mismo, busca una definición a futuro -futuro no muy lejano-. En la juventud el hombre determina la configuración física y mental que lo acompañará por el resto de sus días. Esta definición de sí mismo es a su vez una manera inherente de definir a los demás y definirse con respecto de ellos. Al definirse su persona, el hombre define y se define ante el mundo Sin embargo, entre más compleja, intrincada y confusa resulta la sociedad y el mundo donde cohabita, más difícil y tardada resulta la etapa de maduración psíquica.

Empero, el proceso juvenil es psicológico, fisiológico y sociológicamente distinguido, la juventud es un hecho social. Pongamos las cartas sobre la mesa y partamos de este punto. El proceso juvenil existe, es repetitivo en el devenir humano, constante y hasta cuantificable. Muchos individuos combinan su experiencia, se impone y es colectivo, pero como objeto de estudio científico es una constante incógnita. Como cualquier otro fenómeno resulta difícil de acotar, pero no imposible de conocer y explicar, aun cuando la complejidad del fenómeno se ha acrecentado con la misma sociedad.

No obstante, como queremos hacer notar, el joven -como proceso de la juventud-, por más natural que parezca, no siempre ha existido La juventud, esa etapa del desarrollo en la cual el ser humano debe enfrentar conflictos y decisiones de diversa índole, ya sean personales o sociales, es relativamente en el devenir humano "joven"; es una creación cultural. Mencionemos sólo un estudio clásico y obligado en su género, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* de Margared Mead,[1] antropóloga estadounidense que estudió la adolescencia en las islas samoanas del Pacífico. Mead descubre que los muchachos samoanos están muy, pero muy lejos

de tener los conflictos, ya no digamos de la juventud de Estados Unidos -primer referente de comparación de Margared Mead-, sino de la juventud occidental.

Los adolescentes samoanos -en el momento en que se escribió la obra (1939)- se integran con facilidad a la sociedad, al trabajo y al ejercicio de la vida sexual. Los conflictos sociales, en lo que a la juventud se refiere son casi inexistentes. Cuando en lo particular algún joven tiene un problema familiar, lo más común es que se mude a casa de algún tío, sin que esto sea mal visto; quedando claro que los cambios naturales, es decir fisiológicos, anatómicos y psíquicos, se presentan en la misma edad aproximada de cualquier sociedad occidental.

Los temas tocados por Mead son generalmente problemas típicos de la juventud, el desprendimiento del hogar, acceso a la sociedad, trabajo, iniciación sexual, etcétera. Problemas hasta cierto punto independientes del desarrollo natural de la mujer y el hombre, pero obstáculos ineludibles que la juventud enfrenta en la sociedad occidental moderna e industrial. Es realmente en esta sociedad donde se creó a la juventud, y es en ésta donde también la convirtieron en un problema.

La sociedad occidental moderna se enfrenta -desde sus orígenes-, con la dificultad de asignarle un lugar y un papel a desempeñar a la juventud, amén de ser la misma sociedad la responsable de la formación tanto social como individual de la juventud. Pero ¿cuándo comenzó todo esto?

Con la Revolución Francesa se termina una etapa de la historia de la humanidad, y no es que con la toma de la Bastilla -14 de julio de 1789- se cortara de tajo con el viejo orden del Estado absolutista monárquico y se iniciara con el Estado civil moderno. El proceso fue lento y no sólo los cambios se refirieron únicamente al orden social y jurídico; los cambios se habían generado, sobre todo en el orden económico. Y ante los cambios en este rubro, el mundo occidental necesitó otro orden social y jurídico ante las nuevas y más complejas formas de organización y, porque no, de explotación. Ante esto la sociedad se vio en la necesidad de abrir un puente temporal en el cual el ser humano se preparara para sus futuras designaciones sociales y este puente resulto ser la juventud.

El joven fue creado con el advenimiento de la modernidad, modernidad que terminó siendo capitalista e industrial: "El joven fue inventado al mismo tiempo que la máquina de vapor -el principal inventor de la máquina de vapor fue Watt en 1765; el del joven fue Rousseau en 1762-; una vez creado, la sociedad se vio frente a dos problemas mayores, cómo y dónde se le ubicaría en la estructura social y cómo podría hacerse compatible su comportamiento".[2]

Como ya hemos explicado, desde sus inicios, en el hombre y la mujer ha existido la duda constante sobre sí mismo y la realidad que le rodea. Esta duda ha sido, en cierta medida, uno de los motores de impulso del desarrollo humano Con este impulso los grandes pensadores, ideólogos y teóricos sociales que han intentado

responder a la duda o las dudas constantes del ser humano, han tratado de explicar el desarrollo social y el cambio histórico de la humanidad. Las revoluciones sociales no son la excepción y la francesa menos, es más, una de sus características es la riqueza de ideas y teorías que la precedieron, justificaron y explicaron.

Los ideólogos de la modernidad francesa se diferenciaron de sus antecesores, y se caracterizaron por en extender la crítica y las ideas ejercidas al viejo orden social, así como de llevar a éstas a todos los órdenes de la vida social. Juan Jacobo Rousseau fue uno de ellos y dentro de sus teorías en su obra *Emilio o De la Educación,* se manifiesta por una moratoria y prolongación del periodo de formación del ser humano, mismo que terminó siendo la juventud. Sin embargo, Rousseau como todo ser humano, resulta contradictorio, pues el filósofo emancipador de la educación moderna para la juventud, a cada hijo que tenía lo mandaba al hospicio.

La idea de Rousseau prosperó porque al iniciarse el nuevo orden en la formación social del mundo occidental las estructuras económicas se hicieron más complejas, exigieron condiciones de preparación más amplias y distintas a las hasta ese entonces ejercidas; la modernidad occidental se vio en la necesidad de crear ese puente que poco a poco se ha ido prolongando y complicando, como lo es el proceso juvenil.

1.2. La concepción romántica del joven.

"...y dígase lo que se quiera, toda regla asfixia
los verdaderos sentimientos y destruye la
verdadera expresión de la naturaleza.
...está escrito en el destino del hombre que
sólo puede ser feliz antes de tener razón
o después de haberla perdido".

Johann Wolfgang Goethe, Werther

En el hombre, a través de su desarrollo, se ha podido constatar que desde los albores de la humanidad ha existido otro tipo de saber y de vivencia que en un principio se encontraba implícito en el conocimiento, es más, existió antes que el conocimiento se hiciera científico. Lo místico, sagrado, divino, poético, la duda religiosa sentimental también ha jugado en el devenir humano un papel determinante, sólo que en este rubro la entrega del hombre hacia el mundo y hacia los otros se ejerce de manera distinta, en el ejercicio de esta experiencia el estado de ánimo varía hasta alcanzar en ocasiones momentos difíciles, por no decir incomunicables al saber humano.

Como parte de este estado dual del saber en la conciencia humana, las figuras del místico, del filósofo (en ocasiones), el poeta o el artista se establecen como puntos

de partida y constantes en otra manera de percibir, transmitir y explicar la realidad, sea esta la naturaleza, la divinidad o el mismo hombre. El ser humano no podrá nunca separarse en su devenir de este plano emocional.

Ante los cambios de la modernidad y las nuevas complejidades del mundo occidental, a la par, como si se tratase de su contrario -pero en realidad, más que contrario era complemento de lo humano-, el Romanticismo se incrusta en el desarrollo humano, en todo lo que le concierne al arte, la literatura y la pintura. No sólo el romántico tenía que ser el artista que plasmara su preocupación en un material dado para crear experiencias estéticas; también el romántico rescata una forma de vida distinta a la conocida, es en verdad en la vida misma donde éste se manifiesta, la vida bohemia es a su vez una creación paralela a la vida moderna.

El Romanticismo a simple vista, parece oponerse a la vida moderna, pero en realidad lo que vino a hacer fue completar la formación del ser humano moderno, evocando al espíritu, a los sentimientos, a la imaginación y la entrega a la naturaleza; el romántico piensa y evoca el pasado en búsqueda y definición del hombre noble, ve y deposita en el joven la nobleza, lo idealiza, cree en la perfectibilidad del hombre y el joven, que se encuentra en etapa de educación, resulta el ente perfectible por excelencia.

El concepto de lo joven se amplía, si la modernidad a su sujeto creado lo establece en una etapa de preparación para asumirse en el mundo, sobre todo en el productivo, el romanticismo no niega, ni desprecia que el joven se establezca, sino que ve y deposita en él a la figura, casi divina, que salvará al mundo, que le inyectará nuevas energías e ideas. Así, apenas creado, recién nacido, el joven se enfrenta ya a una disyuntiva compleja y difícil.

En el proceso juvenil aparecen las huellas asignadas por la modernidad y el romanticismo, pero para el joven la decisión no es fácil, la búsqueda del mismo se vuelve conflictiva, más aún cuando no tiene un lugar fijo en el mundo. El romanticismo, quizá sabedor de esto, lo retrata en una constante consternación.

Johann Wolfgang Goethe escribe en 1774 ***Las cuitas del joven Werther***, en su relato, llamado tragedia por el mismo autor, el sufrimiento aparece como inherente en el hombre, más aún si se es joven; el estado de soledad y la inadaptación aparecen como el destino eterno designado por fuerzas exteriores al joven mismo; *Werther* es un exaltado amador no correspondido, pero es un enamorado envuelto en la modernidad y al no ver otra salida existencial al destino que se le presenta como impuesto, toma la decisión del suicidio; pero en esta novela no sólo es el suicidio y tragedia de *Werther*, es también reflexión y meditación de lo humano

Werther cree poseer -y así parece ser- un alma superior, una fuerza espiritual paralizada ante los demás: "Me reconcentro en mí mismo y hallo un mundo dentro

de mí; pero un mundo más poblado de presentimientos y de deseos sin formular, que de realidades y de fuerzas vivas."[3]

Las características psicológicas de Werther, su reacción ante el medio que le rodea, no serán ni se quedarán como meras formulaciones de una novela romántica, desgracia-damente, sino que el estigma ha sido completado -esto no quiere decir que juventud sea siempre sinónimo evidente de sufrimiento y desadaptación-, por un lado el tiempo de preparación para ocupar un lugar, por el otro: lo sublime, lo romántico, la nueva energía y también la soledad y angustia que en ocasiones se transformarán en sufrimiento y conflicto interno con alto grado de desarrollo.

Después de concebida la juventud no deja de ser una constante en el mundo, y como no a todos los jóvenes se les ocurrió suicidarse, cosa que sería imposible por más ganas que tuvieran, durante los años posteriores a la Revolución Francesa, todos los *movimientos revolucionarios, políticos, sociales y artísticos* se caracterizaron por la presencia de éstos en sus filas.

A pesar de que la presencia de la juventud parecía imprescindible en los cambios de la sociedad, los movimientos no eran propiamente juveniles, es decir, no respondían a demandas propias y características de este sector social, más bien eran los jóvenes que se sumaban a las filas de equis movimiento, pero el mundo moderno no tendría que esperar mucho para vivir, en la segunda mitad del siglo XX, la marcha propia de la juventud.

1.3 El concepto actual del joven y sus principales características psicológicas, anatómicas y fisiológicas

Es en el presente siglo cuando se inician con rigor los estudios científicos y sociales sobre la juventud, porque es a la sociedad actual a la que le toca vivir los movimientos culturales y sociales propios, auténticamente juveniles, con demandas que son propias de esta edad. Pero en el mundo del conocimiento la sociedad se da cuenta que la solución de estas necesidades no son exclusivas del sector juvenil, sino que competen a la sociedad en general, el *hecho social se ha transformado en* un problema social.

Son varios los puntos que influyeron y coincidieron para que fuera a esta altura de la historia el vivir dicha situación, mencionaremos algunos de ellos brevemente: el crecimiento demográfico, y con ello el de la juventud, la transformación decidida de la sociedad de agrícola a industrial, donde la familia como unidad más pequeña de producción desaparece por otras más complejas y especializadas, basadas en relaciones menos personales; el que esta familia, anteriormente ampliada, donde para la educación de las nuevas generaciones interferían los tíos, padrinos, abuelos, etcétera, en la actualidad queda reducida a la relación padres e hijos.

Que en la sociedad cada vez se aumente y prolongue la etapa juvenil, basta con revisar el árbol genealógico para encontrar que los abuelos o los padres se casaron a edad temprana dando fin, simbólicamente, al proceso de preparación juvenil, acompañado de una extensión del tiempo de preparación educativa, se crea en el presente siglo la enseñanza secundaria y se amplía a un año la educación media superior.

El hecho de que este nuevo sector social -el juvenil- se transforme como la sociedad en masivo, se hable de él en grandes cantidades, como la masa desorganizada e incorpórea, mientras que la misma sociedad, por su conformación masiva, ofrezca malas, o mejor dicho no las adecuadas, condiciones para resolver los conflictos sociales, por una parte por intereses económicos y políticos y por la otra "la sociedad industrial moderna ofrece malas condiciones para dirimir los conflictos sociales en masa, la mayoría de los conflictos sociales se convierten en conflictos de representantes sociales".[4]

Por otra parte existió un auténtico, pero no justificado, retraso por parte de las instituciones políticas y sociales por reconocer al sector juvenil como eso, como un sector social, con demandas y necesidades auténticas y propias.

De manera decisiva, la experiencia de las dos guerras mundiales, que marcan de forma cuasidefinitiva la vida existencial de la humanidad del presente siglo, misma sociedad que vive sobre todo al finalizar la segunda guerra, bajo la amenaza de un constante exterminio mundial, y el hecho de que sean en las guerras los jóvenes los primeros en ser llamados al frente de batalla, actividad antes dejada para grupos especialistas y mercenarios.

Es el siglo de los avances tecnológicos, los más espectaculares y rápidos en materia de comunicaciones, con ellos, el intercambio de ideas e información se hace más rápido y fluido, y en este rubro de las ideas e ideologías, se vive un auge inusitado de conocimiento y proliferación de doctrinas sociales, políticas, existenciales y religiosas, que explicaban o proponían diferentes modos de vida o de interpretación de la sociedad y del ser humano, tales como: maoísmo, marxismo, keynesianismo, liberalismo, existencialismo, etcétera, amén de las doctrinas religiosas orientales o de origen indígena que estarán muy en moda durante los años del auge juvenil.

1.3.1 El concepto social de joven

Quizá heredado del carácter sentimental y susceptible del romanticismo, quizá retomado de la facilidad con la que el joven puede ser objeto de diversas influencias, o más aún por el entero desconocimiento que existe acerca de ella, es común, al remitirse a los problemas y demandas juveniles, referirse a las desviaciones sociales o patológicas; cuando muchas veces, *vox populi*, se piensa o

se habla de jóvenes, no se resume o se concreta a hablar de él, de sus necesidades y demandas propias, sino de sus desviaciones: alcoholismo, drogadicción, delincuencia, etcétera; no es común hablar de los jóvenes en abstracto con sus demandas y necesidades respectivas propias de un ser común.

Son los sociólogos, psicólogos y antropólogos los que se asoman al mundo juvenil para estudiarlo como un mundo objetivo, no por sus desviaciones, esto no quiere decir que dichos acontecimientos queden fuera de la preocupación de los especialistas El estudio de la juventud parte, como en otros casos, de la interrelación de grupos de edades coincidentes como los ancianos, niños, adultos, etcétera, porque los años de vida de una persona al coincidir con otras estratifican roles, gustos y tendencias sociales o personales de manera análoga, sólo que los estudios parten de ser comparados con un tipo ideal que se toma como ejemplo o punto de partida, una especie de neutro universal para explicar o entender los grupos generales, "los estudios parten de ser comparados con un ser humano estándar, este ser humano estándar es por supuesto el varón adulto normal".[5]

Lo anterior, a pesar de sus ventajas, se podría considerar un error. El comparar o querer amoldar a estos grupos o sectores sociales con el varón adulto normal pues las necesidades económicas, culturales y sociales varían de un sector a otro; es más, durante los años del auge de la ruptura generacional, lo que menos querían parecer los jóvenes era ser un varón adulto normal; de ahí un alejamiento más entre el supuesto "varón adulto normal" y la juventud.

A pesar de lo anterior algunos sociólogos concluyen que: "la juventud no puede ser definida sino en virtud de un comportamiento empíricamente acumulado dentro de unos límites de edad aproximados";[6] la definición anterior nos parece adecuada, se instala lejos de juicios apriorísticos y busca definir en abstracto y objetivamente a la juventud, que como se mencionó, se encuentra dentro de unos límites de edad aproximados; límites que son difíciles de instaurar pues su inicio y su final es eminentemente relativo, variable de un sujeto a otro, de un sexo a otro, de una sociedad a otra y de un medio ambiente a otro.

Sin embargo, y pese a las dificultades señaladas, los sociólogos fijan la atención en la reunión de ciertas pautas de conducta repetitivas, de un grupo a otro o de una generación a otra, sin dejar de entender a la juventud como: "una etapa de la vida individual, una porción social caracterizada por comportamientos acumulados pragmáticamente, un estatus incompleto -entiéndase en formación-, un cohorte de fuerzas históricas estructuradas en unidades generacionales".[7]

Es importante insistir en la juventud como etapa de formación, pues muchas de las especulaciones y preocupaciones que existen en torno a ella se deben a este punto; puesto que la juventud aparece como la etapa decisiva donde el ser humano casi termina de formar su vida y porvenir, es decir su destino; para el mundo, la formación personal, social y cultural termina o debe terminar con la juventud, para

que el sujeto sea asimilado en forma definitiva en la sociedad; pero esta supuesta asimilación, este supuesto rol definitivo, recae en la vida productiva, en el cumplimiento de roles y estándares sociales instituidos de antaño, pero, lo que al parecer olvidó la sociedad fue la capacidad de cambio y la naturaleza transformadora del hombre mismo y en sí mismo, es decir, su mismo y constante devenir, lo que no se le ocurrió a la sociedad fue que tal vez las generaciones venideras no estarían de acuerdo con el mundo estructurado y estratificado, y esa inconformidad y cuestionamiento natural del hombre se tenía que manifestar de alguna manera, de ahí el comportamiento "asocial" y arrítmico de los jóvenes.

Aunque muchos se empeñen en ver al joven como el desviado o el inadaptado, o el equívoco o el que está mal, tenemos las concepciones que tratan de ser objetivas, que no sólo explicarán esencialmente a la juventud, sino también su comportamiento, sus tendencias y sus necesidades, y se sabrá , gracias a este hecho, que esta porción social con comportamientos acumulados pragmática y empíricamente dentro de los límites de edad aproximados y a la cual se le identifica con lo dinámico, dueña de agilidad mental y con orientación al porvenir; no está exenta de cambios e innovaciones en actitudes, demandas y comportamientos que constantemente han variado y lo seguirán haciendo de una generación a otra; variaciones no libres de ser matizadas por el medio ambiente social y natural, que constituyen la vida colectiva, ya sean: políticos, económicos, religiosos y educacionales, a los que les podemos agregar: la historia local, el barrio, las ocupaciones, la familia y la vida personal, lo que siente y vive cada individuo, lo que piensa y decide, su desarrollo físico, anatómico y biológico; cada una de estas categorías o factores, problemas o fenómenos, influyen y motivan, pero la vida del hombre es eso, una constante lucha por la determinación o indeterminación.

1.4. Las características anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la juventud

Si bien hemos visto a grandes rasgos el origen de la juventud, los conceptos que nacen a la par de ella, la sociedad donde se desenvuelve y los diferentes matices que influyen en su formación, es necesario ver los síntomas que se presentan en el ser humano y que poco a poco a través del desarrollo, irán formando el carácter y el físico de la juventud, así veremos brevemente las características generales de la juventud.

El hombre y la mujer, como ya hemos señalado, son seres en una constante transformación. En la niñez y en la juventud los cambios físicos y psíquicos son más marcados y distinguidos que en otras etapas de la vida, no todos los cambios y actitudes de comportamiento del joven obedecen a estímulos exteriores a él, sino en buena medida al desarrollo progresivo e irreversible de las formas orgánicas, a esta edad los cambios de comportamiento obedecen principalmente a lo físico, fisiológico y psíquico del ser humano, este desarrollo progresivo se lleva a cabo, según la psicología evolutiva, por estratos que no son independientes uno de otro

sino que se complementan, cada uno precede al anterior y cada uno desarrolla una tarea determinada en la evolución de la personalidad

La palabra adolescente viene precisamente de adolecer, del que adolece, no en balde dicho término se adjudica a una parte del proceso juvenil; es común en el leguaje cotidiano que los términos juventud, adolescencia y pubertad se manejen como sinónimos o por separado, en realidad cada uno de los términos se refieren a los diferentes estratos del proceso juvenil que se inicia con la prepubertad y finaliza con la plena madurez. Los estratos se estructuran de acuerdo a un acercamiento de límites de edad aproximados y todos los seres humanos atraviesan cada uno de estos momentos, no se llega a la plena madurez sin pasar dichos sedimentos impulsados *por los cambios naturales* del organismo, pero mediatizados y determinados por lo cultural.

En México actualmente se considera joven según datos del Centro de Estudios de Investigación de la Juventud de la Dirección General de Atención a la Juventud, a los seres que se ubiquen entre los 12 y 29 años, pero en la *vida cotidiana* se le considera joven hasta aproximadamente los 24 ó 25 años o cuando la persona se casa o tiene hijos, pero bien, acoplándonos a dichas edades veamos como son los jóvenes:

1.4.1 Prepubertad, entre los 10 y 13 años en las mujeres, y 11 y 14 en los varones

Quizá parezca temprano para hablar de juventud, pero en la etapa de la prepubertad se inician los cambios físicos y psíquicos a los cuales se tendrá que adaptar el joven, de hecho se señala a la adolescencia como la etapa donde al ser humano se ajusta a los cambios presentados en la prepubertad y pubertad, pero lo que es cierto es que en la primera se empieza a resquebrajar el mundo infantil, las vivencias, gustos y el hábitat en el que se venía desarrollando el ser humano.

La casa, calle o escuela, de pronto se tornan más pequeñas en dimensiones, los *espacios ahora resultan más reducidos*, de un momento a otro el ser humano se da cuenta que tiene que levantar completa la tapa del excusado para poder sentarse bien; es el típico estirón a jalón de los niños, y en verdad es una etapa brusca del crecimiento, el tronco mantiene una porción infantil pero las extremidades, brazos y piernas parecen desproporcionadas, son más largas en relación al cuerpo humano, lo mismo pasa con el rostro que mantiene un aspecto cándido, pero la *mandíbula*, orejas y sobre todo la nariz, aparecen grandes y desproporcionadas en relación con el rostro.

Como consecuencia de la nueva estructura física, que está en desarrollo, los movimientos del muchacho resultan incontenidos, impetuosos, rebeldes, burdos,

torpes, rígidos y distraídos, por lo tanto es difícil que logre hacer trabajos manuales que requieren cierta finura y precisión, esto explica por un lado la disminución de rendimiento, porque se está adaptando a su nueva constitución física lo cual provoca cansancio; la distracción, por su parte, se hace acompañar por un desinterés, lo que se debe al reacomodo de su estructura psíquica, por que la anterior -la de la infancia-, ha de destruirse.

El individuo en esta etapa, en realidad, no sabe qué hacer, los espacios vivenciales anteriormente eran grandes y satisfactorios, ahora le resultan reducidos y fastidiosos, ya no le llenan, ya no cabe en ellos ni física ni psíquicamente, ya no desea ser tratado como niño; su pensamiento se abre a un mundo de sueños ilimitados que si bien varían entre lo infantil y lo real, todo con perspectivas a la vida futura, generalmente fantasea con ser alguien, un hombre o una mujer célebre; nada parece satisfacerlo plenamente, lo cual muchas veces se manifiesta en un vagar sin dirección; su comportamiento, entre lo infantil y lo serio, presenta verdaderos polos de conducta que varían de: la osadía a la timidez, de la comunicabilidad a la impenetrabilidad, de un interés entusiasta a una indiferencia apática, pero todo acompañado por una fuerte obstinación, se le ve aburrido, triste y desagradable, estos polos de comportamiento lo acompañarán durante casi toda la fase juvenil.

Un cambio de suma importancia y determinante en este estrato es el reemplazo de su memoria y capacidad mental mecánica y concreta por otra lógico-discursiva, es decir, su capacidad progresa e inicia la facultad de pensar en abstracto, ya no tiene la necesidad de ver las cosas tal y cual son para entenderlas, su mundo se abre y se torna en universo ilimitado.

La sexualidad cobra suma importancia, antes resguardada al inconsciente, se convierte en un apetito con fondo psíquico; empieza a descubrir que para la sexualidad, que pasa por un periodo de onanismo, se necesita del otro, de la distinción de los sexos, pero no sabe cómo comportarse ante el otro sexo que ahora le parece opuesto y terriblemente misterioso. Los hombres a esta edad se preocupan y se basan en su fuerza física como principal punto de atracción; las mujeres a esta edad resultan más sublimes, buscan más la comprensión sentimental y anímica, basan más sus relaciones en las cualidades temperamentales.

De manera que parece contradictoria pero es más bien una relación dialéctica, experimenta un narcisismo que lo acompañará durante un buen trayecto, se fascina ante su propia persona, es cuando se la pasa frente al espejo contemplando su gran nariz, sus grandes ojos y su gran mentón, claro que en ese instante el joven no los ve grandes y desproporcionados sino todo lo contrario; el narcisismo, más las dificultades para desarrollar el trabajo, los sueños, el ir y venir entre el mundo infantil y las nuevas exploraciones a un mundo ilimitado, provocan que el menor fracaso, por más insignificante que sea o parezca, quebrante su confianza.

1.4.2 La pubertad, 13 y 14 años en las mujeres y 14 y 16 en los hombres

La desproporción entre el tronco y las extremidades llega a su máximo apogeo, aunque en este estrato el tronco comienza a crecer, en ambos sexos la vellosidad se hace más espesa y las glándulas sudoríparas comienzan a funcionar; en las mujeres el panículo adiposo es más abundante en caderas y muslos; en los varones, pene y escroto aumentan de tamaño y revisten rápidamente la forma típica de hombre.

En el púber continúa presentándose la introversión, la reclusión en el mundo interior, aunque ahora con un común denominador distinto al estrato anterior, pues si antes se vivió la desintegración del mundo infantil, en éste se vive la formación del carácter juvenil, por esto la separación con el exterior llegan a su grado máximo

El joven que ya ha descubierto el mundo de los pensamientos, sentimientos y estados de ánimo, éstos producen en él la conciencia de sí mismo; las emociones, aspiraciones y deseos ahora toman una índole distinta; como consecuencia de su nueva constitución y de su nueva *mentalidad lógico-discursiva*, cualitativa y cuantitativamente las aspiraciones y deseos toman y se viven de distinta manera. Es altamente egocéntrico, no se ha separado del narcisismo y como ahora percibe de una manera distinta, cree que el que piensa y siente es solamente él, lo que produce una crítica que es *altamente subjetiva* y sus vivencias, experiencias y juicios los toma por extraordinariamente importantes, es el momento de manifestarse a través del diario, las cartas y la poesía, en esta etapa es altamente sensible y creativo.

En parte por su nueva capacidad de percibir y por su sensibilidad egocéntrica, se da cuenta de lo efímero y fugitivo de la vida, los instantes, los momentos vivenciales adquieren una importancia insospechada, su vida se torna propia, sabe ahora que la vida tiene un sentido que es responsable de ella.

Bajo el afán de adoptar una postura independiente y crítica, la cultura, generalmente basada en moldes rígidos, es sometida a prueba, "de ahí que toda generación juvenil proteste contra la pedantería y filisteismo de sus mayores..., siente la necesidad de construir una cultura crítica y auténtica".[8]

Mientras los adultos pocas veces creen en lo excepcional de la persona joven, e insisten en lo limitado de sus impresiones y opiniones, ellos, los adultos, están siendo sometidos a una fuerte crítica del sector juvenil, critican a los adultos con los que se convive en mayor grado, que resultan ser *generalmente* los padres y los profesores y buscan eludir la influencia de ellos; generalmente los padres, por ser los adultos con los que más se convive resultan los primeros y más sometidos a juicio, hagamos un paréntesis aquí y veamos las relaciones con la familia durante el proceso juvenil.

Si por lo regular se sitúa a la juventud como una fase de conflicto, existe la creencia, llamémosle popular de explicar y reducir el "conflicto" por desacuerdos, distanciamientos entre padres e hijos, o por falta de severidad, atención y cuidado de los mismos progenitores, sin embargo no es así, como hemos visto el problema es social, aunque no se debe dejar de reconocer la influencia de la familia que, bien o mal, afortunada o desafortunadamente sigue siendo la base de la socialización.

La diferencia de ideas y de edades no necesariamente debe llevar a situaciones de pugna, todo depende ante los infalibles cambios del sujeto joven, de la postura de la familia, del grado de comunicación y disposición cultural que exista en el seno de ella para ser la primera en asimilar al nuevo ente que es el joven, aunque es difícil que si la sociedad no cuenta con esa disposición exista también ésta en la familia.

Si bien en varias ocasiones se comparte entre padres e hijos la idea del futuro rol social del muchacho en la vida, el trabajo, el éxito económico o el formar una familia, los marcos de referencia, en el común de los casos, no son los mismos; pasa, más aún en el periodo que nos incumbe del presente trabajo, que los progenitores muchas veces fueron formados por otros procesos de socialización con reglas y marcos de referencia, generalmente morales, distintos; quizá el muchacho desee el éxito económico pero para ello puede elegir un camino distinto al imaginado por sus padres, tal vez piense formar una familia, pero educar de manera distinta a como él fue educado, los signos de independencia y de estatus varían de unos a otros, de generación en generación, pero mientras llega el momento de la plena madurez , expresiones como: "bájale a esa música" y "no llegues a casa tarde", son temas de recurrente discusión.

Mientras el joven arriba a la plena madurez, las relaciones familiares pasan, y naturalmente tienen que pasar, a segundo plano, pues la familia es uno de los entornos del mundo infantil que deben ser superados pues el muchacho descubre y desarrolla nuevas relaciones, otro de los impulsos que procuran el distanciamiento del joven es la crítica ejercida al mundo adulto; pero en realidad a lo que debe llevar el momento es a una sana y recomendable redefinición de posiciones pues "ambos roles de padres e hijos cambian de manera fundamental y deben de redefinir sus roles mutuos".[9]

Tanto la familia como el sujeto, en bien de ambos, deben lograr la independización de este último, tanto en lo social, como en lo económico y lo cultural. Si el joven llega a la plena madurez, entonces, puede ser capaz de valerse por sí solo, de saber y creer que sus principios valen y que los puede y tiene que hacer valer, pero esto, llevado a los extremos, conduce a posiciones de enfrentamiento entre familia e hijo, donde el rompimiento y alejamiento de ésta, son "comunes". La ruptura total o la dependencia de la relación familiar e hijo en grados máximos, son posiciones que impiden el desarrollo sano del joven.

1.4.3 Crisis juvenil, adolescencia o fase postpuberal entre los 15 y 16 años en las mujeres, 16 y 17 en los varones

Se armoniza la figura física, redondez de las caderas en las mujeres, mayor anchura de los hombros en relación a la pelvis en los hombres, el crecimiento de los órganos internos ahora concuerda con el ensanchamiento del tronco, que a su vez se armoniza con las extremidades, lo cual favorece al rendimiento y resistencia del cuerpo, los movimientos resultan tranquilos, contenidos y ordenados, ya no tropieza con sus pies y como el crecimiento del vello púbico ha cesado y con esto la comezón, sabe ahora donde meter las manos.

La imagen del mundo se hace más realista porque pensar y sentir encuentran un equilibrio, la energía psíquica, anteriormente volcada al yo, se vuelve hacia afuera; su carácter se torna abierto al trato social e incrementa las aspiraciones de socialización, se vuelve extrovertido pues ha descubierto al otro.

Si en los estratos anteriores resultaba pobre en contacto con el otro sexo, pues existía idealización y timidez ante éste, ahora la actividad ante el sexo contrario se acrecienta y se vuelve más realista, los sexos dejan de ser contrarios para hacerse complementarios; a esta altura del desarrollo físico y psíquico aparece el ***flirt***, provocado sobre todo por las mujeres que desean probar su fuerza de atracción.

Ante este volcarse hacia el mundo exterior y la disposición de involucrarse con relaciones nuevas, heterogéneas y distintas a las conocidas, veamos cuál es la importancia y necesidad del papel que desempeñan las nuevas relaciones, no sólo de este estrato sino del periodo juvenil.

El individuo tiene que aprender nuevas disposiciones fuera del hogar, esto es un hecho infalible, ya que el ser humano es eminentemente social; la familia es desplazada por las nuevas relaciones, por un lado los amigos, y, por otro, la identificación con sujetos, ídolos o personalidades en los que el joven deposita aspiraciones, se ve en estos al tipo ideal representante del mundo o la forma de vida que desea o desearía participar, se crea una especie de fijación por estas personalidades ya sean deportivas, artísticas e intelectuales, representan un mundo simbólico en el cual el joven deseará vivir, generalmente son figuras de "éxito" o sujetos dignos de ser imitados.

Por una cosa o por otra el centro de atención no sólo puede ser, como ahora se acostumbra, el "ídolo juvenil" ya sea del mundo deportivo o de la farándula sino, - y esto con los años cambió sobre todo en los sesenta -, puede ser el intelectual, líder político o social o puede ser alguna persona cercana al sujeto: un maestro, un amigo o por qué no hasta un cura; lo importante y significativo del asunto es el depositar en él deseos o aspiraciones futuras, incluyendo las sexuales, que pueden ser a lo largo abandonadas o cambiadas por otras según el transcurso de la vida y la maduración del individuo, pero en su momento estos sujetos de idealización pueden

acercar o alejar de la realidad del mundo inmediato al joven, pero no dejan de decirnos algo respecto a la juventud.

Los amigos cercanos y reales, por su parte, vienen a ocupar la posición de seguridad, resguardo y similitud que anteriormente le correspondía a la familia; las amistades, como todo, cobran un significado distinto al que habían tenido en la infancia, éstas ya no son simplemente con las que se juega y se comparte una experiencia inmediata, la función de las amistades ha cambiado, ahora se comparten valores e intimidad, responsabilidades e irresponsabilidades.

La cercanía física, la similitud de experiencias, ideas y cualidades personales determinan la amistad. El sujeto se hace responsable de y ante sus amistades independientemente del fin que busque o busquen y, recíprocamente, las amistades cobran responsabilidad ante el sujeto; bajo este intercambio personal se fundamentan y gradúan las nuevas relaciones.

Entre algunos sociólogos, según Ernst Fischer, existe la disputa de si la juventud es pobre en contactos o no, ya que se habla, en esta fase de la vida, de una socialización superficial no protocolaria,[10] pues se hace de amigos con facilidad pero con pocos se desarrollan lazos estrechos; lo que sí es cierto es que las nuevas amistades se fundan para romper el mundo de la niñez y aspirar a la autonomía; los amigos se ocupan de evitar el aburrimiento y la sensación de vacío cuando lo hay, más que por su procedencia y metas están unidos por su juventud, juntos exploran el mundo nuevo para ellos, unidos tratan de evadir la vigilancia, juntos aprenden cosas que sus padres nunca les enseñaron -generalmente sexuales-, unidos viven experiencias que con la familia sería imposible vivir y compartir, juntos buscan el sentido del mundo.

Si el ser humano para conocerse y vivir necesita de los otros, si la misma naturaleza del ser humano incluye al otro; en esta etapa de la vida en que se presentan de manera fundamental los deseos y necesidades de expansión ante los momentos de crítica de la cultura y las sensaciones y reclusiones de soledad, el joven se siente más seguro cuando se da cuenta de que no está sólo, y por muy sorprendido que se encuentre que no es el único que piensa y siente de determinada manera, que no es el único del mundo con estas experiencias, por lo que tanto el trabajo como la reflexión, en fin todas las vivencias, se tornan distintas, los largos o breves momentos de aislamiento llegan a el fin del narcisismo, inconsciente o conscientemente se da cuenta que el humano para ser algo o alguien, necesita del otro.

Es el tiempo de la palomilla de la esquina, la escuela, el trabajo o de cualquier otro lugar, pero ofrece y existe entre ellos afinidad, seguridad y reconocimiento, y ante todo gusto y cercanía en la visión del mundo, porque entre más aceptado y reconocido sea por los otros, el individuo logra mayor adaptación y seguridad.

Existe en el punto de las relaciones una diferencia a notar entre hombres y mujeres, pues estas últimas, como consecuencia de su misma naturaleza adelantada, se orientan socialmente antes que los hombres, y no sólo eso, lo hacen más rápido y en mayor cantidad y también en mayor calidad, pues sus lazos resultan más estrechos, "las mujeres dependen más de sus amistades que los muchachos y sus relaciones son más íntimas".[11]

1.4.4 Plena madurez psicosexual, 18 y 20 en las mujeres, 20 y 25 en los hombres

La constitución de la configuración, tanto física y psíquica, llega a su forma definitiva, esta configuración será la que acompañe al ser humano en el transcurso de su vida. El joven se adhiere a los ideales comunes a toda la humanidad, distingue de manera fundamental lo subjetivo y lo objetivo; la socialización y la reclusión en sí mismo encuentran un equilibrio; ahora se encuentra preparado y dispuesto a colaborar activamente con los valores de la humanidad con un afán sin precedente, todo porque ahora su personalidad le permite comprender las ideas abstractas; no es que antes, cuando comenzó a suplir su memoria mecánica por la lógico-discursiva, no lo hiciera, pero ahora bajo el equilibrio presentado entre lo subjetivo y lo objetivo, entre reclusión y socialización, puede aportar soluciones que incumben a todos con mayor precisión e imparcialidad, y sobre todo, verse a sí mismo, porque el equilibrio en la personalidad del sujeto conlleva equilibrio y armonía con el mundo.

Cuenta con la fuerza y el impulso vital para enfrentarse a la vida; el proceso debe concluir consolidando y perfeccionando la independencia económica y moral. La familia vuelve a ser familiar y puede, si así lo desea, fundar la suya propia; sus gustos se encuentran plenamente instituidos y determinados; sus estados de ánimo no fluctúan como en sus estratos anteriores, debe ser una persona estable, segura, reconocer sus propios límites, no los que la sociedad le impone; comprende los valores y abstracciones de belleza, bondad, verdad, justicia, etcétera. Sabe, de acuerdo a su personalidad, qué puede cambiar y qué no, y por qué. Se inclina a las actividades éticas y estéticas, se ha formado su carácter definitivo.

La conclusión, feliz al parecer, del periodo juvenil debe llegar, y, para esto, el sujeto debe ser responsable de él y de los otros, debe ver sus valores y exigencias, fundadas unas, rechazadas otras, pero ante todo maduradas durante el transcurso de su periodo juvenil; debe saber ahora que para esto se necesita tanto de la participación y responsabilidad de él como de los otros.

Sin embargo, como transcurre la historia social, política y económica, el periodo juvenil tiende a alargarse. Si en la plena madurez todo parece eso, precisamente madurez y estabilidad, la fase no concluye, por qué, si ahora centra lo subjetivo y lo objetivo, lo particular y lo general; se continúan presentando rupturas y dependencias con el entorno mediato e inmediato que lo vio desarrollarse - la

década que nos incumbe se caracterizó por eso, por una afluencia que no había experimentado el mundo de rupturas y dependencias con la familia y la afrenta ante el entorno social-, y aunque esto se halla atenuado la responsabilidad en este rubro no es de la juventud; al parecer en la actualidad siempre se está alerta de lo que pueda hacer la juventud, no de lo que hace o lo que le preocupa, quizá la respuesta está en la misma naturaleza humana, el hombre es un ser en constante cambio y sin embargo algo prevalece, el hombre es indeterminado, quizás el mundo y sus intereses sociales, económicos y políticos lo nieguen y apuesten todo a un ser "maduro" pero un ser maduro sedentario, utilitarista, determinado, es decir estabilizado, que no es lo mismo que estable.

Aun así no dejan de surgir nuevas generaciones, nuevas dudas y nuevas necesidades y por muy "estable" que se encuentre como señala el mismo Heinz Remplein: "su conciencia reacciona a las exigencias éticas con precisión sismográfica".[12]

1.5 El joven Dedalus

El 1916 James Joyce escribió su novela, *El retrato de un artista adolescente*, Stephen Dedalus es el protagonista de dicha obra narrativa, este artista adolescente presenta ya las características, hasta antes de llegar a la madurez, típicas de un joven moderno.

Los años de adolescencia de Dedalus, en los que transcurre la novela de Joyce, podemos apreciar los polos de comportamiento por los que atraviesa Dedalus, sus experiencias y su ensanchamiento del mundo, sus momentos de soledad, de compañía, la iniciación sexual, en *El retrato de un artista adolescente* podemos apreciar cómo la vida se transforma y adquiere cualidades distintas y apreciamos ese momento de formación que es la adolescencia, apreciamos la formación de las perspectivas personales que marcarán la posterior y definitiva orientación de la vida; en la novela Stephen Dedalus le apuesta a la vida creativa, más aún si tomamos en cuenta que la novela posee un fuerte grado autobiográfico; sólo le falta al joven Dedalus el ampliar sus compromisos éticos y estéticos a la crítica política y social para terminar de emparentarse con el grueso de la juventud por venir del presente siglo.

Sin embargo, en Joyce se encuentra ya una actitud que será constante en el siglo XX y que empezará a manifestarse en las vanguardias artísticas. Si ya desde el surgimiento de la modernidad el romanticismo advertía una falta de solidaridad con el mundo interno del ser humano por una realidad que imponía la misma modernidad, las vanguardias artísticas del presente siglo retoman la demanda.

La situación anterior no es gratuita en el mundo moderno, éste ya a principios del presente siglo ofrecía un aspecto confuso, dinámico, utilitarista, totalitario e

imperialista, realidad que parece absorber al ser humano como momento concreto de una evolución histórica y social; sin embargo el hombre no podía permanecer pasivo ante esto y la realidad entonces para las vanguardias se transforma en una fantasía onírica, pero esta fantasía en realidad era una forma de retomar lo humano, al hombre en particular, surge como una defensa de los intereses personales del hombre en particular ante un proyecto que se impone, determina y unifica.

