

¡Viva la juventud! Cine, jóvenes e industrias culturales en México en los 50 y 60

*¡Viva la juventud! Film, Youth and
Culture Industries in Mexico, 1950s–60s*

LAURA PODALSKY
podalsky.1@osu.edu

*The Ohio State University,
EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 3, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
julio 27, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.387](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.387)

RESUMEN / En los últimos años, se han publicado muchas investigaciones sobre la representación de los jóvenes en el cine latinoamericano contemporáneo (Maguire y Randall, 2018; Dufays, 2014; Rocha y Seminet, 2012). Son valiosos estudios al ayudarnos a entender cómo los jóvenes y/o lo “juvenil” funcionan como símbolos o alegorías para problemáticas sociopolíticas más amplias. Sin embargo, hace falta explorar la relación entre jóvenes y el cine en épocas anteriores y hacerlo de una forma que también explora cómo los jóvenes funcionaron como nicho de mercado a quienes se dirigieron tales películas. En este contexto, mi trabajo propone examinar el cine sobre y/o para jóvenes que circulaba en México durante los 1950s y 1960s. Se presenta un análisis cuantitativo para definir el alcance de tales obras en ese periodo, poniendo atención no solo en las películas domésticas sino también las importadas para trazar el horizonte de recepción más global, el cual nos permite identificar a los jóvenes como figura “vendible” tanto como nicho de mercado emergente. Se dialoga con estudios anteriores (García Riera, 1974-1976; Zolov, 1999; Tuñón, 2006), aun si se propone una nueva periodización (más extensa) y las ventajas de considerar estas películas como discreto corpus y no solo como subgénero del melodrama.

PALABRAS CLAVE / México, jóvenes, 1950, 1960, nicho de mercado.

ABSTRACT / Over the last twenty years, numerous studies have been published on the representation of youth and children in contemporary Latin American cinema (Maguire y Randall, 2018; Dufays, 2014; Rocha y Seminet, 2012). These valuable studies help us to understand how tales about youth have functioned as allegories about larger social-historical traumas and transformations. Nonetheless, there is a need for more studies that analyze the relationship of youth and film in earlier historical eras and in a way that recognizes youth not only as a discursive figure, but also as a niche market to whom such films “about” youth are (often) aimed. This essay explores films about/for young adults that circulated in Mexico in the 1950s–60s –both domestic productions and imports– in order to delineate the larger horizon of reception at that time. Through quantitative analysis (number of films and duration in theaters), ¡Viva la Juventud! argues that the scope of this phenomena was much wider than acknowledged in previous scholarship (García Riera, 1974-1976; Zolov, 1999; Tuñón, 2006). Thus, the essay proposes a new periodization and argues for the benefits of considering these “youth films” as a discrete corpus rather than a sub-category of melodrama.

KEYWORDS / Mexico, Youth, 1950s, 1960s, niche market.

La juventud se impone

(Julián Soler, 1964).



INTRODUCCIÓN

La autora quiere agradecer a Raúl Miranda, jefe del Departamento de Documentación y Catalogación de la Cineteca Nacional de México.

No habría sido posible este trabajo sin su generosa ayuda, sus consejos y su increíble conocimiento del cine mexicano. También quisiera reconocer los aportes de Nahún Calleros Carriles, jefe del Banco de Imagen en la Filmoteca de la UNAM al ayudarme encontrar materiales; y las sugerencias perspicaces de Olivia Cosentino sobre una versión anterior del ensayo.

En el día 1 de enero de 1957, la cartelera de *Excelsior* incluyó dos avisos para *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales), estrenada hace una semana —el 25 de diciembre de 1956— en un teatro de gran categoría (Orfeón) en Ciudad de México. El aviso pequeño incluía el título, el nombre del cine y las horas de las muestras, junto con los nombres de los actores principales (algunos de los cuales aparecían también en forma de dibujos). El grande era más extenso. Anticipaba la advertencia inicial con que abre la película misma, “Un nuevo rostro ha aparecido en todas las ciudades del mundo: la adolescencia delincuente”, al incluir la siguiente frase alarmante: “¡El Desquiciamiento y la Depravación de la Juventud de Hoy!” junto con la atrayente silueta de una joven bien dotada y varias figuras bailando a todo dar. La trama sigue los pasos de unos seis jóvenes y resalta los desafíos que se enfrentan entre ellos, la falta de recursos para cumplir con el sueño de la movilidad socioeconómica, la tentación del dinero fácil y de los placeres sensoriales inmediatos, la falta del apoyo por parte de los padres. Como nos indica el aviso grande, esta película sobre la delincuencia juvenil la denuncia como problema actual urgente a la vez que se realzan las transgresiones juveniles como espectáculos.

Ese mismo día también se publicaban avisos para dos “películas juveniles” con otro tono. Había dos para ***Al compás del reloj*** (*Rock Around the Clock*, Fred F. Sears, 1956) –con el grupo rocanrolero norteamericano Bill Haley and the Comets– en su segunda (de tres) semanas en el Cine Mariscal; el más grande cubría un tercio de una página. Aparecía también un aviso para ***¡Viva la juventud!*** (Fernando Cortés, 1955/1956¹), una película sobre las pugnas entre la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) con el actor cómico Adalberto Martínez Chávez *Resortes* en un doble papel como El Cheché (carismático líder del equipo del fútbol americano en el Poli) y Policarpo Martínez, un mecánico y aficionado del fútbol. Se había estrenado en mayo de 1956 (también en el Orfeón). Al haber entretenido al público de la capital por ocho semanas ese año, ***¡Viva la Juventud!*** volvía a las salas cinematográficas en enero 1957 (esta vez, en el Rivoli, Rialto, Goya y Janitizio)².