Dedalus aparece un 1916 en la mitad de la primera guerra mundial (1914-1918). ¿Qué sucedería con un joven de esta naturaleza ante la conflagración?, la respuesta nos la parecen dar las vanguardias del siglo, el dadaismo, surrealismo, cubismo, etcétera, ellas se caracterizan también por la participación de los jóvenes y algunos de ellos participantes activos de la guerra; pero todas las vanguardias asumen de manera distinta la realidad, el entorno inmediato, y en su grueso se aprecia una fuerte crítica al mundo racional occidental moderno.

Así la realidad se impone, la modernidad como forma de vida y explicación del mundo, pero el proyecto no deja, no permite otra forma, otras expectativas, y la imaginación humana es ilimitada. De Werther a Dedalus ha pasado mucho tiempo y también varias movilizaciones y en ellas, como ya lo hemos mencionado, el joven y siempre él como sujeto activo participante.

Al concluir la Primera Guerra Mundial, el proyecto moderno no se elimina, al contrario, se exacerba, se unifica y fortalece; el utilitarismo se carga de productividad, y la productividad de intereses económicos. Al hombre no le queda otra que ser productivo, y lo productivo en circulación de mercancía, los preceptos de igualdad, libertad y fraternidad se miden en productividad. Ante este mundo que ofrece aspectos y caminos de la vida limitados, era creíble que un día al amanecer un joven se sintiera escarabajo.

La modernidad, transformada en capitalismo, pronto halló una manera de disfrazar y tratar de sanar las necesidades sentimentales y estéticas del ser humano: los deseos, sueños y los apetitos se depositaron en la sociedad del espectáculo que tiene, tenía y tendrá en el consumo su principal medio de "vinculación".

Si ya la crítica había comenzado desde el nacimiento de la modernidad, si ya se retomaba de manera exacerbaba a principios del siglo XX, qué podía suceder en el devenir de los años si la realidad no se transformó -es decir el proyecto moderno-, al concluir la primera conflagración mundial al sujeto crítico parecía no quedarle otra: o desaparecía o se unificaba. Sin embargo la respuesta nos la da el sobrevenir de los años

Capítulo II

DE LA GENERACION SILENCIOSA AL REBELDE SIN CAUSA

"Siempre buscamos a los que realmente no nos buscan."

Jack Kerouac, ***Los subterráneos***

"El anonimato en el mundo de los hombres es mejor que la fama en los cielos, porque ¿qué es el cielo?, ¿qué es la tierra? Todo ilusión."

Jack Kerouac, ***En el camino***

2.1 La sociedad y la tecnología

La historia no cambió. La sociedad de consumo y la sociedad del espectáculo se hicieron una y la misma, consolidó su lugar en el devenir del hombre a finales de la Segunda Guerra Mundial, este último uno de los acontecimientos más significativos para la historia del hombre pues era la primera vez que una sociedad de masas se enfrentaba a otra, también por la serie de repercusiones políticas, sociales, culturales que tendrá en la vida posterior de todo el orbe, por ejemplo algunas de las múltiples tecnologías utilizadas e inventadas durante o antes de la competencia armamentista se explotaron comercialmente, sobre todo las de comunicaciones; la televisión, que ya había sido diseñada previa al encuentro bélico mundial, será, entre otras, la más destacada, con un desarrollo rápido e inusitado.

El desarrollo de la televisión viene unido -y a la cabeza- de la evolución de las industrias culturales, éstas, como la radio e industria fonográfica, encuentran su forma cotidiana en el electrodoméstico. Los medios de difusión incrementan, forman y conforman a la misma vida social del consumo y el espectáculo, tanto la sociedad del espectáculo como lo técnico, sin logos -es decir, quizá ya debamos hablar de tec-no-logía porque cada vez parece perderse el logos-, entran por las ciudades; son los miembros de las poblaciones urbanas los primeros en recibir el impacto, justamente cuando la sociedad urbana e industrial desplaza a la agraria.

Es precisamente en estos conglomerados urbanos postbélicos, industriales y altamente poblados donde surgen los movimientos masivos juveniles.

En las guerras mundiales fueron los jóvenes los primeros en ser sacrificados en el frente; al ser enviados, muchos hogares se vieron divididos y el matrimonio como institución se ve quebrantado, pues separados de sus hogares y de sus amistades más cercanas aprovechan las pocas oportunidades que tienen en la guerra para llevar a cabo el contacto sexual, que provocan alteraciones en la estructura familiar, es más, se crean familias sin estructura, hijos sin padre o sin madre y padres sin hijos. La

mayoría de los productos de estas relaciones tendrán alrededor de veinte años en los sesenta.

Al concluir la Segunda Guerra mundial, los Estados Unidos emergen como la *nación vencedora*, pero no es solamente la nación que con aliados derrota al enemigo, se convierte en la nación que puede ayudar a otros países en la reconstrucción económica y social, así como la nación que entró a la guerra y triunfó en ella para defender los valores en los que se fundamenta.

El triunfo de Estados Unidos conlleva su estilo de vida, su ideología, sus intereses políticos y económicos que trae como resultado que el sueño de vida estadounidense se exporte o se *imponga, ya sea a través de los medios* como el cine, la radio y la televisión; por medio de políticas intervencionistas, créditos y penetración en los mercados locales.

Se trata de la visión del hombre que cuenta con solvencia económica y entre mayor capacidad de consumo ejerza mayor es el éxito y el reconocimiento por la sociedad, ahora el éxito social tiene una imagen común: el sueño de vida estadounidense es la imagen del hombre que vive sin problemas con su familia, de edad mediana, traje y corbata con esposa guapa, y que indudablemente puede y tiene que adquirir casa, carro, y modernos electrodomésticos; el antiguo proyecto de igualdad, libertad y fraternidad tiene una imagen, el *american way of life*.

Pero esa imagen del hombre de éxito además de apoyarse en ingredientes *ideológicos* -porque indudablemente el hombre de éxito era blanco-, se sustenta en una teoría social y en una estructura positivista y funcionalista. En ésta, cada individuo, cada institución, deben cumplir con una serie de funciones asignadas socialmente que se denominan roles sociales, éstos resultan obligatorios para todos los miembros de la sociedad, vienen a representar un conjunto de normas, comportamientos, valores e ideales para todos -o casi todos .

El hombre de éxito tiene que *cumplir uno o varios de estos roles*: el de consumir, el de padre o madre de familia, el de empleado o propietario -por supuesto, generalmente empleado-. En fin, cada uno de los roles deben cumplirse para que la sociedad continúe funcionando. Concreta también obligaciones y prohibiciones, enlaza modos de conducta.

Curiosamente, la cultura estadounidense también será la pauta a seguir por la protesta juvenil, fenómeno que se dio en casi todos los países occidentales.

Lo importante, lo sorpresivo, es que los movimientos se dieron después de periodos de estabilidad en las naciones, *cuando, al concluir* la conflagración bélica, se había apostado a la reconstrucción y reordenación política, económica y social con Fondos Monetarios Internacionales y Bancos Mundiales como fuentes de crédito para el desarrollo y la estabilidad, sin presentir las cuarteaduras espirituales y

emocionales que habían quedado en los pueblos, mismas que se pretendieron cubrir y sanar con la sociedad del espectáculo.

Era el momento del beneplácito económico, del mundo del crédito (siéntase bien hoy, pague después). Mundo nunca antes visto por los adultos que habían vivido crisis económicas y tiempos de guerra, por lo tanto resulta, hasta cierto punto, razonable y posible que creyeran en éste. Así los adultos se ven ocupados por el trabajo, la obtención de vivienda, carro, electrodomésticos, etcétera. Es el sueño estadounidense que se compra. Incapaces de cuestionar o cuestionarse a sí mismos, no apreciaron la brecha que se estaba abriendo con las generaciones venideras; para ellos la guerra fría, por muy guerra, era fría.

2.2 La generación vendida

La juventud, hasta la primera mitad del siglo XX no significaba problema alguno, las normas de comportamiento del sector joven no diferían de los valores de la sociedad, entre más rápido pareciera uno adulto y se incorporase al mundo de éstos, era lo mejor. El vestuario, el porte, los peinados tampoco eran juveniles, eran más bien al modo adulto. La tesis de una auténtica subcultura juvenil hasta ese momento era errada.

La subcultura, la joven en este caso, es aquella que surge de otra, que retoma algunos lineamientos y se distancia de otros hasta convertirse en una manifestación de un grupo específico dado, eso hasta este momento de la primera parte del presente siglo era prácticamente inexistente y oficialmente no existía.

En las universidades que posteriormente serán el centro de muchos movimientos juveniles, los estudiantes pertenecían a un grupo élite; desde lo cultural, por el grado de conocimientos que representaban, y económicamente, porque se trataba de los que tenían capacidad para sustentar los estudios. Bien portados, bien vestidos, los jóvenes estudiantes procuraban ser triunfadores, es decir, un adulto "normal" independiente económicamente, representar una edad madura, usar traje y corbata.

Si bien habían existido movimientos juveniles, por una parte eran, como ya hemos visto, artísticos. A principios de siglo se habían dado movimientos como el de 1918 de la Universidad de Córdoba en Argentina; en La Habana, 1928 y México, 1929, eran y constituían movimientos eminentemente estudiantiles, con demandas que si bien tenían repercusión social, como las de la autonomía universitaria, sus alcances y demandas eran inmediatas y precisamente de grupos élite.

En México, los movimientos estudiantiles desaparecieron del panorama social y político por un buen tiempo, los jóvenes proletarios se encontraban más ocupados en subsistir que en protestar. A mediados del siglo, en el país se implementaron

mecanismos de control y panaceas para dirigirse a los jóvenes por parte del gobierno. Los jóvenes proletarios, si podían, asistían al Instituto Nacional de la Juventud (INJUVE), donde podían aprender algún oficio o desarrollar alguna actividad cultural o deportiva.

Los conflictos estudiantiles si existían eran al interior de las entidades educativas, entre escuelas y facultades. Se llevaba a cabo la contienda entre el Politécnico y la Universidad. Pendencia muy apoyada, fomentada y celebrada por las mismas instituciones a través de ídolos corporativos, los famosos porros, líderes medios entre la muchachada y las instituciones, que eran además verdaderos profesionales de la movilización y vigilancia del estudiantado, todo esto era una especie de mecanismo de control implementado durante el alemanismo y el ruizcortinismo

En general todo iba encauzado a la adaptación de las prácticas de consumo, al modo de vida y los placeres de la sociedad adulta que seguían los moldes estadounidenses: todos aparentemente felices y contentos, lo que en otros lados del mundo se calificó de "la generación mimada o vendida al sistema".[13] Aunque en verdad esta generación no tenía muchas expectativas de comportamiento y al parecer no le quedaba otra que condolerse con el orden implementado.

Existe un hecho significativo, el mundo en su mayoría había sido gobernado por hombres maduros, pero para finales de la década de los cincuenta se encuentra gobernado por hombres de edad avanzada, incluso en ocasiones de mayor edad que sus antecesores, sobre todo en las naciones que posteriormente vivirán el auge de la subcultura juvenil. Eisenhower en los Estados Unidos, Nikita Kruschef en la Unión Soviética, Charles de Gaulle en Francia y... Adolfo Ruiz Cortines en México, ellos representaban la formación del orden cultural, económico, político y social, hasta la Segunda Guerra Mundial, representaban la reconstrucción. Así, bajo la senectud, los beneficios sociales, empleos, paz, explosión demográfica y un Estado benefactor, ampliado y paternalista, sobre todo en México, se encargaban de dirigir la sociedad sin ser cuestionado por la Generación Mimada.

2.3. La generación *Beatniks*

"¿No es cierto que se empieza la vida como un dulce niño que cree en todo lo que le pasa bajo el techo de su padre? Luego llega el día de la decepción cuando uno se da cuenta de que es desgraciado y miserable y pobre y está ciego y desnudo, y con rostro de fantasma dolorido y amargado camina temblando la pesadilla que es la vida."

Jack Kerouac, En el camino

No todo era felicidad, las grietas empezaron a abrirse. Hacia finales de los cuarenta surge en los Estados Unidos el botón de muestra de las actividades juveniles por venir, es el primer movimiento del siglo verdaderamente joven, crítico y auténtico: los *Beatniks*, sin traje sastre y sombrero, sin detestar a los comunistas, ni a los negros ni a los mexicanos, se lanzan al camino sin rumbo fijo, sólo el que el destino les marque, pero no se trata del destino determinado, sino del azar:

"Carlo observaba toda esa tonta locura con sus ojos entonados. Finalmente se dio una palmada en la rodilla y dijo:

-Tengo algo que deciros

-¿Qué es, qué es?

-¿Qué significa este viaje a Nueva York? En qué sórdido asunto os habéis metido ahora? Es decir, tío, ¿adónde vas? ¿Adónde vas tú América, en tu reluciente coche a través de la noche?

-¿Adónde vas? -repitió Dean como eco, con la boca abierta."[14]

Tirarse al camino, recorrer América, preguntarse a dónde se dirigía América, era ya de por sí una disposición distinta a la oficial; sin rumbo y sin trabajo fijo los *Beatniks* se colocan fuera del estándar de vida de producir-consumir y, en el camino, destapan la cloaca de la vida estadounidense, la otra cara de la América vencedora, la cara del desencanto y desaliento.

"Deambulamos por estrechas calles románticas cargando con nuestro harapiento equipaje. Todo el mundo tenía pinta de extra de cine en las últimas. Starlets envejecidas, ligones desencantados, corredores de coche, patéticos personajes de California, tristeza fin-de-continente a cuestas, guapos, decadentes casanovas, rubias de motel de ojos hinchados, chulos, macarras, putas, masajistas, botones. -¡Vaya mezcolanza! ¿Cómo iba a arreglárselas nadie para buscar la vida entre gente como ésta?"[15]

La contracultura estadounidense deviene en el recorrido por la nación. Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg y William Burroughs no son únicos, encuentran a su paso un sin fin de personajes singulares, desaliñados, vagabundos,

parias, macarras, gente por este estilo que deambula por toda la nación de Estados Unidos. Sexo homosexual y heterosexual, alcohol, drogas, jazz y mambos, envuelven el mundo *Beatnik* que afirma individualidad, identidad, independencia y la desaprobación de las normas sociales. Todo ello expone los valores y las actitudes de los movimientos juveniles venideros -¡qué bueno que llegaron!

2.4 El rebelde sin causa

Mas trascendente en la opinión pública que los *Beatniks*, son los rebeldes sin causa. Estos aparecen a mediados de la década de los cincuenta como factor sorpresa en la paz postbélica y producto del agotamiento espiritual, asimismo del aislamiento individual de la sociedad masiva y de la compulsión material. Herederos y continuadores de lo iniciado por los *Beatniks*, el rebelde es más común y, en cierta medida, más sedentario, se podía encontrar en la calle donde se vivía, en la escuela, en la esquina, ¡en la casa!

Sorprenden al mundo. Cada vez eran más y más. Las actitudes distintas a los roles de vida estandarizados ganaban terreno, aunque en realidad, la sociedad consideraba impertinente o más aún rebelde sin causa a cualquier muchacho que no estuviera de acuerdo con lo establecido.

Según los especialistas en la materia, produjeron un auténtico debate: "esta nueva generación mostró por fin el comportamiento que siempre se esperó de la juventud, rebeldía y crítica".[16] Otros asumieron la impugnación ante los jóvenes, buscando la explicación en lo más común. problemas familiares, de estudios o falta de empleo; no así Allerbeck y Rosenmay, que afirmaban que más bien se buscaba al culpable de la falta de "poder pronosticador de la sociología juvenil".[17]

Es compresible, hasta cierto punto, que el fenómeno de esta nueva actitud juvenil fuera difícil de explicar en el momento de su aparición, pero no obedecía simplemente a un común y cotidiano problema familiar o a un eco de la moda -los Beatniks no habían impuesto ninguna moda-. El proceso llevaba años en gestación, la ruptura generacional era un hecho. Los rebeldes sin causa son los primeros en saltar a la vía pública para iniciar el reclamo -todavía a estas alturas un tanto difuso- de su participación en la sociedad.

Con los rebeldes sin causa se inicia el fin del grupo de jóvenes de la generación o generaciones mimadas, se termina el comportamiento y la imagen del joven, especialmente el estudiante, que vestía tipo adulto y que cuando mucho lo diferenciaba el suéter distintivo de su escuela u organización deportiva; con los jóvenes rebeldes sin causa se da fin también a los mecanismos de control: bailes, competencias deportivas, que componían una supuesta cultura juvenil.

Por otra parte, curiosamente, el término rebelde sin causa fue adoptado del cine por la sociedad en general, desde los padres de familia hasta los especialistas en la materia, para señalar este comportamiento juvenil nunca antes experimentado. El joven creado por la modernidad cobraba ahora las características de la sociedad que lo producía: agresividad y nobleza. Estas características, a su vez, se convertían en la diferencia de sus movimientos predecesores aunque adoptaban el dinamismo y la movilidad de los *Beatniks*.

Su vestimenta, antes usada por sectores marginados -tenis de lona, pantalones de mezclilla, playera y la chamarra de cuero negra-, los ubica, en un inicio, fuera del estándar de consumo; su uso representa ya el principio, característico de la época, de diseñar un atuendo propio y original, además de ir de acuerdo con la movilidad, el dinamismo y la "informalidad" de la juventud . La misma vestimenta es usada por igual entre jóvenes de los

sectores marginados y la élite estudiante, la diferenciación entre unos y otros comienza a disminuir.

El joven a partir de este momento no tiene la necesidad de adherirse a algún movimiento artístico, literario político o filosófico para asumir posturas diferentes en la vida o salir de lo cotidiano, se trata ya de una actitud eminentemente juvenil. La actitud representa todo un reto para el conocimiento social, no se trataba ahora solamente de los marginados, sino que jóvenes de diferentes clases sociales adoptan la misma actitud. Actitud que no deja de ser, en cierto sentido, amorfa y aparentemente apolítica.

El sistema, era evidente, no satisfacía a toda la sociedad y mucho menos a los jóvenes, y la mejor muestra de ello son dos figuras fundamentales -en su época podrían haber aparecido y representado al chico triunfador norteamericano-. Marlon Brando y James Dean, que además de ser miembros de la generación, se convierten, sobre todo el segundo, en iconos representativos de su época, estos auténticos ídolos y representantes de la juventud, eran considerados triunfadores del star system hollywoodense, y, sin embargo, lo que el mundo conocía como el éxito no los satisfacía plenamente.

Brando será durante su trayectoria un desacatado del sistema, su vida rodeada del escándalo y la transgresión; Dean, por su parte, es el icono representativo de una época decisiva en el comportamiento juvenil. Su imagen convertida, actualmente en mito y, posteriormente, lo que la sociedad del consumo entiende como mito, en la mercancía.

James Dean antes que mito, antes que mercancía era o ¿es?, carne de la carne de la época de postguerra y del movimiento juvenil. El joven actor "triunfador" que encarna, mejor que su predecesor Brando -por el que llegó a declarar su admiración-, al *rebelde sin causa*, no sólo lo fue en el cine, sino en la vida real.

Con la cinta *Rebelde sin causa* (Rebel whitout a cause), de Nicholas Ray ,1955, y el éxito de la misma, se inaugura, propiamente, lo que primero fue un acercamiento, una preocupación por la subcultura juvenil, para terminar siendo un género en el cine mundial. Después, apropiación, explotación moda-consumo de la sociedad del espectáculo, de la sociedad masiva del consumo que al parecer todo lo convierte en espectáculo, en mercancía capitalista y por lo tanto enajenada, en fetiche. Explotación que encuentra su lugar en las industrias culturales como el cine, la radio, la televisión, las industrias editoriales y fonográficas. La juventud había llegado al cine, como si el papel protagónico que reclamaban en el mundo le fuera otorgado.

2.5 El Cine

En algún momento conceptualizado "pasatiempo sin porvenir" por el padre de los hermanos Lumiére, el arte de nuestro siglo, la fábrica de mitos, la fábrica de sueños ha llegado a ser en nuestro siglo, inspirado por el modelo institucional industrial hollywoodense en, precisamente, una industria, y la película es su mercancía y, como mercancía del capitalismo, enajenada, y más aún como mercancía de la industria cultural: fetichizada, y como película: mercancía hiperfetichizada.

Sin embargo el consumo del cine o de la "experiencia cinemática", el apreciar la(s) película(s) deviene, produce, como lo señalan Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola,[18] en conocimiento, en pensar, en ponerle verdaderamente precio a la experiencia de lo cinemático.

"Y por eso mismo, por su pertenencia íntima al capital, el cine también puede ser la mercancía que, paradójicamente, deviene antimercantil, la mercancía que revela la parte maldita, lo interdicto: arte y filosofía..."[19] porque como mercancía hiperfetiche del capitalismo tardío, el cine funciona como "un siempre gris dispositivo mercantil para enajenar el sufrimiento real de todos y de todo, como un etéreo pero letal opio de la postmodernidad sin chiste, un soporífero para olvidar el sufrimiento que impone la depauperación creciente de la fuerza de trabajo"; el consumo, la recepción del cine dejada para el supuesto "tiempo libre" para olvidar, descansar, distraer. "Tiempo libre" dejado al individuo para recargar energía, fuerza, y entonces "regresar" a la producción, al consumo, a lo cotidiano

"El cine, entonces, por el lado negativo, funciona como anestesia y amnesia de la(s) libertad(es) radical(es)"; por el lado despreciable, enajenante; pero ante la posición receptiva, la experiencia conlleva el pensar "el cine es la mercancía que sale y hace salir afuera del modo de producción capitalista, hace acontecer su paradójica, inquietante de(s)construcción desde el espíritu... y funciona de lugar de encuentro y zona de acuerdo con el otro, la sociedad y el cosmos..." "... desde cierta perspectiva, la del opio y la ilusión, puede ser despreciable, mínimo, nada de nada; y al mismo tiempo, desde la otra perspectiva, la que busca lo esencial, la que sigue el proyecto radical de indagar por el deber ser más íntimo de la existencia personal, el cine resulta ser de un valor e interés incalculables, pues le da otra forma, una más amplia, a la conciencia; la deja pensar en la aspección y percepción del mundo, la deja ver la mirada... la razón de ser".[20]

En el periodo que nos incumbe, el cine se encontraba en plena recuperación de los tiempos de la guerra. La industria del cine estadounidense no permaneció exenta de los cambios imperantes en la sociedad y no tardó, ante el novedoso comportamiento joven, en impulsar las realizaciones que se centraran en la vida juvenil y, en su primer momento, cuando las nuevas actitudes dejaban de ser meros conflictos individuales y familiares, muestra un intento serio, por acercarse, comprender y explicar dicho fenómeno. Llega hacerlo con tal acierto el cine estadounidense que el apelativo de *rebelde sin causa* fue utilizado por el éxito de la película del mismo nombre.

En este caso el cine norteamericano, no inventó al rebelde sin causa pero sí propagó las actitudes de este modelo juvenil, es decir, lo resumió, captó, representó y difundió en el momento oportuno. Es más, el apelativo rebelde sin causa, que en un principio se utilizara en términos peyorativos, es hoy en día una categoría utilizada por sociólogos y estudiosos de la juventud para clasificar el comportamiento de los años cincuenta hasta, aproximadamente, la mitad de los sesenta.

El cine americano se pone a la vanguardia, abre un parteaguas descubriendo el género juvenil, ampliamente explotado aunque con diferentes matices y perspectivas

posteriormente, no sólo por el cine de Estados Unidos sino por otras industrias cinematográficas del mundo, y la mexicana no sería la excepción.

2.5.1 El salvaje y la Semilla de maldad

Antes del éxito de *Rebelde sin causa* ya se habían hecho películas sobre jóvenes que trataban el fenómeno social, estas cintas corrieron con menor suerte, es decir tuvieron menor repercusión social y económica, pero resultan significativas al plantearse, o en un momento dado aportar soluciones, a la brecha que se abría cada vez más y más entre jóvenes y adultos.

El salvaje (The wild one) de Laslo Benedek ,1953, nos muestra al insumiso Marlon Brando en el papel de Johnny "El Salvaje", un muchacho franco, brutal, vulnerable y, a pesar de liderar a una pandilla de motociclistas, solitario. Unas pandillas de motociclistas llegan de no se sabe dónde y rompen con la tranquilidad, y también con la monotonía, de un pueblo de los Estados Unidos ante el asombro y espanto de sus lugareños.

Las pandillas se apropian de la taberna del pueblo que hasta ese momento era sólo para adultos, y se vuelve a su vez el antecedente de la cafetería, la fuente de sodas o el bar o café existencial, lugar o lugares comunes en el género de producción juvenil como sitio de reunión.

Después de peleas, competencias de motociclistas y el desorden en la taberna "el salvaje" es perseguido por los habitantes del lugar, es detenido y al no concretarse una acusación formal en su contra y dada su juventud es puesto en libertad. La cinta en sí, muestra los ademanes juveniles pero también la duda que persiste con respecto a ella en el seno de la sociedad; es la incredulidad y el desacierto ante el surgimiento de tales actitudes y, sobre todo, de quien las realiza en medio de una sociedad donde reinaba, la libertad, la tranquilidad y el orden, la cinta aun lejos de comprender el fenómeno no encuentra culpables concretos, ni el joven "salvaje", ni la policía, ni la sociedad. El "salvaje" continúa con su camino sin saber a ciencia cierta a dónde va. Esta actitud es heredada de los *Beatniks*.

El poblado representa un microcosmos de la sociedad norteamericana de la postguerra. Es cierto que de una aparente tranquilidad surge un nuevo problema, pero también es cierto que esa tranquilidad es tedio, monotonía, por eso no es gratuito que la hija del comisario Kathie (Mary Murphy) que atiende en la taberna quede sorprendida y atraída de la actitud y personalidad del muchacho interpretado por Brando.

Un nuevo sector social, un comportamiento estridente e iconoclasta y sumamente dinámico, ¿qué hacer ante todo esto? Queda la incredulidad y la incomprensión ante el sector; la persecución ante la anomia social que no cumple un rol tradicional, que muestra una actitud distinta, contradictoria y arriesgada. La sociedad se encuentra frente a un nuevo comportamiento de ser joven y es calificado de "salvaje"; la juventud tomaba por sorpresa a la sociedad.

El "salvaje" con su indumentaria; chamarra de cuero negra y motocicleta, lo diferencia de los demás, exalta al individuo, la movilidad y la independencia -en aquellos momentos, porque en la actualidad cualquiera porta esa indumentaria- frente a la estandarización y la adaptación obligatoria al *statu quo*.

El personaje no es más que una inversión del vaquero del Oeste; el conquistador de América que, por la fuerza, llega al Oeste para imponer el orden y los valores occidentales modernos. En este caso, ante la llegada del salvaje, el mundo se ve cuestionado, y la película lo demuestra, pues en pleno siglo XX no hay lugar para los espíritus contestatarios, innovadores y aventureros.

Semilla de maldad (Blackboard Jungle), de Richard Brooks, 1955, muestra el caso de el profesor, Richard Dadier (Glenn Ford), que no sólo pretende educar sino entender a sus alumnos que encabezan Artie West y Gregory Miller (Vic Morrow y Sidney Poitier), discípulos desconfiados, agresivos, irreverentes y peligrosos, dudan de la palabra y actitudes del profesor e incluso, provocan que el mismo académico dude de su profesión y de los valores que defiende.

El choque entre el docente y sus alumnos no se hace esperar. El profesor en compañía de un colega es emboscado en la noche en un callejón y no pueden distinguir quién es el culpable y la tranquila vida hogareña se vea amenazada por medio de anónimos que recibe su esposa Anne Dadier (Anne Francis) que se encuentra embarazada.

Ante todo el personaje que interpreta Ford no se amedrenta y logra coptar un alumno que tiene don de liderazgo entre el grupo, Gregory (Sidney Poitier), además de ganarse el favor de sus alumnos con base en compresión y exaltación de los valores humanos, logra al final no sólo descubrir quién es el autor de las malas pasadas que ha vivido sino también sacarlos del grupo y expulsarlos de la escuela.

Si bien en *Semilla de maldad* se cae por momentos en posturas maniqueas del alumno bueno Gregory (Sidney Pontier) y el alumno malo Artie (Vic Morrow), sin explicar el porqué de sus actitudes y desconfianza a fondo; y por otra parte, resaltar los valores patrióticos estadounidenses como en la secuencia en la que Dadier asiste a consultar a un viejo profesor suyo para saber cómo solucionar el problema, se debe destacar que en esta ocasión el negro Gregory (Pontier) sea bueno, pero también se puede caer en la trampa de ver una sociedad que brinda oportunidades a todos independientemente de raza, color posición social y edad cuando en la realidad no siempre ha sido asi.

Se debe destacar, y esto es el acierto de la película, que el personaje interpretado por Glenn Ford invite a pensar a sus alumnos por cuenta propia y no a creer siempre en versiones estereotipadas y clásicas; como en la secuencia donde analizan una cinta de dibujos animados "Juanito Habichuelas", los alumnos llegan a la conclusión que el personaje del cuento es en verdad un ladrón. Destaca que el profesor intente adoptar el punto de vista de sus alumnos, que ante la nueva generación se auxilie en la docencia de nuevas técnicas de enseñanza-aprendizaje, y que, a pesar de haber sido víctima de la violencia, resuelva el problema con una disposición intelectual y humanista, muy al contrario de lo que se practicaba en la sociedad: violencia con violencia.

Sin embargo, ambas propuestas: *El salvaje y Semilla de maldad* no tardan en ser rebasadas por lo que podría considerarse no sólo la obra clásica del género sino también la obra mayor, *Rebelde sin causa* (Rebel without a cause) Nicholas Ray ,1955.

2.5.2 Rebelde sin causa, la película

Rebelde sin causa, no es gratuitamente la obra "clásica" del género, ni de manera fortuita la gente tomó el título de la película para nombrar y clasificar toda una actitud generacional de la juventud de esos días. Su éxito no únicamente se debe a la acertada dirección de Nicholas Ray y a la adecuada interpretación de sus actores, además de haber estado muy bien seleccionados. Asimismo, su éxito se debe, principalmente, a no haber caído en posturas moralistas, pues desde un punto de vista objetivo se acerca a los problemas de la juventud, lo que hace de ella la producción que mejor manejó dicha problemática, tanto como línea argumental como problema social

James Dean encarna al personaje del joven Jim Stark, una simbiosis entre personaje y actor pocas veces lograda en el cine, que no era resultado de una mera casualidad o incluso de las facultades histriónicas del mismo Dean, sino que él mismo era el rebelde sin causa, era un desadaptado del star system hollywoodense, cuando muchos han querido estar en su lugar, y cuando apenas probaba las mieles del triunfo moriría víctima del vértigo de la velocidad en el mismo 1955. Curiosamente los tres principales intérpretes juveniles de la película morirían trágicamente.

No sólo existen los factores externos que propician el éxito -la polémica vida de Dean y morir justo cuando la cinta era exhibida-, sino que el personaje principal resulta más tierno, que sus predecesores, más solitario -aun cuando todavía vivía con sus padres-, más vulnerable y menos agresivo que los interpretados por Brando o Vic Morrow en su momento. Es decir, para hablar en términos melodramáticos, es menos malo y resulta más cercano a los apetitos y vivencias de la juventud. En esta ocasión sabemos quién es y de dónde viene, y algo fuera de lo común, su origen clasemediero determina su vida y problemas existenciales.

Los personajes, los actores con su desempeño, bajo la dirección de Nicholas Ray, logran representar las convicciones de la juventud no sólo de ese momento sino también las del porvenir de un futuro no muy lejano. Ya sea por el mito Dean o por los aciertos de su realizador, la cinta no pierde actualidad, aun más, la leyenda continúa.

Al apreciar la película uno se pregunta ¿por qué rebelde sin causa? Jim vive una situación de inestabilidad familiar, un padre (Jim Backus) pusilánime y silencioso ante una madre (Ann Doran) aprehensiva, que ante cualquier conflicto cree solucionarlo con mudarse de residencia. Judy (Natalie Wood) es la guapa, cándida y por momentos atrevida muchacha, desdeñada y desatendida por su padre (William Hopper), el cual brinda mayores atenciones a sus demás hijos; en los casos de Jim y Judy la familia está retrasada ante la nueva personalidad de sus hijos. A Jim sus padres desean continuar tratándolo como niño. Lo

mandan con su "lunch" a la escuela. Judy, por su parte, es rechazada por su padre cuando ella desea sentarse junto a él en el momento de la cena; en ambos casos los personajes demuestran sin caer en posiciones maniqueas -que caracterizaran al género en el cine mexicano-, el distanciamiento entre padres e hijos, la incomprensión y la incomunicación.

Rebelde sin causa logra mayor acierto y verosimilitud, al colocar sus personajes en un ambiente real, cercano. Ahora ya no es solamente en la escuela como en *Semilla de maldad* o el joven que quién sabe de dónde viene y quién sabe a dónde va de *El salvaje*; es ahora la representación de un muchacho común y corriente. Personajes que son por momentos tímidos y atrevidos, melancólicos y explosivos, sintiéndose y siendo incomprendidos, y a su vez, buscan entender no sólo a la sociedad que no los satisface sino también la vida misma. En la secuencia de la visita al planetario Jim comprende lo efímero y circunstancial de la vida humana, un breve espacio y tiempo en la inmensidad del universo.

Rebelde sin causa demuestra que instituciones como la familia están fallando en su relación con la juventud, que la justicia no sabe cómo asumir y responsabilizar las nuevas actitudes y situaciones de los grupos juveniles, lo que provoca el alejamiento entre las instituciones y la nueva juventud Cuando Jim Stark siente la carga, el peso de la muerte del compañero con el que libró el duelo de velocidades en el acantilado y por circunstancias no cuantificadas y esperadas, el joven no logra salir del carro y cae al acantilado, Jim sin ser culpable acude a la policía, no le creen, consulta a sus padres ellos no tienen respuesta, entonces la busca con sus compañeros Judy y Platón. *Rebelde sin causa* rompe con la imagen del adolescente irresponsable, cuasiestúpido, ignorante, o delincuente. James Dean -Jim Stark- logra representar la audacia y el desgarro de la juventud en medio del *american way of life.*

Platón (Sal Mineo) representa el personaje más patético de la cinta; solitario, afeminado, introvertido y neurótico, recuerda como discutían sus padres desde que estaba en la cuna, de hecho el abandono es tal que nunca vemos a los padres de éste, se encuentra sólo al cuidado de su nana negra Servant (Marietta Canty), que por mucho amor y cuidado que profesa por él nunca puede suplir el cariño familiar y resanar las cuarteaduras dejadas en éste.

Platón no tarda en sentirse atraído e identificado con las actitudes y valores de Jim, su valentía, honestidad, desafío, perseverancia y resistencia que demuestra no únicamente ante los embates de sus compañeros de escuela sino también ante las autoridades. Jim, Judy y Platón terminan por representar un triángulo amoroso de connotaciones familiares, ya que éstos se transforman en padres simbólicos para su amigo Platón, quien al ser cercado por la policía en la casa abandonada en la que se ocultaban, solo y desesperado ante las autoridades, sufre un ataque neurótico y muere víctima de una bala.

Pero la inteligente y aprovechada sociedad del consumo, después del éxito de *Rebelde sin causa*, no tardó en darse cuenta del amplio mercado real y potencial que significaba la juventud, y que por muy estridente que resultara su comportamiento era explotable en términos comerciales. Al fin y al cabo la chamarra negra, la playera, los tenis tenían que surgir de algún lado, fabricarse y consumirse, y como consecuencia de la explosión demográfica la juventud ya era un amplío sector, por lo que los artículos tenían un mercado seguro

El sistema de reproducción del capitalismo se reencuentra consigo mismo, como líneas paralelas que, por distantes, en algún punto se encuentran. El cine, industria cultural coadyuva, a partir de aquí y en adelante, al consumo; es más, es el trampolín del lanzamiento comercial. La juventud de alguna forma fue representada en *El salvaje* y en *Rebelde sin causa* no tardó en querer ser Johnny o Jim Stark, cuando muchos ya lo eran. Ahora el joven, estereotipo y fetiche, se consume así mismo.

Capítulo III

DE CUANDO LOS PADRES QUE SE QUEDABAN SOLOS APRENDEN A SER UNA FAMILIA DE TANTAS

3.1 De jóvenes de saco, sombrero y corbata, señoritas de virtudes hogareñas

A mediados de los años cincuenta, en el México ruizcortinista, bajo la comandancia de una institución presidencial elegida "democráticamente" y de poderes cuasidictatoriales, el México de la primera lucha armada civil del siglo XX, el México tan alejado de Dios y tan cerca de Estados Unidos, sorprendía al mundo con su paz y su *armonía social*; su *sistema* político parecía incuestionable y garantizaba el bienestar social, el progreso y la democracia.

La lección había sido aprendida el presidente era el garante del pacto entre las fuerzas revolucionarias aleccionadas en el partido, todos podían llegar pero sólo uno sacaba el boleto de la rifa. Pero eso era, a pesar de todo, lucha de privilegiados; las masas, los sectores sociales económico-productivos entraban dentro del pacto; los obreros tenían representación, lo mismo que los campesinos.

La Ciudad de México, aún lejos de ser la más poblada y contaminada del mundo, veía con gusto las gardenias colocadas en las avenidas por el regente de hierro Ernesto P. Uruchurtu, e iniciaba, al parecer también con gusto, la ampliación del espacio urbano, las fronteras entre la ciudad de México y la provincia del Distrito Federal disminuían. El Estado era *garante, de la salubridad pública, del desarrollo económico,* de la educación.

Los jóvenes si eran proletarios, cómo ya lo mencionamos, podían asistir al INJUVE, y la "élite" estudiantil se alejaba un poco de su carácter élite pues el beneficio social se ampliaba y ahora contaba con un punto de reunión y encuentro de lo más amplio, moderno y funcional en el mundo como Ciudad Universitaria, en la cual se reunían, en un solo lugar, el saber, la docencia y la juventud.

La aldea global que tendía a ser el mundo más comunicado y unificado en intereses no quedaba exento de lo que sucedía en otros lugares, *México no podía ser la excepción.* Los desmanes juveniles no tardaron en hacer acto de presencia en la sociedad mexicana, los jóvenes estudiantes manifestaban las primeras actitudes por alejarse de aquella supuesta cultura estudiantil que consistía en competencias deportivas, golpearse entre ellos o con miembros de instituciones educativas rivales; organizar bailes, festivales y concursos de belleza.

Como consecuencia de un México que se decía más moderno, del potencial consumista de los jóvenes y el éxito de *Rebelde sin causa*, el cine mexicano como "industria" cultural, muy industria y muy cultural, pero también muy mexicana, no tardó en aprovechar el eco de los acontecimientos y pronto aparecieron en la cartelera producciones cinematográficas que presumían abocarse al mundo juvenil. Son muestras del tipo de producciones que se hicieron en esos momentos; cine que para poder tener respuesta en taquilla llevaba el

adjetivo joven o adolescente en el título y así justificarse y predecir de qué trataba la película, sin embargo ninguna de ellas lograría el éxito económico, ni el representativo del cine estadounidense como el caso concreto de *Rebelde sin causa*.

Consideramos interesante, además de curioso, detenernos en esta serie de producciones aunque sea de manera breve, porque son las primeras del género juvenil que cobrará auge en el transcurso de la década de los sesenta, y propiamente se trata del nacimiento del mismo ya como un género más en el cine nacional; segundo, porque en estas producciones se marcan los derroteros temáticos y anecdóticos de los cuales el cine sobre jóvenes pocas y en muy contadas excepciones rebasará; y tercero porque ya encierra una serie de contradicciones que el cine mexicano no superará. En este breve periodo se encuentra un puritanismo moral que resulta pedante y demagógico. Se puede apreciar que mientras la juventud comienza a apartarse de los valores morales prevalecientes y adoptar posiciones culturales distintas a las que muestra el cine nacional, para éste el comportamiento juvenil en ese momento sólo escandaliza.

Por si lo anterior pareciera poco, en este periodo también se puede observar cómo el cine juvenil parte de dos géneros explotados por la industria cinematográfica del país que lo determinarán, el melodrama familiar y urbano.

En el cine mexicano el género familiar es por excelencia la materia prima de la producción; encontramos la cinta clásica del género, en 1941, *Cuando los hijos se van*, obra del destacado director Juan Bustillo Oro. Es de llamar la atención que en la vasta filmografía de este director se encuentre también el antecedente más remoto de la comedia cinematográfica sobre jóvenes en *Mil estudiantes y una muchacha* de 1941.

Por lo tanto, Bustillo Oro propiamente se convierte en el creador del género, no sólo por encontrar en su obra los antecedentes en el cine nacional del género juvenil, sino porque, esencialmente, tanto la estructura anecdótica como los valores y estereotipos no serán rebasados por la producción del género, ni en los cincuenta ni en los sesenta.

Cuando los hijos se van narra la historia de una numerosa, católica y provinciana familia que ve poco a poco cómo sus vástagos se alejan del hogar que los vio nacer. La hija interesada, Amalia (Marina Tamayo), se casa con un hombre maduro; el hijo mayor, José (Carlos López Moctezuma), preferido del padre por su condición de primogénito, aprovecha la ausencia de Francisco (Antonio R. Frausto), um amigo de la familia que se encuentra de visita en compañía de su esposa -Mimí (Gloria Marín), una mujer joven-, para entrar furtivamente en la alcoba donde se encuentra sola Mimí, y a punto de ser sorprendido escape dejando que la culpa caiga en su hermano Federico (Emilio Tuero), el hijo noble, y además cantante, incomprendido por su padre pero preferido de la madre. Federico al no esclarecerse los hechos con Mimí es expulsado del hogar y se marcha a la capital en busca del triunfo artístico.

La cinta, un éxito económico para los productores y el realizador, fue además punta del lanzamiento estelar de los entonces jóvenes intérpretes, y coloca a Sara García como sinónimo de la madre abnegada y a Fernando Soler como el padre autoritario, por momentos equivocado, honesto, pero sobre todo enérgico con los valores moralistas que

pregona. Fernando Soler se convierte en el padre por antonomasia del cine mexicano. A partir de *Cuando los hijos se van* será lugar común en la producción nacional ver a los padres sufrir a causa de las desavenencias de los hijos.