Esta instantánea de la cartelera en un día en la capital logra apuntar un fenómeno que iba creciendo en los años posteriores: la mayor presencia de películas sobre (y para) jóvenes. Entre 1950 y 1955, se estrenaron entre 2 a 6 de estas por año (domésticas e importadas) o un promedio de 4.2 por año. En 1956 se aumentó el número anual hasta nueve películas, y en 1962 hasta 15. Con ciertos altibajos, seguían aumentando esos números durante los 60, para un promedio de 15.9 de tales películas/año entre 1956 y 1969 [GRÁFICA Y TABLA 1]³.

¹La primera fecha indica el año de producción; la segunda, del estreno. Se incluyen las dos para reconocer los hiatos que a veces existían entre ellas, especialmente para las películas importadas. Si solo aparece una fecha, el año de producción y de estreno era el mismo.

²La información sobre los estrenos y la duración de la corrida cinematográfica inicial de películas viene de *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*, editada por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (1985). Este volumen y el otro para 1960-1969 han sido de gran utilidad.

³Es notable que en este periodo también circulaban películas sobre/para niños (domésticas tanto como importadas). Entre 1950 y 1955, se estrenaba entre 2 y 6 por año, con un promedio de 4.2 por año. En 1956, se mostraban ocho películas sobre/para niños, y en 1961 se lanzaban ¡15! En términos

Este ensayo propone reconocer esas películas como un discreto *corpus* o un género emergente en esa época al extender el análisis formalista propuesto por Julia Tuñón (2006) en su ensayo pionero “Adolescencia y cine en México, 1954-1962” con información cuantitativa sobre el número de tales películas/año y su estadía en cartelera. Aun si se pone particular énfasis en las películas mexicanas, se amplían las tratadas por Tuñón de dos formas. Por un lado, se incluyen las importadas sobre/para jóvenes. De esta manera, se traza un horizonte de recepción más amplio el cual evidencia que lo juvenil emergía como una noción vendible en ese periodo y como un objeto de fascinación (tan escandaloso como atrayente). Por otro, en contraste con Tuñón, Eric Zolov, Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, que fijaban el auge del cine sobre jóvenes entre mediados de los 1950 hasta principios de los 1960, se introduce una nueva periodización que se extiende hasta 1969⁴. En la segunda sección del ensayo, se proponen algunas ventajas hermenéuticas de tratar esas películas como discreto *corpus* y no como subcategoría del melodrama o del melodrama de familia, como han hecho estudios anteriores (García Riera, 1974-76; Tuñón, 2006; Gómez Gómez, 2016)⁵. En parti-

de promedio, se mostraban 7.3 películas sobre/para niños por año entre 1956 y 1969.

⁴Por ejemplo, en el capítulo “Los adolescentes” de *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco (1985) identifica 1956-58 como el momento en que el cine mexicano “descubre la existencia de un universo propio de los adolescentes” con un enfoque en la delincuencia juvenil y los conflictos eróticos; y 1963 como momento de cambio hacia un cine de íconos populares o “baladistas de moda” (pp. 191, 193, 195). Se repite esta periodización en el ensayo de Tuñón (2006). En un ensayo más reciente, Yolanda Mercader (2013) analiza la representación de la juventud en varias épocas desde los 1930 hasta el presente, como también hace Carmen Elisa Gómez Gómez (2016) aun con un enfoque diferente (como parte de representaciones de la familia). Como se arguye más adelante, yo propongo extender esa periodización hasta, por lo menos, 1969, con base al número de películas sobre/para jóvenes circulando en esa época. Podría extenderse más, pero hasta ahora no se ha podido examinar los 1970 detalladamente. Mi propuesta concuerda con la periodización de Brian Price (2022) en su estudio de películas de *rock and roll*, que muchas veces incluían protagonistas jóvenes.

⁵En el sexto volumen de su magistral *Historia documental del cine mexicano* (publicado originalmente en 1974), García vRiera las categoriza como un nuevo subgénero: el melodrama juvenil (1974, p. 132). Más tarde, los ubica como una variante del melodrama familiar, “dedicado (...) a regañar a la

cular, categorizarlas como género emergente nos permite reconocer cómo las industrias culturales iban solicitando a los jóvenes como nuevo nicho de mercado (potencial) en esta etapa en que emergían sinergias informales entre el cine y la industria disquera. Aun si los jóvenes no se consolidan como nicho de mercado hasta los 1980, los orígenes están en este periodo anterior y vale la pena reconocer esas películas no como epifenómeno menor y pasajero sino como vertiente impactante aun si sumergida o subterránea en ciertas épocas.

¡YA VIENEN LOS JÓVENES!

En su ensayo, Tuñón (2006) afirma que en el periodo entre 1954 y 1962 surge por primera vez un interés en la adolescencia en el cine mexicano. Si antes de esa fecha “los jóvenes se hacen adultos de golpe, se visten como personas mayores y enfrentan responsabilidades de manera automática al cambiar su rol social: la entrada al trabajo o al matrimonio”, a mediados de los 50 las películas empiezan explorando las experiencias y los conflictos psico-sociales de ese sector etario (p. 182) —sus amores y los deseos sexuales, sus ambiciones profesionales, las dificultades de estudiar y trabajar a la vez, las rivalidades entre grupos estudiantiles, entre otras cosas. Estas películas se distinguen no solo por el protagonismo de los personajes jóvenes y la centralidad de los temas antes mencionados asociados con esta edad

juventud (*La rebelión de los adolescentes, Los hijos del divorcio, El caso de una adolescente*)” (p. 259). Más recientemente, Gómez Gómez (2016) continúa esa categorización en su interesante estudio sobre cómo las películas familiares sirven como alegorías sobre el Estado desde la época de oro hasta el presente (p. 62). En su libro, sugiere que los personajes adolescentes frecuentemente figuran como agentes de cambio que desafían las normas sociales —sean en *Cuando los hijos se van* (Julián Soler, 1941), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) o en *¿Con quién andan nuestras hijas?* (Emilio Gómez Muriel, 1956) y *La edad de la tentación* (Alberto Galindo, 1958)— aun si estas normas se restablecen al final de la película. Reconoce ciertos cambios a fines de los 50 pero los caracteriza como menores, al afirmar que en esa época “se realizan varios filmes que continúan mostrando a jóvenes que, pese a adoptar maneras y hábitos modernos, terminan por plegarse a la tradición de los valores y la autoridad del padre” (2016, p. 71).