Caso muy diferente fue el de *Mil estudiantes y una muchacha* que, a decir de su realizador, obtuvo un éxito modesto[21] *Juan Bustillo Oro (1904-1989), nacido en* la Ciudad de México, proveniente de una familia clasemediera, tiene una sólida formación cultural. Graduado en Derecho y poseedor de conocimientos en teatro y literatura quiso, con la mencionada cinta estudiantil, hacer una producción basada, curiosamente, en las experiencias más divertidas de su época juvenil en el ambiente estudiantil -remarco esto, porque Bustillo Oro sólo se inspiró en las más divertidas anécdotas de su época juvenil, no se le ocurrió, y puede dudarse que además se le permitiera hacer, reproducir sus andanzas políticas cuando participó en el movimiento vasconcelista-. La idea de *Mil estudiantes y una muchacha* dentro de lo que el cine mexicano venia explotando sugería ser novedosa.

Para su realización se apoyó en el cuadro de actores que ya habían colaborado y funcionado bien con él en sus anteriores realizaciones. *Joaquín Pardavé, en el papel de un distraído* profesor de leyes (Ateneodoro Soriano), que al recibir nombramiento para ejercer la docencia en la universidad se ve obligado a cambiar de residencia justo enfrente de la misma Facultad de Derecho. Para colmo, lo hace acompañado de su hija Ana (Marina Tamayo) y la tía de la muchacha, Brígida (Conchita Gentil Arcos). Sus alumnos encabezados por Sóstenes (Julián Soler), Alejandro (Alfredo Várela), Abelardo (Manolo Fábregas) y Julián (Emilio Tuero) no tardan en percibir la monada que resulta ser la hija del *díscolo profesor y, ni tardos ni perezosos empiezan el múltiple cortejo.*

Para sorpresa de los estudiantes la guapa y hogareña señorita elige al dedicado, distraído y aprovechado estudiante Próculo (Enrique Herrera, actor supuestamente cómico de origen cubano). Bustillo Oro atribuye el "modesto" éxito de su realización, *primordialmente,*[22] primero a que el actor Herrera, muy acartonado como su costumbre, enfrentaba y sacaba de quicio a Pardavé, y segundo a que Bustillo cometió el error estructural de combinar a dos personajes que eran iguales, los interpretados por Pardavé y Herrera.

Más determinante, y en esto parece tener la razón, el darse cuenta que el ambiente al que se remitía la película le era desconocido al público, por lo tanto poco vinculado con el género *que en ese momento y sin saberlo Bustillo Oro inauguraba para la cinematografía nacional,* la comedia de tónica juvenil.

Juan Bustillo Oro, en verdad tenía razón, al afirmar lo desconocido que resultaba un tema como el de *Mil estudiantes y una muchacha.* Estamos en los años cuarenta, el director se remite a su época de estudiante, es decir nos abocamos a una época en que el estudiante pertenece a una minoría elitista y, más aún el universitario, a una privilegiada élite de la élite. Cuando el mundo estudiantil le era ajeno a la opinión pública y más que parecer lo que actualmente entendemos por un joven, los muchachos de ese entonces parecían adultos menores, pequeños, chicos y su mundo reducido al de la universidad a unas cuantas "inocentes" aventuras.

Ese mundo reproducido por Bustillo Oro era casi ignorado por completo para el público popular, dicho ámbito no contenía ninguna trascendencia social y, por lo tanto, a los ojos de cualquier espectador resultaba simplemente curioso. Nos ubicamos en una época antidiluviana de la subcultura juvenil, ni siquiera cuando ésta se debatía si se trataba de una tesis errada sino cuando prácticamente era inexistente.

Sin embargo encontramos a los personajes que se convertirán en los estereotipos de la juventud estudiante, el fósil Sóstenes; el cómico Alejandro; el joven estudiante galán y cantante, Julián, a la muchacha bonita en su rol de señorita que no estudia y su vida se reduce al hogar mientras, bajo las ansias de mil pretendientes, espera el momento de elegir al más adecuado y casarse Es decir, lo que en aquel entonces se entendía por finalizar con su juventud, hacerse grande, una persona adulta; situación, esta última, bastante realista a la que era reducida por aquel entonces la mujer mexicana para la que no existían otras expectativas de vida.

Si la mujer salía de casa para estudiar lo hacía en un internado para señoritas, como en la cinta del mismo nombre *Internado para señoritas* de Gilberto Martínez Solares,1943, donde las muchachas estudian y se enamoran de su profesor, mientras esperan el matrimonio. En esta cinta le toca a Catalina (Mapy Cortés) enamorarse del Profesor Montiel (Emilio Tuero).

Sin embargo las aventuras o desavenencias de jóvenes estudiantes y señoritas hijas de familia en un ambiente que pretende ser meramente juvenil tendrá que esperar cerca de 20 años para ser resucitado por el cine mexicano, salvo otro "curioso" ejemplo en 1943, el de *Adiós juventud* de Joaquín Pardavé, con él mismo acompañado de Luis Aldas y Manolita Saval.

Densa y melodramática película donde Pardavé trata de reproducir la vida juvenil en esos momento reducida al mundo estudiantil, con líos amorosos entre la señorita llena de virtudes hogareñas, Juanita (Manolita Saval), que ayuda a salir adelante a su pretendido y cuasinovio Alberto Montes (Luis Aldas), y su amigo idealmente enamorado de la misma Juanita, Hilarión Medinilla (Joaquín Pardavé); las situaciones se repiten: fósiles estudiantes, la señorita, las parrandas de los muchachos; aunque la cinta contenga la virtud que en una escena el cine mexicano sea condescendiente y vemos a los muchachos estudiando e incluso graduarse a uno de ellos con honores -Alberto Montes-.

Realmente el aporte de *Adiós juventud* al género es la mujer ambigua: frívola, experimentada y atractiva; en esta ocasión Lidia Montero(Aurora Segura) tiple de un teatro de revista es pretendida por el joven estudiante Alberto Montes. Desde luego no se trataba de una señorita típica ya que elige el camino del espectáculo, por lo que tiene una reputación dudosa. La presencia de este tipo de mujeres si bien no se vuelve imprescindible para el género si será constante.

Será en la vertiente del melodrama familiar donde el joven, además de cobrar vida, su presencia es continua e imprescindible. Si el joven existió en el cine mexicano fue bajo la figura del hijo, a partir de la mencionada cinta *Cuando los hijos se van* en el celuloide

azteca, casi siempre, cuando los conflictos generacionales se presentan se reducen a un choque de padres e hijos donde los progenitores tienen la razón y la solución.

Como veremos *más adelante, a finales de los cincuenta* al aparecer el género juvenil, ya como género donde el joven es el que determina las circunstancias y toma el papel protagónico, surge como hijo legítimo del melodrama familiar como ya lo ha afirmado el investigador Moisés Viñas,[23] sólo que a diferencia del familiar en el juvenil vemos a los hijos actuar fuera de casa, con los amigos, en fiestas, llenos de conflictos de orden sentimental, y, ocasionalmente, en la escuela y trabajando.

Existe un caso excepcional en el melodrama familiar y se trata de la realización de Alejandro Galindo *Una familia de tantas*,1948. No únicamente encontramos una visión verista y acertada de la familia *paternalista, numerosa, católica y autoritaria*; sino porque también encontramos tres conductas, mencionadas ya en el capítulo primero de este trabajo, que el individuo suele tomar con respecto de su relación con la familia cuando se presenta el proceso juvenil, la ruptura, la dependencia y la independencia, esta última en el caso de la película se ve producida por una rebeldía.

El caso de *Una familia de tantas* es en verdad el de una cinta que se adelanta a su tiempo, pues en ésta, la adolescente Maru(Martha Roth) es la encargada de rebelarse, trascender e independizarse del hogar y, además de tener la razón, contar con un futuro halagador, caso excepcional en el cine mexicano para alguien que abandona el hogar y más si se trata de una mujer.

María del Refugio es la señorita que se encuentra en pleno desarrollo juvenil, está en su fase media, la adolescencia, acaba de terminar su pubertad. Vemos en la realización cómo es celebrada su fiesta de quince años -lo que en términos reales equivale a presentar y ofrecer a la sociedad a la nueva señorita-. Ella, al ir creciendo y ante los acontecimientos de su hogar, toma conciencia del ambiente prohibitivo y autoritario que reina en su familia, producto de la conducta e ideas de su padre Don Rodrigo Cataño (Fernando Soler).

Se trata de una familia modelo, clasemediera -cuando la clase media es ya una realidad en el país-, urbana, numerosa y sin conflictos económicos, si no viven ostentosamente se permiten hacer alguna fiesta y adquirir modernos electrodomésticos como aspiradoras y refrigeradores vendidos por Roberto del Hierro (David Silva), personaje del cual Maru se enamora

Don Rodrigo es honesto, metódico, pulcro, claro y franco al hablar; trabaja y cumple en su casa, no tiene vicios físicos y no se le sabe de alguna aventura. Pero más allá de explicarse el mundo de manera porfirista -*en la sala de la casa se ostenta un cuadro de Porfirio Díaz*-, tiene que enfrentar a la nueva generación encarnada por sus hijos y sobre todo por Maru, tiene que enfrentar la redefinición de roles dentro de la familia ante el desarrollo físico y mental de los hijos latente en la película.

La mayor de la hijas Estela (Isabel del Puerto), toma la decisión de abandonar el hogar una noche de manera clandestina después de una golpiza propiciada por su padre al sorprenderla besándose en la calle con su novio. Estela representa la ruptura violenta y total con el hogar;

la dependencia por su parte le corresponde a Héctor (Felipe de Alba) el hijo mayor que no fuma delante de sus padres, termina casado pero apegado al hogar paterno por embarazar a su novia; María del Refugio representa la independencia.

Maru es la rebelión y trascendencia del hogar, ¿por qué? Sí conoce la estabilidad económica, tiene fiesta de quince años, comienza a trabajar, ha sido formada dentro de las *buenas costumbres, la rectitud* y el orden; tiene dos buenos pretendientes, uno rico, aunque impuesto por su padre, el primo Ricardo (Carlos Riquelme) y a Roberto del Hierro, con el que desarrolla una relación franca sin enredos pero a escondidas de su padre.

¿Qué lleva a Maru a independizarse de la familia? No es solamente la necesidad de unirse al hombre que realmente ama, es la necesidad de trascender la rigidez familiar, el hastío, el *autoritarismo* de su padre y los valores que él cree simbolizar, es la necesidad de Maru de construirse una vida familiar mejor, un mundo distinto que satisfaga sus deseos y necesidades tanto físicas como existenciales, otra opción, encarnada por ella y Roberto del Hierro Maru es la adolescente que crece se desarrolla y se transforma física y mentalmente, toma conciencia y conceptualiza de diferente manera a la que se le ha enseñado.

3.2 De las muchachas que iluminaba la virgen para no ser seducidas, y las que, al parecer, no fueron iluminadas y terminaron desnudándose

Si en pocas ocasiones el melodrama familiar se aleja de sus planteamientos iniciales, lo mismo sucederá con la comedia juvenil, que salvo honrosos ejemplos, se alejará de los planteamientos y los estereotipos creados por Bustillo Oro.

El género juvenil, que prácticamente se inició de forma tímida en el cine mexicano, es ubicado en ambientes estudiantiles y urbanos. El género, que vacila entre el melodrama y la comedia, de alguna manera representaba que la juventud podía actuar sin sus padres, pero de forma metafórica el complejo edípico parece tomar forma y cuerpo en la industria cinematográfica mexicana y los muchachos regresan al hogar, lo mismo el género juvenil regresa al hogar materno para sentirse seguro y protegido.

La juventud ya causa expectación en los cincuenta y como hemos señalado, a estas alturas de la historia, la ruptura generacional era un hecho. Ante esto, "el cine no se mantiene ajeno" y ya encontramos las primeras realizaciones del género correspondientes a la época.

De hecho la reaparición de la juventud en el cine obedece a un viejo recurso del cine mexicano de apropiarse de cualquier suceso o acontecimiento histórico, social o causante de expectación en la opinión pública para "alimentar" su producción, lo que le permite ir de la revolución a la prostitución, pasando por el reparto agrario, o llevar a la pantalla al deportista triunfador del momento, sea boxeador, torero, futbolista, etcétera; o la cantante o vedette de moda, esta última peculiaridad del cine nacional se convertirá en uno de los sellos distintivos del género juvenil.

En el transcurso de los años cincuenta podemos apreciar cómo la juventud, en cintas que combinan varios géneros, pasa poco a poco de elemento de ornato a ser el ente protagónico.

En películas como *Mi campeón* Chano Urueta, 1952, vemos a la entonces reina de la universidad Rosita Arenas (Rosita), tener que decidir entre el ostentoso hogar que la procreó y el humilde hogar que verdaderamente la crió, el de sus putativos padres Chóforo Bobadilla (Joaquín Pardavé) y Lupe (Nini Marshall). Es una cinta ambientada en un "mundo estudiantil" del que participa su modesto pretendiente Luis (Fernando Fernández), un estudiante, cantante y boxeador .

En *Padre Nuestro* de Emilio Gómez, 1953, Carlos Molina (Carlos López Moctezuma) hombre modesto que ha quedado desempleado tiene que auxiliar a sus hijos para alejarlos de problemas sobre todo a Federico (Raúl Farell) para que desista de sus pretensiones delictivas y regrese a los estudios, lo que le permite a la cinta algunas escenas en la entonces novedosa Ciudad Universitaria.

Pero en realidad la cinta que viene a marcar los derroteros de la juventud en el cine mexicano de los años cincuenta es *Maldita ciudad* de Ismael Rodríguez,1954, especie de melodrama familiar, campirano, urbano, juvenil. La realización de uno de los mejores directores del país nos narra la historia, ficticia -pues todo se trata de un argumento que desea vender el pueblerino aspirante a guionista Lupe Godínez (Julio Aldama)-, en donde el doctor del pueblo Antonio Arenas (Fernando Soler) es convocado a ocupar un puesto administrativo en el sector salud, para lo cual se tiene que mudar a la ciudad con toda su familia que la componen su esposa paralítica María (Anita Blanch), su cuñado don Lucas (Carlos Orellana) y su hija Virginia (Martha Mijares).

Tradicionalmente en el cine nacional la ciudad aparece como el ente corruptor y deformador de la familia, entonces qué mejor que un joven, vago, frívolo y seductor de señoritas para mostrar los productos causantes de la desintegración familiar en la ciudad, y dejar como único camino, para el caso de la juventud en este momento, es decir los años cincuenta, la delincuencia para los hombres y el embarazo no deseado para las mujeres; todo eso por trasladarse a la ciudad y alejarse del orden moralista tradicional.

Serán Alvaro Ortiz, que en la cinta interpreta a Chicho, y la actriz Martha Mijares los principales exponentes de los estereotipos propuestos por el cine mexicano de los cincuenta cuando de jóvenes se trata: para la adolescente, el embarazo, y para el adolescente, la delincuencia. En un cine contemporáneo a las preocupaciones de las producciones estadounidenses sobre jóvenes, pero muy lejano, a diferencia del norteamericano, a la subcultura juvenil.

El cine de este momento coincide con el tono moralista prevaleciente de los sectores oficiales, el regente de hierro Uruchurtu mandaba, para beneplácito de la Junta de Mejoramiento Cívico y Moral, el cierre de cabarets y centros nocturnos a la una de la mañana. Los porros del Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO) quemaban revistas pornográficas en el Zócalo.

La moralidad imperante coincidía con la solemnidad de la ciudad y con la solemnidad del presidente en turno, Adolfo Ruiz Cortines. Decía José Fuentes Mares que el presidente era tan solemne que no la dejaba ni para ir al baño.[24]

Don Adolfo era el primer presidente, y al parecer será el único, que llegó al mando máximo de la nación sin ser militar ni tener estudios profesionales. El sexenio vivía los últimos años del milagro mexicano, el régimen se vanagloriaba por su capacidad de pago en el extranjero, su estabilidad política y social, el ampliar el Estado benefactor al interés social con el aumento de los servicios de salud pública -en el sexenio se erradicó la viruela-, la construcción de viviendas de interés social, que lo mismo contribuían a dar a la ciudad un aspecto más cosmopolita pero también al desbordamiento urbano; y en el rubro de la educación, la secundaria se consolidaba como servicio urbano.

En medio del moralismo y la solemnidad, los primeros brotes juveniles, fuera del comportamiento instituido, se afirmaban. El uso de la mezclilla hasta entonces prohibida en las escuelas particulares empieza a proliferar, así como los tenis de lona y las chamarras de piel negra Los jóvenes, aunque no todos, dejan de bailar mambo para cambiarlo por el rock and roll. Sin embargo, el proceder iba más allá de una moda, se distingue porque sectores de estudiantes se olvidan de coronar reinas de la belleza, de bailes, golpearse entre ellos para organizar mítines y colectas en favor de Cuba y Guatemala, o apoyar movimientos sociales campesinos u obreros.

Era una sociedad que poco entendía del significado de la muerte de James Dean en 1955 y la llegada en 1958 de Angel Giuseppe Roncalli (Juan XXIII) al Vaticano, de los lanzamientos de los primeros satélites artificiales al espacio: el *Sputnik* por parte de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas en 1955, y el *Explorer*, de los Estados Unidos en 1956, con lo que se iniciaba la carrera por la "conquista del espacio" entre las dos potencias militares; los satélites remarcaban la competencia por el dominio mundial y la lucha de la carrera armamentista de la guerra fría. Poco se veía en la gente la influencia que tendría el triunfo, en 1959, de la Revolución Cubana, que se definía en ese momento verde olivo. La sociedad, en general, aún estaba lejos de comprender la trascendencia que el determinismo tecnológico cobraría en la vida cotidiana con el anuncio de la comercialización del barato radio portátil de la compañía Sony en 1955.

Específicamente en México, los adultos que vivieron la Revolución, las carencias, las guerras mundiales, ahora tenían la tranquilidad y la prosperidad al alcance de sus manos. Todo aparentaba ser progreso y solemnidad apoyados en fuertes dogmas moralistas de origen católico.

Pero en el ruizcortinismo se viven los primeros avisos para el sistema económico y político del régimen posrevolucionario que prevalecía en México; el fin del milagro mexicano se ve ayudado por una crisis mundial ocasionada por la guerra de Corea que provocan una devaluación -hasta ese entonces las devaluaciones eran ocasionales y un tanto extrañas, hoy, lo sabemos, son el pan de cada día para el mexicano-, y ante la amenaza de fuga de capitales el régimen propone por solución el desarrollo estabilizador: prudencia en el gasto público, bajos salarios, búsqueda de créditos en el exterior, apertura a inversiones -sobre todo estadounidenses-, estabilidad de precios, búsqueda de la sustitución de importaciones, en pocas palabras dependencia del financiamiento externo, y un mercado interno protegido. Ante esta solución la devaluación parecía cosa superada.

El cine mexicano, que vivía los estertores de la "época de oro", resumía su visión del mundo a fórmulas melodramáticas y maniqueístas, y, para el caso del cine juvenil, los buenos generalmente eran los padres, la policía o cualquier representante de las instituciones; y los malos. los jóvenes. El cine que ante las nuevas posturas juveniles parece asustarse no únicamente del comportamiento, sino también del atuendo, música etcétera, asume una posición que resulta moralista, pedante y, sin darse cuenta, contradictoria.

Así, el cine mexicano parte de una realidad circundante: una juventud que comienza a tomar partido por la transformación cultural. Dicho acontecimiento lo explica y expone muy a su modo de manera apologética, dogmática y moralizante, coincidiendo, quizá obedeciendo, con un sistema cultural, las instituciones prevalecientes y con las ideologías dominantes.

¡Y, mañana serán mujeres! de Alejandro Galindo,1954, continúa con la procesión inaugurada por *Maldita ciudad*. En esta cinta la profesora Martha (Rosita Arenas) cuestiona a los padres de sus alumnas al quedar una de ellas embarazada, Margot (Olivia Michel); los regaña por tenerlas en el descuido absoluto. Compañeras del mismo viacrucis: *¿Con quien andan nuestras hijas?* de Emilio Gómez Muriel, 1955; *¿Adónde van nuestros hijos?* de Benito Alazraky, 1956 y *El caso de una Adolescente* de Emilio Gómez Muriel 1957.

En *¿Con quién andan nuestras hijas?* a Isabel (Silvia Derbez), cuando ha sido llevada al departamento del play boy Rodrigo (César del Campo) por una extraña, "divina" iluminación mística le hace ver, en escena retrospectiva, en el mismo departamento, con el mismo galán, a la misma hora, a una muchacha que después de ser seducida y comprender como mujer el costo que esto atraía sin vísperas de matrimonio, la anterior conquista del galán decide arrojarse por el balcón, y entonces Isabel se va del lujoso departamento para dirigirse a agradecer a la Virgen por haberla auxiliado en un momento tan decisivo en su vida y, como buena católica egoísta y altruista a la vez, le pide perdón por la muchacha que se suicido, regresa a su casa besa a sus padres y dice: "qué bueno es estar aquí", aún más, impide que su hermana Alicia (Martha Mijares) se fugue con Rodrigo, el mismo galán seductor que la pretendía a ella

En la misma película, Cristina (Luz María Aguilar), hija de un hombre rico y honesto pero siempre ocupado en el trabajo, es engañada por una mujer que conoció a la salida de la escuela (María Teresa Rivas) y a punto de ingresar a una casa de citas es salvada por la intervención oportuna de otra mujer (Lucy Gallardo), esta última a la postre nos enteraremos que se trata de su madre. Aun hay más milagrosas tomas de conciencia, en el caso de Beatriz (Magda Guzmán) resulta embarazada por su amante Eduardo (Ernesto Alonso) hombre de éxito, aunque casado y antiguo pretendiente de ella pero despreciado por los padres de Beatriz en aquel entonces por ser pobre, Beatriz, sin ser iluminada por la virgen, se arrepiente antes de dejar a su hijo en el orfelinato. O sea, supongo, que para la reina del cielo era más importante cuidar virginidades femeninas que niños huérfanos.

En la cinta *¿A dónde van nuestros hijos?*, de Benito Alazraky, 1956, Sara (Martha Mijares) resulta embarazada por el descuido de sus padres; en *El caso de una adolescente* de Emilio Gómez Muriel (1957), Alicia (Martha Mijares), resulta embarazada por descuido de sus padres, pareciera como si estas películas remarcaran el tercermundismo del país a pesar de

que la píldora anticonceptiva ya había sido creada en 1955, por lo que se puede apreciar todavía no llegaba a México.

Señoritas de Fernando Méndez, 1958, rompe con los lineamientos que hasta ese momento se exponían en la cinematografía azteca, no es la virgen, ni el padre, ni la madre o la hermana los elementos que interceden para salvar a un cuarteto de muchachas -y qué muchachas-, de ser seducidas, Lety Williams (Cristiane Martel), Telma (Ana Bertha Lepe), Rosa (Sonia Furió) y Alicia (Mapita Cortés), no, en esta ocasión para muestras de realismo y creatividad es el terremoto que sacudió a la Ciudad de México en 1957.

Por otra parte, los estudiantes son representados en sus preocupaciones por los bailes, concursos de belleza, competencias deportivas y la muy fomentada contienda entre el "poli" y la "uni", y ambas instituciones representadas por sus alumnos, que parecen tan ocupados en todo menos en estudiar, llegan a los golpes a la menor provocación ya sea en el partido de americano, en un baile, en un concurso de belleza o de música.

Se trata de producciones que coinciden con un universo estudiantil fomentado por las autoridades como mecanismo de control que ya en esos momentos empezaba a ser desfasado, cintas como: *Viva la juventud* de Fernando Cortés, 1955, con Adalberto Martínez Resortes, Andy Rusell y María Victoria; *La locura del rock'n roll* de Fernando Méndez, 1956, con Lilia Prado, Chachita y Gloria Ríos; *Al compás del rock'n roll* de José Díaz Morales interpretada por Martha Roth, Joaquín Cordero y Rosita Arenas, y *Paso a la juventud* de Gilberto Martínez Solares, 1957, con Joaquín Capilla, campeón olímpico que más medallas ha logrado para México y que en esos días era mostrado como "un ejemplo para la juventud", Tin Tan que interpreta a un "simpático estudiante" fósil, porro, oportunista y chantajista, completaban el elenco dos exseñoritas México, es decir, no por descuido de sus padres sino dos exreinas de la belleza , Ana Bertha Lepe y Erna Martha Bauman.

En resumen, estas producciones retratan lo que entendemos por la generación mimada o vendida, es decir una juventud apolítica, consecuente con el control estatal, llena de un hedonismo "sano" sentimental y consumista, más preocupados por hacerse grandes, vestir, triunfar y ocupar los privilegios de los adultos.

Aunque existen dos películas del lustro 1955-1959 que nos interesan y son dignas de comentarse con menor detenimiento, no por la calidad, que es prácticamente nula, sino por la idea que transmiten sobre el mundo juvenil, más cercano en las películas a la nota roja que a otra cosa, se trata de *Juventud desenfrenada*, de José Díaz Morales, 1956 (una de las cintas más deleznables que se han producido en México) y *La rebelión de los adolescentes* del mismo Díaz Morales pero de 1957

En el caso de *La rebelión de los adolescentes*, la supuesta insurrección queda reducida a una serie de actos delictuosos con bombas, traiciones entre supuestos amigos y persecuciones en motocicletas y muchos bailes con ritmos de moda. Estos son los elementos de la rebelión organizada por Luis (Alvaro Ortiz) para eliminar una banda de gángsters y así vengar la muerte de su padre llevada a cabo por estos últimos, para lo cual Luis se vincula con pandillas juveniles.

Digna de la peor inspiración oroliana, en lugar de mafiosos enfrentados a charros, ahora son los adolescentes en "la chamarra negra contra la gabardina"; en la mencionada *Rebelión de los adolescentes* estos resultan tan o más tontos y perversos que la banda de gángsters a la que se enfrentan y compiten por el mercado delictuoso, en resumen comparten las mismas metas que cualquier mafioso caduco de gabardina y sombrero; y eso que se trata de adolescentes cómo serían estos jóvenes al llegar a la plena madurez.

Un argumento del argentino Ulises Petit de Murat con adaptación de él mismo en complicidad de José Díaz Morales, quien además fungió como director y, producida por Calderón Films, -mismo equipo de la mencionada *Rebelión de los adolescentes*-, ya había dado vida en 1956 a *Juventud desenfrenada*, en esta última nos presentan a un grupo de jóvenes que se relacionan con unas muchachas de un taller de costura que entre otras cosas lo que más se la pasan haciendo las muchachas en el taller es vestir niños Dios, pero a pesar de tan sana actividad y, al parecer, como consecuencia de las amistades el "desenfreno" no se hace esperar e inician con bailes amenizados por el grupo de Mario Patrón y Gloria Ríos -esta última la difusora del rock en México.

Entre supuestas críticas al mundo inmediato que les rodea y ansias de lograr dinero de manera fácil, los muchachos inician un descenso al submundo gangsteril del tráfico de drogas y las mujeres la prostitución o el embarazo no deseado.

Ante las terroríficas acciones de la juventud una especie de divina providencia institucional, un juez, un cura y la policía, miembros de un tribunal que "Lo único que quiere es reeducar a la juventud", organizan una redada en la cual varios de los personajes morirán victimados por las balas -y eso que sólo se trata de reeducar-, como Eduardo (Alvaro Ortiz), Laura (Hilda Villalta) quien comete la gran falta de portar pantalones, "si trae falda no le hubiera disparado" dice el policía que la victimó.

Afortunadamente no todo es desenfreno y, como en las mejores películas se brinda oportunidad a algunos jóvenes como Rosa y Martín (Luz María Aguilar y Ricardo Román): ambos, después de las pesquisas son dejados en libertad, Rosa ha cumplido con todas las de la ley, al descubrirse después de un examen médico que "ha expuesto su belleza sabiéndola preservar" -por fortuna el examen pareció ser tan exacto que no necesitó de una segunda opinión y ella tan certera que prescindió de un examen extraordinario.

Esta temática moralista, conservadora, machista del cine es clara no únicamente en esta cinta, se da en el periodo: si te conservas virgen, obvio, eres "señorita" y puedes transitar en las calles con la mayor tranquilidad mientras no se usen pantalones, esperar el camino dispuesto por antonomasia, único sendero posible en el cine mexicano para las mujeres, el del matrimonio y, mientras llega el momento decisivo para la mujer en su vida, dedicarse, por ejemplo, a continuar vistiendo niños Dios, qué mejor trabajo para ir practicando cómo vestir niños. Además de legitimar por todas las leyes divinas y humanas las redadas, la violencia para reeducar a la juventud.

Sin embargo no todo se queda ahí, *Juventud desenfrenada* presume contener "el desnudo más joven del mundo", imagen que bien puede resumir todas las contradicciones del cine

nacional sobre la juventud, ¿cómo un desnudo en medio de tanto regaño y advertencia moralista?, moralismo por supuesto pedante y vacío. Gloria (Aída Araceli) muestra sus senos en una playa de Acapulco cuando el cine hace eco de la sociedad que pretende alejar a la juventud del sexo.

Pero esto, por supuesto, obedece a una moda del cine mexicano de esos momentos: el llamado "desnudo artístico", moda que es dictada por el afán de atraer taquilla; es decir, la juventud, en medio de sexo y violencia, como objeto de consumo.

La juventud como objeto de consumo no podía ser reducida a peor imagen. Esta imagen reduce la actitud mórbida hacia los jóvenes. La cámara cinematográfica mexicana de Calderón Films apunta y fálicamente encuadra en planos enteros y medios (médium y full shot) a Gloria, una mujer inmóvil, receptiva e inerte y, lógico, sin pantalones, ante los apetitos comerciales del cine industrial -este sí desenfrenado-. "El desnudo más joven del mundo" como rezaba la publicidad de la cinta en verdad es una mentira, se trata de un medio desnudo, no es desde luego artístico y mucho menos joven. Desnuda a una joven que es distinto -esto no quiere decir que se esté en contra de los desnudos.

El cine mexicano de los cincuenta exhibe, por un lado, una fijación por la virginidad femenina y por otro lado desnuda a las mujeres para atraer la audiencia joven que despierta sexualmente y, tras de caer en la trampa, reciba una dosis de moralismo que pretende reeducar a la juventud, en la cinta si eres joven o te matan a balazos o te meten a la cárcel o te desnudan.

3.4 La moralidad imperante

De alguna manera y hasta cierto punto, resulta comprensible pero no legítimo, el distanciamiento del cine industrial mexicano con respecto a la juventud. Como se puede constatar el cine del país coincide con el tono moral e institucional de la época: la *solemnidad, el buen comportamiento y la hipocresía.*

Pero, cómo no iba a protestar la juventud, si en Estados Unidos la nación triunfadora, la de la estabilidad y el éxito económico y donde su tradición liberal y protestante enfrentaba el reparo juvenil; era sin duda bastante creíble y comprensible, cuando se le ve a distancia y en otra época, que en un país de dominio hegemónico de un partido político, con un sistema que se decía democrático, con el uso de las razzias como mecanismo de control, con un catolicismo que se metía no sólo en la cama de sus feligreses sino hasta en el inconsciente, que la juventud, no como mero eco de una moda, protestara.

Pero, volviendo al cine, en este breve pero significativo periodo, el cine mexicano se acerca y llega a señalar de manera inconsciente y paradójica algunas de las causas que procrearon la actitud de la juventud. Se pueden apreciar en las películas rubros de lo que conformarían la protesta juvenil; primero se ve la falta de espacios donde divertirse, los que apreciamos en las cintas son bares o cabarets de consumo adulto, los cantantes que intervienen no son juveniles ni en porte o música aunque se distinga la incorporación del rock al cine mexicano, éste generalmente es interpretado por actores que ni eran jóvenes ni sabían bailar rock o sea, se aprecia en la producción nacional la falta de señas de identidad que la

juventud en la vida real estaba creando y la incapacidad por parte del cine mexicano, al igual que otras instituciones, por asimilarlas.

Segundo, el distanciamiento entre padres e hijos, ya sea por el choque de valores o por que los adultos se hallaban ocupados en trabajar para adquirir el nivel de vida proverbial y *moderno*, y, por *último* la ciudad como uno de los elementos más determinantes; en verdad no se apartaban completamente de la realidad, los movimientos se dieron en las grandes urbes, y, la ciudad es el lugar por donde entra la tecnología, la sociedad del espectáculo y del consumo; la ciudad imponía el anonimato y, siendo un espacio tan vasto la ciudad de México aun con todo el desbordamiento urbano, no tenía espacio para los jóvenes que comienzan a experimentar la sensación del encierro, aun saliendo de su casa ¿a dónde iban?, no había a donde ir, y si se iba al cine era a ver desnudos artísticos reeducadores.

Por eso no es gratuito que las familias de *Maldita Ciudad, ¿Con quién andan nuestras hijas?, ¿A dónde van nuestros hijos?*, vivan en modernas unidades habitacionales. Las tomas que hace Emilio Gómez Muriel en sus realizaciones dónde: en exteriores después de que los intérpretes abandonan el lugar de acción, éste permanezca breves momentos, sin actores, en la pantalla, para dejarnos apreciar el espacio urbano determinante de las acciones

Por otra parte en la interpretación de los roles jóvenes apreciamos, si bien la participación de actores novatos, regularmente el rol estelar recae en otros que ya no eran tan jóvenes como *Joaquín Cordero, Tin Tan, Silvia Derbez, etcétera.* Los personajes jóvenes visten de manera formal de saco y corbata, las mujeres vestido amplio y de crinolina , y cuando no se viste de esa manera se trata de un delincuente, todo obedece a lo anterior, a lo de antes de la irrupción juvenil: modas, atuendos, habla, música y dogmas morales, todo esto frente a una juventud en la vida real ávida de señas de identidad e independencia.

Si el *american way of life* no satisfacía a sus "creadores" -los estadounidenses- ¿iba a satisfacer a otros? La diferencia del cine mexicano estriba en la postura, la solución que vende, transmite y recomienda, se aferra a las tradiciones cívicas y católicas; las instituciones tienen la razón y la solución; la juventud debe ser solemne, los padres tienen por lo regular el consejo oportuno. Lo que hace el cine mexicano es reducir un problema que se tornaba social en individual, la explicación nos la da la coincidencia de intereses políticos y económicos entre las instituciones por una parte y, por otra, la misma ruptura generacional, una(s) generación(es) que se explica desde su mundo, sus tradiciones, en pocos términos su cultura a la nueva generación ávida de transformaciones en la vida.

La ruptura generacional la atribuye Margared Mead[25], a la diferencia entre el mundo previo a la Segunda Guerra Mundial y el *organizado después de la conflagración*, este se caracteriza por la irrupción científica y tecnológica, sobre todo en materia de comunicaciones, en general se experimentaba un nuevo ritmo de vida nunca antes conocido en el que "los adultos continúan empuñando el timón" y pocos entendían lo que esto significaba.

Según Mead todos en este "nuevo" mundo eran inmigrantes dada la nueva división geopolítica y la irrupción de las comunicaciones, y, las personas que emigran tienen que

forjar con sus acciones el nuevo hábitat en el que se desenvuelvan. Sin embargo, sectores adultos de la sociedad se empeñaban en conducir el nuevo orden bajo los valores del "viejo" hábitat previo a la segunda guerra mundial.

El cine mexicano es así, tradicionalista, cuando muchas verdades ya *habían dejado de serlas*, las familias del cine mexicano inmigrantes en la gran urbe se aferran a los marcos de valores morales e ideológicos preestablecidos antes de su "movilidad" física -por supuesto no mental-, el inmigrante del cine mexicano se ata a las tradiciones, por eso bien ha hecho Jorge Ayala Blanco al calificar, contundentemente, al melodrama familiar como el género más retrógrada del cine mexicano[26].

La distancia entre generaciones se abre, se tornará tensa, a pesar de hablar en el mismo lenguaje significados y referentes no son los mismos para la juventud que para el mundo adulto.

Para disminuir dicha brecha era (o es) necesario la comunicación entre ambas partes pero: "mientras haya un adulto que piense que él, lo mismo que sus padres y maestros de antaño, pueden asumir una actitud introspectiva e invocar su propia juventud para entender a los jóvenes que lo rodean, ese adulto estará perdido"[27] y ésta es una de las características del cine mexicano en los tiempos del cambio juvenil - de hecho Bustillo Oro invoca su época para hablar de jóvenes-; se explica, produce, encauza y soluciona los problemas de la juventud desde su cuadro moral e ideológico, desde los intereses económicos y sociales previos al mundo de la postguerra.

Un ejemplo de lo anterior es Alejandro Galindo, *director que en su momento* pudo ver la brecha entre la generación del porfirismo y la generación del México moderno en el caso de *Una familia de tantas*; sin embargo ante los desmanes juveniles en Galindo se distinguen por momentos esfuerzos serios o bien intencionados por explicar lo que sucedía, pero eminentemente dominado por el "espíritu de sus tiempos" cae en tonos moralistas y apocalípticos, según el propio Galindo fue llevado por las circunstancias[28] en películas como, la ya citada *...Y mañana serán mujeres*; *La edad de la tentación* de 1958; *Ellas también son rebeldes*, 1959, *Mañana serán hombres*, 1960; hasta llegar a *Corona de lágrimas*, 1967, y *Cristo 70*, 1969.

3.5 Roles, talento y actores

En este periodo del que nos ocupamos, ninguna de las figuras que interpretan a la juventud trasciende en la historia del cine mexicano, es decir ninguna es lo que el cine entiende como una estrella, salvo las incursiones de Ana Bertha Lepe en *¿A dónde van nuestros hijos?* y *Paso a la juventud*, en esta última, recuérdese, compartiendo créditos con Tin Tan; y Silvia Derbez en *¿Con quién andan nuestras hijas*, son los únicos casos donde actores y actrices, digamos de renombre, que encarnan a personajes juveniles, pero de ahí en adelante, característico del género, los intérpretes están a la altura de las producciones.

Martha Mijares, Luz María Aguilar y Olivia Michel gozan de su mejor y único momento en el cine nacional, la primera como campeona del embarazo femenino. Mijares interpreta a las

muchachas que desconocen el uso de la píldora. La segunda, Aguilar, aunque sus papeles sean de chica ingenua corre mejor suerte que sus contemporáneas o se comprueba su virginidad o alguien la salva de la perdición. Olivia Michel, aunque en ocasiones embarazada se especializa en mujeres peligrosas, seductoras y ambiguas, le toca a la Michel resucitar el mito de la mujer oscura.

Se aprecia la formación de cuadros de actores que obtendrán mejores oportunidades de mostrar su capacidad interpretativa en las producciones de la década siguiente, jóvenes actores como: Begoña Palacios y Fernando Luján en *La edad de la tentación*; mientras Maricruz Olivier y Teresa Velázquez son lanzadas en plan estelar en *Quinceañera* de Alfredo B. Crevenna, 1958, producción donde intervienen los galanes Héctor Godoy y Alfonso Mejía, ambos obtendrán más trabajo en producciones siguientes. Asimismo Maricruz Olivier repite estelares en *La sombra en defensa de la juventud* de Jaime Salvador, 1959, donde el enmascarado, la "Sombra" (Alejandro Ciangherotti), visita billares, aconseja a los jóvenes y descubre asesinos. Como desgraciadamente "El Santo" no llegaba aún a los planes estelares, la juventud no pudo contar con un defensor de esta categoría y se tuvieron que conformar con "La Sombra".

Una de la figuras masculinas que llaman la atención es el tío de la futura estrella del cine juvenil Angélica María, se trata de Alvaro Ortiz, destaca por ser un de los actores juveniles con más trabajo en el lustro final de los cincuenta. Se especializa en interpretar villanos, y como los jóvenes son vistos como villanos, sus personajes, malos por naturaleza, son cínicos y sin escrúpulos. Seductor con suerte, en sus acciones nunca interviene ni la Virgen ni ningún terremoto; libidinoso y sadomasoquista; llega a traicionar a su padre (Enrique Rambal) en *Los hijos del divorcio* de Mauricio de la Serna, 1957. Como malo siempre tiene su castigo: muere balaceado en *La rebelión de los adolescentes*. Vuelve a morir balaceado al tratar de escapar corriendo en una playa en *Juventud desenfrenada* y es capturado en competencia similar, al tratar de escapar en la playa en *¿Con quién andan nuestras hijas?;* con todo y lo anterior es el actor con más "suerte", tiene más trabajo que sus contemporáneos, entre otros, los reconocidísimos Raúl Farell, Ricardo Román y Antonio de Hud

Capítulo IV
COMO UN CUENTO DE HADAS
(1960-1964)

4.1 La sonrisa fácil.

La entrada del mundo a la década de los sesenta fue marcada por una serie de acontecimientos, que a la postre, serían de gran significado en el continuar de los años de la llamada década del cambio. Se iniciaba el fin del colonialismo franco-inglés en 1960 cuando 17 países africanos declaraban su independencia, pero también se llegaría a la cima de la guerra fría de un mundo poco coordinado y lleno de conflictos.

La televisión se erigía como la nueva tecnología que invadiría los hogares, su presencia se volvió indispensable. Aparato que jugaría un papel casi definitivo en las elecciones de los Estados Unidos en 1960, en las que resultaría vencedor el demócrata John F. Kennedy, el *presidente joven de la sonrisa fácil.*

Con la llegada de Kennedy se inauguraba la imagen del ejecutivo que ya no tenía que brindar la apariencia de hombre completamente maduro, sino al ritmo de lo días, el adulto que accedía al mundo sin dejar del todo su aspecto juvenil a un lado; el dinamismo juvenil incorporado al servicio del desarrollo y el progreso.

Del otro lado del mundo las cosas no parecían ir tan bien como en las democracias occidentales, los sesenta también marcan el inicio de pugnas ideológicas entre la China comunista y la URSS, la primera bajo el mando de su viejo caudillo Mao Tse Tung y la segunda bajo Niquita Kruschef.

Mientras Yuri Gagarin volaba una hora con 48 minutos en el espacio en 1961, los americanos al año siguiente daban a conocer el primer satélite capaz de captar y transmitir señales televisivas: el *Telestar;* y el mundo católico se acostumbraba a las reformas y encíclicas de Juan XXIII.

En tanto, la crisis entre las principales potencias tocaría casi los límites de la conflagración; después de una entrevista, con malos resultados, mejor dicho desastrosos, entre Kennedy y Kruschef, este último, ordena el levantamiento de uno de los monumentos a la necedad humana: el muro de Berlín.

En 1962, los americanos descubren misiles soviéticos en la isla de Cuba, un año después que el entonces esperanzador régimen cubano rechazara en Playa Girón los intentos de la CIA y de grupos oligárquicos y conservadores por reconquistar el control de la isla cubana Tras el descubrimiento, Kennedy ordena un bloqueo a la isla y finalmente, después de tensos días y negociaciones Kruschef manda retirar los misiles bajo la condición de que Cuba no sería invadida.