(entendida por las películas mismas como una transición entre la niñez y la adultez). También son reconocibles por el entorno urbano y ciertos escenarios (la universidad, el estadio, la nevería) y otros elementos iconográficos recurrentes, por ejemplo, la inclusión del auto convertible y las chamaras de cuero junto con sacos y corbatas tanto como el uso de un mismo grupo de actores, entre ellos, Aída Araceli, Fernando Luján, Alfonso Mejía, Marta Mijares y Teresa Velázquez (2006, pp. 187-189, 193-194).

Tuñón (2006) acepta el dictamen de críticos anteriores como Ayala Blanco y García Riera que una de las variantes fundamentales de esas nuevas películas se inscribe “de una manera muy evidente en el melodrama familiar dada la centralidad de los conflictos familiares y el tono moralizante, mientras que la otra corriente se alinea con la comedia musical” (p. 187). Sin embargo, insiste en la utilidad de distinguir el primer grupo como un distinto *corpus* precisamente por los rasgos formales identificados por ella y por su posible función social en ese momento. En cuanto a este último, asevera Tuñón (2006) que el cine servía en esa época para “construir imaginariamente la modernidad, para hacerla efectiva” (p. 180). En este contexto mayor, el cine sobre jóvenes servía como historias de aprendizaje (para el público tanto como los personajes) inculcando los nuevos valores deseados “de ciudadanía, de libertad e individualismo, de consumo y de control de ciertas emociones y pulsiones” (p. 180). Es decir, los personajes jóvenes servían como figuras mediadoras de “lo moderno” en el contexto del llamado “milagro mexicano”⁶.

Es una perspectiva persuasiva la cual se puede ilustrar con un breve ejemplo. Como se ve en *¡Viva la juventud!, ¡Paso a la juventud!* (Gilberto Martínez Solares, 1957/1958), *Juventud sin Dios (La vida del padre Lambert)*/

⁶En su análisis de las películas de *rock 'n' roll*, Zolov también asevera que los jóvenes servían como símbolos de progreso y modernidad (1999, pp. 30-32). Véase Podalsky (2016) para un argumento similar sobre las películas sobre jóvenes en Argentina durante el mismo periodo. Para una discusión más amplia de la relación entre jóvenes y modernidad, véanse la obra de estudiosos como Jesús Martín-Barbero (2002) y Rossana Reguillo (2000).

Siempre hay una mañana (Miguel Morayta, 1961/1962), muchas películas hacían eco directo del proyecto estatal de promover los deportes en los 50 como una vía socializante para el bienestar del cuerpo nacional⁷, aprovechando las nuevas instalaciones del Centro Universitario (est. 1952) y, en particular, del estadio⁸. Según Tuñón (2006), la representación del deporte en estas películas era otra manera en que “se manifi[estaba] la modernidad, pues no se trata del box o los toros, sino del partido de fútbol americano [jugado] entre los Pumas de la UNAM contra los Burros Blancos del Politécnico” (p. 194) como ejemplifican las películas de Fernando Cortés y Miguel Morayta⁹. En ***¡Paso a la juventud!*** es el clavatismo que servía para insertar México en el escenario mundial de prácticas deportivas compartidas. La película ficcionaliza la trayectoria profesional de Joaquín Capilla, campeón mundial que había ganado varias medallas (de bronce, plata y oro) en los Juegos Olímpicos en Londres (1948), Helsinki (1952) y Melbourne (1956). Con casi treinta años cuando hizo la película, Capilla toma el papel del protagonista Joaquín Carillo, clavadista universitario y compañero de cuarto con Casimiro (Tin Tan, a los 42 años), un estudiante universitario que nunca pasa más allá del primer año sea en la UNAM o en el Poli. Con varias escenas de la destreza de Carillo/Capilla y otras cómicas (gracias a Tin Tan), la película invita a los espectadores a reírse y también a convivir los triunfos deportivos del (ya famoso) clavadista en los campeonatos universitarios e internacionales. Al terminarse en el aeropuerto con Carillo/Capilla a punto de embarcarse para los Juegos Olímpicos en Melbourne, la trama permite a los espectadores revivir el triunfo mexicano de hace dos años utilizando una

⁷Como me hizo conocer Olivia Cosentino, los deportes eran parte del plan fundacional del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM) cuando se fundó en 1953 (Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1953, pp. 6-13). Le agradezco la referencia.

⁸Zolov también reconoce la importancia de estas nuevas instalaciones (1999, pp. 31-32). Véase Aviña (2015) para una discusión más detallada de la representación de la UNAM, antes y después de 1952.

⁹Para una discusión de ese deporte importado como “modernizante” y del papel de las porras, véase Pensado (2013, pp. 58-72).

historia de “jóvenes universitarios” para sugerir futuros éxitos internacionales.

Más allá de lo planteado por Tuñón (2006) a nivel formal y discursivo-ideológico, es útil reconocer la escala de esta nueva tendencia por medio del análisis cuantitativo. Lo que sigue aprovecha de la caracterización anterior de Tuñón como punto de partida para delinear un *corpus* más comprensivo a base de la revisión de varias fuentes¹⁰. Se añaden algunos elementos adicionales de lo que se iban llamando “las culturas juveniles” (por ejemplo, la inclusión de *jitterbug*, cierta versión de jazz y/o *rock 'n' roll* y, más tarde, nuevos atuendos como la minifalda, la estética psicodélica y las drogas)¹¹. También, se agrega una consideración del *mode of address*, es decir, la manera en que estas películas (algunas más que otras) se dirigían a los jóvenes como audiencia implícita o público conocedor. A base de tales criterios, se demuestra que las películas sobre jóvenes se aumentaban en números absolutos tanto como en porcentaje de lo estrenado entre 1956 y 1969¹².