Los chinos no desaprovechan el momento, acusan a Kruschef de capitular ante el enemigo, y Mao lo llama "tigre de papel". Mientras Argelia conquistaba su independencia y Juan XXIII, en 1962, abría unas pequeñas ventilas en el Vaticano, durante el Concilio Ecuménico Segundo, para que la Iglesia Católica tomará aires renovadores. Por otro lado, los dirigentes de las principales potencias comunistas continuaban intercambiando acusaciones. Para Mao la URSS estaba abandonando el marxismo-leninismo en tanto que Kruschef declaraba que China estaba plagada de concepciones erróneas. Asimismo, Kruschef sería destituido por Leonid Brezhnev, Alexei Kosiguin y Nikolai Podgorny en 1964, un año después de que Kennedy fuera asesinado.

Al ritmo precipitado de la década, las industrias culturales avanzaban, muy al margen de los conflictos ideológicos, sin importarles -aparentemente- las crisis de misiles o si China realizaba su primer ensayo nuclear. Ajeno a todo esto, el consumo continuaba. En 1963 se lanzaban al mercado el cassette de la Phillips y la cámara Instamatic de la Kodak, y lo mejor aún, los apetitos juveniles ya entraban de lleno al mercado.

El rock and roll, que se iniciara como una música estrepitosa, que canalizaba las ansias, la protesta y el dinamismo juvenil, a estas alturas de la historia, se convertía en una mercancía más -claro que moderadamente-, entraba en una etapa de música melodiosa y baladas suaves, almibaradas y en Estados Unidos surgía una ola de cantantes que se llamaban Boby -como la mascota de la casa-, Boby Darin, Boby Vee, Boby Vinton etcétera. El rock no conquistaba espacios, eran los espacios de las industrias culturales como la televisión, la radio, las industrias fonográficas las que lo conquistaban.

El rock sufría su primera caída. Las industrias culturales fueron las primeras en adueñarse de la subcultura juvenil, al percatarse del potencial de mercado que significaban los jóvenes, trata de satisfacer sus demandas, sus ansias, su ritmo de vida en contra del tedio de la vida cotidiana, para ello se vale del rock que lo vuelve cotidiano a través de la televisión, el radio y el disco. El rock satisfacía y calmaba por el momento las inquietudes de la juventud.

El momento simbólico de la domesticación rockera se da el ocho de diciembre de 1957 cuando Elvis Presley, el rey del rock, recibía la notificación para ser enrolado en el ejército, y días después -20 de enero de 1958- aparecía uniformado y con el cabello corto. Elvis como modelo de los jóvenes; Elvis como conducta patriótica; Elvis como objeto de promoción para el ejército estadounidense, el joven alineado y determinado por las instituciones.

Por su parte el cine de Estados Unidos continuaba marcando los derroteros en lo que al género juvenil se refería, abandonaba las propuestas de las producciones como El *salvaje, Semilla de maldad* y sobre todo *Rebelde sin causa;* ya no importaba explicarse el mundo juvenil, sus ansias, necesidades y carencias, ahora se trataba de crear y mostrar la imagen de un joven de éxito, libre, blanco y cantante; atrás habían quedado los momentos de soledad, el estado de sentirse arrojado al mundo sin expectativas y preguntarse qué papel le correspondía en este mundo poco coordinado y lleno de conflictos, en los que, aparentemente, el joven tenía poco que ver y decidir

Se encuentran en boga las producciones tipo comedia de las que sus máximos exponentes serían Annette Funicelo, Franky Avalon en cintas como *Sucedió en la playa* (Beach party), 1963, y *Playa de locuelos* (Muscle beach party), 1964, ambas de William Asher; por mencionar algunas

El cine estadounidense, al igual que en las otras industrias culturales, marcaba la pauta a seguir y el cine de habla hispana la continuaba. España lanzaría a Joselito, niño prodigio que había saltado a la fama por ser dueño de una bella voz, y tendría en la guapa Rocío Dúrcal a su exponente femenino; asimismo, los argentinos también seguirían el mismo patrón, aunque esperarían unos años más. El que no tardó mucho en continuar el camino fue la industria del cine mexicano.

4.2 El Juego de la comedia y el melodrama

En México también se había vivido un cambio, un año antes de iniciada la década, un "joven carismático" y de sonrisa fácil, Adolfo López Mateos, sucedía en el poder presidencial a Adolfo Ruiz Cortines, "véanlo igualito a mí sólo que más guapo, más culto y.. más joven" , así se expresaba Ruiz Cortines sobre su sucesor.

López Mateos sin embargo accedía al poder en medio de las primeras crisis del sistema político mexicano, secretario del trabajo en el sexenio anterior, el dedazo lo había apuntado porque el Estado enfrentaba unos cuantos conflictos laborales con tranviarios, telefonistas, electricistas, mineros, petroleros, magisteriales y ferrocarriles, y por otra parte, el apoyo del grupo político de Atlacomulco, que ya desde entonces sus líderes se sentaban los domingos por las tardes a tomar un café para decidir qué iban a hacer con el país.

López Mateos -vasconcelista en su juventud-, definía su gobierno de extrema izquierda pero dentro de la Constitución, se empeñó en ampliar y fortalecer al estado benefactor, patrón y paternalista, intentó contrarrestar la emigración a las ciudades haciendo más extenso el reparto agrario, nacionalizó la industria eléctrica en 1960, creó el Instituto de Seguridad y Servicio Social para Trabajadores del Estado (ISSSTE).

Por su parte la Ciudad de México perdía su cara agreste, se construían las unidades habitacionales como la Nonoalco-Tlatelolco. La construcción de casas de interés social se ampliaba a zonas populares como San Juan de Aragón y Tulyehualco. En 1961 se inauguraba el Anillo Periférico. Coyoacán y San Ángel quedaban integradas a la ciudad y las viejas zonas porfirianas se convertían en un conglomerado de comercios para dar vida a la Zona Rosa, todo a costa del endeudamiento externo.

En 1963, el carismático presidente permitía el acceso de algunos representantes de la oposición y de los partidos políticos satélites al cuerpo legislativo con los diputados de representación proporcional por medio de una reforma política, lo que en realidad encubría el carácter autoritario del Estado mexicano. Los problemas laborales, principalmente con ferrocarrileros y maestros, se solucionarían vía la represión y el encarcelamiento de sus

líderes, Demetrio Vallejo y Othón Salazar en 1959 y 1960 respectivamente. Por otra parte, el líder campesino Rubén Jaramillo era asesinado en 1963.

Pero pocos eran los cambios que se apreciaban en el cine mexicano, el género juvenil sufriría la única variación perceptible en su "desarrollo"; a las producciones se les adherían la presencia de los cantantes juveniles de moda, pero estos cantantes convertidos en actores eran insertados en un cine que continuaba con los derroteros marcados por el cine mexicano desde mucho tiempo atrás.

El melodrama juvenil prácticamente no se separaría de sus lineamientos familiares, la comedia revive en este periodo básicamente con los elementos que 20 años atrás propusiera Bustillo Oro. Ya desde entonces los jóvenes cantaban, pero ahora las canciones eran supuestamente de rock y en lugar de ser interpretadas por Emilio Tuero lo serían principalmente por Enrique Guzmán, César Costa y Alberto Vázquez.

Se nota, eso sí, menos escándalo ante las actitudes de los jóvenes; si en la década anterior la preocupación primordial era el embarazo femenino como única vía de explicarse y ejemplificar la iniciación sexual de la juventud, en este periodo desaparece casi por completo.

Los jóvenes cantantes fueron insertados en las viejas estructuras cinematográficas, el joven no se podrá despegar de la figura del hijo, ni del estudiante, es decir el estereotipo joven ya existía: el hijo bueno, o el hijo malo en una posición maniqueista, moralista heredada del catolicismo; y el joven estudiante que se divierte con sus amigos, conquista a la muchacha guapa en la que ha puesto su mirada después de algunos obstáculos que son superados en compañía de los amigos.

La presencia de estos jóvenes obedecía a las actitudes de la juventud, a la ruptura generacional y al auge del rock como moda. Los jóvenes en el cine mexicano no necesitaron de nada más allá de esto último para ser los principales entes protagónicos; no necesitaron, como se ha creído, de la comedia musical ni del impulso de los desnudos femeninos, los jóvenes, como los encontramos en el género ya estaban en el cine.

El cine mexicano se apropia de algunos elementos de la subcultura juvenil, pero los representa con fórmulas ya conocidas y explotadas: la negación de la realidad, aun partiendo de ella. Tradición heredada de la primera cinta que hizo industria al cine mexicano, *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes,1936. Cinta en la que, en pleno auge cardenista y reparto agrario en la provincia mexicana, se cantaba, no se trabajaba: el caporal era cantante y el patrón bonachón y filántropo. Tradición o recurso ideológico continuo, salvo contadas excepciones, en el trayecto de la cinematografía nacional, pues si en el alemanismo proliferaban los centros nocturnos, la rumbera como propuesta, si se le concedía el voto a la mujer en pleno ruizcortinismo, el cine también se lo concede y la desnuda.

En el melodrama, género dramático burgués por antonomasia, el cine mexicano encuentra su principal recurso para manifestar, propagar y exponer la moral y la mentalidad burguesa: conflictos morales y el triunfo individual. Y por otra parte, el melodrama -género inventado

por Rosseau, o sea que sería algo así como medio hermano de la juventud-, convertido en el medio ideal para la educación sentimental popular de México. Reduce la complejidad humana a buenos y malos, personajes negativos y positivos. Posición maniquea que coincide con las explicaciones del catolicismo, religión que siempre ha jugado un papel determinante en la formación social de México, como institución y como aparato ideológico, porque si de algo se caracteriza el cine mexicano hasta los años sesenta, es de tener al catolicismo como única fuente para explicarse el mundo.

La moral deviene en ideología y la ideología en forma de control, el respeto a las instituciones, al sistema de producción, a la madre patria, al Estado paternalista, a la forma de vida imperante, democrática, que aparentemente le brinda oportunidad e igualdad al hombre. Así, ante los jóvenes, el cine adopta, o mejor dicho, refuerza su posición no moral sino moralista. El moralista califica a modo y recrimina cualquier intento de diferencia. Es mecanicista, se basa en fórmulas arquetípicas, las decisiones morales del ser humano quedan reducidas a cartabones, es intolerante.

Por otra parte, si en el cine siempre se cantó, ¿qué impedía que cantaran ídolos de la juventud de sonrisa fácil y echar mano de los viejos recursos?; ¿cuál era el inconveniente para que los papeles no los hicieran los cantantes de moda, si siempre éstos habían trabajado en el cine mexicano? pero, ¿cuál había sido el crédito del que gozaron los ídolos de la juventud para incorporarse al cine?, en este rubro la musicóloga Yolanda Moreno Rivas ya ha sido bastante clara:

"Como fiebre temporal tan inofensiva como las modas del yo-yo y las canicas, el rock and roll empezó a tener pegue en México como producto comercial..."

Durante 1959 y 1960, los discos de rock and roll mexicano se escuchaban en todos los hogares sin tregua alguna. Apoyados en imposibles traducciones o adaptaciones del texto estadounidense, las canciones de los grupos mexicanos se fueron colocando en los primeros lugares de venta de discos. Lo infantil de la letra era tan sólo equivalente a lo elemental de los arreglos.

Mi gorda es fea
pero le gusta bailar.

Popotitos no es un primor
pero baila que da pavor."[29]

Por lo anterior, es decir, los elementos ya existentes en el cine mexicano, la diferencia de poder calificar y conceptualizar un cine sobre jóvenes, pues no todas las películas que llevan el adjetivo joven en su título resultan tratar el mundo juvenil. Llamamos o estudiamos un cine mexicano juvenil que se produce en la década de los sesenta -decenio caracterizado, como en ningún otro momento de la historia humana, por el protagonismo juvenil-, al que de alguna manera trata la(s) actitud(es) juvenil(es) de ese entonces, de jóvenes que se encuentran entre la pubertad, la adolescencia y la madurez, que están conformando su carácter, sus gustos, su personalidad e intentan incorporarse al mundo adulto; aunque en este cine exista preponderantemente la incapacidad por acercarse verdaderamente a lo que

era el joven de aquellos años, dado que el cine toma una parte por el todo, es decir, expone un tipo de comportamiento juvenil y da por entendido representar con esto a toda la juventud.

Si nos apegamos rigurosamente a las características brevemente descritas en el capítulo uno del presente trabajo, contadas serían las películas verdaderamente juveniles y, del resto, sólo nos quedaríamos con algunos breves momentos o con algunos diálogos. Veamos un ejemplo, *Amor a ritmo a go go* de Miguel M. Delgado (1966), con Javier Solís, Rosa María Vázquez, Leonorilda Ochoa y Eleazar García "Chelelo". La película cuenta la historia de unos instructores de manejo: Raúl y Lucio (Solís y Chelelo), que se enamoran de muchachas que bailan a go go: Lupe y Leonor (Rosa María Vázquez y Leonorilda Ochoa). Lupe tiene que decidir entre las propuestas del joven humilde, noble, chofer y cantante, y las de don Guillermo (Raúl Astor), un hombre maduro y rico; Lupe se decide por el *primero*.

La mencionada producción no trata en ningún momento, rigurosamente, algún contenido juvenil. Pero qué hubiera pasado si en lugar de Javier Solís hubiese sido Alberto Vázquez, por citar un ejemplo, el que interpretara dicho papel Entonces, sí se estaría hablando de una cinta de jóvenes; donde cantar y bailar ritmos de moda a la menor oportunidad, el hedonismo, la presencia de la cafetería, fuente de sodas -en este caso el centro a go go-, lo asexuado y apolítico de los personajes, la inclusión de un ídolo juvenil, un cantante de rock de éxito en su faceta de solista, enfrentar obstáculos personales para conquistar a una bella muchacha y vivir con ella un amor limpio y puro, son los elementos que primordialmente caracterizaron al cine sobre jóvenes.

Con esto no queremos decir que se eliminaran cantos y bailes pero la manera de hablar sobre la juventud prevalecientemente en la producción nacional era (y es) la misma de siempre.

Pocos son los cambios cualitativos que se observan durante la década de los sesenta en el cine mexicano sobre la juventud, no los cuantitativos, porque se producirán durante el decenio cintas sobre este aspecto como nunca antes se había hecho, y al parecer ni se harán ya El cambio o mejor dicho el agregado principal a la vieja estructura cinematográfica es, además de la incursión de los cantantes jóvenes, el resurgimiento de la comedia, pero entre ésta y el melodrama las características son tan parecidas que resulta por momentos difícil diferenciarlos. La comedia siempre tiene sus momentos sentimentales que rozan con lo melodramático y cursi, y el melodrama sus momentos cómicos.

Lo que los diferencia es el tono con que son representados en la producción y los obstáculos a los que se enfrente el personaje principal; en la comedia son obstáculos sencillos, cómicos; en el melodrama son más conflictivos, difíciles y patéticos.

En la comedia el tono de los argumentos resulta jocoso, ligero, tedioso y en ocasiones divertido, la juventud es sana y casi no aparece el rebelde estereotipado, mientras en el melodrama dicha figura es casi imprescindible. Pero los rebeldes son malos, ociosos, incontenidos y agresivos, son los villanos de la película, mientras el ídolo juvenil se torna

confundido pero es digno de la redención, esta última básicamente lograda por parte de la familia.

4.2.1 El melodrama

El melodrama que termina siendo escasamente mayoritario en la producción, se debate por alejarse de la familia, por definirse entre melodrama familiar y juvenil

El melodrama juvenil inicia la década con *Teresa* de Alfonso Corona Blake, 1960, con Maricruz Olivier en el papel de Teresa, la muchacha que no le importa mentir o hacer lo que sea por lograr sus objetivos: el éxito económico para trascender de sus orígenes humildes, aunque le cueste quedarse sola y sin su novio Mario (Héctor Godoy) un joven lleno de bondad Continúa con *Mañana serán hombres*, película de la saga juvenil, de Alejandro Galindo; le sigue *Muchachas que trabajan*, cinta de Fernando Cortés, 1961, donde vemos lo difícil que resulta para Cora (Rosita Arenas) pasar de empleada de un moderno centro comercial a ser estrella juvenil. En su camino es acompañada por sus amigas y compañeras de trabajo: María (Ofelia Montesco), Caro (Angélica María) y la señorita Lilia Durán (Ariadne Welter). Asimismo, vencer los obstáculos masculinos de Raymundo (Luis Manuel Pelayo) y el chantajista Raúl (Alvaro Ortiz).

La cinta *Muchachas que trabajan* es un pretexto para mostrar la carrera juvenil hacia el estrellato artístico como reducción de un mundo juvenil, fórmula que será explotada una y otra vez en el cine mexicano como la vía hegemónica de comprender a la juventud, sin embargo como la farándula todavía no contaba con la estrella juvenil femenina del momento le deja el trabajo a Rosita Arenas. Por su parte Angélica María en papel secundario se prepara, o la preparan, con cautela y cuidado para el momento estelar.

La generación estudiantil, que se caracteriza por competir en el futbol americano, tendrá su último exponente en *Siempre hay un mañana* (La vida del padre Lambert) de Miguel Morayta, 1961. El padre Lambert interpretado por Joaquín Cordero es el adulto representante de las instituciones, que no sólo orienta moralmente sino también entrena deportivamente a mozuelos como Andrés (René Cardona Jr.) y Raymundo (Julio Alemán), entre otros.

Juventud rebelde, de Julián Soler,1961, tiene muy poco de rebelde y juvenil; remarca el supuesto pretexto juvenil para que el cine continúe haciendo películas a su modo. Resortes, un exconvicto, trabaja en un café donde la juventud hace de las suyas pero, al demostrarles que él no es cualquier cosa sino un exconvicto, despierta el interés de Bety (Lorena Velázquez), que lo educa e instruye. La trama se complica cuando los excompañeros de celda de Resortes secuestran a Bety, pero todo es solucionado cuando el cómico en compañía de los jóvenes capturan a los maleantes. El único momento juvenil de la cinta es la participación del primer rockero que conocimos en México· Bill Haley y sus cometas.

Patricia Conde por su juventud y atractivo era una figura comparada en el mundo de la farándula con Angélica María, , pero en realidad había muy poco en común, Conde es lanzada como estrella juvenil en *Una joven de 16 años*, de Alfonso Corona Blake ,1962.

Melodrama familiar con el protagonismo juvenil que iniciara la colaboración de Libertad Lamarque con los nuevos valores es *El cielo y la tierra* de Alfonso Corona Blake, 1963, donde Libertad Lamarque interpreta a sor María de la Luz de la Divina Providencia, encargada de cuidar al niño enfermo Lalito (Eduardo Acosta), termina salvando a la desbaratada familia Alvarado, aunque a su paso reparta cachetadas para meter en cintura a Marissa (Angélica María), por enseñar a bailar de manera sexy porque como dice la monja ante las contorsiones de la muchacha: "El mal comienza así muchas veces sin pensarlo", y arreglar el idilio amoroso entre Marissa y Mario (César Costa) el hijo mayor de la familia Alvarado que estudia y canta.

La religiosa justifica sus acciones porque a decir de ella. "es difícil ser prudente cuando se ve a alguien perdido..., ...una juventud perdida que desde su extravío pide ayuda". Por su parte los adultos son merecedores de todo el apoyo, aun tratándose de una madre de familia (Luz Marqués) neurótica, mitómana y posesiva que no importa que le haya ocultado la verdad a sus hijos con respecto del alejamiento de su padre (Antonio Raxel), pues explica la monja: "delante de los hijos hay que ocultar lo pequeño, lo que parezca sucio", claro con estos "razonamientos" cómo iba a haber problemas entre padres e hijos, si los padres pueden y deben ocultar la verdad a los hijos.

En *El cielo y la tierra* existe un personaje que resulta verosímil y simpático, Julia (Patricia Conde). Es una adolescente en plena transformación que se debate entre ser existencialista, autodidacta y hasta piensa meterse de monja, o dejar las calcetas para vestirse de otro modo y conquistar a su admirado Greñas (Fernando Luján). Pero en cuanto dicha muchacha entra de lleno a la juventud le cae la maldición prevaleciente del cine nacional, automáticamente pierde la gracia característica y se torna igual de patética que sus demás contemporáneos.

Marga López no se queda atrás, si de llorar y abofetear jóvenes se trata, y más aún si el llanto lo provocan los hijos, inicia su redentora colaboración con los jóvenes interpretando a Soledad en *La sombra de los hijos* de Rafael Baledón, 1963; Soledad contando con un año de vida se da tiempo para meter en orden a sus hijos, y repartiendo bofetadas logra que su hijo Mario (Sergio Bustamante), médico de profesión, opere a Lina (Olivia Michel); pone fin a la aventura entre su hijo José (Oscar Madrigal) y Olga (Columba Domínguez) una mujer madura, para concluir su vida rodeada de cariño junto a las felices parejas de Nora (Angélica María) y José, Carlos y Cristina (Carlos Nieto y Blanca Sánchez).

César Costa interpreta a César Galván, un joven de esos buenos de verdad que sólo en el cine mexicano se encuentran, en un clásico del género juvenil de los sesenta: *Dile que la quiero*, de Fernando Cortés, 1963; donde el bondadoso hijo de doña María (Beatriz Aguirre) estudia, trabaja, canta, obedece a su madre y cumple en el trabajo, tiene que luchar con el rebelde sin causa de su hermano Andrés (Héctor Gómez): ocioso, frívolo, tahúr, jugador de americano.

Los hermanos entre otras cosas compiten por los amores de la por momentos frívola y por otros seria Susana (Patricia Conde) César al intentar correr en una competencia automovilística con el objetivo de ganar dinero y sacar de apuros a su en verdad medio hermano, pierde la vida, y todos, amigos, novia, hermano y madre adoptiva le lloran al joven modelo en ceremonia religiosa, y en ese momento se escucha bajar de los cielos la voz del, supongo en esos momentos hiper-angélical muchacho, que canta "dile que la quiero". En una época de desenfreno juvenil se mueren los jóvenes ideales cuando más falta hacen, es la consigna de tal película, claro que cualquier roce con la cursilería es circunstancia fortuita.

El colmo y la perdición total para la familia, y lo que esto podría producir, llega con *La edad de la violencia* de Julián Soler,1963. Cinta que pretendió ser una superproducción a la mexicana sobre la juventud. Con un supuesto reparto estelar, pues se intentó juntar a los principales ídolos de la juventud -cinta en la que Angélica María se negó a participar.

La edad de la violencia, expone como Daniel (César Costa), hijo de un doctor alcohólico (Fernando Soler), comanda una pandilla juvenil, de chamarra negra y motocicleta; pandilla que componen Juan (Óscar Madrigal), El Muecas (Manolo Muñoz), El Zurdo (Alejandro Ciangherotti Jr) y, la hermana de Daniel, Nancy (Patricia Conde).

Los pandilleros llegan a la altura de involucrar en sus fechorías al buen Víctor (Alberto Vázquez) y a su novia Ana (Julissa); por el hecho de que a Daniel le gusta Ana, Nancy le coquetea a Víctor por ordenes de su hermano, pero Juan ama a Nancy y tiene celos de Victor, entonces lo acusa de traición, Daniel juzga a Víctor y "el Muecas" le dispara con una pistola, y, dado que el doctor no lo puede salvar el noble muchacho muere, todo porque la juventud no está, sino que es la edad de la violencia.

La cinta muestra los ejemplos de juventud maleante, según dicha película, el proceso juvenil es estar en una edad violenta, porque los problemas juveniles reducidos a personales, familiares y patológicos. La única trascendencia social para la juventud es o ser delincuente o artista, lo más que podía suceder, en el género, cuando es interpretada por algún cantante es que la carrera brillante de éste se viera en peligro.

Pero el cine mexicano quiso mostrar los dotes interpretativos de sus estrellas colocándolos en la producción *La edad de la violencia* en papeles que estaban más al modo de ser interpretados por Alvaro Ortiz y su pandilla. Los ídolos de la juventud están tan acorde en su actuación como si hubiéramos visto a Marlon Brando o a James Dean de suéter y cantando melodías de Paul Anka alrededor de una piscina.

Canta mi corazón de Emilio Gómez Muriel, 1964, insiste en las necedades juveniles de Julio Montalvo (Enrique Guzmán) que no escucha los consejos de sus mayores, destacando los de su madre Luisa Lamas (Libertad Lamarque). Qué es lo que quería: su madre canta, lo deja que cante sin que abandone los estudios, lo impulsa en su carrera artística, beben juntos el día de cumpleaños del joven. A Luisa le gusta Malissa (Blanca Sánchez) para compañera de su hijo, que curiosamente tiene todos los atributos parecidos a los de la madre, pero el muy. . joven, necio, abandona el hogar para irse con la frívola Silvia (la texana Emily Cranz) para regresar arrepentido y cantar junto a su madre.

El tema de los padres que siempre tienen la razón vuelve a repetirse, de hecho es constante en la obra de Gómez Muriel, recuérdese su *¿Con quién andan nuestras hijas?*

En *Los hijos que yo soñé* de Roberto Gavaldón, 1964, nuevamente es Libertad Lamarque en el papel de madre, en esta ocasión es Mariana, que al quedarse sola convierte su casa en hospicio. Donde, además de rezar, enseña a cantar a sus niños. Dónde se podría ver que a una madre como Mariana no le fallaran sus enseñanzas, pues uno de sus hijos putativos *Pipis* (René Muñoz), elige la carrera religiosa, y otro, Eduardo (Enrique Guzmán), la de cantante. En una época de juventud pecaminosa y desorientada, Mariana bien pudo ser nombrada algo así como Secretaria de Educación Pública o directora de la Correccional de Menores.

El melodrama del primer lustro de los sesenta se cierra con la cinta *El pecador* de Rafael Baledón, 1964, que significará un éxito taquillero de los varios que obtendrá Arturo de Córdova dentro de la gama juvenil, pero del cine interpretado por Arturo de Córdova hablaremos más adelante.

4.2.2 La comedia.

"Solo tienes que sonreír, sonreír, payasito..."
Payasito, canción de Rome y Herpin

La comedia de alguna forma brinda una visión más optimista de la juventud y le permite una vida más independiente, no por eso el contenido deja de ser moralista y eminentemente ideológico, pero es en ésta que los cantantes del momento se ven mejor desarrollados que en el melodrama, quizá la encontraban y se encontraron más a tono con esta última. La comedia es representativa de una juventud inocente, menos desobediente y peligrosa que en el melodrama, se mueven y desarrollan en lugares y ambientes maravillosos inspirados en cuentos fantásticos de hadas.

La comedia se inspira primordialmente en la moda del rock, a diferencia del melodrama que se inspira en la familia; a la comedia le interesa más contar la aventura de algún cantante, no sus problemas como sujeto joven, y cuando estos existen, se reducen a sentimentales o porque lo dejen cantar y bailar. Su resurgimiento se debe al éxito del cine estadounidense, pero en ninguna de ellas la juventud mexicana gozará de la libertad de sus congéneres norteamericanos, si Annette Funicelo y Franky Avalon podían estar con sus amigos en la playa, en el cine mexicano de estas alturas es imposible, la juventud no sale de su ámbito urbano, está cerca de la casa, y si lo hace siempre habrá un adulto que la "cuide"

Jóvenes y bellas, Fernando Cortés, 1961, inicia con el mundo idílico de la comedia. Un grupo de esculturales muchachas: Raquel (María Eugenia San Martín), Teresa (María Duval), Kika (Erna Martha Bauman) y Úrsula (Begoña Palacios) se la pasan bailando

despreocupadamente a la orilla de la piscina y corriendo go cars, por lo que sus padres deciden enviarlas a la provincia a que respiren aire fresco y aprendan a trabajar.

Ya en el campo las muchachas terminan por relacionarse con los hermanos Paz (Fernando Luján, Gastón Santos, Roberto Cobo y Alfonso Mejía), rancheros, no campesinos por supuesto, quienes les enseñan las tareas domésticas y terminan comprometidos, además llevan a cabo labores sociales como terminar la escuela del pueblo, y de paso, regenerar a los amigos de las muchachas que fueron a buscarlas, y como éstos mismos dicen: "hemos aprendido la lección", porque "en el campo así es la vida hay mucho que hacer".

En la comedia los conflictos generacionales se resuelven cantando y bailando, para ejemplo *A ritmo de twist* de Benito Alazraki, 1962, es sólo un pretexto para que en la vida del heredero de una fábrica de modas Matusalén Capulín (Manuel "Loco" Valdés) se llene de números musicales de grupos y cantantes del momento. *Twist, locura de juventud* de Miguel M Delgado (1962), le brinda el primer papel estelar a Enrique Guzmán, que termina imponiendo ritmo y canciones de moda en el gusto de los viejitos de la liga de las buenas costumbres y escogiendo por compañera a Julia (Rosita Arenas) sobre Judy (María Eugenia San Martín).

En *Mi vida es una canción* el público es testigo del ascenso de Tony Marqués (Enrique Guzmán) con la ayuda de la veterana estrella Silvia Suárez (Begoña Palacios), al final ésta le cede el lugar de acompañante, tanto en la vida sentimental como artística, a Angélica María, cosa que en la vida real no tardaría en suceder pues Angélica María desbancaría a todas las actricitas juveniles. *Baila mi amor* es la oportunidad estelar del ídolo juvenil Fabricio (¿?) para que termine triunfando cantando al lado de Amalia (Begoña Palacios).

Un caso aparte, la cinta que pudo haber sido pero no fue, es *Luna de miel para nueve* de Agustín P. Delgado, 1963, un argumento del dramaturgo Felipe Santander trata con humor el flirt y la iniciación sexual entre chicos y chicas, sin la necesidad de los acostumbrados mujer fatal o madura o del seductor masculino.

Un grupo de muchachas y muchachos quedan aislados en una cabaña en medio del bosque. Ellos. Mario (Alberto Vázquez), Ernesto (Héctor Godoy), Felipe (Felipe Santander) y Eduardo (Leopoldo Salazar); ellas Bertha (Begoña Palacios), Lilia (María Eugenia San Martín), Rosa (Martha Elena Cervantes) y la voluptuosa y muy despistada Anita (Norma Mora), el coqueteo entre los muchachos y los números musicales a cargo de Alberto Vázquez no se hacen esperar, pero para desgracia de todos se encuentra un adulto, también excepción en el cine nacional tradicional, que de manera chocante lo supervisa todo, la madre de Anita (María Herrero), pero los muchachos aprovechan una noche para emborracharla, esta situación se torna distinta en el cine mexicano sobre jóvenes, pues si en el grueso de la producción existe el adulto que necesariamente supervise las cosas, en esta cinta su presencia es molesta y estorbosa.

Sólo una pareja concretará, en un tono muy cursi, su idilio en relación sexual la de Ernesto y Rosa; al final la tormenta que los tenía atrapados termina y, al fin Felipe y Bertha, recién casados pueden "concretar" su noche de bodas impedida por la timidez de Bertha y las inesperadas y forzadas visitas. La cinta fue estrenada para adolescentes y adultos.

Vivir de sueños y *Mi alma por una amor* de Rafael Baledón, 1963, manejan a la pareja del momento: Angélica María y Enrique Guzmán. Filmadas con un día de diferencia para muestra de que los jóvenes ya habían aprendido hacer cine a la mexicana. Ambas producciones explotan un mundo de sueños para quinceañeras, con príncipes soñados, cine no alejado del Teatro Fantástico de Enrique Alonso "Cachirulo" muy en boga de aquellos años. En la primera cinta Angélica y Enrique viajan en un tren, mientras uno del otro se imaginan fantasías.

Mi alma por un amor, retoma el mito de Fausto. Faustino (Enrique Guzmán) le vende su alma al diablo (Manolo Muñoz) para conquistar a Marga (Angélica María) El final fatal se impide por la intervención de una ángel (Sonia Infante), que soluciona el amor entre los cantantes y redime al diablo.

El Gángster de Luis Alcoriza, 1964, es una curiosa comedia donde el retirado gángster Tony Wall (Arturo de Córdova, comedia de sus viejos papeles) descuelga las ametralladoras, después de su retiro como mafioso, para meter en orden a sus sobrinos Pedro (Fernando Luján) y Carito (Angélica María). La cinta por un lado tiene esa peculiaridad de permitirle a un mafioso reordenar a la juventud, pero también brinda la lectura de la hipocresía de la sociedad que no obstante de contradictoria y no muy moral hace todo lo posible por "encauzar" por la buena vida a la juventud.

Estrenada con bombo y platillo como una comedia de actualidad que ayudaría a recuperar mercados, como rezaba la publicidad, *Los novios de mis hijas* de Alfredo B. Crevenna 1964. Las hijas de Paz Rocosa (Amparo Rivelles): la intelectual y tímida Lupe (Maricruz Olivier), la extrovertida Kay (Patricia Conde), la artista de la familia María (Julissa) y la trabajadora Rosa (Blanca Sánchez) se ligan a sus galanes respectivos: Pedro (Héctor Godoy), Jorge (Rodolfo de Anda), Carlos (Alfonso Mejía) y Lorenzo (Julio Alemán). Si recuperó algún mercado, debió ser alguno de chácharas porque no pasó nada importante con dicha cinta.

El momento cumbre de reunir en una cinta a uno o varios de los supuestos ídolos se tiene en *La juventud se impone* de Julián Soler, 1964; donde Enrique (Guzmán) y César (Costa) amigos de la juventud terminan distanciados al competir por los mercados y el éxito, aun después de arreglar el encuentro amoroso entre sus respectivos padres Luisa (Lucy Gallardo) y Don César (Enrique Rambal), los jóvenes, por supuesto, terminan cantando juntos. La comedia finalizará el lustro con *Perdóname mi vida* de Pedro Galindo, 1964; donde se solucionan los celos despertados en la recién casada Lina (Angélica María) y su marido Arturo (Alberto Vázquez)

4.3 Las constantes del género

A estas alturas del desarrollo del grupo de cintas sobre la juventud podemos observar una serie de constantes que se repiten, si no en todas la cintas, si en la mayoría, destacando principalmente la figura de un adulto representante de las instituciones, generalmente interpretado por una reconocida estrella del cine mexicano; adulto que tiene siempre el consejo preciso y la solución a los problemas, desde el fiscal (David Silva) de *La edad de la*

tentación, que le recomienda a don Andrés Zamacona, padre (José Baviera), "hablarle a lo macho" a su hijo Andrés (Alejandro Ciangherotti Jr.), que ha huido del hogar, y solucionar los problemas ente ambos .

El actor don Efrén (Jorge Martínez de Hoyos), que ha sufrido la pérdida de su hijo y en el rodaje de una película improvisa una arenga a la juventud en *Mañana serán hombres;* el comisario Saldaña (Julio Alemán) de *La edad de la violencia,* que dice importarle lo que le pasa a la juventud por tener un hermano adolescente.

Las interpretaciones bajo la figura de monja o madre de Marga López o Libertad Lamarque, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo estos adultos alter ego de la moral imperante siempre le dicen a la juventud lo qué deben hacer y cómo se debe hacer, nunca los invitan a pensar y a decidir por ellos mismos "eso no se hace", porque en el cine mexicano la juventud es incapaz de eso y mucho más, el consejo doctrinal termina por incorporar al orden establecido. Los consejos se resumen a cómo educar a los hijos, no dejes de estudiar, fijarse para compañero(a) en el muchacho o muchacha que se porte bien, puedes divertirte *sin propasarte de la raya*. Estos adultos reincorporan a la juventud al mundo adulto cuando precisamente en la vida real amplios sectores de la juventud no quería saber nada de él y buscaban crear uno distinto.

Otra, es la ya advertida presencia de la mujer de mayor edad, ligera, de dudosa reputación e intereses. Mujeres que se convierten en la desgracia de los apententes muchachitos, desde la Cade (Olivia Michel) de *La rebelión de los adolescentes,* mujer por la que mataron los gánsters al padre de Raúl, y de ahí, se inicie la ya citada revuelta juvenil. Papel que veremos repetir a Olivia Michel en distintas ocasiones, como la mujer en quien se fija César (Costa) en *La juventud se impone*; sin olvidarnos de las mujeres maduras con quienes se inician los tentados muchachitos de *La edad de la tentación,* desde las prostitutas drogadictas que causarán la muerte de Eduardo (Fernando Luján), y sin dejar de lado a la voluptuosa divorciada Nora (Sonia Furió) con quien convive Andrés (Alejandro Ciangherotti Jr.). Curioso momento el de la cinta *La edad de la violencia,* cuando don Andrés (José Baviera) le recrimina a su hijo (Alejandro Ciangherotti Jr.) el tener relaciones con una mujer como Nora (Sonia Furió), cuando dado el machismo imperante del país y ante una mujer con el físico de la Furió, cualquier padre hubiese abofeteado a su hijo por desaprovechar tamaña oportunidad

Y la que en su momento le tocó dar vida a Columba Domínguez (Olga) que seduce a José (Óscar Madrigal) en *La sombra de los hijos*, este tipo de mujeres son la única posibilidad sexual del género juvenil. Pero en lo general la situación de la mujer en el género no ofrece ninguna variante con lo que el cine mexicano sobre la familia, principalmente, había restado a la mujer.

Las muchachas conservan el rol de señorita, ante el mínimo desvarío de éste, terminan reorientadas para aguardar el matrimonio, y si un elemento característico del grueso de producciones juveniles, es el conflicto sentimental entre los jóvenes, el enredo, es decir, lo que desata el conflicto al que se enfrentará el protagonista, regularmente es provocado por la mujer. La mujer se yergue como principio del desorden por un frívolo y vacío *flirt*, y orden, cuando la madre entra en acción para poner punto final al(os) conflicto(s), o cuando

la cándida joven termina por acceder a las pretensiones de su galán. La madre es la única figura femenina del género que se "salva" de la misoginia imperante.

Pero si como han mencionado psicólogos y sociólogos el proceso juvenil debe llevar al individuo a la independencia del hogar, el cine mexicano, sabedor y resguardador del edipo *nacional, reproduce en varias oportunidades* el regreso del hijo al hogar y más aún al lado de la madre, desde las muchachas *de ¿Con quién andan nuestras hijas?* hasta Enrique (Enrique Guzmán) en Mi *vida por una canción,* para volver y cantar al lado de Libertad Lamarque en *Canta mi corazón y Los hijos que yo soné.*

Por cierto hablando de madres, resulta que los rockeros del cine mexicano no tienen madre, en algunas películas, bueno la tienen pero adoptiva. Doña María (Beatriz Aguirre) es la madre adoptiva de César (César Costa) en *Dile que la quiero*; Luisa Lamas (Libertad Lamarque) de Julio (Enrique Guzmán) en *Canta mi corazón;* Mariana (Libertad Lamarque); y toda la parvada de hijos putativos en *Los hijos que yo soñé.*

Elemento imprescindible y cimiento sostenedor e impulsador de los representantes de la juventud en el cine azteca es el canto. Cantar a la menor oportunidad, justificar el rock porque a decir de César Costa en *El cielo y la tierra* al referirse a anteriores ritmos: ".. aquellos fueron moda lo de hoy es una necesidad... tenemos que protestar..." Para protestar Costa, supuestamente, se refiere al rock, ¿rock? lo que menos cantan en el trayecto del género es precisamente rock, por lo regular se trata de baladas suaves, boleros o *melodías tradicionales en nuevas versiones, claro fue más sencillo que los cantantes se* pusieran al modo o a la altura de Libertad Lamarque que ella a la de los muchachos o, por citar otro ejemplo, Enrique Guzmán en *Mi vida es una canción* cuando emprende su gira exitosa canta melodías como *La múcura, Nube gris* entre otras.

Existe otro tipo de constantes, menos significativas, como el que el adulto se opone a cualquier actitud de la juventud, o mejor dicho lo que el cine entiende por un mundo juvenil sano. cantar, bailar relacionarse con el "otro" sexo de manera clara pura y castamente. El adulto conservador, por supuesto, sale derrotado. Por otra parte, están los jóvenes "intelectuales", regularmente se trata de pintores, poetas que se dicen existencialistas y recitan proclamas en contra del capitalismo, pero lo que realmente les importa es divertirse; se visten ridículamente poniéndose cualquier cosa.

4.4 La imagen del joven en el cine industrial mexicano

Cuando los rebeldes dejan de serlo. ., escuchan **Radio 6.20** *música de juventud*

Entrada la década de los sesenta, cuando la figura del rebeco -como popularmente se le llamaba al rebelde sin causa- es cotidiana en la Ciudad de México, el cine mexicano -sin olvidar sus tintes moralistas- se escandaliza menos con las actitudes juveniles y pretende seguir los derroteros estadounidenses, al darse cuenta del filón de oro que esto representaba Existe la constante de las constantes, que regularmente mueve los apetitos juveniles tanto en el melodrama como en la comedia, ¿cuáles son las preocupaciones que regularmente motivan a los jóvenes en sus acciones en el cine mexicano?

El cine produce la imagen de jóvenes clasemedieros orientados hacia el futuro, que aceptan lo que es el éxito, y antes que todo se pretende alcanzar; se preocupan por ser populares y reconocidos por los demás. Entre frívolos y responsables no les importa la política ni la guerra, al fin era fría, mucho menos la paz; no se preocupan por los valores humanos, les importa más su estatus y la popularidad que el provecho académico -de ahí que nunca los veamos estudiando-; adquirir un carro deportivo, porque por muy clasemedieros manejan carros deportivos europeos; les preocupa la belleza, el encanto, el atractivo, es una juventud inofensiva, encantadora y bullanguera.

Les interesa, y así lo expone el cine, pasear por la ciudad en coche, gastar de manera llamativa, desafiar restricciones paternas, aunque en el cine son propiamente maternas. Exponen y reproducen la cultura individualista del espectáculo y el consumo. Al fin el cantante juvenil era, (y es) carne de la carne de éste tipo de sociedad, sus valores no son los juveniles sino los de los adultos, el modelo de vida de la postguerra: el renombre, la capacidad de consumo, el prestigio, la popularidad, el éxito masculino, el encanto femenino; vestirse de manera apropiada y ser de buena familia, eran temas compartidos por lo adultos.