Como se demuestra en GRÁFICA 1 y TABLA 1, el aumento en números absolutos de las películas sobre jóvenes entre 1950 y 1969 no se debía únicamente a las importadas de

¹⁰Las sugerencias comprensivas de Raúl Miranda de la Cineteca Nacional sirvieron como punto de partida. De allí, se triangulaban la información y los datos encontrados en varias fuentes, entre ellas, los volúmenes relevantes de *La historia documental* de García Riera, los dos volúmenes de *Cartelera cinematográfica* (1950-1959, 1960-1969) de Amador y Ayala Blanco, el periódico *Excelsior*, la revista *CINEAvance*, imdb.com y otras bases de datos digitales. En esta etapa inicial de la investigación, se intentó delinear un *corpus* más “conservador,” al dejar a lado: i) ciertas películas como ***Los chiflados del rock and roll*** donde los elementos juveniles eran menores; ii) otras con protagonistas jóvenes situadas en el pasado como ***Benjamín, el despertar de un joven inocente*** (*Benjamin, les mémoires d'un puceau*, Michel Deville, 1968/1969); y iii) las que no pude ver hasta ahora, si las descripciones en las fuentes secundarias no eran suficientemente detalladas. Hasta el momento, no se ha podido revisar *The Mexican Filmography* de David Wilt (2004).

¹¹Se reconoce que estas mismas películas ayudaban a consolidar la noción de “culturas juveniles” o, por lo menos, las hacían más visibles y reconocibles para públicos diversos.

¹²Hasta ahora, solo se ha podido trazar los datos de ese periodo (1950-1969) aun si se espera que las tendencias mencionadas extiendan hasta por lo menos los años 70.

TABLA 1. Cifras de las películas sobre jóvenes estrenadas en Ciudad de México entre 1950-1969.

	No. de películas mexicanas sobre jóvenes (estrenadas/año)	No. de películas importadas sobre jóvenes (estrenadas/año)	TOTAL
1950	2	2	4
1951	1	3	4
1952	2	2	4
1953	0	2	2
1954	2	4	6
1955	1	4	5
1956	4	5	9
1957	1	6	7
1958	3	12	15
1959	4	8	12
1960	3	10	13
1961	9	13	22
1962	6	10	16
1963	6	15	21
1964	8	9	17
1965	3	12	15
1966	12	12	24
1967	11	20	31
1968	8	13	21
1969	7	9	16

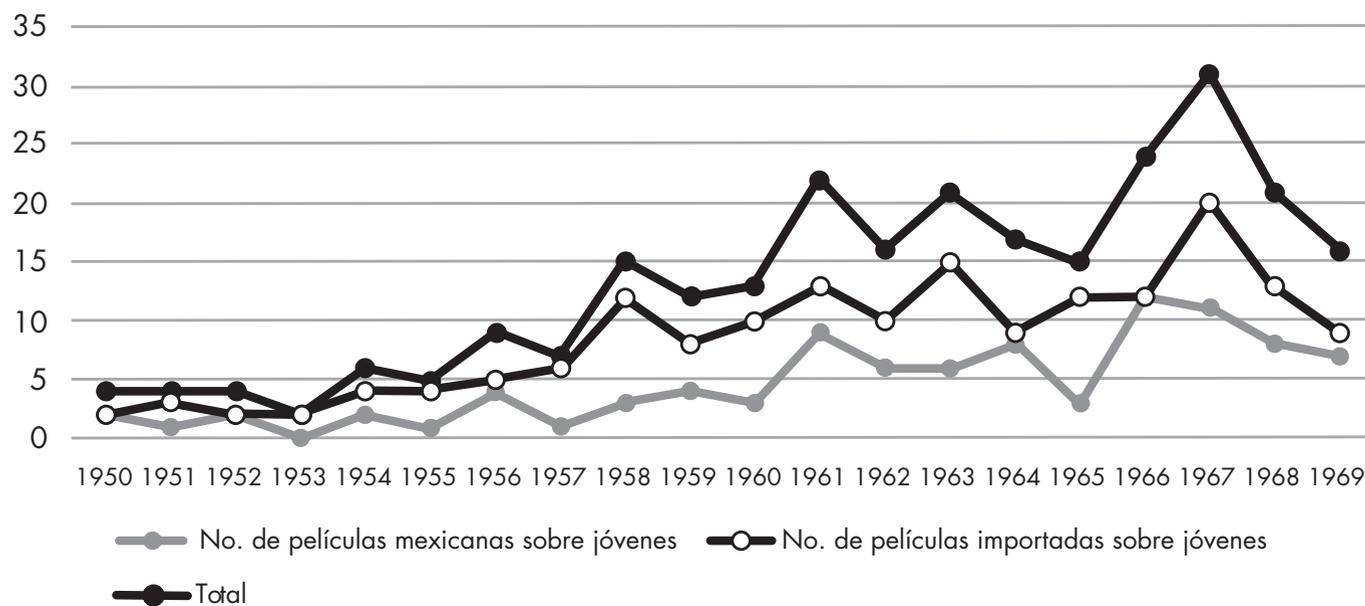
Fuente: Elaboración de la autora.

TABLA 2. Cifras comparando el número de películas mexicanas sobre jóvenes al número total de películas mexicanas (estrenadas por año), 1950-1969.