Cómo se podían negar los padres o los representantes de las instituciones a que sus hijos no triunfaran, fueran populares, tuvieran carro, gastaran de forma llamativa y tuvieran una novia pura y de buena familia, de ahí lo inocuo e intranscendente de los conflictos en las películas, y todo esto marca la única diferencia con los estereotipos creados sobre la juventud en el cine mexicano hasta antes de la ruptura generacional.

Así tenemos que los conflictos de la juventud representados por el cine, no sean del todo juveniles y se resuelvan de manera fácil y a favor de ambas partes: adultos y jóvenes. Que se note, en el grueso de la producción, un vacío de lo espiritual que, en un momento dado, el cine estadounidense pudo captar.

Los problemas generacionales se resumen a problemas con los padres y se constriñen a las salidas de noche y con quién, rara vez se ataca la legitimidad paterna, de hecho el padre es relegado en el género, está subordinado al papel de la madre.

Todo lo contrario, todo joven que no entra en este patrón de conducta, como los *rebeldes sin causa* de tenis, mezclilla y chamarra negra de piel, son gente frustrada y enojada contra los padres, provienen de hogares desordenados, hijos de progenitores viciosos, inseguros e incapaces de inculcar a sus hijos los valores de la sociedad, en este caso, lo que el cine mexicano entiende como valores de ésta, en general: acatar las órdenes morales católicas, el éxito y si es como cantante juvenil mejor.

Si en la juventud las amistades adquieren tintes eróticos, esto, en el cine no sucede así. Si contienen algún indicio erótico es, o que va a causar algún malestar o porque son gente frivola. La juventud del primer lustro de la década en el cine mexicano no parecen jóvenes, no piensan en sexo. Si en el proceso juvenil los valores adquieren independencia de la autoridad paterna, en el cine mexicano, los muchachos la adquieren, aunque de la autoridad que nunca se libran es de la materna. El cine mexicano produce una juventud preocupada

por adquirir los privilegios de la clase adulta, que se les identifique como persona agradable y por supuesto *tengan novia atractiva*

Gastar de manera llamativa, ser de buena familia y por supuesto tener una buena y guapa novia son los objetivos de estos rebeldes encauzados a la sociedad del consumo. No son los anteriores, los valores que preocupaban a *El Salvaje*, ni a los muchachos, ni al profesor de *Semilla de maldad*, mucho menos al joven Jim Stark y amigos de *Rebelde sin causa*, ni siquiera es la esencia de la rebeldía de Maru en *Una familia de tantas*. No, son valores que ya se encontraban instituidos y explotados por la sociedad masiva del consumo a través de la publicidad y de las industrias culturales. No hay género en el cine mexicano de los sesenta que exponga y defienda a la sociedad del consumo como la producción sobre jóvenes

Lo que presenciamos es la adaptación del joven a una sociedad aparentemente inmóvil y sin problemas, la adopción y explotación mercantil de la imagen del joven por las industrias culturales -desde principios de los sesenta ya no se necesita el adulto centrado, serio y triunfador para promover un producto o el éxito; de ahora en adelante es la imagen del maduro joven o del joven maduro-, principalmente por el cine, que haciendo eco de una posición oficial, usa la imagen del joven, como punta de lanza, para combatir el discurso contestatario y cuestionador de la subcultura juvenil, es decir, la imagen del joven para combatir a la juventud; e inconscientes como ellos mismos, en México, los elementos de "los años dorados del rock and roll" lo reprodujeron:

"Ninguno de los que formamos parte de los conjuntos rocanroleros en México somos rebeldes Casi todos estudiamos y sin excepción somos gente normal. Los rebeldes son malcantes de barriada incapaces de perder su tiempo estudiando música" los Crazy Boys.[30]

En su oportunidad la estrella juvenil Patricia Conde en una entrevista:

-Cree que la juventud ha cambiado a través de los tiempos:
-En lo absoluto; la juventud siempre ha sido la misma. Lo que ha ocurrido es que a través del tiempo ha manifestado sus inquietudes en formas diversas.
-¿Cree que la rebelión es un mal congénito en la juventud?
-Puede ser que para algunos jóvenes lo sea, pero para muchos no es más que una pose adquirida con objeto de impresionar a los demás.[31]

Y para rematar el Elvis Presley mexicano, Enrique Guzmán:

-¿Usted es un rebelde sin causa?... Enrique nos mira con los ojos abiertos.
-Pues . -no encuentra qué contestarnos- Pues... No lo creo. Los rebeldes sin causa son tipos ociosos y yo trabajo, estudio, y no tengo tiempo ni para conseguirme una chamaca [32]

Precisar a quién iba dirigido este cine es difícil, más sencillo es decir a quién podía satisfacer, eminentemente la juventud crítica que se retrató en *Rebelde sin causa* y que se identificó con James Dean es de dudarse que se identificara con los personajes producidos por la industria cinematográfica del país, menos aún lo que la gente entendía como un rebelde sin causa en México, por que el cine reproducía el estigma al que era sometido el

joven marginado de barriada, alentaba y justificaba muy a su manera la represión; es de dudarse que se dirigiera a este público marginado juvenil y que éste lo aceptara, en iguales condiciones los estudiantes de educación superior.

Por otra parte es característico de la producción de los años sesenta el sufrir el alejamiento de las clases medias por el cine mexicano, si a alguien satisfacía era a los seguidores de la ola rocanrolera en México, a los fans incondicionales de Enrique Guzmán, César Costa, Angélica María etcétera, y más precisamente si llega a satisfacer a un público juvenil -y más que juvenil-, a la muchachada que se encuentra entre la pubertad y la adolescencia, cuando en el desarrollo es característico que hombres y mujeres busquen personajes ideales con los cuales se identificarse.

Es un cine dirigido a los educados por el Tío Herminio, consumidores de Tofitos, que apenas dejaban el Teatro Fantástico de Cachirulo para trasladar su gusto y admiración a otro teatro más fantástico, el del cine mexicano abocado a la juventud; cine que alienta el consumo y la admiración por un estándar de vida, pues ninguno de los cantantes aparecerán como jóvenes de barriada, regularmente se les establece en la clase media o con un nivel de vida proverbial y con este nivel de vida siempre aspiran a más, esto último, el éxito como cantante, el reconocimiento público, y emancipando una cultura sentimentaloide.

Cine para satisfacción del fresa, del que asistía a tardeadas, para no llegar a casa tarde, para lectoras del *Susy, secretos del amor*, bailaba y cantaba *El rock del angelito* sin importarle la postura del auténtico rocanrolero y temía al rebelde sin causa, un público apolítico. Cine para los fresa, que, criticados o no, no se debe negar que su comportamiento también fue parte del mundo de los sesenta

En dónde quedaron entonces los afanes juveniles tanto los de la época como los que caracterizan a la juventud moderna, dónde las necesidades existenciales, el proceso de definición del joven, de independencia moral y económica de la familia, dónde los afanes de respuestas de las preguntas "clásicas" : ¿Quién soy? ¿de dónde vengo y a dónde voy? ¿Cómo acercarme al otro o a la otra? ¿Cómo elegir lo mejor dentro de tantas propuestas? y una pregunta fundamental que marcará las acciones juveniles de la segunda mitad de los sesenta ¿Qué puedo hacer para lograr un mundo mejor?

Si una característica del proceso juvenil -como vimos en el capítulo primero- es la definición del qué hacer en el mundo como individuo; si la juventud como proceso conlleva la tarea de reafirmar la individuación, para que como individuo el humano, viva y conviva, no puede esto ser resumido a una simple posición de que con hacerse cantante todos los problemas se resuelven. Como vemos, el cine se imposibilitó de retratar de manera oportuna el proceso juvenil, pero eso sí, lo hace de manera oportunista.

Es la *producción del joven de la sociedad del espectáculo como única posibilidad* de triunfo y existencia para que los que no se sacaron el boleto de la rifa, rifa eminentemente desigual, se concreten receptivamente a contemplar y consumir. El cine mexicano anula cualquier posibilidad de diferencia desde el momento que es incapaz de reproducirla en la pantalla.

4.5 Roles, talento y actores

Los actores que interpretaron a la juventud a finales de los cincuenta se ven rápidamente desplazados por los cantantes, y a estos últimos se les eterniza como jóvenes o representantes de un mundo joven, los cuadros de actores que se formaron en la década anterior en roles secundarios continúan en roles secundarios, actricitas y actorcitos como María Eugenia San Martín, Begoña Palacios, Erna Martha Bauman, a las que se les unen otras como Alicia Bonet, Martha Elena Cervantes, pero de su talento y capacidad histriónica no hay mucha diferencia entre unas y otras.

Maricruz Olivier, surgida a finales de la década anterior, para los sesenta encuentra el estrellato, por lo regular especializándose en papeles de muchacha centrada, seria, estudiante y con dotes intelectuales, de ahí que una de sus parejas constantes sea Héctor Godoy, actor que en representar jóvenes tendrá suerte. Es el amigo serio, intelectual, estudia -y lo vemos estudiando-, siempre tiene el consejo idóneo en el momento oportuno. Otro actor que lo especializan en jóvenes serios, aunque menos intelectual que los que interpretara Godoy, será Alfonso Mejía aunque lo diferenciará de Godoy el ser deportista.

Enrique Guzmán por su condición de Elvis Presley mexicano, gozará con la fortuna de autointerpretarse, casi siempre es "Enrique", o llámese como se llame sus personajes tienen los mismos atributos de Enrique, estudia medicina y canta para sostener sus estudios; en la comedia, donde se desarrolla mejor, goza de una vida independiente, se sostiene él mismo y en varias ocasiones es dueño de algún centro de reunión juvenil donde se puede cantar y bailar.

César Costa de quien se decía "nada tiene que ver con el rebelde de nuestro tiempo y a los 21 años cuenta con un millón de pesos en el banco".[33] Al millonario se le ubica más en el melodrama, interpreta, salvo en *La edad de la violencia*, muchachos llenos de nobleza y bondad, es el hijo prodigio, trabajador, estudioso y cantante.

Alberto Vázquez tiene los mismos atributos histriónicos de sus compañeros pero obtendrá más trabajo en la segunda parte de la década. Pero ya sea Guzmán, Costa o el mismo Alberto Vázquez podían mantener un duelo de actuación con Elvis Presley y quizás hasta ganarlo

De Óscar Madrigal y Manolo Muñoz no hay mucho que decir, Madrigal es incrustado en papeles semejantes a los de César Costa, aunque en ocasiones juegue golf; Manolo Muñoz, salvo en *Mi alma por un amor*, no tendrá otra oportunidad estelar, su participación quedará reducida a cantar a la orilla de una piscina melodías llenas de imaginación como: yuyu *mata, yuyu mata, yuyu eh.* .

Caso aparte es el de las mujeres; Patricia Conde se retirará muy joven, después de su matrimonio con Rodolfo de Anda; Blanca Sánchez protagoniza papeles a los que había sido reducida cualquier actricita de aquel entonces, pero a diferencia de las antes mencionadas sostendrá una carrera continua en la farándula.

Angélica María, la única que alcanzará el estatus de estrella, lleva una carrera cuidadosa. En los albores de la década sólo es una figura secundaria, como sus contemporáneas, y a pesar de muchas ocasiones encabezar el reparto junto a Guzmán o Costa su papel es complementario, pero poco a poco vemos como progresa para llegar a roles estelares. Angélica María, y en este rubro también Julissa -las mujeres y siempre las mujeres primero, antes que el hombre-, serán las únicas surgidas como cantantes juveniles que se desarrollaran en otros géneros y ámbitos de la farándula, es decir se pueden deshacer del estereotipo gracias a sus cualidades, y más aún son las únicas que evolucionan en el género, interpretando papeles y personajes más complejos a los del típico rol señorita explotado por el cine de ese entonces.

La escultural Fanny Cano, surgida también en los albores de la década, todavía está lejos de ser la chica sexy, de mostrar los atrevidos escotes que la harían famosa, funciona en los primeros años como ornato del ornato, es secundaria a Patricia Conde o Angélica María.



Capítulo V
LA ERA DE ACUARIO
(1965-1969)

Acuario
.Nos dará la luna su fulgor
y las estrellas brillarán
la paz del universo
vendrá del más allá
ese será el amanecer de acuario
la era de acuario..
. Armonía entre los hombres
comprensión y confianza
que terminen los engaños
y se cumplan los deseos
libertad de pensamiento
entre todos los humanos.

Deja brillar el sol (Aquarios/Let the sun shine in)
Mac Dermont-J Rado-G Ragni

5.1 El auge de la subcultura juvenil

En 1965, de los múltiples acontecimientos que se suscitan en el escenario mundial se presentan dos significativos: la muerte de Winston Churchill, en enero, y el inicio de la guerra de Vietnam, 7 de febrero. La paz mundial prometida al término de la Segunda Guerra Mundial no llega, la vida prometida sólo alcanza para unos cuantos; la guerra mundial es el anteayer, la paz postbélica, el ayer, y la guerra fría -fría pero guerra- es el presente, ¿quién dijo *peace and love*?

La protesta juvenil llevaba aproximadamente poco más de diez años de circundar por el mundo, y qué había hecho el mundo adulto, qué respuesta ofrecía a la juventud -juventud que, desde que se reconoce como tal, no ha sido tratada muy bien que digamos-. No había respuesta, ante una juventud cualitativa y cuantitativamente distinta, no la había

La juventud, así como el hombre que en el inicio de su desarrollo histórico se vio en la necesidad de explicarse a sí mismo su papel en el mundo, ésta ante la indiferencia prevaleciente hacia el ser joven, busca explicarse el papel que juega en este mundo. La solución a este problema existencial no sólo era un problema aislado e individual, involucraba al entorno, al medio ambiente, al ámbito social que lo vio crecer, y este ámbito construido por los adultos no era muy halagador.

La juventud, que al final de la Segunda Guerra Mundial hace uso de su capacidad lógico-discursiva, de su característica sensibilidad de percibir las cosas, se da cuenta de que no había patrones de conducta acerca de ella; que no existían espacios para la juventud, ni físicos, ni políticos, ni culturales, que el único espacio brindado existía en las industrias culturales que apropiándose de las posturas culturales juveniles se

adueña de ellas y les quita su carácter juvenil, las traduce a un modelo adulto de vida proverbial y las explota.

La juventud, que en su desarrollo natural emprende una etapa de socialización con características cuantitativas y cualitativas distintas a las de la infancia, y que, entre otras cosas, prepara al individuo para la adaptación social y cultural de una vida futura, se torna completamente distinta. La juventud, contraria a adaptarse a las estructuras sociales, trata de adaptar éstas a sus intereses, a sus necesidades, porque no encuentra en el patrón de conducta de la sociedad espectáculo-consumo, el modelo de satisfacción existencial, con lo que su socialización con respecto a la vida adulta resultará aún más difícil de lo que ya era.

En la vida, la sociedad se les presenta, y en verdad lo era y lo es, premiosa, incoherente, carente de valores y de expectativas satisfactorias. La paz no había llegado. En la segunda parte de la década los golpes de Estado se hacen presentes en República Dominicana y en Grecia, en 1967, se produce la tercera guerra árabe-israelí. Las pugnas ideológicas entre las principales potencias comunistas dejaban ver sus diferencias e intereses. Entre unos y otros se culpaban, pero todas poseían arsenal nuclear y no se sabía contra qué o contra quién entonces peleaban; los adultos se habían olvidado de la necesidad inminente de un entorno tranquilo. Cada guerra, cada conflicto, dada la situación armamentista que existía en el mundo ponía en peligro la existencia humana

Era la primera generación educada por la televisión y el radio portátil. Lo que sucedía en un lugar del mundo se conocía con una rapidez inusitada. Y en este mundo, que dejaba de ser aislado para la juventud, lo que sucedía en algún lado involucraba o se veían involucrados todos. Era la generación que había gozado de una educación pública institucionalizada y gratuita, es una generación mejor educada, informada y, relativamente, mejor alimentada, lo que le permite conceptualizar y desarrollar una visión distinta de su mundo inmediato, que ya no solamente involucra a la casa, al barrio y a su nación respectiva, involucra al mundo

Su capacidad lógico-discursiva, su conciencia histórica -algo que Erick Erickson afirma desarrolla el ser humano en la adolescencia-,[34] le permite comparar, analizar la realidad existente y repudiar el *statu quo*.

Las actitudes fueron más allá de bailar y cantar rock Es más el rock a nivel mundial entra en otra etapa, se torna más denso y retoma la actitud contestataria Las actitudes no eran espontáneas, se venían gestando desde tiempo atrás como ya se ha señalado en capítulos anteriores. Para la segunda mitad de la década la juventud se sentirá más ajena al mundo como nunca antes, al fin si un presidente declaraba la guerra había sido él y no la juventud Ahora la juventud no creía, no podía ser engañada como en tiempos de las guerras mundiales y encabezar los cuerpos militares sacrificados en campaña. Las actividades culturales y políticas, los alejan de los estereotipos propuestos por las industrias culturales, televisión, radio, industria editorial y cine; se preocupan por "lo que tiene sentido", pero lo que tiene

sentido eran los problemas sociales: la guerra, la desigualdad económica, las diferencias raciales, la falta de oportunidades para todos, la calidad de la educación, la ecología y como menciona Robert A. Grinder "a menores perspectivas mayor rebeldía y a mayores perspectivas menor rebeldía".[35] ¿Y qué expectativas tenía la juventud? Cuando lo ideal es que el proceso juvenil sea libre de presiones ajenas a los intereses del individuo

La sociedad moderna occidental industrial, desde el momento que creó al joven, no estuvo preparada para brindarle un espacio en su estructura, menos lo estaba a esta altura del siglo XX Para sus demandas, no existían políticas oficiales juveniles acertadas, las organizaciones eran seudoadultas y el mundo adulto insatisfactorio; entonces la juventud como ser pensante y sin patrones, afortunadamente, de conducta establecidos, pensó por cuenta propia como siempre lo había hecho; no necesitó, porque además ni le interesaba al mundo adulto, que le dijeran en qué tenía que preocuparse y ocuparse, y lo que le habían dicho: el modelo del adulto triunfador, como resultaba lógico era insatisfactorio e increíble.

El "rebelde sin causa" que -como hemos visto- gozaba de poca estima en la sociedad, ahora alcanza todos los estratos y clases sociales, porque si algo caracteriza la ruptura generacional es que no hizo diferencias raciales ni económicas; la juventud cuestiona desde un permiso para fumar, pasando por el escándalo de la minifalda hasta las políticas de los gobiernos en un lenguaje inaccesible para los adultos, inaccesible porque no se podía creer que la juventud pensara y se preocupara por estas cosas y segundo porque su jerga era inaccesible para los que no pertenecieran a los grupos jóvenes.

El estándar de vida se olvidó de una característica humana: la diferencia, y se enfrentaba a nuevos individuos formados y formadores de otro tipo de socialización, adheridos a otro tipo de prácticas sociales, económicas, familiares, sexuales. Y quien es diferente, piensa, observa y soluciona de manera diferente.

Es en la socialización donde se marca la diferencia y el reto para el conocimiento social y psicológico. La masa juvenil deja de ser amorfa y desorganizada, crea su propia identidad La experiencia entre iguales se reivindica como fin en sí mismo para la individuación, independización, pero también para la concientización.

Por qué la socialización. El grupo se convierte en referencia de comportamiento, y como grupo se auxilian para conseguir metas. El grupo brinda moldes de reciprocidad y, por supuesto, el grupo como acción en la vida pública.

La juventud ya no era simplemente una nueva organización del yo, sino había creado un sujeto completamente distinto, la juventud no sólo era (es) un cambio en la imagen corporal, sino una revaluación del ser humano. Pero el hombre no existe sólo, existe en comunidad y la valuación de éste conlleva la revaloración de la sociedad, de los otros. El joven con sus características capacidades físicas y cognoscitivas se dio cuenta que si existía una "valoración" de él era a través del consumo; el consumo lo reproduce; el consumo pretende satisfacerlo, determinarlo;

pero el joven se preocupa por lo que tiene sentido y por la falta de patrones de conducta, pues el existente además de limitado era insatisfactorio. Una juventud abandonada a su suerte forma sus propias organizaciones, conductas y modas, adquiriendo en cada lugar, en cada país, los matices correspondientes, geográficas, económicas, sociales, políticas, religiosas, educacionales.

La juventud de los sesenta, la de participación social, en la segunda mitad de la década, no deseaba los privilegios del mundo adulto, deseaba un mundo distinto al adulto.

Sucedía que al no tener una respuesta de la sociedad, la juventud, obedeciendo a su natural desarrollo biológico, psíquico y social, se agrupó y las buscó por cuenta propia Se observa en el transcurso de la década de los sesenta y principalmente en la segunda mitad, la proliferación de subgrupos de participación: contraculturales, peñas, pandillas, asociaciones estudiantiles, junto a asociaciones religiosas y místicas que van del Hare Krisna al culto a Jesús. Pero en todos éstos, por disímiles que parecieran, se apreciaba la constante –el común denominador–: el rechazo al orden establecido, la búsqueda de otro orden de las cosas, del mundo, del cosmos.

Por todo lo anterior, la sociabilidad participativa es distinta. Se reivindica la vida comunitaria, el diseño de modas contestatarias, la ropa deja de ser casual se torna en desaliñada -mezclilla deslavada, pantalones rotos y parchados, estoperoles, pantalones acampanados, camisa cuello mao; cabello y barbas largas y descuidadas o a la afro-, porque "uno no debe ser juzgado por la apariencia".

Las figuras ideales en los que el joven deposita sus expectativas son líderes de luchas sociales, especie de antihéroes, todos ellos asesinados arteramente y van desde Patricio Lumumba, Malcom X, Ernesto "Che" Guevara, Martín Luther King, incluso el mismo John F. Kennedy.

Se lee a Herbert Marcuse, a quien se culpa de ser el autor intelectual del movimiento. Se desentierran, o mejor dicho, salen a la luz pública -pues algunas existían prácticamente en la clandestinidad- doctrinas sociales y filosóficas como el marxismo, troskysmo, anarquismo y existencialismo. En todas ellas la juventud encuentra la base teórica para el rechazo a la sociedad "unidimensional" del consumo Se lee también a Jean Paul Sartre, el filósofo conocido de la filosofía *desconocida, la doctrina existencial*; en Wilhem Reich las bases, la justificación psicosocial para que en la "revolución sexual" juegue un papel determinante "la lucha sexual de los jóvenes" y se cumpla fuera de dogmas morales "la función social del orgasmo".

La consigna es la construcción de un mundo mejor, y el rechazo al orden establecido. Un espíritu recorría el mundo: el auge de la subcultura juvenil. En Japón se conoce el *movimiento Zengakuren -1967-*, con la participación de jóvenes universitarios y proletarios; en la URSS se crea un organismo para combatir a la nueva delincuencia que por supuesto era juvenil. En Noruega, Suecia y Alemania, durante la segunda mitad de la década se observan cómo las manifestaciones

juveniles en la calle se reproducen una y otra vez.

La crítica, el rechazo al (des)orden establecido, al entonces mundo contemporáneo que maneja el desarrollo tecnológico como sinónimo de progreso, de modernidad. Aversión y expectación frente a la ideología tecnológica de mercado cada vez más cercana a la vida cotidiana con la invención del transistor, el teléfono y el reloj electrónico, la televisión miniatura de 19 pulgadas y en color en 1965, el radio portátil, la primera transmisión en televisión a color desde una nave espacial con el Apolo X en 1967. La carrera y batalla por la conquista del espacio y su connotación bélica deja ver que la ciencia y la tecnología no son neutrales y obedecen a intereses económicos y políticos.

Frente a las ideologías del consumo, del progreso y el desarrollo se ven preocupaciones aparentemente olvidadas: el gusto por lo folklórico y agreste como oposición a lo moderno y masivo; movimientos ecologistas; el feminismo y el nuevo desempeño y revaluación de la mujer por desvincularse de los dogmas establecidos y el comportamiento receptivo y pasivo al que había sido reducida; se ve también una obsesión por la democracia, en resumen: "desarrollan posturas éticas que se les habían olvidado a los adultos."[36]

5.2 Los principales movimientos juveniles en el mundo

La conducta juvenil era presente en casi todo el mundo occidental, pero en cada región, en cada nación toma sus características peculiares. Sí se apuntaba al orden establecido, pero cada orden tenía sus representantes y sus grupos sustentadores de poder e intereses que obedecían a lógicas internas. De entre los *múltiples* movimientos destacan cuatro por su trascendencia, por ubicarse en naciones geopolíticamente estratégicas y algunas con sistemas políticos y económicos disímiles.

En Estados Unidos, la nación rectora, protectora y hegemónica del progreso, ve, para su sorpresa, el *resurgimiento más radical y politizado de la protesta juvenil*. En el centro de Europa, en Francia, el conocido "mayo francés". En Europa del Este, en el bloque que se decía comunista, donde los soviéticos resultaban los mandones, Checoslovaquia con la primavera de Praga y por último en una nación puntal del tercer mundo México con El 68. Veremos las principales características de cada uno y posteriormente el mexicano

En Norteamérica –donde la juventud marcaba los derroteros a seguir en el comportamiento juvenil desde tiempo atrás–, la guerra de Vietnam, declarada por los americanos, produce un rechazo generalizado de la juventud, que va desde negarse a participar en ella hasta impugnar la intervención en la nación oriental, lo que hizo que la juventud mirara hacia Oriente con una disposición favorable, descubriendo e intentando asimilar, su cultura, su religión, y sus drogas.

La disposición hacia Oriente y el rechazo a la intervención militar en Vietnam, se

extendía a un rechazo a la política, al orden social y cultural imperante; se combina con una *simpatía y militancia con los grupos marginales minoritarios, negros,* chicanos, pielrojas, que también hacen su aparición pública, saltan a la calle exigiendo reconocimiento y defensa a sus derechos e intereses; la juventud participativa no sólo ve con simpatía estas manifestaciones llega a colaborar y apoyar además de incorporar a su jerga y vestimenta elementos culturales de dichos grupos.

Sin embargo en la nación de la "libertad" la juventud también conoce la represión. En 1968 las fuerzas públicas arremeten en la Universidad de Berkeley. En 1969, la policía actúa represivamente contra el barrio de Hight Asbury en San Francisco, California, nada menos que la capital mundial de los hippies, que para ese entonces contaba con miles de habitantes.

El acontecimiento social que se puede considerar como el clímax de la movilización juvenil estadounidense que en un solo acontecimiento concentra cultura, mística juvenil, atuendos, modas, rock, con sus respectivos ídolos, y reivindicación del hedonismo –todo como un moderno culto a Dionisios- fuera del control comercial y político es el festival de Woodstock, celebrado del 15 al 17 de agosto de 1969, en donde fue tal la cantidad de jóvenes que acudieron, que se rebasaron las expectativas y finalmente se impone el espíritu de la época y el festival terminó siendo gratuito

La revuelta sin embargo no sólo le compete al capitalismo. Del otro lado de la cortina de hierro en Checoslovaquia y ante la oposición de la juventud, la madrugada del 21 de agosto de 1968 fuerzas militares de Hungría, Bulgaria, Polonia, encabezadas por la Unión Soviética –esta última ya al mando de Leonid Brezhnev–, penetran violentamente en Praga, capital de Checoslovaquia, para detener la serie de reformas que chocaban con los intereses hegemónicos soviéticos, que entre otras cosas había abolido la censura, y se propugnaba un socialismo en libertad y de rostro humanitario, con un mercado libre pero socialista

En Francia se produce uno de los movimientos más generalizados y violentos. Los estudiantes principalmente de la Universidad de la Sorbona de París, se oponen a las políticas estudiantiles del régimen que encabeza el general Charles de Gaulle, además de un fuerte rechazo a la sociedad del consumo. Asimismo, los estudiantes logran cerrar la Universidad de la Sorbona el tres de mayo de 1968, consiguen el apoyo de grupos intelectuales y obreros, desencadenando una huelga general; De Gaulle contestó que "el poder no abdicará" ejerciendo el camino que al parecer únicamente conocían los gobernantes de aquel entonces: el enfrentamiento violento, la represión.

¿Cuáles fueron las características comunes en todos estos movimientos? Según los investigadores Klaus Allerbeck y Leopold Rosenmay en su libro *Introducción a la sociología de la juventud* todos tuvieron una orientación antiautoritaria, de tendencia hacia la izquierda, no son organizaciones ya que poseen identidad propia en la mente de sus adictos y no tenían estatutos o carnets de socio; adquirieron

identidad y fuerza por acciones directas que los llevaron a enfrentamientos con los guardias del orden establecido; surgen de grupos no muy numerosos interesados en determinados objetivos, consisten en poner ciertas ideas acerca de los valores morales; fueron masivos y relativamente efímeros, sobreviven como organizaciones o en la memoria de sus simpatizantes.

Las pretendidas explicaciones que se dieron en su momento por versiones oficiales también coincidieron y se redujeron a: hijos desorientados de padres desorientados; instigadores infiltrados del extranjero –hasta los soviéticos dieron esta explicación cuando su intervención en Praga–, o cabecillas izquierdistas que aprovecharon el descontento en la mayoría.[36]

5. 3 El movimiento juvenil en México

El régimen postrevolucionario celebraba su estabilidad y su prosperidad. El desarrollo estabilizador continuaba su marcha, en la transición de poderes para el sexenio 1964–1970 se había celebrado en la más completa calma. Había estabilidad económica, no estaban, para fortuna del sistema, grupos opositores como: los almazanistas de 1940, ni los henriquistas que le hicieron frente a don Adolfo Ruiz Cortines, ni los agitados movimientos laborales de la transición al lopezmateísmo, la oposición tenía representación en el Congreso, "era la primera vez que la transición se celebraba en el más completo orden. Lo único que no estaba previsto era la aparición de nuevos grupos sociales en gestación .[37]

El movimiento juvenil en México siguió los derroteros de los movimientos juveniles en el mundo, se influenció, según Francisco Gomezjara, de la crítica y la acción política del movimiento francés, además de tomar elementos del rock inglés y americano, adopta bajo la influencia de la juventud estadounidense el rechazo a la sociedad del consumo, la preocupación por la ecología y la simpatía con las minorías, la búsqueda mística de la juventud adquiriendo desde luego sus matices propios.

El movimiento -y esto lo emparentó aún más al francés- nace como acción pública organizada como una movilización estudiantil. En México los estudiantes universitarios y politécnicos sufrían similares características que sus contemporáneos en otros lados del mundo, se habían convertido en ejército de reserva industrial e intelectual, advierten que la supuesta comunicación y retroalimentación entre las necesidades del pueblo y la escuela eran escasas y utópicas, y se percatan que el título profesional ya no era garantía de superación social.

El movimiento en el país cobró una diferencia trascendental que lo separa de las manifestaciones estudiantiles que se vivieron en el país al ir creciendo en sus acciones y desarrollar su crítica, esta vez lo que empezó como una crítica a la educación y un enfrentamiento con la policía, trascenderá los muros estudiantiles y se desarrollará públicamente, porque cuestionar la educación era cuestionar la administración y la política educacional y en consecuencia el sistema. La crítica a la

política reabre heridas que tiempo atrás se habían hecho. La juventud al fin con su capacidad había sido testigo de la represión a los movimientos laborales, magisteriales y ferrocarrileros; había sido testigo del nunca aclarado asesinato de Rubén Jaramillo y vivía las faltas de participación política y social en casi todos los sentidos

Esta vez el dejarse escuchar transcendía la casa, el aula de clases, se tenían que escuchar en la sociedad, en el Estado. El voto había perdido su trascendencia para decidir cuestiones como la guerra, los alquileres, los precios, al fin también en México el espíritu, que ya llevaba tiempo recorriendo el mundo se convirtió más que nunca en un hálito de esperanza: el deseo de un mundo mejor, ¿quién no ha soñado con un mundo mejor?, ¿quién no ha soñado con un país mejor?

Las contradicciones del régimen eran evidentes lo mismo que la falta de soluciones eficaces como ejemplo podemos citar la contradicción campo ciudad. El reparto agrario revitalizado en el sexenio de López Mateos, sin un programa sólido y fecundo, no había impedido la emigración a las ciudades, y la de México, que había crecido a pasos agigantados, presentaba por un lado lo cosmopolita como sinónimo de desarrollo y modernidad, sin embargo por otro lado se apreciaba el asentamiento de unidades habitacionales populares y vastos cinturones de miseria alrededor de la ciudad que tomaban el nombre de ciudades perdidas.

Así como había crecido la ciudad también lo había hecho el país, con la misma velocidad pero también con contradicciones; había cambiado el país, la gente había crecido en éste México moderno.

El corporativismo estudiantil creado y recreado por las autoridades se desvanecía y vivía sus estertores. En 1964 el rector de la UNAM Ignacio Chávez había expulsado a los consejeros estudiantiles miembros del MURO; ahora la juventud sabía de las masas campesinas, del *lunch* y el peso de plata que se les otorgaba al campesinado asistente a los mitines "convocados" en tiempos de campaña, conocía la represión y la falta de democracia; sabía y asimilaba aunque por momentos de manera idealista el triunfo de la Revolución Cubana, todo eso era evidente, real, no se podía cerrar los ojos ante esto, aunque los medios de difusión televisión, prensa, cine se caracterizaran ya no por una falta de crítica sino de verosimilitud. Si el proyecto mundial no había alcanzado para todos, tampoco el nacional.

Si al régimen le había fallado anteriormente la completa eficiencia de sus mecanismos de control y corporatización de los distintos sectores sociales ¿qué tenía que pasar ante los nuevos miembros del mundo y de la sociedad mexicana para los cuales no había un reconocimiento político, no existían para la juventud espacios sociales, salvo los universitarios?. ¿Qué iba a suceder con la juventud de los sectores marginados, que también veían tele y escuchaban radio portátil, pero que sólo se les ofrecía estigmatización, represión y "Julia"?. ¿Qué podía pasar para una juventud relativamente mejor alimentada, mayor informada, más instruida, más sana y cosmopolita; qué había gozado de paz social, educación y salubridad pública; de economía mixta, de estado benefactor y paternalista -más paternalista que

benefactor-; ¿qué tenía que pasar con la generación que vivía una cultura melodramática, sensiblera y sentimentaloide que no los llenaba?.

Obvio no todos los jóvenes mexicanos quisieron ser cantantes y aunque lo hayan querido no se les hubiera podido dar cabida a todos; pero la juventud formó un gran coro que se dejó escuchar en las calles, pero a éste tampoco le dieron cabida.

Si alguna institución se beneficiaba con lo prevaleciente, era el partido de Estado, y hablar del Estado era hablar de poder, del uso de la violencia legítima, todo controlado por un solo partido político. Además en México se vivía una falta de una auténtica representación social y política; como calificara José Fuentes Mares a las reformas políticas electorales de López Mateos se trataban de una aspirina para el dolor de cabeza.[38]

Y al sistema se le volteó la jugada: los nietos de la Revolución, los hijos del Estado paternalista salieron respondones, y, particularmente el Estado respondió cual padre autoritario e iracundo.

En años anteriores, la represión violenta en aras de mantener el orden había dejado claro el carácter violento y represivo del Gobierno. Si a alguien le convenían el orden político imperante era a los grupos sustentadores del poder que operaban a nombre de la nación, y bajo el susodicho manto de ésta, el progreso que se prefería era la estabilidad al crecimiento, progreso de capitales privados e inversión pública, progreso de deuda externa. Y el partido de Estado, organización con sus cuotas de poder y su lógica interna, aliado de los capitales, operaba en nombre del legado de la Revolución.

El movimiento en México desde la lectura oficial fue incomprensible, aún más a casi treinta años de él, apenas empieza a ser comprensible para las mayorías.

El 22 de julio de 1968 se suscitó un enfrentamiento entre las vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional y la preparatoria Isaac Ochoterena, provocado por grupos porriles; el 23 de julio de nuevo atacan los grupos del politécnico a la preparatoria pero terminan enfrentándose con los granaderos que se hallan presentes, estos terminan por ocupar la Vocacional 5, fue en cierta medida el principio del movimiento. Sectores de la universidad y el politécnico protestan por el allanamiento, pero el espíritu se venía gestando en la conciencia de la juventud tiempo atrás, simplemente la "rivalidad" fomentada por grupos porriles de las mencionadas escuelas llevaba aproximadamente un año, además a nivel nacional ya se habían presentado movilizaciones con móviles políticos estudiantiles en 1964 y 1966 en la misma Universidad Nacional, en el mismo año 66 en la Universidad Nicolaita de Morelia Michoacán y en 1967 en la Universidad de Sonora.

La represión del 23 de julio del 68, que culminó con la ocupación de la vocacional 5 por parte de los granaderos, fue la gota que derramó el vaso, recipiente que contenía una mezcla de intereses e inquietudes heterogéneas que derramada se homogeneizó, no fue como lo pretende creer el mismo Fuentes Mares "cómo fue posible que un

hombre inteligente, astuto y ejecutivo como Díaz Ordaz permitiera que un escándalo entre estudiantes de dos escuelas preparatorias se complicara hasta poner en peligro la subsistencia de su gobierno y del sistema",[39] ni como se menciona *vox populi* lo expresara el propio Díaz Ordaz "es que cuando éstos comenzaron su desmadre yo no me encontraba en el país" –palabras aproximadas–, lo evidente de ambas arengas deja claro la falta de perspectivas de explicarse y entender en su momento a la juventud, al contrario lo que se vislumbra es la verticalidad del sistema.

Lo cierto es que a Díaz Ordaz se le recuerda, entre otras cosas, principalmente por feo, intolerante y haber acabado en todos sus aspectos con la sonrisa fácil. Dicen que ya de por sí era autoritario, que no bebía ni fumaba pero cómo se molestaba y que "recordarlo sin ira es rendirle homenaje".

Pero independientemente de que Díaz Ordaz se le acusara de calculador o no, de abstemio o soberbio, lo cierto es que en el país como en cualquier parte del mundo, no había expectativas para la juventud. El régimen se caracterizó -hasta la fecha- por su falta de sensibilidad, por lo que no pudo comprender a tiempo el comportamiento juvenil, *al contrario se reafirmó su autoritarismo. La intolerancia* es clara y el poder corrompe El objetivo era mantener el sistema, al fin éste era priista, y entre ellos se repartían el poder. Habían cumplido, existía paz, bienestar, desarrollo económico sostenido, inversión pública y privada con programas de beneficio social -al que siga el acarreo, casa-; por fin se hacía realidad el Seguro Social y la educación era dirigida a sectores marginados.

La ciudad se modernizaba, y después de la primera Olimpiada transmitida vía satélite, Tokio 1964, se había anunciado que México, en 1968, sería el anfitrión, lo cual representaba la oportunidad para que el país mostrara no solamente su capacidad hospitalaria, sino la oportunidad del régimen posrevolucionario de mostrarse al mundo, de mostrar el país que se había construido, además de que la estabilidad que se pretendía a través del olímpico "mexican courios" era vendible y atraería inversiones

Mientras la fecha olímpica se acercaba el movimiento crecía, las propuestas maduraban, la juventud participativa se organizaba, y a todos los festivales, a todas las luchas entre Pumas-Poli, las acabó el 68, les puso fin la auténtica subcultura juvenil.

El viernes 26 de julio de 1968 por consecuencia de los enfrentamientos de la Ciudadela son convocadas dos manifestaciones, una organizada por la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET) -organización estudiantil politécnica de carácter oficialista- para protestar por la represión que el cuerpo de granaderos hizo de los estudiantes y la ocupación de la Vocacional 5, y la otra manifestación de la Confederación Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED) para festejar el XV aniversario del asalto al cuartel Moncada en la Revolución Cubana. De la primera, celebrada en el Casco de Santo Tomás, salen grupos estudiantiles desconociendo a

la FNET, se reúnen con la otra, instalada en el Hemiciclo a Juárez, para terminar en una misma en el Zócalo capitalino, sin embargo se produce un enfrentamiento entre las huestes juveniles y los cuerpos policiacos

El enfrentamiento con la policía es altamente simbólico. Es el enfrentamiento con el representante más cotidiano del orden prevaleciente del sistema, de la represión; es el ente que pone en práctica "la violencia legítima"; es el ente más cercano al que se puede enfrentar y corromper. Era el representante inmediato en la vía pública del orden, de las instituciones prevalecientes del mundo adulto.

Los enfrentamientos juventud-fuerzas castrenses continuaron, los estudiantes habían tomado las preparatorias 1, 2 y 3. Así el 28 de julio se reúne el Comité Coordinador de Huelga del IPN con representativos de la UNAM y la Universidad de Chapingo. Para la madrugada del 30 de julio, el Ejército da el bazucazo al Colegio de San Ildefonso El Ejército había tomado instalaciones de la Universidad pero, si éstas estaban ocupadas por alumnos ¿a quién se las iba a devolver el Ejército si las instalaciones son para los alumnos?

El martes 30 de julio la Bandera Nacional pende a media asta en la Ciudad Universitaria, izada por el rector de la UNAM, ingeniero Javier Barros Sierra, en protesta por la violación de la autonomía universitaria. Posteriormente el rector encabezaría la manifestación del día primero de agosto, mientras Gustavo Díaz Ordaz calificaba los acontecimientos de "algaradas sin importancia".

Los ánimos no se calmaban, al contrario, los enfrentamientos entre los cuerpos oficiales de seguridad y los jóvenes iban en aumento, además las demandas no eran escuchadas. Si las autoridades dialogaron en esos momentos, fue únicamente con los grupos estudiantiles de tendencias oficialistas como la FNET, cuando éstas ya había sido rebasadas y desconocidas por los estudiantes politécnicos. El antiguo mecanismo de control se había acabado; ahora más que diferencias los estudiantes del Politécnico y la Universidad buscaban y encontraban semejanzas.

La convergencia de sectores juveniles de distinto origen y clase social se convierte en una de las distinciones del movimiento, como apunta el mismo Gomezjara. Convergen muchachos de los cinturones de miseria de la ciudad o de los barrios populares con los grupos estudiantiles "... nosotros habíamos logrado el apoyo de Santa Julia, Azcapotzalco, Tlatilco, Santa María la Ribera... De esas colonias salieron durante el movimiento (del 68) jóvenes lumpen que también tenían mucho contra la policía y participaron en los Comités de lucha con nosotros, trabajando, repartiendo volantes. No eran estudiantes pero se sumaban a las manifestaciones y cuando había represión ellos se fajaban con nosotros a la hora de los enfrentamientos".[40] Y por si esto fuera poco las Universidades Iberoamericana y Del Valle de México se declaran en paro académico el jueves 15 de agosto en apoyo a los estudiantes.