	No. de películas mexicanas sobre jóvenes (estrenadas/año)	No. total de películas mexicanas (estrenadas/año)
1950	2	105
1951	1	111
1952	2	98
1953	0	78
1954	2	80
1955	1	77
1956	4	78
1957	1	80
1958	3	98
1959	4	89
1960	3	100
1961	9	108
1962	6	95
1963	6	84
1964	8	82
1965	3	77
1966	12	76
1967	11	68
1968	8	58
1969	7	80

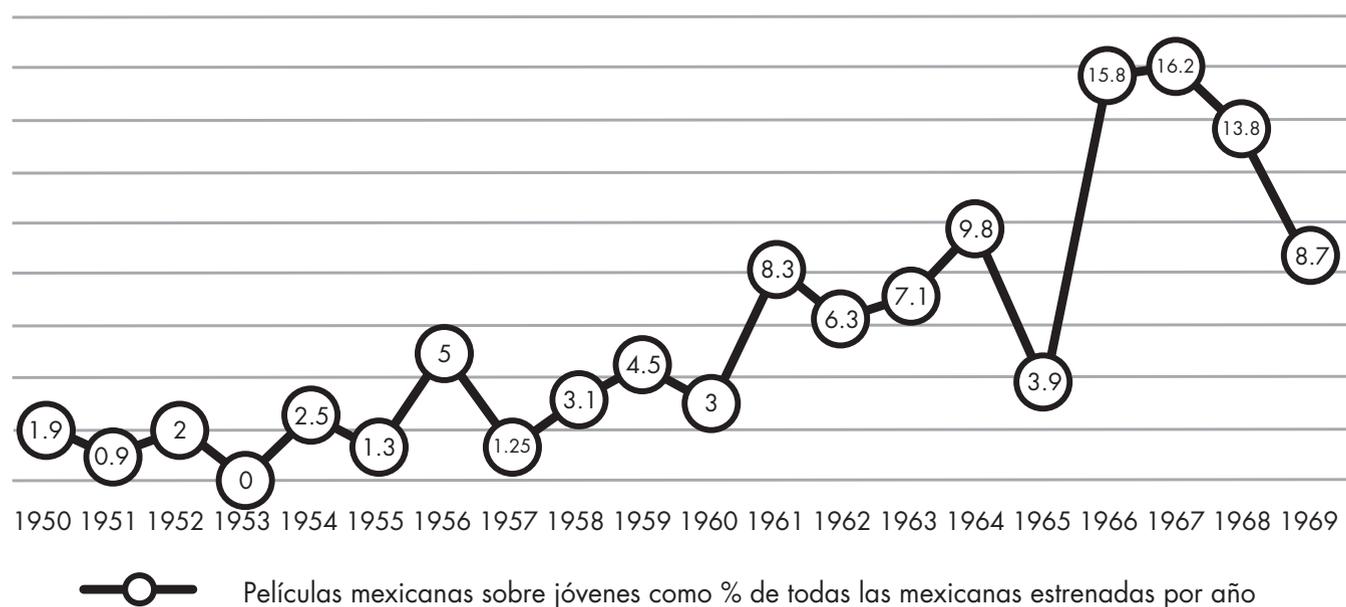
Fuente: Elaboración de la autora.

GRÁFICA 1. Películas sobre jóvenes estrenadas en Ciudad de México entre 1950-1969.



Fuente: Elaboración de la autora.

GRÁFICA 2. Películas mexicanas sobre jóvenes como porcentaje de todas las mexicanas estrenadas/año.



Fuente: Elaboración de la autora.

varios países desde Estados Unidos con **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955/1956), hasta Italia, España y Francia con **Las colegialas** (*Le diciottenni*, Mario Mattoli, 1955/1958), **Canción de juventud** (Luis Lucía, 1962/1963) y **Las doncellas** (*Les vierges*, Jean-Pierre Mocky, 1963/1966), respectivamente. En ese mismo periodo, se estrenaban cuatro películas mexicanas sobre los jóvenes en 1956, y 12 en 1966 –un aumento de 300% en una década–. Como señalan Ayala Blanco (1985) y Tuñón (2006), se incluían melodramas que solicitaba el pánico moral con los mismos títulos –no sólo **Juventud desenfrenada** sino también **Con quién andan nuestras hijas** (Emilio Gómez Muriel, 1955/1956) y **La edad de la tentación** (Alejandro Galindo, 1958/1959)– y las que realzaban la vida universitaria o pos-universitaria en tono cómico con muchas escenas musicales. **¡Viva la juventud!** era uno de los primeros en 1956; la coproducción entre México y España, **Acompáñame** (Luis Cesar Amadori, 1966), que toma lugar en España con Enrique Guzmán y Rocío Dúrcal, era otra.

Aun si los números absolutos no son tan notables, representan (con pocas excepciones) un porcentaje cada vez mayor de películas mexicanas estrenadas, de 5% en 1956 hasta un poco más de 13.8% en 1968 [GRÁFICA 2]¹³. Se puede atribuir ese aumento en porcentaje en parte a la disminución en el número total de películas domésticas estrenadas por año –particularmente a partir de 1962 [TABLA 2]. Se estrenaban 78 películas mexicanas en 1956, y 58 en 1968 (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 360; 1986, p. 435). Es una bajada altamente

¹³Para una comparación bastante general, se podría cotejar la cantidad de películas sobre jóvenes con la cantidad de películas en otros géneros según las cifras dadas por García Riera en *La historia documental del cine mexicano*, aun si sus categorías son bastante amplias y cuenta la producción doméstica por año en vez de los estrenos (como se hace en este ensayo a base de Amador y Ayala Blanco). Como García Riera caracteriza las películas sobre jóvenes como una subcategoría del melodrama, se tendría que establecer la comparación a partir de otros géneros. Por ejemplo, García Riera dice que en 1956 se produjeron 15 películas de aventuras y *westerns* (1974, p. 131) y en 1966, 8 *westerns* y 7 a “a la moda ‘jamesbondista’” (1976, p. 350). Pero, por las razones delineadas anteriormente, estas comparaciones deben considerarse muy tentativas.

comentada por los críticos del cine mexicano los cuales suelen apuntarla como evidencia de una crisis industrial (véase, por ejemplo, García Riera, 1976, pp. 8-10)¹⁴. Sea cierta o no esa caracterización, es notable que en un momento de menos estrenos (y menos producción doméstica), se hacía comparativamente más películas sobre jóvenes (en términos numéricos como de porcentajes). Esto sugiere que los productores locales veían ese tipo de cine como (más) rentable o, si quiere, como una tendencia emergente que podría probarse una buena apuesta en un momento de incertidumbre.