Sin embargo, represión y más represión contra los estudiantes que no pertenecieran a algún grupo oficial si se manifestaban públicamente, a las juventudes populares

estigmatizadas de vándalos, represión a la palomilla de la esquina, represión contra los comunistas, obreros, campesinos. Represión, violencia como único camino de mantener el orden, enfrentamiento como única vía de reorientar a la juventud y, claro, la situación se tensaba cada día más.

Represión a la juventud que salía a las calles a manifestarse porque el único que podía manifestarse en las calles sin consecuencias violentas era el mismo partido del Estado. Dónde había quedado la impunidad, el arrebato, la burla, el oprobio, la *corrupción, lo crímenes políticos nunca* esclarecidos, lo evidente del sistema político imperante. Y una de las reglas no escritas del juego político hasta antes del 68 era "sólo se pueden manifestar públicamente los sectores acarreados y corporatizados del Partido".

Y el movimiento aparte de romper con la estigmatización, dividía a las instituciones El expresidente del PRI Carlos Madrazo desde 1967 ya había hecho una advertencia sobre el distanciamiento entre la juventud y el PRI.[41] Mientras la Iglesia se mantenía distante, la izquierda se dividía: la oficial el Partido Popular Socialista y su dirigente Vicente Lombardo Toledano se les iba encima con fuertes críticas. La izquierda, clandestina, se dividía, los viejos militantes veían con desconfianza a los estudiantes pues resultaba un sector burgués y en su momento justificaron la entrada de fuerzas militares en Checoslovaquia, mientras la juventud reprobaba susodicha acción, y las juventudes comunistas participan y lideran el movimiento aun perteneciendo a distintas corrientes dentro de la propia izquierda.

Los intelectuales no se quedan atrás, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo entre otros critican fuertemente a los muchachos insurrectos, mientras se constituía la Alianza de Intelectuales Escritores y Artistas entre los que se encuentran Juan Rulfo, Carlos Monsivaís y José Revueltas, entre otros.

Por otra parte, a la participación social de la juventud de los sesenta se le ha querido ver como frívola, vacía, carente de valores; se le ha calificado de una juventud confundida, que no sabía lo que quería, como "la fuerza inútil"; pero para Francisco Gomezjara -y el que esto escribe lo cree así-, la juventud sabía perfectamente lo que quería y sus propuestas eran cada día más claras. En el segundo lustro de los sesenta la juventud se caracteriza por una recuperación de lo místico, de lo divino -sin que a las muchachas se les apareciera la virgen-, poético y romántico; acaso entonces no intentaban cumplir el sueño romántico de salvar e inyectarle nuevas energías al mundo, los jóvenes sólo querían una enseñanza que educara, un reconocimiento político al patrón de conducta que ellos mismos creaban: libertad de actuar, fin a la represión y a la persecución.

Si esta protesta por momentos, no sólo en México sino a nivel mundial, se tornó en un movimiento violento y aparentemente confuso, no se debe olvidar que éste fue desde sus orígenes -poco más de diez años- combatido y rechazado; que desde que el joven fue inventado no había reconocimiento, valores y actitudes propias que lo distinguieran, pero cuando toma forma de organización social, cuando las

propuestas maduran es brutalmente reprimido porque, según, éstos no medían las consecuencias de sus actos. Pero ¿quién midió las consecuencias de las guerras mundiales? ¿Las potencias militares y económicas medían las consecuencias de la carrera armamentista?, y particularmente el Estado mexicano ¿medía las consecuencias de la represión?

El viernes 2 de agosto de 1968, el Comité Nacional de Huelga pidió diálogo público y a través de los medios de difusión, se lo negaron. Cómo iba a dialogar el Estado con los del Comité, si eran jóvenes, no producían, eran en un buen número menores de edad –la mayoría de edad se consideraba hasta los 21 años–. Cómo controlaría el gobierno a la juventud ¿igual que a los obreros y campesinos?

La opinión pública se debatía entre la condena, fomentada por las instituciones oficiales y oficialistas, y el apoyo al movimiento, sin embargo la subcultura juvenil puso en práctica la comunicación alternativa, desarrollada a través de volantes, panfletos, festivales y arengas públicas por ganar la opinión en general a su favor.

La participación se ensanchaba, la movilización crecía En la manifestación del martes 27 de agosto se concentran aproximadamente 400 mil personas; en la manifestación del silencio el viernes 13 de septiembre, que recorrió el trayecto del Museo de Antropología al Zócalo, reúne a 250 mil personas.

El diálogo no llegaba y la represión adquiría tintes gangsteriles. Un ejemplo de ello son ataques terroristas a las vocacionales por elementos armados sin saber su procedencia, y para "limpiar" el Zócalo capitalino del plantón permanente que se mantenía desde la manifestación del 27 por los jóvenes, el Estado movilizó en cantidades impresionantes a sus fuerzas castrenses: granaderos, guardias presidenciales, paracaidistas, batallones de infantería, tanques blindados y bomberos.

Nunca antes el Estado se habían enfrentado a un grupo de estas características que no encuadraba dentro de los sectores sociales reconocidos, controlados, corporatizados y que además estaban mejor instruidos que estos.

Además, la juventud pedía la disolución del cuerpo de granaderos, argumentando que éste lo único que había hecho era reprimir con lujo de violencia las manifestaciones públicas obreras, campesinas y cualquier intento de disidencia con el control estatal. Esto es constatado porque aun ante el llamado del rector Barros Sierra por el regreso a clases, son ocupadas por el Ejército, Ciudad Universitaria - miércoles 18 de septiembre- y el Casco de Santo Tomás y Zacatenco -23 de septiembre.

El movimiento, como es sabido terminó, o lo terminaron, el 2 de octubre de 1968 con la consabida represión en Tlaltelolco, cuando los medios de comunicación callaron. No había pasado nada importante, ni trascendente, al fin eran jóvenes y desde la lectura oficial esos jóvenes eran unos cuantos hijos desorientados, manipulados por agentes comunistas del extranjero, irrespetuosos, confundidos.

El Estado no quería –y no ha querido– ver que el problema, metafóricamente, se había gestado en casa, que la falta de oportunidades, democracia, libertad de expresión eran rubros de interés social para todos. El Estado no permitió –ni permite– que le dijeran lo que tenía que hacer, los rubros que debía corregir, los espacios que debía de abrir, si no se lo había permitido a los ferrocarrileros, maestros y a la oposición política, cómo se lo iba permitir a la juventud. Ante esta "irreverencia" no sólo México sino el mundo entero pareciera que se maravilla, se asombra, se asusta ...¿pueden existir jóvenes que piensen y decidan por ellos mismos? Nunca lo creyeron.

Y después del movimiento la mayoría de edad se obtiene a los 18 años; los líderes encarcelados y perseguidos; la frustración y la desolación, ¿vuelta a lo mismo?; la impotencia como sentimiento. Posteriormente, otros optaron por la lucha política; otros por la guerrilla; otros más por la indiferencia. Asimismo, algunos líderes se incorporaron al sistema, terminaron siendo estalinistas, priistas y hasta salinistas. Las bases, como organización juvenil, finalmente se disgregaron.

Si bien es cierto que no toda la juventud participó en la revuelta, que la mayoría ni se enteró de lo que pasó, que el 68 continúa siendo un mito o un misterio para el grueso de la población en el país, incluso para la misma juventud, no se puede negar que fue la juventud que salió a la calle, la juventud que cantó a su modo, la que marcó el rumbo de la historia contemporánea del país.

5.4 El cine que se hace como en el pasado

¿Qué hace el cine mexicano industrial ante los aires renovadores del segundo lustro de la década y el auge de la subcultura juvenil?, básicamente nada nuevo, prosigue haciendo lo mismo, continúa apartando las acciones juveniles de sus verdaderos fines y los problemas existenciales de la juventud; continúa mostrándolos de manera sensiblera, bajo los mismos estereotipos, los mismos fines.

Tenemos una industria carente de ídolos populares como en otros tiempos, las figuras de primer nivel más que cansados son viejos, Pedro Armendáriz después de luchar contra la calvicie y la gordura muere el 18 de junio de 1967, mientras Arturo de Córdova con sus canas y arrugas parecen no tener la menor importancia y Germán Valdés "Tin Tan" por el mismo camino, entre más gordo, menos gracioso.

En la industria proliferan películas por episodios hechas con el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) que resultaban más baratas que su costo normal, proliferan jinetes sin cabeza, jinetes vengadores, jinetes justicieros, látigos negros etcétera, se trataba de producciones destinadas a cines de segunda o a la provincia, entre western y rancheras. Este último género desaparece con el devenir de la década casi por completo, mientras Santo "El enmascarado de plata" lucha y lucha contra cualquier villano, monstruo o vampira lesbiana que le pongan enfrente y, viniera de donde viniera o aunque no viniera de ningún lado.

El género juvenil no desaparece, al contrario se acrecienta, sigue sus combinaciones entre melodrama familiar y la comedia. Un cambio, ligero, es que la Ciudad de México, escenario favorito de la juventud tanto en el cine como el las movilizaciones sociales del país, deja de ser el ente corruptor para convertirse exclusivamente en el escenario cosmopolita, moderno, plagado de lugares de reunión juveniles y, evidentemente, apolítico.

Las cintas son a colores, a partir de 1966 todo el cine mexicano se filma en color, ahora desaparece la fuente de sodas o la cafetería para dar paso al club a go go, por lo regular en las películas este tipo de clubes son iguales: iluminados con luz rojiza, en la paredes se cuelgan motivos supuestamente psicodélicos, mientras se proyectan, en la pared, diapositivas con distintas imágenes.

Los llamados "ídolos de la juventud" se visten a la moda, dejan el traje característico del primer lustro para cambiarlo por camisas estampadas, camisas de cuello mao, pantalones acampanados y se dan el lujo de portar el cabello largo como lo dictaba la moda

Se dan supuestos intentos por realizar un cine de pretensiones sofisticadas, cosmopolitas e intelectuales a tono con el tiempo, pero quedan como intención intelectualoide; cine que intenta ponerse al día tratando temas considerados en otro tiempo tabú o prohibidos, pero en general son intentos fallidos por tratar de captar un mundo distinto y los motivos de la juventud; cine que en algunos momentos intenta explicar y solucionar de manera seria la ruptura generacional, o sea que intentaban hacer lo mismo que Alejandro Galindo diez años antes aproximadamente, cintas en las que quedan enmarcadas los intentos de renovación de José Fernández Unsaín como *El mundo loco de los jóvenes*, 1966, con Julissa y César Costa; *Ensayo de una noche de bodas*, 1967, con Julissa y Julián Pastor y *La guerra de las monjas*, 1968, con Enrique Guzmán, Pili y Mili.

Fernández Unsaín logra por momentos buenos instantes de humor básicamente verbal en sus comedias, pero sus chistes se pierden por sus limitaciones como director, incapacidad de manejar la cámara en espacios cerrados y cámara muy a la distancia de sus actores y de las acciones, además de combinarlos con gags ya muy vistos; uno de sus principales colaboradores en la adaptación de sus comedias era Roberto Gómez Bolaños "Chespirito" guionista de cabecera de las producciones de Capulina, y quien desde entonces comenzaba a "hacer" chistes que más adelante repetiría un millón de veces en la televisión

Otro intento es el de Abel Salazar en películas que él mismo dirige, produce y en ocasiones actúa Producciones como *Los Adolescentes*, 1967, con Julissa, Carlos Piñar, y *Paula (Lágrimas del primer amor)*, 1968; Paula (Julissa), moderna, pero provinciana, se enamora de Fernando del Valle (Abel Salazar),reconocido arquitecto con conocimientos en arte, que maneja Mercedes Benz deportivo y viste ropa sport italiana -se trata del productor de la película por supuesto.

Y aunque a la moderna estudiante de psicología, muy moderna y muy psicóloga pero reina de la belleza en la Universidad de Guanajuato, le haya llenado su vida, "pues era una niña tonta, vacía, tú me has hecho una mujer", termina convertida a la postre en "la querida" del arquitecto, sin embargo la joven es capaz de ponerle fin al romance.

Los "intentos" modernizadores de Salazar están invadidos por una fuerte dosis melodramática con un tono sentimentalista y cursi, de la que nunca se aleja el cine mexicano.

La generación de directores formados años previos a la Segunda Guerra Mundial se muestran incapaces de ubicar a la juventud fuera del estándar que en un momento sirvió de control en las universidades, del alumnado invadido de competencias y certámenes de belleza para fomentar una cultura, clasemediera, romanticista, y, por supuesto, consumista. Paula, que proclama: "la caridad es una ofensa para la humanidad" por influencias de su novio Carlos (José Alonso), novio supuestamente *progresista que maneja, en provincia,* un rolls royce antiguo y de colección; por qué no se le ocurrió a su novio que Paula coronada reina de la universidad fuera una ofensa para la humanidad y para la juventud.

Por los mismos derroteros son el caso de *Prohibido* de Raúl de Anda, 1968, que trata la relación incestuosa entre los hermanos Alejandro (Rodolfo de Anda) y Sofía (Blanca Sánchez), pero el cine mexicano a estas alturas se muestra incapaz de ir más allá y atreverse realmente a algo distinto y sobre todo amoral, pues el cine se ha erigido como el defensor de la moral. Resulta que en la mencionada cinta los hijos son adoptivos y por lo tanto se pueden casar, la boda de ambos es anunciada por su propio padre Pablo (Rafael Baledón).

Se puede observar la vuelta de la sexualidad a este cine juvenil de orientaciones actualizadoras, la iniciación sexual en otro tiempo vista con alarma y sensacionalismo, ahora se presenta como normal y redentora, es el caso de Davey (Valentín Trujillo), su iniciación sexual termina con las sospechas de homosexualidad que su padre David (David Reynoso) tenía acerca de su hijo, esto gracias a la intervención de la joven prostituta Alma (Ofelia Medina) y de paso se acaban las diferencias entre padre e hijo en *Las figuras de arena* de Roberto Gavaldón, (1969); del mismo año *Las bestias jóvenes* de Fernández Unsaín, el director muestra los acercamientos lesbicos entre las jóvenes, y bestias por supuesto, Delia (Jaqueline Andere) y María (Alma Delia Fuentes); todos son simples y *limitados intentos* de actualización no de renovación, y lo único que demuestran es, hasta cierto punto, la intención de ponerse al día con los aires de la década que impulsaba la juventud.

Aparentemente, con las películas mencionadas, el cine abría pequeñas ventilas para permitir la entrada de los vientos que circulaban en el mundo, pero, los que cerraban y abrían las ventilas era la gente que venía haciendo cine desde tiempo atrás y, su incapacidad de tratar con inventiva y acierto los temas en boga o a la misma

juventud es latente; la misma ruptura generacional nos da la respuesta, gente de otra generación, con distinta formación social y moral que trata de explicarse desde su perspectiva y cuadro conceptual e ideológico a un mundo distinto al que en el se había formado; al parecer no les quedaba otra que resguardarse en sus valores, sus intereses y en su estándar de vida, cosa común en la vida real.

Coexisten también ejemplos de un cine hecho por jóvenes, dentro de la industria, que intenta tomar los móviles y problemática de la juventud, son los casos de *Patsy mi amor* de Manuel Michel, 1968, basado en un guión de Gabriel García Márquez, donde la moderna muchacha Patsy (Ofelia Medina) hija de un papá buena onda (Joaquín Cordero) se enamora de Ricardo (Julio Alemán), un hombre maduro y mediocre. Max (Enrique Álvarez Félix) y Jorge (Héctor Bonilla) comparten a Narda (Amedeé Chabot) como amante y compiten por ella en *Narda o el verano* de Juan Guerrero, 1968, pero ambos casos son fallidos, desgraciadamente, y sin ninguna aportación alentadora.

En un cine "juvenil" que se debate entre la modernidad y lo tradicional se distingue la participación de las otrora estrellas del cine mexicano, destacando particularmente tres de ellas que se mantienen en primerísimo lugar, Libertad Lamarque, Marga López y, principalmente Arturo de Córdova

Encontramos que Arturo de Córdova adquiere un interesante segundo aire en su carrera cuando se le ubica en el género juvenil, incluso llega a ser el actor más taquillero del género, su participación juvenil inicia con *Pecado de juventud* de Mauricio de la Serna, 1961; continúa con *El gángster* de Luis Alcoriza, 1964; después de mafioso se convierte en *El pecador* de Rafael Baledón, del mismo año, con Julissa, Marga López, Pina Pellicer, Marco Antonio Muñiz y Javier Solís "un reparto multiestelar", para después resolver la duda de *¿Qué haremos con papá?* de Rafael Baledón, 1965, con Marga López, César Costa, María Elena Marqués y Fernando Luján, donde un padre bígamo, por consecuencias de amnesia, Juan José Gómez (Arturo de Córdova) tiene dos hijos ejemplares con distinta mujer, Juanito Gómez (Costa) y José Gómez (Luján).

Por el mismo camino que Arturo de Córdova encontramos a Marga López y Libertad Lamarque, la primera trabaja con De Córdova en varias de las cintas mencionadas y ambos cerrarán su participación juvenil con *La agonía de ser madre*, Rogelio A. González, 1969; mientras la antiperonista Libertad Lamarque cerrará su ciclo juvenil -sí juvenil-, con *Arrullo de Dios* de Alfonso Corona Blake, 1966, con César Costa, Jorge Rivero, Fanny Cano e Hilda Aguirre, esta última actriz se incorpora al género con la mencionada cinta pero obtendrá sus oportunidades estelares al final de la década.

¿Qué permite esta combinación? De las características sobre actuaciones de Arturo de Córdova y Libertad Lamarque, o la presencia de las madres abnegadas, infalibles y aprehensivas encarnadas por la misma Lamarque o Marga López, papel que también interpreta Amparo Muñoz; es la estructura melodramática simple, sensiblera y en pocas ocasiones rebasada por el cine realizado en la industria, que

como siempre había hecho melodramas de estas características al presentarse un tema novedoso y complejo lo expone de la misma manera.

Era una industria que no había cambiado en años y a estas alturas no cambió, una industria que se explica el mundo preferentemente de manera melodramática y ejerciendo un papel moralista, donde los personajes son simples, los buenos son buenos, justos, cuasiperfectos y casi siempre triunfan ante los malos después de sufrir y llorar como elementos indispensables y climáticos de las historias. Una industria que se aferra a los estertores de lo que se conoció como época de oro.

La industria del cine mexicano la continuaban haciendo las mismas personas de 10 o 20 años atrás, bajo las mismas fórmulas y estereotipos, cuando el cine mundial ya había experimentado el cambio. Los países que habían dejado de hacer cine durante la conflagración bélica habían regresado a él y con nuevos bríos, escuelas, técnicas, directores y cuadros de actores, como el neorrealismo italiano con sus rodajes en locaciones, con historias y actores surgidos del pueblo; cuando en el cine ya se había expuesto y probado la teoría del cine de autor, principalmente por la nueva ola francesa, el director como creador de una obra constante, impregnándole su sello personal.

En los Estados Unidos, en septiembre de 1966, se elimina el Código Hays que había regido el contenido moral e ideológico de las producciones cinematográficas desde 1930, y géneros clásicos de la producción estadounidense se impregnaban de la renovación como la comedia musical que abordó, en un clásico del decenio, problemas raciales, sociales y juveniles en la cinta *Amor sin barreras* (West side story) de Robert Wise y Jerome Robbins, 1961, con la inolvidable Natalie Wood y Richard Beymer. El Western se convierte en antiwestern a finales del decenio, coincidiendo con la simpatía hacia los grupos marginados y en esta ocasión el hombre blanco es el que invade la vida, el territorio y la cultura de los pielrojas.

Cuando imperaba un nuevo orden económico y social en el mundo, el cine mexicano continúa haciendo cine como en los años de la Segunda Guerra Mundial, periodo en que al suspender otros países la producción el cine mexicano era el único que cantaba bien y bonito pero ahora en los sesenta no era el único y además no cantaba ya también y tan bonito, así obsoleto y desfasado el cine mexicano industrial se acerca a nuevos temas pero incorporándolos en sus viejas y reiteradas fórmulas, para un mundo organizado geopolíticamente distinto después de la guerra.

Por eso encontramos a Arturo de Córdova, Marga López y a Libertad Lamarque en *sus papeles clásicos de siempre, Arturo de Córdova en su rol tradicional* de hombre maduro, atractivo y de posición que se ve amenazado por alguna mujer o circunstancia hasta perderlo todo; es el profesor el que pierde moral y anímicamente en *El pecador*, en *Juventud sin ley* de Gilberto Martínez Solares, 1965, interpreta al abogado Luis Ordorica, casado, en segundas nupcias, con una frívola esposa (Kitty de Hoyos) y es padre de Jorge Ordorica (Fernando Luján) un buen estudiante que termina de pandillero; en ambas producciones Arturo de Córdova está en su papel clásico sólo que a estas alturas lo colocan en el mundo juvenil, la generación

madura se apoyaba en la subcultura juvenil para continuar haciendo cine.

Pero la máxima amenaza de su rol tradicional, y caso en donde se salva y se redime, se encuentra en *Los perversos (a go go*) de Gilberto Martínez Solares, 1965, donde el sacerdote Antonio (Arturo de Córdova) orienta a la juventud, organiza bailes, promueve el deporte, se aguanta ante las provocaciones sensuales de Julieta (Fanny Cano), -y con Fanny Cano-, una muchacha loca, no precisamente por coqueta sino porque está afectada de sus facultades mentales, es, por supuesto, hija de un matrimonio dividido, el de Ramón (Roberto Cañedo) y Marta (Marga López), al final Julieta es internada en un hospital psiquiátrico, mientras el padre Antonio combate a los pandilleros comandados por Tony (Fernando Luján), pandilleros de chamarra de piel negra y motocicletas, mientras el joven ejemplar de la cinta Jaime (Roberto Jordán) canta.

Si en sus mejores épocas Arturo de Córdova salia degradado como en *Crepúsculo* de Julio Bracho, 1944, *La diosa arrodillada* de Roberto Gavaldón, 1947, en la época del auge juvenil cuando al parecer del cine mexicano la juventud está ávida de consejos morales y buenos ejemplos lo que queda de Arturo de Córdova sale avante. Mientras Marga López sufre y llora en el papel que le toque, y Libertad Lamarque es la madre que, canta, sufre, llora y en ocasiones ríe.

Básicamente los ídolos de la juventud continúan recreando la imagen de un joven alegre, leal, simpático, sano y cantante, van de un *Especialista en chamacas* de Chano Urueta, 1965, con Enrique Guzmán, Javier Solís y Diana Mariscal; mientras *Nosotros los jóvenes* Roberto Rodríguez, 1965, con Enrique Lizalde, Julissa, José Gálvez y Rita Macedo; les organizan una *Despedida de soltera* de Julián Soler, 1965, con Maricruz Olivier, Fanny Cano, Sonia Infante, Regina Torné, Alicia Bonet y Leonorilda Ochoa; que terminan diciendo *Si quiero* de Raúl de Anda, 1965, con Rodolfo de Anda, Julissa; después de escuchar una *Serenata en noche de luna* de Julián Soler, 1965, con Alberto Vázquez, Tere Velázquez, y recomendar a la juventud *Lanza tus penas al viento* de Julián Soler, 1966, con Alberto Vázquez, Mauricio Garcés, Alicia Bonet y Andrea Cotto; porque la vida es *Sólo para ti* de Icaro Cisneros, 1966, con Angélica María, Mauricio Garcés, Jorge Russek; y las bromas no pasen de gritar *Adiós cuñado* de Rogelio A. González, 1966, con César Costa, Maricruz Olivier, Alma Delia Fuentes, Héctor Suárez e Ignacio Calderón; porque las muchachas nunca dejan de ser unas *Novias impacientes* de Miguel M. Delgado, 1966, con Fernando Casanova, Teresa Velázquez y Rosa María Vázquez, pues al fin existen hasta *Un novio para dos hermanas* de Luis César Amadori, con Pili, Mili, Joaquín Cordero y Fernando Luján; y puedan pasear por la ciudad en *Caballos de Acero* de Miguel M. Delgado, 1967, con Alberto Vázquez, Emily Cranz, Héctor Lechuga; y no quedarse como *Sor ye ye* de Ramón Fernández, 1967, con Hilda Aguirre, Enrique Guzmán, Carmen Montejo, donde Sor ye ye (Hilda Aguirre) después de decirle a su novio Enrique (Enrique Guzmán) "me pregunto si la vida puede darnos algo más" decide irse de monja y ya como está, dé brinquitos y vueltecitas con una escoba y cante: "Por qué enojarnos cuando nos castigan si al final hay que obedecer, para qué llorar, no vale la pena, mejor cantar y poner carita de buena" al fin que ya existen las *Vírgenes de la nueva ola* de Fernando Cortés,

1967, con Rosa María Vázquez, Malú Reyes

5.5. Las constantes del género

Las constantes del género continúan siendo las constantes del género, Marga López sigue en su papel de madre cuasiomnipotente, Arturo de Córdova redimiendo chamacos, es decir los adultos siempre tienen la solución a los problemas, la razón, ahora van de don Antonio (Andrés Soler), padre de Marta (Julissa) que le aconseja a su hija cómo solucionar su matrimonio con Juan (Rodolfo de Anda) en la cinta *Sí quiero* de Raúl de Anda, 1965; el millonario Fabian Arnoff (Antonio Badú) recomienda cómo por medio de las bromas los muchachos pueden redimir millonarios, hasta el que a las bromas les pone fin la tía Martina (Gloria Marín). Según la tía Martina "para corregir lo que anda mal se logra con trabajo, educación, respeto a los demás" en la película *Bromas S.A.* de Alberto Mariscal, 1966; sin olvidar a el profesor Sandoval (Enrique Lizalde) que entiende y comprende a la juventud y aconseja a Consuelo (Elvira Quintana) directora del internado para señoritas fomentar las relaciones entre la juventud de ambos sexos en la producción *Los años verdes,* de Jaime Salvador, 1966.

Por supuesto en el desfile de las estrellas del cine mexicano redime muchachos no podía faltar la abuelita del cine mexicano Sara García, quien tiene nieta preferida, bajo su intervención se arregla la confusión de Hilda (Hilda Aguirre) por decidirse entre su tímido profesor de literatura y el atrevido cantante en *No se mande profe* de Alfredo B. Crevenna, 1967; alienta los afanes modernos de Sor ye ye en la cinta del mismo nombre; comprende y descubre la vocación de enfermera de Hilda (Hilda Aguirre) en *La hermanita dinamita* de Rafael Baledón, 1969.

Continúa la presencia de la mujer ambigua y peligrosa y de oscuras pretensiones para desgracia de los jóvenes y de sus novias, aunque ahora la mayoría de las veces son rubias y, el papel especializado en otros días por Olivia Michel es heredado dignamente por Claudia Islas.

Desde la coqueta Liz (Elizabeth Cambell) que lo mismo le flirtea al padre que al hijo y pone en peligro la relación de éste con su novia en *Nosotros los jóvenes* de Roberto Rodríguez,1965; Leonor (Fanny Cano) acrecienta los conflictos entre el joven matrimonio en *Sí quiero;* la frívola esposa (Kitty de Hoyos) del licenciado Luis Ordorica (Arturo de Córdova) en *Juventud sin ley de* Gilberto Martínez Solares, 1965; la peligrosa y afectada mental Julieta (Fanny Cano) que pone en peligro la carrera sacerdotal del padre Antonio(Arturo de Córdova) en *Los perversos,* Gilberto Martínez Solares, 1965; la oportunista vedette Susana (Zulma Faiad) que se vincula al desenfrenado Tony (Enrique Guzmán) en *Nacidos para cantar* de Emilio Gómez_Muriel, 1965; Gladys (Claudia Islas) la coquetea a Alberto de la Lama (Alberto Vázquez) en *Caballos de Acero,* Miguel M. Delgado, 1967; Nelly (Claudia Islas) le coquetea a Jorge Moreno (Enrique Guzmán) en

¡Persíguelas y alcánzalas!, de Raúl de Anda Jr, 1967; Diana (Claudia Islas) le coquetea Alberto Valdés (Alberto Vázquez) aun estando comprometida con el jefe de éste, Jorge (Jorge Reyes), en *Jóvenes en la Zona Roja* de Alfredo Zacarías, 1968.

Continúan los adultos que se oponen a que la juventud se divierta "sanamente", los intelectuales por ahí andaban igual que siempre, pero su presencia, salvo por sus "profesiones", no se distingue a simple vista como en el anterior lustro por el cabello y vestido ridículos, por que para el cine de este periodo todos los jóvenes visten de manera ridículos y se ponen cualquier cosa, los hippies son mostrados como gente floja.

La mujer va por los mismos derroteros, aunque ahora no se embaraza de modo tan frecuente, pero eso sí, se van de monjas, como los casos de María (Hilda Aguirre) en *Sor ye ye*; María (Pili), en *La guerra de las monjas;* Yolanda (Karla) en *La agonía de ser madre*; cuando en la vida cotidiana si una muchacha abandonaba el hogar para vivir independientemente sola o en comunidad

5.6. La industria que habló de los jóvenes

¿Cómo era posible que sobreviviera una industria tan anquilosada como la de la cinematografía en México? Con una concepción de cine con veinte años de atraso aproximadamente y que no estaba a la altura de la nueva composición del mundo; industria cinematográfica capaz de alentar el consumo, pero incapaz de acomodarse en la sociedad del consumo, pues aparentemente no se daba cuenta que los pobres seguían siendo pobres pero tenían televisión, que los jóvenes estaban en otro nivel de vida, que los fans de los ídolos de la juventud ya podían satisfacer sus ansias con programas de TV como *Ciclorama musical Osart*; *1, 2, 3, 4, 5 a go go*, *Discotheque Orfeón a go go,* etcétera, que escuchaban música en Radio Exitos, Radio Variedades

Si el cine en un momento fue la primera industria cultural que se asomó al mundo juvenil llegando incluso a cooptarla, ahora ante el auge de la subcultura juvenil se muestra atrasada, había sido rebasada por la radio y la TV, explotando las mismas vertientes que en un inicio explotara el cine, la subcultura juvenil como mercancía, claro sin importar necesidades políticas, sociales, económicas, morales, existenciales de la juventud.

Cine mexicano que había perdido sus mercados naturales de otro tiempo, como el cubano. Industria del cine hermética y débil, que producía preferentemente un cine con el supuesto objetivo de entretener. Para la década que nos incumbe, encontramos una industria cinematográfica dependiente y aliada del paternalismo del Estado.

A finales de la década de los cincuenta, coincidiendo con el arribo de la juventud en el cine, los productores se habían declarado en crisis, y como entre las políticas de Adolfo López Mateos se encontraba el Estado ampliado, éste adquiere la mayoría de

las acciones de los Estudios Churubusco y San Angel Inn, además de controlar la explotación y control de las salas de exhibición; por lo que no es curioso que los cómplices además de provenir de una similitud cultural por la época y la educación en que se formaron, previa a la guerra mundial, ya en complicidad de intereses económicos y culturales coincidieran en un discurso reaccionario y conservador ante la subcultura juvenil.

En sí el movimiento juvenil del 68 es prácticamente inexistente en el cine, pero no se desaprovecha la producción para continuar regañando y combatiendo a la juventud en la industria cinematográfica del país, por fortuna la movilización quedó registrada en la realización universitaria *El grito* de Leobardo López Aretche ,1968, y en las realizaciones de Oscar Menéndez.

Pero, volviendo a la industria cinematográfica, en los años sesenta los productores se encuentran organizados y en eterna crisis alrededor del Banco Nacional Cinematográfico, organismo fundado en 1942, corporación de participación estatal, es decir formado con capitales privados y del Estado, controlado por la Secretaría de Gobernación, institución donde hizo parte importante de su carrera política Díaz Ordaz, de hecho de ahí salió rumbo a la Presidencia de la República.

El banco se fundó con la iniciativa de financiar las producciones del cine mexicano pero la desviación de los intereses y capitales no tardó en hacerse presente y constante, los productores encontraron una fórmula en la cual más que hacer cine para hacer dinero realizaron cine para hacerse de dinero.

El banco a través de sus distribuidoras Películas Mexicanas y Películas Nacionales llegó a otorgar créditos hasta en un 85 por ciento para la realización de una producción, pero vayamos por partes, se presentaba un proyecto a través de un guión al que se le daba el visto bueno y se decidía con cuanto se financiaba, dicha revisión era llevada a cabo por una junta de directivos formada en gran parte por los propios productores de cine, el mecanismo falló porque ya aprobado el presupuesto no existía un dispositivo que vigilara el uso adecuado del capital.

La idea originalmente era buena, se buscaba financiar un cine de calidad sin descuidar el cine llamado comercial ya que este último se recuperaba más rápido en taquilla, y este cine "comercial" resultó ser el cine para entretener.

Los productores mexicanos de cine ante el alejamiento de las clases medias para las cuales entre sus electrodomésticos ya era imprescindible la televisión, creían, los productores, que no era necesario hacer un cine de calidad pues éste era consumido por sirvientas y choferes, no tardaron en hinchar presupuestos y en el momento de la producción utilizar escenografías de segunda mano, fragmentos de otras películas, todo en afán de reducir el costo original, claro que ya después de aprobado el financiamiento, además de trasformarse en especie de hombres orquesta en ocasiones aparecían como directores, actores, guionistas, ya que el presupuesto aprobado incluía cubrir los salarios pertinente para la producción, por lo tanto

percibían salario por cada una de sus funciones y llegaron a figurar en el reparto sus hijos.

Se dice que incluso los sindicatos ya sea el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) o el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) llegaron a firmar recibos y cheques de gastos que nunca fueron invertidos en el cine[42].

Los capitales dispuestos para el cine no se invertían en él, y aun si se obtenía alguna ganancia en taquilla, partían para complejos turísticos, tiendas de abarrotes o los ranchos de los productores, eso sí continuaban quejándose de la pérdida de "mercados naturales", muestra de esto es la declaración del actor y productor Roberto G. Rivera "¿Cuál industria? No existe una verdadera industria cinematográfica en México. Un señor gana dos millones con una película lo invierte en terrenos en Acapulco. Los productores nunca vuelven a exponer su dinero." [43]

Pero en realidad si las películas se vendían o no, si se recuperaban en taquilla o no, eso ya no importaba a los productores, al fin ya habían obtenido lo que deseaban, lo único que podía pasar era que la cinta recuperada o no en taquilla el Banco la recogiera y la enlatara

Ante la pérdida de mercados naturales y el alejamiento del público, la situación de la industria se alarmaba, además de las quejas constantes, que llegaron a ser muy airadas, de exhibidores fuera de la República por los materiales adquiridos, el Estado mexicano, benefactor, progresista, revolucionario e institucional, acudió, una vez más, al llamado de los productores.

El entonces subsecretario de Gobernación Luis Echeverría anunciaba que el gobierno veía con simpatía cualquier propósito de contribuir al incremento de la producción cinematográfica,[44] llamaba a formar un frente común, que por capitales no se escatimaría, se emprendió las llamadas películas de aliento, un supuesto cine de calidad, para recuperar mercados y el prestigio del que gozara el cine mexicano en otra época, ya que según las propias palabras de Echeverría "No es la ausencia de capitales lo que obstaculizaba en esos momentos la producción, sino, repito, la saturación, el debilitamiento o la pérdida de los mercados", [45] la recuperación de los mercados nunca llegó, las pocas producciones de aliento como *Viento negro* de Servando González, 1964, se quedaron en eso, en alientos, o como las llama José Agustín cine de halitosis.

Muy al contrario de lo que pensaban los productores, si así se les puede llamar, el público de sirvientas y choferes se empezó a alejar del cine cada vez más y más, las quejas de los mercados exteriores continuaban; como intento para recuperar los llamados mercados naturales la industria trató de responder elaborando cintas en coproducción con países de Centro y Sudamérica en las que se incluyen algunas de tónica juvenil como *Fiebre de juventud* de Alfonso Corona Blake, 1965, con Enrique Guzmán, Begoña Palacios, Fernando Luján y Rosa María Vázquez, *Nacidos para cantar* producción México-Argentina de Emilio Gómez Muriel, 1965,

con Enrique Guzmán, Julissa y Violeta Rivas; también coproducción Mexico-Argentina *Somos novios* de Enrique Carreras, 1968, con Palito Ortega, Angélica María y Armando Manzanero.

A todo lo anterior se le puede agregar que los sindicatos de producción de cine mantenían una política de puertas cerradas para defender su fuente de trabajo y no aceptaban de manera fácil nuevos elementos, esto era digno de llamar la atención en el rubro de directores.

La industria carecía de gente que le inyectara energía y sangre nueva a la creatividad y a los estilos en el cine, además de corrupta la industria del cine la hacía gente que nunca se puso acorde con los tiempos de la postguerra, con un mundo estructurado de manera distinta, de ahí parte de la pérdida de los mercados, de ahí parte de la incapacidad de comprender a la juventud, de ahí que aún los intentos de actualización queden atrapados en las estructuras melodramáticas y sentimentalistas tradicionales.

No se puede negar que habían intentos dignos y serios, que existieron productores capaces, como Gustavo Alatriste que produce películas a Luis Buñuel; Antonio Matuk el productor de cabecera del cine de Luis Alcoriza, o los intentos de Angélica Ortiz, vía Angélica María, por hacer un cine divertido que no estuviera peleado con la calidad; en el rubro técnico tampoco podemos dejar de señalar la excelente calidad que logra José Ortiz Ramos al fotografiar a colores películas del género comedia, cintas como *No se mande profe* y *La guerra de las monjas* entre otras; pero todo lo anterior queda cubierto y envuelto por la mediocridad imperante en el medio

Esta es la industria que habló de los jóvenes que los culpó, vilipendió, los usó, los puso a cantar y les dio consejos morales que ni siquiera la industria cumplía. Productoras como Grovas S. A., Filmex, Films Mundiales, Cinematográfica Calderón, Producciones Rodríguez, Producciones Sotomayor; hasta Posa Films de Mario Moreno -antes Cantinflas-, que aprovecha el momento y lanza sus regaños y máximas morales hacia la juventud en películas como *El señor doctor* y *Un quijote sin mancha* ambas dirigidas por Miguel M. Delgado de 1965 y 1969 respectivamente. Si, Mario Moreno "Cantinflas" en su etapa de amigo de los presidentes, aquel que creara un personaje con el que obtendría la fama mundial, marginado, mal vestido, sin oficio fijo y en muchas ocasiones de dudosa reputación para la burguesía, ahora reprende a la juventud por traer el cabello largo, no vestir bien, divertirse y no trabajar.

Industria que hizo de sus empleados, algunos también eran productores, como Mauricio de la Serna, Emilio Gómez Muriel, Alfonso Corona Blake, José Díaz Morales, Alfredo B. Crevenna, Miguel M. Delgado, Rafael Baledón, Fernando Cortés y Julián Soler entre otros, sus principales directores, todos ellos carentes de brío mental y moral para estar al día con lo que pasaba; realizadores formados en la práctica de llevar a cabo un cine de lo más simple, éstos se encargaron de realizar en su mayoría las cintas juveniles, ninguno de ellos siquiera con la capacidad,

creatividad y humor involuntario de un Juan Orol.

Realizaciones que nunca superaron los planos, el ritmo y el tono de melodramas y comedias de ínfima categoría; cine sin autor, simples como sus realizaciones fueron los directores que llevaron el trabajo, ninguno de ellos con alguna realización importante en su carrera. Cine que nunca rebasa los planos enteros (Full shot) para adentrar la cámara en diagonal (dolly in) a alguno de los personajes, para pasar a una serie de intercortes, si bien le iba a la realización y continuar con otra escena resuelta de la misma manera, con una cámara preferentemente en ángulo de vista objetivo y, por supuesto, el imprescindible ángulo apelativo cuando los ídolos de la juventud cantan.

Cine que para ahorrar trabajo, esfuerzo, tiempo y presupuesto, o también para demostrar la incapacidad o la creatividad de los directores, rodaba en planos abiertos con la cámara inmóvil sin intercalar primeros, y segundos planos con la mínima idea y aplicación de montaje y edición, se transforman en verdaderos planos secuencia "involuntarios", injustificados y llanos en su contenido y composición.

Cine que hace difícil la diferenciación entre los "estilos" de los directores si no es por algunos indicios, como la vuelta a los padres en los temas de Gómez Muriel, los continuos planos abiertos y enteros de Julián Soler con paquidérmicos movimientos de cámara, o el caso contrario, el exceso de primeros planos, uno tras otro de Miguel Morayta, o los intentos por una cámara más móvil y ágil de Abel Salazar, pero en su mayoría parece existir la consigna o la incapacidad de filmar en espacios cerrados o de saber cerrar la cámara en planos detalle. La juventud fue recreada en imágenes de lo más plano por el cine industrial mexicano.

Cine que no dejaba satisfecho ni a sus mismos intérpretes; Enrique Guzmán en una entrevista:
-¿Cuántas películas llevas?
-Doce, pero no me preguntes si me siento satisfecho con los papeles que he hecho, porque no me siento satisfecho. No han sido películas de calidad. Lo que se buscó en ellas fue divertir a la raza y a'i muere. Claro que yo quiero hacer cosas mejores pero para eso necesito madurar y, manito, pa'eso le cuelga".[46]

Julissa por su parte declaraba que deseaba hacer un cine distinto, dar vida a muchachas reales, "encarnar muchachas modernas, que visten y tienen problemas, sobre muchachas que leen, estudian tiene problemas y satisfacciones, etcétera"... "no creo que en Europa al ver una película la gente piense desde el principio si la heroína es vírgen o no".[47]

En su oportunidad Rosa María Vázquez la llamada "chica del físico impresionante" declara: "En México no se hace ni buen cine, ni buen teatro. Hasta el momento yo no hecho nada que me haga exclamar: ¡Qué bonito papel... o que bonita obra![48]

En términos generales lo que se puede apreciar es que el cine industrial de México era una de tantas instituciones y organismos contra los que la juventud se manifestó,

el cine mexicano queda como ejemplo de un mundo formado en la preguerra incapaz de comprender a la juventud, incapaz de brindarles un espacio de expresión; el cine mexicano era una de esas instituciones adultas que no cumplían con los preceptos morales que pregonaban, además que estos preceptos más que violados habían sido superados por la juventud, la industria del cine deviene en una muestra muy clara del porqué de la ruptura generacional, del porqué la protesta contra el orden establecido, el cine no era sólo defensor era parte de ese orden.