A lo mejor, respondían los productores al éxito taquillero de tales películas. Aun si no hay datos fácilmente accesibles y sistemáticos sobre lo que ganaban esas películas cuando se estrenaban, la duración en cartelera inicial nos da una pista, si se supone que la duración se relaciona no solo a los acuerdos con los distribuidores sino también el relativo interés (sostenido o no) por parte del público. Al revisar los datos encontrados en Amador y Ayala Blanco (1985), se puede ver que un buen número de las películas sobre jóvenes duraban 4 semanas o más en los teatros después de su estreno. Por ejemplo, en 1956, de las cuatro películas mexicanas sobre/para jóvenes estrenadas ese año, **Con quién andan nuestras hijas** duró 8 semanas en cartelera; **¡Viva la juventud!**, 8 semanas; y **Juventud desenfrenada**, 7 semanas. En 1964, de las seis películas sobre jóvenes estrenadas ese año, **La sombra de los hijos** (Rafael Baledón, 1963) y **Mi alma por un amor** (Rafael Baledón, 1963) duraron 7 semanas cada una en cartelera; **La edad de la violencia** (Julián Soler, 1963), 5 semanas; y **La juventud se impone** (Julián Soler, 1964), 4 semanas. Tres años más tarde, en 1967, de las once películas sobre/para jóvenes que se estrenaron, seis duraron 4 semanas o más: **Los perversos a-go-go** (Gilberto Martínez Solares, 1966), 10 semanas; **Los adolescentes** (Abel Salazar, 1967), 9 semanas; **Los**

¹⁴Véase *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*, editado por Olivia Cosentino y Brian Price (2022) el cual intenta ofrecer una revisión histórica y crítica de ese periodo.

caifanes (Juan Ibáñez, 1966), 7 semanas; *Me quiero casar* (Julián Soler, 1966), 6 semanas; *Un novio para dos hermanas* (Luis Cesar Amadori, 1966), 5 semanas; *Arrullo de Dios* (Alfonso Corona Blake, 1966), 4 semanas.

Y ese recibimiento popular se notaba también en las películas importadas: no solo las norteamericanas como *Rebelde sin causa* (8 semanas), sino también las europeas como *Las colegiales* (5 semanas), *Pecado de juventud* (*Péché de jeunesse*, Louis Cuchesne, 1959) (8 semanas), *Ich denke oft an Piroschka* (Kurt Hoffman, 1955/1962), *Canción de juventud* y *Las doncellas* (11 semanas)¹⁵.

El éxito comercial de estas películas podría haber sido aún más grande de lo que señala la carrera teatral inicial al limitarse esta a la presencia concurrente de una película en las salas de estreno¹⁶. Por lo menos una de ellas tenía una estadía más extendida en el periodo directamente posterior al estreno. *Al compás del reloj* se estrenó el 25 de diciembre de 1956 en los cines Mariscala y Polanco por tres semanas (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 248). Al final de enero de 1957 ya estaba en el cine Lido; y en marzo de 1957 pasaba a los teatros Teresa y Encanto (*Excelsior*, 31 de enero de 1957: 18-A; 29 de marzo de 1957: 31-A). Este tipo de carrera inicial –saltando de un cine a otro/s en un periodo más o menos continuo– complica la noción de que hubo una carrera inicial de *Al compás del reloj* de solo 3 semanas como señalan

¹⁵Algunas de las películas sobre/para niños también eran exitosas. El caso más obvio es la película española *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) que duró 18 semanas después de su estreno inicial en abril de 1957. Pero también había varias mexicanas como *Pulgarcito* (René Cardona, 1957/1958) que duró 10 semanas; *El gato con botas* (Roberto Rodríguez, 1960/1961) que duró 6 semanas; y *Cascabelito* (Jaime Salvador, 1961/1962) que duró 7 semanas en cartelera después de su estreno. Según García Riera, este último era la novena película mexicana más taquillera en 1962, ganando “casi quinientos cincuenta mil” pesos (1976, p. 209).

¹⁶También es menester reconocer que la información que se incluye aquí solo se refiere a la cartelera en Ciudad de México. En el futuro sería sumamente productivo rastrear la cartelera en otras ciudades para películas sobre/para jóvenes como han hecho José Carlos Lozano (2013) y sus colegas con un enfoque más amplio.

Amador y Ayala Blanco (1985)¹⁷. Esta estadía inicial alargada en los cines de Ciudad de México pudo haber sido resultado de los arreglos entre la distribuidora y los exhibidores, pero también es posible que indique una percepción sobre la película misma como “vendible” –o sea, que fuera capaz de seguir atrayendo públicos (de otros barrios).

Como se dijo anteriormente, varias de estas películas sobre/para jóvenes volvían a los teatros capitalinos después de su carrera inicial. Estrenada en mayo de 1954, *El salvaje* (*The Wild One*, László Benedek, 1953) duró solo una semana, pero volvió varias veces en los años siguientes –por ejemplo, en mayo de 1960 y en septiembre de ese mismo año (*Excelsior*, 18 de mayo de 1960: 22-A; 18 de septiembre de 1960: 34-A; 28 de septiembre de 1960: 30-A). Estrenada en mayo de 1956, *¡Viva la juventud!* estaba de vuelta en los cines en enero de 1957 pasando del Cine Orfeón al Rivoli, Rialto, Goya y Janitzio (*Excelsior*, 1 de enero de 1957). *Pecado de juventud* se estrenó el 23 de octubre de 1959 en el cine Prado y en mayo de 1960 estaba de vuelta, esta vez en el cine Teresa (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 346; *Excelsior*, 12 de mayo de 1960: 23-A)¹⁸.

A veces, la vuelta a los cines era un reconocimiento de la supuesta importancia crítica de la película. Por ejemplo, *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1958) se estrenó el 20 de noviembre de 1958 en el cine Variedades donde se quedó por cinco semanas (Amador y Ayala Blanco, 1985, p. 310). Volvió a la cartelera dos años después –el 28 agosto de 1960– como parte de la llamada “Semana

¹⁷Lo mencionado no es una crítica de su método o su trabajo que ha sido esencial para el presente estudio. Más bien, quisiera señalar la importancia (y ¡la dificultad!) de trazar la circulación de las películas. Sin datos sistemáticos es sumamente difícil describir horizontes de recepción con suficiente precisión.

¹⁸El cine sobre/para niños también volvía a los teatros. *Marcelino pan y vino* se estrenó en el cine Metropolitan el 3 de abril de 1957 y estuvo de vuelta en agosto de 1960 –esta vez en los cines Jalisco y Titán. *Pulgarcito* se estrenó en el cine Variedades el 23 de julio de 1958 y también volvió en agosto de 1960 –esta vez en el Versalles (*Excelsior*, 24 de agosto de 1960: 24-A, 25-A).

de Películas Inolvidables” auspiciada por PECIME en el cine Teresa para celebrar “películas (...) aclamadas por la crítica mundial” (*Excelsior*, 24 de agosto de 1960: 26-A). Era una de dos películas mexicanas incluidas, junto con **El diario de mi madre** (Roberto Rodríguez, 1956/1958); las otra diez eran extranjeras como **Sublime obsesión** (*Magnificent Obsession*, Douglas Sirk, 1954), **Para atrapar al ladrón** (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955) y **El príncipe y la corista** (*The Prince and the Showgirl*, Laurence Olivier, 1957). La inclusión de **El caso de una adolescente** sugiere que había por lo menos una película mexicana sobre jóvenes que fue celebrada por sus dotes artísticos en la prensa del día y que servía para resaltar los logros de la industria doméstica en el escenario mundial.

A veces, era el triunfo comercial de ese cine juvenil que se destacaba. El éxito de **Quinceañera** —estrenada el 9 de junio de 1960 en el cine Variedades donde se quedó por unas 14 semanas— se volvió parte de la campaña publicitaria de la misma película (Amador y Ayala Blanco, 1986, p. 26). Sucesivos avisos publicados en *Excelsior* mantenían el conteo —sea uno pequeño el 1 de agosto de 1960— reconociendo que estaba en su octava semana o dos más grandes durante su décima semana que incluían la siguiente declaración: “¡El público lo exige! ¡La película de la familia mexicana en el mejor cine de México! ¡No se la pierda! ¡10 semanas!” (14 de agosto de 1960: 30-A y 33-A) [FIGURA 1].

Claro está que las películas sobre jóvenes no eran las únicas que duraban varias semanas en los teatros o que atraían públicos. En 1956 —el año del éxito comercial de **Con quién andan nuestras hijas**, **¡Viva la juventud!**, **Rebelde sin causa** y **Juventud desenfrenada**—, había 59 películas (13% de un total de 448 estrenadas) que duraban por 4 semanas o más —desde dibujos animados como **Carnaval de Tom y Jerry** (9 semanas) hasta películas *sexys* como **La luz de enfrente** (*La lumière d'en face*, Georges Lacombe, 1955), con Brigitte Bardot (8 semanas) (Amador y Ayala Blanco, 1985, pp. 213-248, 382-385). Sin embargo, aun en comparación,

la duración de estas cuatro películas sobre jóvenes era notable dado que había solo 18 películas que duraban siete semanas o más como habían hecho las nombradas¹⁹. En años posteriores, al bajarse el número de estrenos, se aumentaba la duración de la cartelera inicial de películas en términos generales. Por ejemplo, en 1967, de las 379 películas estrenadas, 112 (casi 30%) duraban por cuatro semanas o más, y 46, por siete semanas o más. Seis de aquellas y tres de estas eran las películas sobre/para jóvenes mencionadas anteriormente. Sin sobreestimar, es posible caracterizar la presencia de las películas sobre jóvenes entre los éxitos taquilleros durante este periodo como notable.

Este recorrido, con énfasis en datos mayormente cuantitativos, refuerza la justificación de Tuñón —a base de parámetros cualitativos— para tratar las películas sobre jóvenes de los 50 y 60 como discreto *corpus*. Más aún, esta sección confirma que la juventud y las culturas juveniles eran categorías que se hicieron “vendibles” en este periodo. Esta tendencia se veía no solamente en el aumento numérico de películas sobre jóvenes y su relativo éxito comercial, sino también en la inclusión de referencias a lo juvenil en otras películas no incluidas en mi *corpus* como **Los chiflados del rock ‘n’ roll** y **Al compás del rock ‘n’ roll** del mismo realizador (José Díaz Morales) y estrenadas en febrero y mayo de 1957, respectivamente²⁰.

Es precisamente ese traslape entre películas sobre/para jóvenes y películas de *rock ‘n’ roll* (o el melodrama familiar) que ha conducido a otros críticos a caracterizar las películas sobre jóvenes como parte de tal fenómeno cultural emergente (o como variante de un modo ya establecido y con una fuerte

¹⁹Entre ellas, había **La tercera palabra** (México, Julián Soler, 1955), con Pedro Infante y Marga López (10 semanas) y espectáculos importados como **Madame Butterfly**, **la geisha** (**Madame Butterfly**, Carmine Gallone, 1955) y **Otelo** (*Othello*, Serguei Yutkevich, 1956) (11 semanas cada una).

²⁰No forman parte de mi *corpus* porque no incluyen las características señaladas anteriormente. Por ejemplo, los protagonistas de **Los chiflados del rock and roll** son personajes mayores (con Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas en los papeles principales) y en **Al compás del reloj** se caracteriza a los protagonistas como profesionales ya establecidos (aun si precariamente). Véase a Price (2022, pp. 41-43) para un análisis más extendido de **Los chiflados del rock and roll**.