Y la cara que ofrece el cine de actorcitos, actricitas, cantantes juveniles y estrellas del cine mexicano en declive era, en verdad el mundo rechazado por la juventud, no toda por supuesto, pero sí la que deseaba tener un mundo mejor.

5.7 El cine que se aferra al pasado

Mientras el país se debate en la controversia ocasionada por los jóvenes, la ciudad de México afirma su carácter y su cultura de pretensiones cosmopólitas, el público cinéfilo tenía oportunidad de apreciar un cine de vanguardia y Reseñas internacionales en el cine Roble, se había difundido la teoría del cine de autor por el grupo Nuevo Cine, fundado en 1961 y entre sus integrantes se encontraban Carlos Monsivaís, Emilio García Riera, José de la Colina y Julio Pliego entre otros, y a través del grupo, la crítica cinematográfica adquiría otras dimensiones frente a una "crítica" de la prensa condescendiente en su mayoría con la fechorías del cine mexicano.

Mientras Joselito, el otrora niño prodigio del cine español desmentía ser enano, presumía copete a la moda y afirmaba haber crecido; el cantante de moda Raphael aseguraba ser tan hombre como cualquiera; la vedette de éxito Malú Reyes declaraba que llegaría a las alturas de Raquel Welch; Armando Manzanero, encabezaba la ola yucateca formada por Imelda Miller, Luis Demetrio, Carlos Lico y Las Hermanas Núñez, que se instalaban dentro el gusto de la gente; el cabecilla del grupo Manzanero decepcionaba a cuanto yucateco había al declarar que escuchaba más a los Beatles que a Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín o Pepe Domínguez, y el plativo locutor Pedro Férriz debatía con Jacobo Zabludovsky sobre la existencia de los marcianos, y los ídolos juveniles competían en el gusto de la gente con la Sonora Santanera.

El cine mexicano continúa explotando sus fórmulas establecidas, desembocando mayormente el género juvenil en melodramas y comedias con una juventud que tiene la existencia reconocida, carece de problemas sociales y mucho menos políticos

Cine que engalana y rehace a la generación mimada, del joven leal, alegre, sano, que canta a la menor provocación y que cualquier conflicto que se le presente sea por la familia, sea de carácter sentimental lo resuelve, el melodrama continúa inspirado en la familia y mostrando jóvenes que cuando son malos o son de origen popular o hijos descuidados por sus hogares, para el cine mexicano el problema continúa siendo individual teniendo a la familia como culpable y a la vez como solución; por

su parte la comedia, líos, desentendidos amorosos, inspirada en cuentos maravillosos.

Cine juvenil que "compite" -se trata de los mismos productores-, en la cartelera con Chiliwestern, capulinazos sin viruta, películas de luchadores -el Santo era el rey de la taquilla-, producciones del celuloide que ahora se nutre de cuadros (y curvas) de actrices o vedettes a go go surgidas de la televisión como Rosa María Vázquez, Eva Norvid y Noelia Noel. *Que entonces sí escandalizaban* a la gente por declararse en la televisión a favor de las relaciones prematrimoniales y el uso de anticonceptivos.

Industria del cine que más desfasada que nunca se aferra a sus viejos éxitos y fórmulas, tanto es así que *Me quiero casar*, Julián Soler, 1966, es una segunda versión de *Una gringuita en México* del mismo director pero del año de 1951, en la primera versión los roles estelares le correspondieron a Antonio Badú y Martha Roth, en *Me quiero casar* a Angélica María y Alberto Vázquez.

¡Persíguelas y alcánzalas! de Raúl de Anda Jr., 1967, es una segunda versión de la última película que protagonizara Pedro Infante, *Escuela de Rateros*, de Rogelio A. González, 1956, pero en la segunda versión llevando los papeles protagónicos Enrique Guzmán (Jorge Moreno-Luis Andrade) y Rosa María Vázquez (Sargento Bustos); *Romeo contra Julieta* de Julián Soler, 1968, es segunda puesta de *El inocente* de Rogelio A González, 1955, pero en los papeles interpretados por Pedro Infante y Silvia Pinal tenemos a Angélica María (Mane) y Alberto Vázquez (Cutberto Gaudázar)

Para reafirmar conservadurismos y reaccionarismos ante los cambios del decenio, dos cintas verdaderamente reaccionarias filmadas en pleno 1968, *Cuando los hijos se van* y *El Cínico;* la primera un éxito de taquilla para sorpresa de sus productores y realizador, se trata de la tercera versión pero en esta ocasión dirigida por Julián Soler, con Alberto Vázquez (Federico) como el hijo bueno, sacrificado, incomprendido y cantante. Amparo Rivelles (Claudia) como la madre buena, asexual, sacrificada, abnegada y, *al eterno representante* de la autoridad paterna, fálica, incólume, honesto, católico, autoritario -honor a quién honor merece-, pero incapaz de comprender las necesidades de sus hijos, Fernando Soler (Don Federico de Alba), pero con todo y eso el final que reafirma la imagen de los hijos Carlos (Enrique Becker), Amalia (Blanca Sánchez) y Patricia (Carmen Frida) que regresan a casa arrepentidos y dispuestos a pedir perdón y los progenitores dispuestos a otorgarlo.

La cinta *Cuando los hijos se van*, que mejor debió llamarse "Cuando los hijos regresan arrepentidos", presume contener aires modernos y actualizados, versión a colores, hijas que ahora resultan embarazadas como Amalia; hijas que dicen comprender a su madre porque se casó muy joven y con un marido que le rebasaba por mucho la edad. *Cinta que reafirma la sinvergüenza* del cine industrial mexicano, lecciones moralistas, reafirmación de estereotipos. el hijo bueno cantante, el padre autoritario y la madre abnegada y cariñosa; el hogar repleto de autoritarismo y moralismo, que al salir de éste no le queda a los hijos más que mal pasadas y

perdición.

Cinta que también reafirma la complicidad del público, pues ésta se mantuvo 11 semanas en taquilla, lo cual fue un verdadero éxito; con un público que no se puede afirmar, y es difícil comprobar, fuera compuesto por jóvenes. El triunfo tal vez debido a la versión a colores, a que la familia provinciana, monogámica, numerosa, católica y ampliada ya era, a estas alturas del desarrollo social del país, un arquetipo, o tal vez a que para el público mexicano una cinta con Fernando Soler, o Arturo de Córdova en su caso, era sinónimo de buen cine.

El cínico de Gilberto Gascón, 1968, es segunda versión de *Con el diablo en el cuerpo* de Raúl de Anda, 1954, pero en ésta Cruz Maldonado (Rodolfo de Anda) es un "comunista" que recibe dinero para provocar *líos en la universidad, participa en* orgías, seduce muchachas a las que posteriormente obliga a abortar, comete infracciones y fuma mariguana, le roba la novia, Roberta (Lupita Ferrer), a su hermano Edgardo (Rogelio Guerra), muchacha ambigua y con quien el cínico mantiene una relación sadomasoquista, pero la justicia nunca falla, y el que la hace la paga, al intentar escapar son muertos arteramente.

En ambos casos, en *Una familia de tantas y El cínico,* demuestran que los estereotipos que desde un inicio creó el cine, pocas veces fueron rebasados sobre todo en el caso de los melodramas, En *Una familia de tantas* la familia prevalece ante todo, los equívocos son los jóvenes; jóvenes que existieron siempre bajo la *figura del hijo en el cine nacional; familia que siempre tiene un miembro artista,* cantante y al cantante juvenil si le permite el cine mexicano ciertas condescendencias como ser el bueno, o redimirse durante todo el género.

En el caso de *El cínico*, ¿en qué se diferencia el personaje que da vida Rodolfo de Anda a los que en su momento diera vida Alvaro Ortiz? Si en un principio el cine recrea la estigmatización ante el rebelde sin causa, y recrea condiciones ideológicas que hablan del porqué tiene que ser perseguido y erradicado. Ahora el rebeco se transforma en el "comunista" infiltrado en la universidad.

El cine hace eco, como lo viene haciendo durante todo el género, de explicaciones *oficiales. Ahora, en los finales* de la década de los sesenta, el enemigo público es el "comunista", pero con base a una figura ya explotada en el cine, es decir, encontramos la misma herramienta: hablar de lo nuevo con viejos estratagemas.

Los personajes de Alvaro Ortiz y los que les da vida Rodolfo de Anda son semejantes, -como en su momento los cantantes a los personajes que interpretara Emilio Tuero-; los jóvenes delincuentes caían en el tráfico de drogas, son extorsionadores y chantajistas, embarazaban muchachas y morían baleados al intentar escapar después de ser perseguidos. Cruz Maldonado (Rodolfo de Anda) tiene las mismas características, de hecho De Anda se ejerce, a finales de la década, como digno sucesor de Alvaro Ortiz, pues en otra cinta *Al rojo vivo* de Gilberto Gascón, 1968, da vida también a un personaje de similares características.

Mientras la juventud estereotipada y con la existencia reconocida, para la cual no existen problemas, alegre, consumista, romántica y bullanguera se puede declarar *Al fin a solas* de Rogelio A. González, 1968, con César Costa, Rosa María Vázquez y Héctor Suárez ; al fin en la vida sólo existen *Los problemas de mamá* de Alfredo B. Crevenna, 1968, con Amparo Rivelles, Joaquín Cordero y Jaqueline Andere, pues no es necesario seguir *Como perros y gatos* de Miguel M. Delgado, 1968, con Angélica María, Enrique Guzmán, Andrés Soler y Amedeé Chabot; pues al fin *Los jóvenes en la zona rosa*, de Alfredo Zacarías, 1968, con Alberto Vázquez, Erna Martha Bauman y Jorge Reyes, pueden ver a *La princesa hippie* de Miguel Morayta 1968 con Pili, Mili, Enrique Guzmán y Carlos Piñar; o participar en *El club de los suicidas* de Rogelio A. González, 1968, con Pili, Enrique Guzmán y Enrique Rocha; o escuchar las *Confesiones de una adolescente* de Julián Soler, 1969, con Hilda Aguirre, Jorge Rivero, Fernando Luján e Irma Lozano; para ser como *La hermanita dinamita* de Rafael Baledón, 1969, con Hilda Aguirre, Jorge Rivero, Jorge Lavat y Sara García, o si se prefiere continuar con la vida de *Los juniors* de Fernando Cortés, 1969, con Pedro Armendáriz Jr., Andrés García y José Luis Rodríguez; y si no los dejan, organizar algo así cómo: *La rebelión de las hijas* de José Díaz Morales, 1969, con Irma Lozano, Ofelia Medina, Enrique Rambal y Ana Martín. Al fin la juventud, que no participa de todo esto puede quedar como un *Cristo 70* de Alejandro Galindo, 1969, con Carlos Piñar, Karla y Gabriel Retes.

5.8. Roles, talento y actores

Para estas alturas los cantantes juveniles se ubican principalmente en la comedia, donde siempre se desenvolvieron mejor. César Costa, convertido en productor de cine, reduce notablemente sus apariciones y cuando lo hace lo realiza en la comedia. Enrique Guzmán termina siendo el campeón del género, se le ve eso sí más desenvuelto y menos acartonado que en sus primeras participaciones, toma dimensiones distintas cuando es dirigido por Fernández Unsaín como en el caso de *La guerra de las monjas*, donde Guzmán logra simpáticos momentos, lo mismo que en *Como perros y gatos*.

Alberto Vázquez resulta la competencia de Guzmán, pero si hay alguien que en sus participaciones defienda, exponga el triunfo de la cultura espectáculo consumo, esas son la películas de Alberto Vázquez en la segunda mitad de la década, porque cueste lo que cueste, pase lo que pase, lo importante no es el medio sino el fin o mejor sea dicho el fingir un nivel de vida proverbial.

En *La alegría de vivir* de Julián Soler, 1965, Luis (Alberto Vázquez) finge una vida que no es la suya para pretender a Rosa (Tere Velázquez), que también aparenta un nivel de vida que no tiene Vázquez es el rico junior millonario que pretende a Tere Velázquez en *Serenata a la luz de la luna* de Julián Soler, 1965, y causa la envidia de sus compañeros pues el joven Alberto Montes de Oca (Alberto Vázquez) es inteligente, guapo, cantante y con chofer (Guillermo Rivas), lo sabe casi todo y ha estudiado en las mejores universidades del extranjero para llegar a una en México,

sin embargo al concluir su aventura se aclaran las cosas y resulta que el verdadero junior es Hugo que se hacía pasar por el chofer.

El triunfo de la sociedad de consumo, del mercado del espectáculo como sinónimo de lo popular, lo moderno y lo joven le toca mostrar a Alberto Valdés (Alberto Vázquez) en *Jóvenes en la zona rosa*, Miguel Morayta, 1968, donde el joven Alberto, empleado de una tienda de camisas de la cosmopolita Zona Rosa, finge ser el sobrino de Jorge (Jorge Reyes) dueño del establecimiento, presume el carro nuevo de su jefe como suyo, logra hacer una fiesta en una vieja casona de lujo deshabitada que hace pasar como suya. Liga turistas y apuesta a su novia Marcela (Erna Martha Bauman) y al final pese a ser descubierto, no importa; la Zona Rosa le rinde tributos cuando abraza a su novia y toda la concurrencia los aplaude.

Es el triunfo de la institucionalización de un patrón de conducta juvenil; es el triunfo del consumo, del nivel de vida proverbial cueste lo que cueste, no, a éste tipo de jóvenes no era necesario regañarlos, estigmatizarlos, perseguirlos y erradicarlos, no, a éstos jóvenes había que fomentarlos, no eran acusados de cinismo, ni de equivocados, no, a estos jóvenes el mundo se les rendía a sus pies

En los casos de Enrique Guzmán y Alberto Vázquez por alejarse del género e interpretar papeles más sofisticados resultan verdaderos fracasos. Guzmán en *Invasión siniestra* de Juan Ibáñez, 1967, al lado de Boris Korloff y Crista Linder; Alberto Vázquez en *Faltas a la moral* de Ismael Rodríguez 1969 con Ana Martí y Juan Miranda.

Es claro la participación de intérpretes femeninas, que a no ser por su juventud y su cuerpo no tendrían nada que hacer en el espectáculo, muchachas a las que el cine aprovecha el menor suspiro para presentarlas en ropa interior, negligé o bikini. Por supuesto bailan a go go, y de este tipo de intérpretes resulta campeona de la lencería Rosa María Vázquez, es la que obtiene más trabajo, las secundan Claudia Islas y extranjeras como Amedeé Chabot .

Se nota la desaparición de Begoña Palacios, las escasas intervenciones en papeles secundarios de Alicia Bonet, María Eugenia San Martín y demás actricitas que se dieron a conocer con el género y nunca lograrían destacar; Julissa deja de cantar en sus películas e intenta cumplir su cometido de interpretar muchachas reales pero para su desgracia cae en manos de directores como Abel Salazar o Emilio Gómez Muriel A Julissa si se le recordara sería por su actuación en *Los caifanes* de Juan Ibáñez ,1966.

Se incorporan al cine las simpáticas Pili y Mili e Hilda Aguirre sin que esto signifique algún cambio en el trayecto del género; las gemelas españolas Pili y Mili una cantaba y la otra bailaba, una era tímida y la otra extrovertida; Hilda Aguirre interpreta muchachas huérfanas y enclaustradas ya sea en orfanatorios, hospitales o conventos y logra sus mejores momentos cantando cuando es doblada por Estela Núñez

El caso de Angélica María es aparte, no se puede pensar en el género sin la presencia de Angélica María, no sería igual, es la única que progresó y se nota calidad en sus interpretaciones, posee energía y simpatía, no sólo es la que mejor canta sino también la que mejor actúa, se le ve más desenvuelta y sus papeles, ahora, son de muchachas menos pucheritos que en sus inicios; deja de ser personaje secundario para convertirse en la estrella del género y no sólo eso, se logra desprender de él, actúa en otro tipo de cintas como *Corazón salvaje* de Tito Davison, 1967; deja de cantar traducciones del rock estadounidense para interpretar la composiciones de autores mexicanos que han logrado trayectoria y reconocimiento como Armando Manzanero y Luis Demetrio.

Lo que es digno de llamar la atención es que Angélica María no es un producto nato del género juvenil, Angélica ya estaba en el cine desde mucho antes, ya tenía una carrera como niña actriz trabajando al lado de Arturo de Córdova, Ramón Gay entre otros, el ambiente y el trabajo no le eran desconocidos

Un actor que llama la atención es Fernando Luján, no por ser un portento histriónico ni tampoco un ejemplo nato de multifacetismo, pero resulta ser Fernando Luján el actor que recorre prácticamente todo el trayecto del género, desde finales de los cincuenta en las películas de Alejandro Galindo como *La edad de la tentación* y *Mañana serán hombres*, se sostiene aun ante la desaparición de muchos de sus colegas como Héctor Godoy, Alfonso Mejía, René Cardona Jr., y Alejandro Ciangherotti Jr., interpreta todo tipo de papeles a los que el joven era reducido, que van desde enseñarle el nuevo ritmo del greñazo a Fanny Cano en *Dile que la quiero*, hasta interpretar el estereotipo de rebelde y villano en *Los perversos*, o desempeñar el papel estelar junto a Angélica María en *Cinco de chocolate y uno de fresa*, de Carlos Velo, 1967.

Capítulo VI

FUERA DEL MUNDO

6.1. Como oasis en el desierto

Durante la década de los sesenta, en la producción industrial dirigida al mundo de la subcultura juvenil, existen tres producciones –dentro de las películas revisadas– que de varias maneras se alejan, aun dentro de la institución, del grueso del(os) mensaje(s) producidos por el cine mexicano. Se trata de *Los jóvenes* de Luis Alcoriza, 1960; *Los caifanes* de Juan Ibáñez, 1966 y *Cinco de chocolate y uno de fresa* de Carlos Velo del año 1967.

Las tres poseen características estructurales coincidentes, a pesar de que el tiempo las separa, en las tres se trata la socialización poco protocolaria de la juventud. En *Los jóvenes* y en *Los caifanes*, están bien definidas las clases sociales, y en *Cinco de chocolate y uno de fresa*, si bien es difícil asentar que son de distinta clase social, sí es claro que son de distinta procedencia. *Los Jóvenes* surge cuando los primeros brotes juveniles habían causado expectación, aunque para la opinión pública, la juventud, no pasaba de *rebelde sin causa.* Las dos últimas cintas se realizan cuando la subcultura juvenil está a punto de llegar a sus posturas más álgidas en México, en el choque gobierno y juventud, con la consabida represión violenta y masiva del primero sobre los segundos.

Las tres superan y se alejan de reproducir los estereotipos consabidos del cine mexicano; este trío de cintas se apartan de exponer la protesta juvenil como frívola y vacía, a la vez que se desprenden de los patrones de conducta sentimentalistas y consumistas fomentados por el cine. Ninguna erige códigos morales ni asumen posiciones moralistas, en estos filmes la juventud va de la travesura a la transgresión, pasan por la burla de las normas sociales y de la moral ideológica.

Otra coincidencia en esta tercia de realizaciones es la notoria intervención de personalidades que se incorporaban apenas a la industria del cine y tenían la capacidad de inyectar nuevos bríos, de proponer, realizar y explicar de otra manera las cosas. En el caso de *Los jóvenes*, Luis Alcoriza se estrena como director –para bien del cine mexicano–, aunque antes había sido actor y guionista, y en el caso de *Los caifanes* se nota la mano de Carlos Fuentes en contubernio con Juan Ibáñez, que también se incorporaba a la industria del cine Este último había realizado cine experimental e independiente ; en este tipo de cine, realizado fuera de la industria, se notaban intenciones y aires renovadores logrando interesantes resultados

Por último, en *Cinco de fresa y uno de chocolate*, si bien su director, Carlos Velo, de recién ingreso a la industria no era ningún joven, es clara la influencia decidida

de José Agustín, guionista y argumentista de la película; Agustín, "chavo de la onda" era producto auténtico y nato de la subcultura juvenil, subcultura retratada con acierto en su obra novelística

En esta tercia de producciones la mujer adquiere dimensiones distintas a la(s) imagen(es) estereotipo(adas) de la misma. No se trata de la novia ideal, intocable, romántica, asexual y virgen, pero, desde la perspectiva del grueso de la producción resultarían mujeres ambiguas, sospechosas; porque son independientes de la familia o buscan alejarse de ella y por lo tanto de dudosa actitud y procedencia. En los tres casos resultan mujeres bastante reales, verosímiles y en *Cinco de chocolate y uno de fresa*, divertida.

6.2 *Los jóvenes* de Luis Alcoriza, 1960

Cuando el cine mexicano se encuentra lleno de melodramas de reminiscencias familiares, y la comedia lista para recibir a los jóvenes cantantes solistas de éxito, Luis Alcoriza realiza su primera película como director Anteriormente se había desempeñado como actor, argumentista, guionista –actividad que ejerció durante mucho tiempo junto con su esposa Janette Alcoriza. Hasta antes de que se decidiera a dirigir sus propias cintas se le conocía como "el guionista de Buñuel", por su estrecha colaboración con el director español Luis Buñuel. Juntos escribieron guiones como *Los olvidados* (1950), *El bruto* (1952) y *El ángel exterminador* (1962), por citar algunas muestras de su prolífica colaboración.

En la historia de *Los jóvenes*, vemos como se relacionan muchachos de distintas clases sociales y sexos, y a pesar de que se diferencian existe un patrón de conducta que los une. el ser joven.

Después de ver cómo un grupo de muchachos amaga y malorea a dos chicas que pasan por una fuente de sodas, los jóvenes se van en un carro, una carcacha llena de letreros y refranes, después del llamado por el claxón. Con uso de navajas, boxers y cadenas roban a una pareja, de jóvenes también, que se encuentra en las afueras de la ciudad dentro de un carro besándose, ahí se conocen Alicia (Adriana Roel) y el líder de la banda Lorenzo Gómez "el Gato" (Julio Alemán), ambos quedan impresionados uno del otro, Alicia por la personalidad del líder y él porque, a decir de sus secuaces, "la chamaca es un tiro y aguanta un piano".

Posteriormente, afuera de su escuela, Alicia platica a sus amigas Tere (Dacia González) y a la coqueta Olga (Tere Velázquez) de su encuentro con el Gato quien, a decir de ella, "impresiona sin gritar pero posee una mirada triste".

Un día Alicia y sus amigas descubren que el Gato es amigo de un pretendiente de ella, Gabriel (Rafael del Río), un joven estudiante que se gana la vida como representante de laboratorios y tiene que visitar de 10 a 15 médicos diarios.

Alicia y Olga convencen a Gabriel de que les presente al Gato, hechas las presentaciones empiezan a salir juntos, "aunque cruzados", como dice el mismo Lorenzo Gómez, pues la atracción entre Alicia y el felino es cada vez más fuerte. Juntos, los cuatro, van a un salón de baile, más adelante comparten la emoción de subirse a un carro que el Gato "tomó prestado" sin avisarle a su dueño.

Alicia y Olga terminan por romper su amistad, pues Olga ha salido con Lorenzo a solas, lo que provoca el enfado de Alicia y la ruptura entre ambas. Alicia acusa a Olga de frívola y ésta le encara que se ha dado cuenta cómo se muere por el Gato.

Ya sin Olga; el Gato, Gabriel y Alicia roban un auto para divertirse. Gabriel baja a comprar una botella, es cuando Lorenzo y Alicia, obedeciendo a sus impulsos antes contenidos, se besan y se confiesan la atracción que sienten, pero acuerdan darse tiempo por Gabriel. La aventura continúa; ya en la carretera el Gato conduce a toda velocidad, provocando que un policía los siga, trata de evadirlo, pero al contrario de sus pretensiones, llaman la atención de una patrulla que ya sabe que el carro es robado, los patrulleros se lo notifican al motociclista y éste continúa tras los muchachos pero cae a un precipicio por un cerrón que le hace el Gato.

A consecuencia del suceso se alerta a los poblados, pues los jóvenes se han desviado de la carretera en sus intentos por huir; son buscados como delincuentes de alto riesgo, han asesinado a un policía y son perseguidos por los agrupamientos rurales que les disparan. Desesperados, Alicia, Gabriel y Lorenzo ponen en práctica su último recurso: abandonar el carro, esconderse entre los arbustos y esperar a que anochezca para huir. Pero al llevarlo a la práctica, la policía que los alcanza dispara a los matorrales produciendo la muerte del Gato.

Al descubrir al occiso los rurales se muestran incrédulos, no creen que el joven haya sido el causante de los atropellos, creen haber errado y, para deslindarse de culpas, arrojan el cadáver al río y se marchan. Alicia y Gabriel, que lograron huir, contemplan como el cuerpo es arrastrado por la corriente.

Si bien el final de la cinta, la suerte que corre el Gato, no se diferencia de las producciones de acribillar al delincuente joven al intentar huir, las intenciones del autor y el contexto de la cinta, no caen en los embustes moralistas imperantes ni en sentimentalismos

Alcoriza intenta ser un narrador objetivo del mundo juvenil, al que agobian los problemas existenciales, económicos, sentimentales y sociales. Intenta demostrar las causas que llevan a la juventud a un comportamiento inusitado ante los convencionalismos sociales, no hay que olvidar que se trata de un autor de espíritu libre y de entereza moral, convicciones despertadas en él por Luis Buñuel a decir de Tomás Pérez Turrent,[49] pero estas convicciones, este espíritu, se encontraban ya en

él, tal vez nacidos del desarraigo que sufre de su patria pues nacido en Badajoz, España, su familia huye del falangismo en 1940 y se refugia en México, donde Alcoriza muere en 1992.

La cinta *Los jóvenes* se coloca, dentro de lo realizado por la industria, fuera de lo común, al no reproducir una juventud idealizada donde todo es bonito, o como en un cuento de hadas; rebasa las concepciones establecidas y explotadas en el melodrama, los jóvenes y sobre todo los delincuentes no son malos por naturaleza sino producto de su entorno. La familia si bien tiene un papel importante en cuanto a la configuración de la personalidad de la juventud no aparece como el único ente responsable o capaz de redimir jóvenes. La juventud es producto de un mundo, que presenta el director, contradictorio y lleno de conflictos.

Alcoriza trata el tema como lo que es, un problema social, los jóvenes de su filme resultan reales y simbólicos, en parte por la acertada interpretación de los actores Julio Alemán, Tere Velázquez, Rafael del Río y Adriana Roel, sin descontar las actuaciones especiales de Enrique Rambal, Carmen Montejo y Miguel Manzano.

La cinta sigue un orden aristotélico, secuencial, como una sucesión natural de los acontecimientos que prosiguen bajo una cadencia neutral del movimiento. La cámara sigue y filma los acontecimientos obedeciendo al ritmo que lleven las acciones, pero deja sentir oficio y conocimiento del lenguaje cinematográfico -a pesar de tratarse de la primera realización del director-; nos ubica, desde el inicio del filme, en el lugar donde se desarrollarán los acontecimientos. Vemos los créditos y desfilar tomas nocturnas de las calles de la ciudad y la yuxtaposición de anuncios publicitarios de neón, para establecer un ámbito urbano y la sociedad de consumo.

Así somos testigos de las relaciones entre Olga, Gabriel, Alicia y el Gato, y del triángulo amoroso de los tres últimos; somos testigos de los ámbitos determinantes en ellos, su vida familiar y social. Alicia es la hija mayor de una familia acomodada; Gabriel pertenece a la clase media, y Lorenzo Gómez es el representante agresivo de la barriada. Lo anterior, es el anuncio de la coyuntura que se producirá a finales del decenio de jóvenes de distinta clase social.

En *Los jóvenes*, vemos cómo se plantea la función de las nuevas relaciones, los amigos que suplen a la familia. Alicia fingiendo un dolor de cabeza se niega a salir con sus padres y hermanos, es porque, furtivamente, se va con sus amigos a una fiesta donde es la festejada; nuevas relaciones que, como en la realidad, pueden ser fundadas por lazos estrechos o muy frágiles. Alicia, por ejemplo, es presentada en la película, besándose con un joven, para posteriormente, en otra secuencia, se niegue a ser besada por otro, o negarse a acceder a las pretensiones de Gabriel por no tener carro, o romper, por el Gato, su amistad con Olga, con la que siempre se había llevado bien

El caso contrario es el de Gabriel y Lorenzo el Gato, este último se niega a jugarle mal a su amigo con Alicia y la amistad entre los dos se funda en lazos estrechos, se conocen desde niños y son incapaces de dañarse uno al otro.

El director y guionista de la película nos muestra una juventud que no tiene la vida reconocida y que oscila entre sus estados de ánimo. En las fiestas y reuniones de Alicia, Olga y Gabriel con sus amigos no siempre se la pasan bailando, cantando y gritando de alegría, vemos en la pantalla cómo por momentos son melancólicos, tristes, tienen angustias, preocupaciones sociales y pretenden cambiar el mundo; con ello el director muestra que existe un grito de soledad y angustia, lo que constata la escena de la lunada cuando todos los amigos admiten estar tristes y desesperanzados, al reconocer que se encuentran en un mundo que no brinda opciones; gritan en conjunto, y, desde un ángulo picado, la cámara, en grúa, se aleja de ellos produciendo la imagen de jóvenes minimizados. Jóvenes que llegan a ser sádicos, pues juegan -conectando una máquina de toques a una silla metálica- a la ejecución en la silla eléctrica, siendo Gabriel el "ejecutado", hecho al que ha accedido para lucirse frente a Alicia

Jóvenes producto del medio social y económico en el que viven, el padre de Alicia (Miguel Manzano) es un burgués que le permite salir a su hija y divertirse, le provee de dinero, pregona que "este mundo brinda oportunidad a cualquiera y en él triunfa el que se hace valer" y, a opinión suya, el padre de Gabriel es un sabio sin porvenir.

Gabriel trabaja y estudia, vive cerca de Alicia, y desde la ventana de su modesto departamento -único departamento dentro de todo el género donde hay libros- observa como ella sale en carro con sus amigos. Gabriel que pretende ser un hombre de "éxito", descuida sus estudios, desea obtener dinero, comprarse un carro, incorporarse rápido al mercado de trabajo y abandonar su carrera, todo esto ante la oposición de su padre (Enrique Rambal), un investigador universitario mal pagado, que dice haber educado a su hijo, huérfano de madre, "basado en las ideas nobles y el respeto al ser humano".

En el choque, padre e hijo se afirman las intenciones de Alcoriza, mientras en el grueso de la producción sobre jóvenes, los conflictos entre padres e hijos se resumen en los permisos por salir y verificar con quién salen, y se exalta el consumo, el carro etcétera. El padre de Gabriel choca con la ideas de su hijo que no quiere ser como su padre, el progenitor de Gabriel le dice: "si todos los jóvenes piensan como tú, pobre de México y del mundo".

Lorenzo Gómez el Gato, representa lo que en su momento se estigmatizó en México como el *rebeco;* económica y moralmente marginado, de chamarra de piel negra, pantalón de mezclilla, tenis de lona, es el jefe de una pandilla de atracadores y no se tienta el corazón para ordenar "dénle con ganas" y que sus secuaces de banda golpeen sin escrúpulos a un hombre con el que ha tenido un altercado en una fuente de sodas.

El Gato ha sufrido hambres y premuras junto a su madre (Fanny Schiller), que coyotea en el Monte de Piedad. Al Gato acuden las autoridades para que les pase información sobre un hombre que buscan y Lorenzo se muestra vacilante ante éstas. Lorenzo es un personaje complejo, que a pesar de ser como es, muestra que tiene moral, al no querer "bajarle" la novia a Gabriel, su único y verdadero amigo.

Lorenzo maneja un lenguaje distinto a los demás "métele fierro", "azotando suela", posee liderazgo, es sumamente agresivo, pero se muestra tímido con Alicia, arriesgado y dominante con Olga y leal con su madre y con Gabriel. Lorenzo es para Gabriel y las muchachas la postura arriesgada, la ruptura total con el mundo en que han sido educados; Lorenzo los lleva por un mundo desconocido para ellos, entre travesura y ruptura, sin medir consecuencias, los sube a carros que "pide prestados sin avisarle al dueño", los lleva a bailar no a la fuente de sodas, ni a la fiestas comunes, sino a un salón de baile popular.

Alicia termina por ser el personaje central del filme, por ella se conocen los demás y empiezan a salir juntos, es hija de familia acomodada, por lo que aparentemente tiene menos carencias que los otros. Le permiten salir, aunque su madre le recomienda que tenga cuidado "pues los muchachos siempre eligen a las más serias para casarse", pero Alicia desea romper con el tedio y el aburrimiento cotidiano, su situación económica ni sus salidas la completa existencialmente . No es ni recatada ni tímida, es joven, y desea confirmar su fuerza de atracción Experimenta el narcisismo típico de la edad "yo soy distinta a las demás". Alicia, sin embargo, es la novia ideal para Gabriel y Lorenzo.

Olga es un personaje secundario, es la antítesis de la mujer ambigua del género, lo mismo sale con uno que con otro, a pesar de coquetear y flirtear Alcoriza la muestra neutralmente, no es ni buena ni mala, sólo es una muchacha coqueta.

Luis Alcoriza pretende ser todo verismo -en una realización donde la mayoría de las tomas son paralelas al horizonte- e intenta retratar una juventud para explicar al mundo adulto –principalmente– el porqué de las causas del comportamiento juvenil Nos muestra un mundo fragmentado y falto de valores, donde el dinero no basta para ser feliz. Alicia es el personaje que vive bien económicamente pero no es feliz; Gabriel es pobre y quiere vivir bien, y Lorenzo sobrevive.

Alcoriza se preocupa por la violencia del ambiente -no reconocida-. Al enfocar la vida familiar de Alicia, la cámara parte de tomar el monitor de la televisión que transmite un programa violento; en tanto, Gabriel lee en el periódico noticias de las amenazas de exterminio humano, mientras que el Gato y su pandilla ven noticias y comentarios de bombas atómicas, estos últimos apagan la televisión y prefieren escuchar música.

Al lado de la violencia imperante, está la preocupación del director por la pérdida del respeto al ser humano y las ideas nobles que se extravían a estas alturas de la modernidad, dando paso "al valor" por la capacidad de compra, de ahí la confusión juvenil, el comportamiento que oscila entre lo violento y lo leal, entre el tedio de la vida burguesa y a su vez las ansias de desear un nivel de vida proverbial

Alcoriza muestra también adultos que se hayan tan confundidos como los adolescentes, un ejemplo es el padre de Gabriel quien dice al referirse a la juventud: "no se cómo explicarme esa angustia que les persigue".

Si bien *Los jóvenes* es la primera realización de Luis Alcoriza ya en ella se observan los principios técnicos, estilísticos y temáticos que regirán su obra, amen de ser la más importante y de mejor calidad en la década de los sesenta y, el film *Los jóvenes* es la única dentro del género juvenil que pertenece a un cine de autor -otro caso podrían ser las realizaciones de Alejandro Galindo. De hecho la obra de Luis Alcoriza, específicamente la trilogía "T" – *Tlayucan*, 1961; *Tiburoneros*, 1962 y *Tarahumara*, 1964–, es la que coincide más con los valores, posturas e intenciones de la juventud del momento.

En la obra de Alcoriza se nota la preocupación y el acercamiento a una moral libre y a los verdaderos valores; es constante en su obra ver amistades verdaderas, francas, aunque con diferencias, indivisibles; el espíritu y ansias de libertad del ser humano; la burla y la fragilidad de los convencionalismos y moralismos que en cuanto salen de su ambiente pierden su valor y legitimidad, como el caso de *Los jóvenes* o en *Tiburoneros* (1962), el pescador protagonista de la película vive mejor, a gusto, libremente, fuera y alejado de la ciudad y del hogar oficial

El choque civilización-provincia, ecosistema-industrialización, como entes e intereses antagónicos, con la presencia del aserradero de *Tarahumara* (1964) o del ingenio azucarero de *Tlayucan* (1961); se aprecia también la determinación de la clase y el ambiente al que pertenece el individuo.

La simpatía, la preocupación y el gusto por los sectores marginados, los jóvenes de su primera cinta, el campesino descalzado de *Tlayucan*, los pescadores de *Tiburoneros*, su preocupación por los indígenas de *Tarahumara*, todas ellas partiendo de hechos reales para realizar un cine de ficción que acerque al público a circunstancias y ambientes desconocidos.

Los Jóvenes, México, 1960; dirección: Luis Alcoriza; producción: Filmex, Gregorio Walerstein; argumento y guión: Luis Alcoriza; edición: Rafael Ceballos, fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Francisco Argote; intérpretes: Julio Alemán, Adriana Roel, Tere Velázquez, Rafael del Río, Enrique Rambal, Carmen Montejo, Miguel Manzano, Fanny Schiller, Dacia González, Leopoldo Salazar.

6.3 *Los caifanes* de Juan Ibáñez, 1966

La idea original de Carlos Fuentes y el propio Ibáñez fue ganadora del concurso nacional de argumentos convocado por la Dirección General de Cinematografía, el Banco Nacional Cinematográfico, la Asociación de Productores y la Distribuidora de Películas Mexicanas.

La historia narra el encuentro fortuito de una pareja de muchachos "bien", Jaime (Enrique Alvarez Félix) y Paloma (Julissa), con cuatro jóvenes de extracción popular, "El Gato" (Sergio Jiménez), "El Estilos" (Oscar Chávez), "El Masacotes" (Eduardo López Rojas) y "El Azteca" (Ernesto Gómez Cruz).

Después de que Jaime decide apartarse de una fiesta, donde se discutía sobre la vida, y todos deciden ir a ver un show, ya en la calle Paloma, la novia de Jaime, le propone a éste "un juego de miedo y sorpresa donde yo sea la más coqueta, caprichosa y vanidosa", Paloma comienza por escabullírsele a Jaime.

Cuando inician el juego, empieza a llover, intentan resguardarse, corren e imperativamente entran en un carro en el que se besan hasta descubrir la mirada fija, desde fuera del auto, del Gato, que resulta ser el dueño del auto, poco a poco van llegando los compañeros del Gato: el Masacote, el Estilos y el Azteca, ya reunidos y aclaradas las cosas los Caifanes se ofrecen llevar a la pareja a donde vayan, Paloma y Jaime desconcertados y desconfiados aceptan.

Ya que se presentaron unos y otros emprenden una noche de aventuras que resultan ser fantásticas en el mundo nocturno que les ofrece la ciudad de México; inician en el cabaret de barrio El Géminis, donde el Masacote provoca un zafarrancho, por lo que salen apresuradamente del lugar. Se roban una corona fúnebre, hacen corridos unos tacos de 60 prehistóricos centavos, le roban la guitarra a un ciego para cantarle canciones a la "mamasue" Paloma. Visten a la Diana Cazadora, juegan un rato a morirse escondiéndose en las ataúdes de una funeraria, huyen de ésta en una carroza fúnebre abandonando el carro del Gato en dicho lugar, llevan a dar una vuelta a la Güera, una mujer que deambula por las noches y escucha el capítulo 9034 de una radionovela. Abandonan carroza y Güera en pleno Zócalo.

Van de "jalada en jalada", como ellos mismos dicen, pero la mayor aventura de los Caifanes es la que viven con Paloma, la paloma que se le vuela al "marrascapache" Jaime para jugar con el Estilos.

Al abandonar la carroza en el Zócalo, cada uno corre por su lado para recuperar el carro del Gato y reencontrarse en otro lugar, Paloma y el Estilos huyen juntos para adentrarse en una vecindad del centro y continuar el juego iniciado por ella. Su desaparición momentánea provoca la ira de Jaime, quien tiene que resignarse a

esperar hasta que reaparecen Paloma y Estilos algo cansados. Ya juntos todos de nuevo y a punto de amanecer deciden ir a desayunar.

En el desayuno Jaime alterado, que no tolera la indiferencia de Paloma y el negar de ella a responder a dónde estuvo, discute con ella y golpea a Estilos, les recrimina a los Caifanes su actitud "pues ustedes no tienen nada que perder", pues "ni nombre tienen" mientras que él es el arquitecto Jaime del Anda, éste es el conflicto de Jaime que no agarra carril, como los mismos muchachos le dicen "parece que le echaron agua en lugar de gasolina" "no jala parejo".

La realización de Juan Ibáñez posee la virtud de llevarnos a una procesión nocturna, irreverente y arriesgada. En la cinta se muestra la coyuntura juvenil de muchachos de diferentes estratos sociales, pero que en esta ocasión no sólo se produce el encuentro y la aventura sino también el choque.

En la película, la Ciudad de México, tema recurrente en la obra de Carlos Fuentes, deja de ser el telón de fondo para convertirse en un escenario determinante, por momentos exacerbadamente real y por momentos fantástico, aún más, los límites entre uno y otro son difíciles de reconocer certeramente. El Distrito Federal posee una Diana Cazadora que se tenía que vestir, vendedores de lotería que se aparecen por todos lados y a cualquier hora para ofrecer el número de la suerte, un Santa Claus (Carlos Monsivais) que ebrio grita "arriba la naquiza", una urbe que combina viejos palacios convertidos en vecindades con modernas avenidas.

Una Ciudad de México que posee cabarets como El Géminis, secuencia de antología para el cine mexicano. El Géminis es el único centro nocturno con dimensión espacial que acepta la entrada de señoritas, militares y señoras con hijos. El Géminis es el único centro nocturno con pista hidráulica donde desfila una variedad de planetas y estrellas tropicales. Con Columa, Evelia y Salomé, los satélites ardientes, presentados a contraluz de neón y con velos de colores, "capaces de hacer arder a cualquier aerolito", como pregona el anunciador

El Géminis es la víctima de la primera "jalada" de los Caifanes, es lugar donde se confunden los límites entre la realidad y la fantasía, entre la poesía y la perversidad *Brinda un espectáculo por momentos bello, erótico, pero a la vez grotesco, agrio y* maligno, con cantantes que interpretan música popular de corte semiclásico; perros que han sido amaestrados sobre un comal caliente para que brinquen en la pista hidráulica y vedettes que despiertan el deseo de los parroquianos, pero cuando se arma el zafarrancho todos descienden al mismo nivel.

Volvamos con los personajes. Masacote roba un frasco de vaselina del baño. Y ya en la pista acepta ponerse una máscara de Groucho Marx, se convierte en un personaje más, pero el crea su propio espectáculo, "La variedad de los Caifanes". Masacote derrama la vaselina en la pista, y al desfilar los miembros de la variedad

resbalan, el payaso de la cara triste cae sobre un espectador, el Malafacha, que golpea al payaso, éste se aleja, pero al volver a pasar intenta desquitarse, se inicia el zafarrancho, Malafacha agarra a botellazos al payaso.

La pista hidráulica desciende, todos se encuentran al mismo nivel, los satélites ardientes bajan a la tierra, se crea un espectáculo dentro del espectáculo, una metáfora de la metáfora. El incidente desborda las pasiones frágilmente contenidas de los presentes, hasta Jaime se ve envuelto en la trifulca. Todo lo capta la cámara, moviéndose constantemente de un ángulo a otro, ha filmado fragmentos cortos que son unidos en la edición para hacernos ver el ritmo precipitado del acontecimiento.

Juan Ibáñez (Guanajuato 1938) con la realización de *Los caifanes* se incorpora a la industria cinematográfica. Poseedor de una sólida formación intelectual, avalada con estudios de Derecho, Filosofía y Letras Españolas, además de su formación teatral, gana el Festival Internacional de Teatro de Nancy, Francia, en 1963, asimismo realizó estudios de radio y televisión en Francia e Inglaterra. Antes de su primera cinta industrial, sus primeras aventuras cinematográficas las desempeñó en el único ámbito posible de aquel entonces· el cine independiente, en el que participa en el primer concurso de cine experimental en 1964 realizando un capítulo de la serie *Amor, amor, amor,* junto a Juan José Gurrola, Miguel Barbachano Ponce y Héctor Mendoza que dirigieron las otras historias.

Con *Los caifanes* Ibáñez obtuvo un éxito inusitado. La cinta se convierte en la plataforma de lanzamiento de jóvenes actores formados en el teatro como Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas, Óscar Chávez y Sergio Jiménez. Un éxito en la carrera del joven intérprete Enrique Alvarez Félix, además de que la película cumple los sueños de Julissa, realizar un cine distinto. Después, ninguna de las realizaciones posteriores de Ibáñez, como las coproducciones de la Columbia, cintas de terror como *La muerte viviente*, *Invasión increíble* y *Serenata macabra* de 1968; ni *La generala* 1970, que contó con la interpretación de María Félix; ni *Divinas palabras* 1977, con Silvia Pinal, consolidaron su carrera como director, quizá la diferencia estribe en que no volvió a contar con un guionista como Carlos Fuentes.

Ibáñez en *Los caifanes* echa mano de múltiples recursos técnicos, invierte el estilo tradicional ya que parte de primeros planos y planos de detalle para ubicarnos; busca ángulos de toma expresivos, cambiando el eje visual de la toma que no siempre es horizontal y, en lo dramático, combina lo grotesco, amargo e irónico de la farsa con lo cómico y serio de la tragicomedia y, por si fuera poco, el humor negro. Todo esto porque las oscilaciones entre lo fantástico y lo real de la historia de Fuentes se lo permite y exige.

Jaime (Enrique Alvarez Félix), resulta ser el personaje protagonista de la cinta, la historia inicia y finaliza con él. En ella, somos testigos del declive de sus posturas. Jaime es el personaje que no agarra "carril" en la aventura, porque primero está su

posición, su educación. Jaime se encuentra a punto de concluir su ciclo juvenil, es arquitecto, guapo, interesante y elegante, propone a Paloma casarse de una vez. Le parece convencional decir que la vida debe vivirse intensamente. Cuando le ofrecen un trago los Caifanes, por no hacer un desplante acepta, pero limpia la botella con su pañuelo, eso hace que los Caifanes se molesten. Este es el obstáculo de Jaime, su carácter, pasar siempre por el serio, el propio, el refinado de educación y gusto proverbial, el hombre de éxito, personalidad, que apenas salida de su mundo, se cae, y resulta insoportable para vivir el desplante de Paloma.

Jaime es el que menos bien se siente en la aventura, en el juego fantástico, reprime la risa cuando los demás visten a la Diana Cazadora. Es positivista, todo le parece "excesivo, peligroso y demasiado inmediato"; no cree y, además, parece temer a la espontaneidad que rebasa lo cotidiano y se vuelve fantástica Jaime habla en inglés cuando no quiere que los demás lo entiendan, y cuando dice "no tolerar una locura más" se le extravía Paloma con el Estilos.

Les recrimina a los Caifanes, que "es muy fácil ser bravo cuando no se tiene nada que perder" pero él sí porque "yo soy el arquitecto Jaime de Anda", y, ¿después de eso qué tiene Jaime?, tiene una realidad que pierde frente a la otra cara del mundo que vive, defiende y pregona. Ni su posición, su elegancia, su educación y su "inteligencia" lo salvan de perder en el juego de Paloma, que lo abandona finalmente. Vemos en una toma subjetiva, desde el punto de vista de ella, en un taxi que se aleja, como Jaime se hace cada vez más pequeño.

Paloma (Julissa) es la contraparte de Jaime, dice que la vida debe vivirse intensamente, desea algo distinto a lo habitual. Ejerce su sexualidad, escoge a su(s) pareja(s), convoca, y se le cumple una noche de aventura al proponer un juego de miedo y sorpresa donde "yo sea la más coqueta, caprichosa y vanidosa".

Paloma se da cuenta que es deseada por todos, agarra "carril" y lo disfruta. En el carro, ella es la que inicia la plática con los Caifanes; toma chinchol, y propone la idea de unirse a la excursión al Géminis. Ya estando en éste saca a bailar a Jaime. Causa expectación en el baño del cabaret pues posee buena "firulilla", se le ocurren jaladas como el ir a dejar la corona fúnebre que se han robado al sepelio de un viejo tacaño. Bajo las miradas llenas de deseo de los Caifanes participa y disfruta las demás jaladas, aprende a parlar "totacho". Al quedar a solas con Jaime, Paloma se le escabulle, y lo mismo al Estilos, pero con éste regresa para dar lo que quiere, pues al fin como dice el Gato: "nadie le quita nada a una vieja si ella no quiere darlo", Paloma, joven ávida de aventuras, tiene suerte esa noche se le cumplen sus caprichos.

En la realización de la película al plantearse el problema todo es normal, el ambiente, las tomas, la iluminación, sin embargo al convocar Paloma el juego, todo se transforma; vemos a la pareja formada por Jaime y Paloma iluminada con una

luz azul de fondo completamente irreal, de ahí en adelante el estilo de realización de la cinta se transforma y a partir de tomas de detalle entramos a los escenarios y a las acciones; con una toma de detalle, la peluca con una pecera que sostiene una bailarina, entramos al cabaret; con un primer plano conocemos a Lupe la prostituta que se ha puesto Magda "porque es de más pegue"; con un primer plano vemos las piernas de Paloma y Jaime que corren para resguardarse de la lluvia; con un primer plano vemos al taquero del expendio donde el grupo ha ido a cenar, llega el Santa Claus y hacen corridos los tacos y de paso se roban la guitarra del ciego que cantaba en dicho lugar.

Apreciamos, en una excelente edición, cómo se combinan las tomas del cuerpo de Paloma con la dirección de las miradas de los Caifanes que la desean, partiendo preferentemente con el ángulo subjetivo ya sea: de las piernas, del busto o del rostro de Paloma, para pasar al ángulo objetivo del personaje que la mira y la desea.

La iluminación combina diversos colores y claroscuros que permiten la ambientación ambigua de la nocturna Ciudad de México. El sonido no siempre es real y sincrónico, por momentos deja de ser objetivo y asincrónico: cuando el payaso de la cara triste descarga su maraca sobre el Malafacha en lugar de un golpe seco se escuchan unos platillos, sonido que es irreal, pero en la película el efecto nos señala el inicio del espectáculo dentro del espectáculo; en la funeraria, cuando juegan a morirse, el Gato le pide al Estilos echarse una canción, él lo hace, pero más adelante deja de cantar, sin embargo, la voz del Estilos continúa escuchándose en la banda sonora con la melodía "El pájaro y el chanate"; todo está al servicio del mundo fantástico que viven esa noche los jóvenes.

Los Caifanes, el capitán Gato, líder noble de la palomilla; el artista Estilos, Masacote el "niño" del grupo y el poeta Azteca; melancólicos, románticos, poéticos, arrebatados y bohemios, son la juventud marginada, la ruptura, la actitud contestataria espontánea, se mueven libremente sin inhibiciones por los ámbitos nocturnos de la Ciudad de México, son la ruptura de la vida cotidiana total para Paloma y Jaime, son la antítesis de Jaime y el medio de Paloma, el medio que le sirve a Paloma para cumplir su juego de ser "la más coqueta", son desgraciadamente el equipo del juego en que Jaime ha caído sin saber lo que juega

Los Caifanes, México 1966, dirección Juan Ibáñez; producción Cinematográfica Marte y Estudios América, Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein; argumento y guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez; edición: Juan J. Mungía; fotografía. Fernando Colín; música: Mario Ballesté y Fernando Vilches; intérpretes: Enrique Alvarez Félix, Julissa, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Tamara Garina y Martha Zavaleta

6.4 *Cinco de chocolate y uno de fresa*, Carlos Velo, 1967

Esperanza (Angélica María) es una muchacha golosa, desde que fue abandonada de niña en las puertas del convento se encuentra bajo el cuidado de siete monjas; ella nunca ha salido del monasterio, y al ser ya una señorita, se enfrenta a la decisión de elegir entre tomar los votos monásticos o salir a estudiar al mundo exterior, lo que le provoca un miedo atroz.

Brenda (Angélica María) desciende de una escalera para interrumpir en una fiesta de la alta sociedad, a la que cantando le desea se destruya "su mundo decadente, triste y fugaz"; en la fiesta se le acercan cinco muchachos con pretensiones de conocerla, Luis (Michel Strauss), Pablo (Juan Ferrara), Alberto(Edmundo Mendoza), Bernardo (Agustín Martínez Solares) y Miguel Ernesto (Fernando Luján)

Luego de que cortésmente los anfitriones la han despedido de la reunión los muchachos acompañan a Brenda, aunque como dice ella "mi vida es sólo para adultos"; de ahí en adelante forman una banda juvenil que realiza una serie de travesuras en la sociedad. Primero, a la salida de la fiesta roban el carro del obispo que se encontraba en la reunión; se trasladan al Sanborn's de Reforma y con pistolas de juguete "que en caso de ser necesario hay que disparar" según Brenda, roban en la fuente de sodas cinco helados de chocolate y uno de fresa; en la calle identifican a un líder sindical transa (Víctor Alcocer), lo detienen, lo desvisten, le hacen bailar un zapateado para después enviarlo a un bar a que cante "Estrellita".

A estas alturas de sus fechorías causan confusión y alarma, las quejas del obispo y el líder sindical llegan al Comisionado de la Agencia de Seguridad Internacional (Enrique Rambal), agrupamiento mejor conocido como "los claveles verdes".

Los muchachos se dirigen a una estación de radio donde sabotean "La hora de Alberto Vázquez, Angélica María y Enrique Guzmán", se apoderan de la transmisión, cantan y emiten sus mensajes ante la admiración de los empleados de la estación; los jóvenes huyen cuando llega la policía de los claveles verdes.

Al día siguiente se ven en un café juvenil, no conformes con lo que han hecho planean dar un golpe espectacular para salir en primera plana. El golpe, que llevan al cabo, consiste en secuestrar a Salvador Montesinos (Roberto Cañedo) presidente de la unión de banqueros. A Montesinos lo esconden en una cabaña en el Desierto de los Leones donde la víctima se muestra entusiasmado. Los secuestradores y su presa se la pasan jugando póker y cazando patos.

Al enterarse de que el Comisionado pretende bombardear el Desierto de los Leones, los jóvenes cambian de cuartel, se dirigen a un centro nocturno donde montan su espectáculo, Brenda canta y baila, Montesinos se sienta en una mesa con una gallina, llegan los claveles verdes, se enfrenta ambos bandos pero la pandilla escapa con Montesinos

Posteriormente Brenda y sus secuaces piden dinero por el rescate, "queremos ver cuánto vales para tu familia" le dice Brenda a Montesinos y él responde: "oiga que buena idea a mí también me gustaría saberlo"; la noche de la entrega, el Comisionado moviliza a todas sus fuerzas, los jóvenes se enfrentan a ellos repartiendo bazucazos de chocolate, confunden y vencen a la policía, para después devolver el dinero, lo que causa aún más consternación en el Comisionado.

Todo se resuelve al final, para los espectadores no para todos los personajes de la película, Brenda y Esperanza son la misma persona, sólo que la tímida y golosa religiosa come unos hongos que les habían regalado unos inditos de Oaxaca a las religiosas, lo que provoca que se transforme en un personaje completamente distinto.

Cinco de chocolate y uno de fresa es la única película donde la juventud al enfrentarse a instituciones y autoridades sale ganando, y los adultos representantes del orden y miembros de las instituciones toman caminos diversos a los tradicionales: Salvador Montesinos, presidente de los banqueros, se muestra feliz y es cómplice de los muchachos y públicamente se declara "orgulloso de convivir con esta juventud patriótica y constructiva, merecen una recompensa" mientras el Comisionado se ve ridiculizado y rebasado por los jóvenes.

La mancuerna Angélica María, en su mejor película, y José Agustín, autor del guión, con el personaje de Brenda proponen una figura femenina inusitada en el cine mexicano y que se adelanta por casi treinta años a rockeras y "disidentes profesionales" del tipo Alejandra Guzmán o Gloria Trevi. Además cuando en el cine mexicano las muchachas salían del hogar o se alejan de sus amigos para terminar en el convento, en esta cinta sucede lo contrario.

Cinco de chocolate y uno de fresa es la comedia que más acorde se acerca a la vivencias juveniles de aquellos años; todas las instituciones se ven burladas, sobre todo la policía, por el grupo de muchachos. Pero primero será la Iglesia cuando uno de sus miembros, Esperanza, que ha sido formada y educada en ella desde niña, no puede contener su vicio de la gula y su debilidad por los chocolates.

La dirección de Carlos Velo (Pereira, Galicia, España, 1909-México, 1988) intentó ponerse acorde con el tono festivo, alegre y cómico de la idea original de José Agustín. Velo se había desempeñado en el ámbito del cine documental, desde 1934 en su natal España donde se doctoró en Ciencias Sociales en la Universidad de Madrid con un documental sobre agricultura titulado *La ciudad y el campo*; es en el

género documental donde obtuvo sus mejores realizaciones, en 1937 obtuvo un premio en París por su corto *Galicia*; sale de España por motivos de la guerra civil para llegar a México en 1939; en 1953 se asocia con Miguel Barbachano Ponce, para ser director, asesor técnico y jefe de montaje de los noticieros *Cámara, Cine-Selecciones, Tele-Revista* y *Cine Verdad.*

Carlos Velo fue asesor y editor de Benito Alazraki en la realización de *Raíces* 1953, fue premio en el Festival de Edimburgo por su documental *Pintura mural mexicana* y obtuvo el premio Robert Flaherty en Nueva York, un premio especial en Strafford Canadá y un Ariel especial por su documental ficción *Torero* de 1956, la mayor de sus obras, en 1966 obtiene la autorización para ingresar a la industria cinematográfica del país en el rubro de dirección

De Carlos Velo ha dicho Rafael Aviña "Sin duda la labor de Carlos Velo dentro de los terrenos del cine documental lo colocan como uno de los grandes maestros del género en la cinematografía nacional, pero no ocurre lo mismo con su obra de ficción, terreno en el que siempre demostró inseguridad y carencia de convicción"[50].

En cierta medida tiene razón ni su primera cinta industrial *Pedro Páramo* 1966, ni *Don Juan* 67 del mismo año, ni *Alguien nos quiere matar,* 1969, incluyendo *El medio pelo,* 1970 –la que sería su última realización en el plano de la ficción–, obtuvieron un éxito y reconocimiento pleno, pero resulta que la criticada realización de *Cinco de chocolate y uno de fresa* es de lo mejor de sus realizaciones en el rubro de la ficción, película donde definitivamente se logró imponer el espíritu de José Agustín; pero, qué hubiera sucedido si esa cinta cayera en manos de Miguel M. Delgado, o de un Julián Soler, o José Díaz Morales o cualquiera de los realizadores de aquel entonces, no creo que ninguno de estos directores, y para muestra están sus demás realizaciones "juveniles", se hubieran acomodado aún mejor que Velo al estilo y exigencias de la cinta.

Las locuras de los muchachos son captadas por una cámara por momentos convencional y por momentos en constante movimiento; la cámara cambia de ángulo para, por instantes, ofrecernos puntos de vista que ningún personaje puede abordar, tomas de locura que intentan ir acorde con los acontecimientos de la cinta. Cenitales que son aplicados cuando un paracaídas desciende dentro del centro nocturno durante el enfrentamiento entre la banda de jóvenes y la policía de los claveles verdes, cenitales cuando las monjas tiradas en el piso agradecen a Dios que la policía haya abandonado el convento, pues habían entrado intempestivamente al seguir a Brenda

Una edición que alterna fragmentos largos con breves, Velo va y viene de lo institucional y académico al juego; planos abiertos y fragmentos largos cuando estamos con las instituciones como: el convento, la oficina del Comisionado; cambios continuos de angulación y fragmentos breves cuando estamos con los

jóvenes, como en el café donde los compañeros de Brenda cantan: "razzia, razzia no me agarrarás, no me raparás, mi melena quiero salvar, déjenme en paz" y la intención de crear un ritmo estrepitoso, con cambios de lente, de puntos de vista de la cámara y la intercalación de primeros y primerísimos planos de Brenda cuando ella canta: "quisiera antes que nada ser sólo yo".

Película que debió de haber tomado por sorpresa al público seguidor de Angélica María, y a los lectores de José Agustín. Una Angélica María distinta a sus papeles de novia asexuada e idealizada, una Angélica María que no le tiene pena a nada, como ponerse vestidos hipercortos dorados y plateados; una Angélica María en el papel de Brenda que le gusta a todo mundo, al Comisionado, a Salvador Montesinos, a sus compañeros de banda pero que elige a Miguel Ernesto, y ya convertida en el justo medio entre Brenda y Esperanza, entre el mundo exterior y el convento, vestida de colegiala precoz monta una motocicleta, que no es más que un caballo que también ha comido hongos y se transforma, y sobre éste, partir con Miguel Ernesto.

El Comisionado de la policía (Enrique Rambal) es el antagonista de la historia, representante inmediato del orden, las convenciones, la moral y las instituciones, su organización es burlada una y otra vez; en una representación chusca la producción coincide con la realidad, el Comisionado ejerce su poder desde el escritorio, está preparado para luchar en contra de una organización comunista que, supuestamente, quiere infiltrarse en el país Cuando le llaman de Washington inmediatamente contesta el teléfono, se pone en firmes y responde a todo "yes ser"; ante las acciones de los muchachos manda movilizar todas sus fuerzas: patrullas, policías, agentes de tránsito, policías secretos vestidos de romanos y burócratas.

La idea de Agustín deja ver una asociación policiaca anacrónica, errónea y disfuncional, pero curiosamente muy real, cuando Brenda llama por teléfono al Comisionado, éste ordena localizar la llamada; su organización localiza la llamada pero no la caseta desde dónde se hace ésta; cuando se entera, mientras ve un partido de futbol, de que en el Desierto de los Leones, donde se esconden los muchachos, existen dos mil cabañas, pide autorización para bombardear toda el área. Cuando descubren qué tipo de lápiz labial usa Brenda manda perseguir a todas las mujeres que usen esa marca de lápiz. El Comisionado termina enamorado de Brenda y no le cree a Esperanza, después de entrar en el convento, que ella y Brenda sean la misma persona, y la sigue buscando porque quiere interrogarla.

Cinco de chocolate y uno de fresa, México, 1967, dirección: Carlos Velo; producción Angélica Ortiz; guión: José Agustín; edición: José Bustos; música: Sergio Guerrero, canciones de José Agustín; intérpretes: Angélica María, Fernando Luján, Enrique Rambal, Roberto Cañedo, Juan Ferrara, Edmundo Mendoza, Michel Strauss y Hortensia Santoveña.

POST ESCRIPTUM

Y... la respuesta ¿sigue estando en el viento?

Al final de cuentas la imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud salió ganando, no porque sea revivida cada semana en la televisión nacional –una película por semana, en promedio, se transmite ya sea por la televisión local, canales 2 o 9, o por el canal 21 de Cablevisión, todos de la empresa Televisa. No es solamente por eso, triunfó no por sostenerse sola, sino por el apoyo de las instituciones y de otras industrias culturales y por la derrota, casi total y absoluta del movimiento juvenil.

Poco tiempo después de la irrupción del primer movimiento eminentemente juvenil del siglo XX –los *Beatniks*–, con la llegada del rock se desarrolló la lucha por dos patrones de conducta juvenil: el eminentemente juvenil, auténtico, crítico, contestatario, político y moral; el otro, el ganador, el impulsado por las industrias culturales, el joven alegre, individualista, moralista, consumista exitoso, con la existencia reconocida pero altamente ignorante.

Ahora después de los sesenta resulta que todo es joven, las estrellas del Cine y TV son jóvenes, en los trabajos se piden jóvenes dinámicos y con deseos de triunfo, y entre más joven y más pronto se triunfe es mejor.

El doctor Ernesto Zedillo es un presidente joven; Carlos Salinas de Gortari fue un presidente joven, y con éste se llegó al descaro de afirmar que la generación del 68 había llegado al poder.

En una ocasión me dijeron unos jóvenes estudiantes de publicidad: "No, los jóvenes no son nobles..., cambian de marca constantemente"; en otra ocasión un conductor de un programa radiofónico supuestamente para jóvenes, transmitido en la radio del gobierno durante el sexenio salinista comentó: "Cuando tú vez que un grupo como *Los Caifanes* aparece en un programa como *Siempre en Domingo* de Raúl Velasco, eso quiere decir que los adultos están aceptando las propuestas de los jóvenes." Y aun hay más, al comentar sobre los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 con gente más joven que yo, en varias ocasiones he escuchado: "los jóvenes mexicanos lo único que hicieron fue por imitar a los movimientos extranjeros".

¿La respuesta sigue estando en el viento? Hoy el patrón de conducta que disfruta la juventud tuvo un costo, un costo muy alto. Necesitaban espacio, para eso hoy están las discotecas donde los jóvenes como reces de ganado son seleccionados para poder entrar a un supuesto espacio juvenil; buscaban y creaban señas de identidad, hoy abundan ídolos, revistas y música supuestamente representativa de un mundo juvenil, de eso sobra. Hoy la minifalda resulta "estética" y casual; hoy el mundo, el *status quo*, prefiere lo joven.

Y... ¿la necesidad de un mundo mejor?, ¿dónde quedó la capacidad de cambio, la crítica, la conducta y la decisión ética? a quién le importa, si cada vez nos

comunicamos menos, si lo que sigue importando es el dominio, el poder sobre el otro; acercarse y conocerse, es algo que nunca estará de moda ni será comercial. Si el amor ha sido reducido a un juego estúpido de egoísmos; la explotación del hombre por el hombre continúa. Si el desempleo se acrecienta, si se tienen que pagar para entrar a los espacios supuestamente juveniles; cuando el poder adquisitivo se desvanece. Si el individualismo a ultranza se erige como la ideología dominante, como la idea del hombre prevaleciente. Si la lucha ecológica pierde ante la contaminación. Si la mujer aún continúa, en gran medida, determinándose por el machismo imperante, machismo *light*, pero al fin machismo y, si la virginidad les sigue pesando a muchos. Vanidad, vanidad, "con sus alas doradas" todo es vanidad, la imagen, el estereotipo joven, alegre y de éxito.

Quién se acuerda de Natalie Wood, James Dean convertido en una mercancía más, si los *hoyos fonkie* son patrocinados por asambleas ciudadanas de corte oficial, si los conciertos de rock aparecen en la propaganda las siglas del Revolucionario Institucional, si en el Tianguis del Chopo ya no se puede regatear.

Qué importa si el título universitario sólo es garantía de un título universitario, si la matrícula estudiantil continúa siendo insuficiente con respecto a la población que tiene acceso a la preparación, y aun para hacer esto último más patético, si las universidades preparan hordas de analfabetas funcionales, y egresados que no pueden –y no quieren–, conceptualizar de manera lógica, discursiva. Sueñan con el triunfo sin importar lo demás.

En la década de los noventa un resurgimiento de los sesenta, pero sólo de las modas, los atuendos, "la música" y los sesenta como una época bonita, como un cuento de hadas donde todo fue diversión, hedonismo y locura psicodélica, sino véase el número 107 del 1 de noviembre de 1994 de la revista *Somos*, publicación dirigida a un público juvenil, dedicado a la década prodigiosa de los sesenta. Los sesenta como una época soñada de la juventud, pero nada más lejos, si para alguien no fue fácil la mencionada década, fue precisamente para la juventud.

En fin, la juventud obtuvo su final feliz hollywoodense, y quizá para hablar de la(s) auténtica(s) generación(es) mimada(s) o vendida(s) al sistema, y a un precio sumamente cómodo, se deba uno referir a las generaciones de los setenta, los ochenta y los noventa, antes que generación x, o generación c, o cualquier otro estigma estúpido.

Pero sea lo que sea, y, así la juventud "se va de prisa como el viento" como dice el bolero *Albur* de Paco Treviño, este siglo, particularmente este siglo XX no puede ni podrá ser explicado sin la presencia de la juventud que pretendió construir un mundo mejor.

CONCLUSIONES

Después de un recorrido por la historia, desde que el joven apareció en el horizonte humano, llegamos al momento en que la juventud reclamó su lugar de participación y su capacidad de decisión en este mundo, en la segunda mitad del siglo XX.

Si bien la etapa juvenil es una invención cultural, se origina en los cambios psíquicos y fisiológicos que todo humano experimenta en la pubertad: a su vez, en el transcurso del proceso juvenil el individuo desarrolla una nueva forma de pensar y sentir.

En la segunda mitad del siglo XX, el individuo asume y vive un mundo postbélico, plagado de innovaciones tecnológicas, pero poco coordinado y lleno de conflictos, la paz mundial prometida no llegó, al contrario se vive bajo la amenaza de exterminio mundial. Las promesas de beneficio social para todos no se cumplen

Ante esto, la juventud desconfía del mundo adulto, lo cuestiona: desarrolla un sin fin de actitudes desconocidas hasta entonces, que terminaron por dar forma a la subcultura juvenil nuevas formas de socialización, música, atuendo y el ejercicio de la sexualidad con un trasfondo libertario entre otras cosas.

Pronto las instituciones trataron de contrarrestar el comportamiento juvenil antes de entenderlo. Pero del mundo adulto las industrias culturales no tardaron en incorporar las actitudes juveniles a su mercado transformándolas, en una enajenada mercancía más de la cultura de masas, principalmente en la ropa, la música y el tiempo libre.

En el celuloide es la industria cinematográfica norteamericana la que marca los derroteros a seguir en la producción mundial. En un inicio el cine norteamericano intentó acercarse de forma honesta a la juventud y explicar su comportamiento al mundo adulto, pero, desgraciadamente daría un giro en la producción para desencadenar una serie de comedias juveniles que solo fomentaban modas y comportamientos ya absorbidos por el mercado, haciendo a un lado las auténticas necesidades de la juventud.

El cine mexicano no se quedó atrás pues el comportamiento joven se presentó en el país y añadido el éxito del cine norteamericano, se producen las películas que conformarían el género juvenil de la cinematografía mexicana. Sin embargo dicho género se caracterizará por no rebasar, salvo en contadas ocasiones, estereotipos, temas y valores de antemano ya explotados en el cine mexicano.

El género juvenil tiene su antecedente y modelo próximo en las películas de Juan Bustillo Oro: el melodrama familiar *Cuando los hijos se van* y la comedia *Mil gritos tiene la noche* ambas cintas de 1941, donde el joven enfrenta conflictos familiares por restringir el orden paternalista o problemas personales sólo de orden sentimental (por comunistas y sus parcialidades) el cine han fijado sus

sentimientos, el género se limitará a este tipo de moldes solo que en los años sesenta vemos a los jóvenes actuar fuera de casa con sus amigos, divirtiendose y consumiendo a la menor oportunidad y, por su puesto, cantando y bailando; sin alterar en lo más mínimo el orden social, económico y político, alteran por momentos el orden moral familiar. Cine más cercano al moralismo tradicional que a la subcultura juvenil que se daba en la vida real.

Que el cine mexicano se limitara de esta forma, obedece a la incapacidad de los adultos de mirar objetivamente el sorprendente comportamiento de la juventud que buscaba un mundo mejor. A que el cine mexicano se quedó atrapado en el mundo de los años cuarenta, temas, problemas, anécdotas y estilo obedecían a tipo de cine hecho anteriormente. Que la industria cinematográfica mantenía una política de puertas cerradas sin permitir precisamente la incorporación de jóvenes al quehacer cinematográfico y, además, la hacían la misma gente de veinte años atrás.

El cine coincide con el discurso ideológico del Estado y del orden establecido de reprimir y combatir a los jóvenes, por que existía similitud generacional entre los sustentantes del autoritario poder político mexicano y los productores de cine que pertenecían a otras generaciones incapaces de comprender lo que sucedía. Y además, la industria del país dependía en gran medida del dinero que le otorgaba el Estado para su producción.

Pero las máximas morales que la industria pregonaba no ella misma las cumplía. Se trata de una industria mediocre y corrupta donde los productores sacan dinero que no invierten en cintas donde: el joven católico debe ser hedonista, bullanguero, trabajador, exitoso consumista compulsivo pero a su vez resulta sorprendentemente ignorante, apolítico, cuasiestupido y moralista. En toda la filmografía nunca aparece el uso adecuado de la píldora anticonceptiva.

Jóvenes a los cuales lo mejor que les podía suceder era convertirse en cantantes de moda. Cualquier conducta que sale de estos cánones es digna de represión policíaca, descalificación social.

Básicamente la incorporación de la juventud y la de los cantantes de moda, obedece únicamente a los afanes comerciales del cine, afanes e intereses muy decados en la década de los sesenta.

Sin embargo, dentro de la producción encontramos tres películas que de una u otra forma se acercaron, cada una a su manera, a la juventud, en ninguna se erigen códigos morales o recomendaciones de conducta para los jóvenes; en las tres se encuentra la intervención de gente de recién ingreso a la industria cinematográfica mexicana, cuando el acceder a esta era casi imposible.

La primera *Los jóvenes* de Luis Alcoriza, de las pocas que podrían quedar enmarcadas dentro de un cine de autor, es la visión de adulto tolerante que intenta explicar los motivos y efectos del comportamiento juvenil.

Los Vatos, visión tragicómica y fársica sobre la convergencia juvenil, en el determinante ámbito nocturno de la Ciudad de México, convergencia celebrada por medio de "jaladas" irreverentes, pero destaca la imagen de un joven *yupi* que no quiere perder privilegios en una época innovadora empujada por la misma juventud.

La última, *Cinco de chocolate y uno de fresa*, quizá sea la visión, dentro de la producción industrial, de los jóvenes sobre los jóvenes de su tiempo.

Realizada un año antes de que el auge de la subcultura juvenil llegara a su clímax en el país y terminara, o mejor dicho lo terminaran, con la incomprensión, el enfrentamiento y la represión violenta del Estado en 1968 *Cinco de chocolate y uno de fresa*, destaca por su tono cómico y festivo: se acerca, gracias al impulso de su creador José Agustín, escritor producto y representante de su tiempo, a las posturas auténticas y juveniles.

En general este cine de actorcitos, actricitas, cantantes juveniles de moda y estrellas del cine mexicano en declive, no aportó nada nuevo al universo de la producción nacional, y la única figura que "produce" no es un surgimiento nato de la época. Angélica María ya estaba ahí.

No se puede decir lo mismo con el patrón de conducta apoyado por el cine, impulsado por la sociedad de consumo, al final el joven "leal", dinámico, alegre y bullanguero, pero apolítico e inculto salió ganando. Pero en fin nadie ha dicho ni tendrá, ni dará la última palabra.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. Mead Margared, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa,* pp. 58, 60.
2. Musgrove Frank, citado por Allerbeck Klaus y Leopold Rosenmay en *Introducción a la Sociología de la juventud,* p 26.
3. Goethe, Johan Wolfang, *Las cuitas del joven Werther,* p. 585
4. Allerbeeck Klaus y Leopold Rosenmay, op cit., p. 63
5. Erikson Erick, et al., *La juventud en el mundo moderno,* p. 12.
6 Allerberck Klaus y Leopold Rosenmay, op. cit, p. 25.
7 Ibid, p.24.
8 Remplein Heinz, *Tratado de psicología evolutiva,* p.495.
9 Allerbeck y Rosenmay, op. Cit., p. 105.
10 Fischer Ernst, *Problemas de la generación joven,* p. 104
11 Powell Marvin, *Psicología de la adolescencia,* p. 218
12 Rinplein Heinz, op. cit., p.578.
13 Esler Anthony, *Bombas, barbas y barricadas, 150 años de rebelión juvenil,* p.280
14 Kerouac, Jack, *En el camino,*p.144
15 Ibid., pp , 201-202.
16 Allerbeck y Rosenmay, op.cit , p. 11
17 Ibid , p.12
18 Mendiola Salvador y María Adela Hernández Reyes, *Manual de apreciación cinematográfica,* pp. 4, 5.
19 Ibid , p 5.
20 Ibid , p 6
21 Bustillo Oro Juan, *Vida cinematográfica,* p 199.
22 Ibidem.
23 Viñas Luna Moisés, *Historia del cine mexicano,* p.179.
24 Fuentes Mares, José, *Biografía de una nación,* p 295.
25 Mead Margared, *Cultura y Compromiso, un estudio sobre la ruptura generacional,* pp. 103-108.
26 Ayala Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano,* p. 56.
27 Mead Margared, *Cultura y compromiso, un estudio sobre la ruptura generacional,* p122.
28 Peredo Francisco Martín, "La necesidad del cine" en *Intolerancia* núm. 07, diciembre 1990
29 Moreno Rivas Yolanda, *Historia de la música popular mexicana,* p.258.
30 "Album del rock", tercera y última parte, Los Crazy Boys en *Cinelandia,* num. 56, 1960, p 61
31 "Patricia Conde" por Enrique Rosado, *Cine Album* núm.64, marzo de 1964, pp. 30-33
32 Pérez Platón, "Enrique Guzmán reconoce tener mala voz", en *Cinelandia,* núm.92 julio 15 de 1962, p 17.
33 Ortiz Pino Jaime "César Costa el ídolo", en *Cine Avance,* num. 21, 1 de marzo de 1964, pp 76-78.
34 Erikson Erick, *La juventud en el mundo moderno,* p. 48.
35 Grinder E. Robert, *Adolescencia,* p. 255.
36 Remplein Heinz. op cit , p 578.
37 Quiros Pérez Miguel y Gutiérrez Lucino, *De Carranza a Salinas,* p.241.
38 Fuentes Mares José, op cit. p 297
39 Ibid , p 291.
40 Nexos 121, "Las batallas en el politécnico", entrevista con Jaime García Reyes, Fernando Hernández Zárate y David Vega; en *Pensar el 68,* p. 48, enero de 1988.
41 Hansen D Roger, *La política del desarrollo mexicano,* p. 21.
42 Elizondo Salvador, "El cine mexicano en crisis" en *Hojas de cine,* p.42

43 Ortega Aragón Andrés "Valiente acusación de Roberto G. Rivera "en *Cinelandia* núm. 53, agosto 30 de 1960; pp.40-43.
44 Revista Cinematográfica del S.T.P.C., julio de 1964, p.2.
45 Ibidem.
46 Carlock Armando, "Yo soy un cualquiera, un cualquiera pero con suerte" en *Cinema Reporter* núm. 1248, abril 1 de 1966, pp. 40-43.
47 Ortega Aragón Andrés, "Julissa: soy indiferente ante los hombres", *Cinema Reporter* núm pp14-16.
48 Avalos Rafael, "Rosa María Vázquez, una entrevista desconcertante" en *Cinema Reporter* núm. 1246, febrero 15 de 1966.
49 Pérez Turrent Tomás, "Luis Alcoriza In Memorian II", *El Universal,* 14 de diciembre de 1992.
50 Aviña Rafael, Fichero de Cineastas Nacionales, *Dicine*, núm. 40, julio de 1991, pp. 18-19.

BIBLIOGRAFIA

Agustín José, *Tragicomedia Mexicana, la vida en México de 1940-1970*, Planeta Mexicana(Espejo de México), 1990, 274 p.

Allerbeck Klaus y Rosenmay Leopold, *Introducción a la sociología de la juventud*, Kapeluz (Estudios e Investigaciones), Buenos Aires, Argentina 1979, 184p.

Amador Ma. Luisa y Ayala Blanco Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1960 – 1969*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1986.

Ayala Blanco Jorge, *La Aventura del cine mexicano*, Posada, México, 1985, 454 p.

Bustillo Oro Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984, 350p.

Careaga Mediana Gabriel, *Biografía de un joven de la clase media en México*, Joaquín México, 1977, 168 p.

Careaga Mediana Gabriel, *Erotismo, violencia y política en el cine*, Joaquín Mortiz, México, 1989, 154 p.

Elizondo Salvador, et al , *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II*, SEP, UAM(Cultura Universitaria), México, 1988, 291 p.

Erikson Erik, et al., *Problemas de la generación joven*, Paidós, España, 1963,254 p.

Esler Anthony, *Bombas, barbas y barricadas, 150 años de rebelión juvenil*, Ed Extemporáneos (El viento cambia), México, 1973, 429 p.

Fuentes Mares José, *Biografía de una nación*, Oceáno, 3ª. ed , México, 1983, 308 p.

García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1929-1966*, 9 tomos, Era, México, 1971.

García Riera Emilio, *Historia del cine mexicano*, SEP, México, 1985, 356 p.

Gerzon Mark, *El dilema de la juventud actual*, Editorial Novaro, Estado de México, 1972, 270 p.

Grinder E. Robert, *Adolescencia*, Limusa, México, 1981, 576 p.

Gomezjara Francisco y Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, SEP Setentas, Diana, México, 1981, 182 p.

Gomezjara Francisco y Martínez Merling Raúl, *Práxis cinematográfica*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 1988

González Casanova Pablo y Florescano Enrique (coord), *México Hoy*, 4ª. ed., Siglo XXI, México, 1991, 419p.

Kerouac Jack, *En el camino*, Anagrama, 3 a. Barcelona, España, 1993, 364p.

Marvin Powell. *La psicología de la adolescencia*, FCE, Madrid, España, 1975, 614 p.

Marroquín Enrique, *La contracultura como protesta, análisis de un fenómeno juvenil*, Joaquín Mortiz, México, 1975, 187 p.

Mead Margaret, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, ed. Planeta, De Agostini, Buenos Aires, Argentina, 1993, 280 p.

Mead Maragaret, *Cultura y compromiso, estudio sobre la ruptura generacional*, 2 a. ed Gedisa, Barcelona, España,1980; 134p.

Mendiola Salvador y Hernández Reyes Adela, *Manual de apreciación cinematográfica*, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, UNAM, México, 1995, 111 p.

Moreno Rivas Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, 1a. ed. (Los Noventa) (segunda corregida y ampliada), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Editorial Patria, México, 1989, 279 p.

Muus E. Rolf, *Teorías de la adolescencia*, Paidós, México, 1995, 225 p.

Quiros Pérez Miguel y Gutiérrez Herrera Lucino, *De Carranza a Salinas, otras razones Del poder político en México*, UAM, Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1992, 399 p.

Reemplein Heinz. *Tratado de psicología evolutiva*, 6 a., ed. España 1980, 784 p.

Viñas Luna Moisés, *Historia del cine mexicano*, Coordinación de difusión cultural, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, (Documentos de Filmoteca núm. 9, México, 1987, 305 p.

Viñas Luna Moisés, *Indice cronológico del cine mexicano 1986-1992*, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México, 1992, 752p.

HEMEROGRAFIA

Cine Album. Dir. Francisco Carbajal. México, D. F., núm; 64; marzo 19 de 1963.

Cinelandia. Dir. Andrés Ortega Aragón. México, D F., núm., 53; 30 de agosto de 1960.

Cinelandia. Dir. Andrés Ortega Aragón. México, D.F., núm., 56; 25 de octubre de 1960.

Cinema Reporter. Dir. Arturo Torres Yáñez. México, D F., núm. 1284, abril 1 de 1966

Cinema Reporter. Dir. Arturo Torres Yáñez. México D.F. núm. 1246; febrero 15 de 1966

Cinema Reporter. Dir. Arturo Torres Yáñez México, D. F , núm., 1255; julio 1 de 1966.

Cinema Reporter. Dir. Arturo Torres Yáñez. México D F. núm. 1246, febrero 15 de 1966.

Cinema Reporter. Dir. Arturo Torres Yáñez. México, D. F., núm., 1255; julio 1 de 1966.

Dicine. Revista de difusión e investigación cinematográfica. Dir. Nelson Carro. México, D.F., núm., 40; julio de 1991.

Intolerancia, revista de cine. Dir. Gustavo García. México, D.F. núm., 07, Nueva época; Noviembre, diciembre de 1990.

Nexos "Pensar el 68". Dir. Héctor Aguilar Camin México, D.F., núm. 121; enero de 1988.

Revista Cinematográfica de S.T.P.C., de la República Mexicana. Dir. Icaro Cisneros Julio de 1964.

El Universal. Dir. José Francisco Healy Ortiz, México D F., 14 de diciembre de 1992.

I N D I C E

INTRODUCCION..... 4

CAPITULO I

DE WERTHER A DEDALUS.....7

CAPITULO II

DE LA GENERACION SILENCIOSA AL REBELDE SIN CAUSA.....25

CAPITULO III

CUANDO LOS PADRE QUE SE QUEDAN SOLOS APRENDEN A SER UNA FAMILIA DE TANTAS..... 39

CAPITULO IV

COMO UN CUENTO DE HADAS..... 54

CAPITULO V

LA ERA DE ACUARIO.....73

CAPITULO VI

FUERA DEL MUNDO..... 104

POST ESCRIPTUM

Y...LA RESPUESTA ¿SIGUE ESTANDO EN EL VIENTO?..... . .120

CONCLUSIONES..... 122

CITAS BIBLIOGRAFICAS..... 125

BIBLIOGRAFIA..... .. .. .127