FIGURA 1. Cartel promocional de la película *Quinceañera* (Alfredo B. Crevenna, 1960).



acogida en México)²¹. Sin embargo, puede haber muchos cruces entre géneros filmicos —particularmente en sus orígenes cuando todavía no se ha consolidado una nueva sintaxis o semántica—. Siguiendo la propuesta de Rick Altman (2000), es esencial el análisis histórico para identificar cuándo toma lugar la consolidación (siempre relativa) de un nuevo género (pp. 184-186), como se propone en este mismo ensayo. Más aún, lo que constituyen los géneros no son solamente los patrones textuales (emergentes tanto como dominantes), sino también las comunidades interpretativas. Como se explora en la siguiente sección, estas películas se apuntaban a los jóvenes

²¹Los estudiosos que subordinan lo juvenil al análisis de *rock and roll* como fenómeno cultural determinante incluyen a Federico Arana y Eric Zolov. Por ejemplo, en su fascinante estudio, el historiador norteamericano arguye que las películas rocanroleras en los 1950 (empezando con las importadas como *Al compás del reloj*) se vendían en los diarios mexicanos para un público mayor y no exclusivamente juvenil (1999, p. 29). Una excepción es el reciente ensayo de Brian Price sobre las películas rocanroleras en que afirma que estas cultivaban a los jóvenes como nueva audiencia al ubicar “their interests, styles and culture front and center” (2022, p. 36).

como nueva audiencia preferida ayudando a formarlos como público emergente reconocible.

¿PELÍCULAS JUVENILES?

En la época contemporánea, es un sentido común reconocer a los jóvenes como nicho de mercado solicitado por las industrias culturales y, en algunos casos, más específicamente por conglomerados multimediáticos. Si lo que ocurre en Estados Unidos suele ubicarse como paradigmático, podemos ver configuraciones similares en México y otros países latinoamericanos. Pensemos, por ejemplo, en el rock en español, las telenovelas y las películas juveniles y los vínculos entre ellos, muchas veces aprovechando de los ídolos multimediáticos como Lucerito o Luis Miguel y promovido por conglomerados como Televisa o Globo (Cosentino, 2016)²².

²²Es, sin embargo, notable que los muchos estudios recientes sobre la representación de los jóvenes en el cine latinoamericano contemporáneo ponen atención casi exclusiva al análisis discursivo/textual y pasan por alto a cuestiones industriales y de mercados/audiencias.

Aun si estas sinergias se consolidan en los 80 y 90 en América Latina, vale la pena reconocer una historia más larga cuando había una configuración industrial transmediática menos consolidada. Como propuse en “Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s” (Podalsky, 2020), los 50 y 60 en México, Argentina y otros países latinoamericanos ofrecen un antecedente bien notable para las culturas juveniles comerciales. Trazar las sinergias informales entre cine y música juveniles que surgían en los 50 y 60, y comentar “lo joven” como figura vendible, puede iluminar la reconfiguración de las industrias culturales que ocurre a fines del siglo XX, cuando se consolidan en conglomerados *massmediáticos*²³. Y esta consideración histórica también puede ayudarnos a entender cuándo emplear el término “cine juvenil” de manera más precisa para denominar películas dirigidas a jóvenes como público preferencial.

En cuanto a este último, no hay lugar a dudas que muchas de las películas sobre jóvenes que se estrenaron al final de los 1950 se dirigían explícitamente a audiencias etarias diversas como propuso Zolov acerca de las películas estrenadas a mediados de los 50, como *Al compás del reloj* y *Celos y revuelos* (*Don't Knock the Rock*, Fred F. Sears, 1957) a base de los apelos publicitarios (1999, p. 29). Este tipo de evidencia es sumamente útil para extrapolar los propósitos de los exhibidores. Al compaginarlo con la interrogación de las clasificaciones autorizadas por el Estado tanto como el *mode of address* de las películas mismas, se aclara la relación –a veces cómplice, a veces tensionada– entre la industria filmica y el Estado en cuanto al posicionamiento de los jóvenes.

En esa época, en términos de las clasificaciones, había tres categorías principales: A, para todos los públicos; B, para mayores de 15; y C, solo para adultos o mayores de 18 años. El aviso para *Quinceañera* –clasificada como A– que se publicó a mediados de agosto de 1960 durante su décima

semana en Cine Variedades la celebra como “¡La película de la familia mexicana en el mejor cine de México!” y urge a los lectores no perderla (*Excelsior*, 14 de agosto 1960, 33-A). El interés en atraer a los menores tanto como los mayores se nota en una diferenciación tipográfica: se indica que es autorizada para “NIÑOS” y, en letra menor, “Adols. y Adul.”. Algo similar ocurría con *Al compás del reloj* que también se incluía en la categoría A y que se promocionaba como “¡Una película y un ritmo para todas las edades! (*Excelsior*, 1 de enero de 1957). En cambio, ese mismo día, el aviso para *Juventud desenfrenada* apunta que es una película “¡Únicamente [para] Adultos!”. El público restringido para esa película se hizo aún más visible en la misma página del diario al compararse con los avisos yuxtapuestos –uno para *Los hijos de Rancho Grande* (“¡Para toda la familia!”) y otro para *Mi influyente mujer* (“No apta para políticos”), en clave humorística²⁴.

El caso de *Juventud desenfrenada* en categoría C también ejemplifica las tensiones que podrían existir entre las metas del Estado y las de la industria (productores y exhibidores), es decir, entre delimitar lo permisible por edad y venderse lo más posible. El aviso publicado durante su tercera semana en la taquilla se dirigía otra vez a los adultos, pero de manera aparentemente ambigua. Por un lado, se advertía: “Si es Ud. padre o madre con conciencia culpable, ¡NO LA VEA!”. Por otro, se realzaba que la película incluía: “¡El desnudo más juvenil del mundo AIDA ARACELI!”, lo cual subvertía el tono moralizante de aquella (*Excelsior*, 9 de enero de 1957: 23-A). Como apunta Zolov, con este tipo de aviso, se intentó “explotar los miedos sociales sobre la transformación de la estructura de la familia mexicana y el impacto concomitante de la cultura juvenil” y, a la vez, escandalizar y atraer (1999, pp. 36-37). El aviso publicado en la cuarta

²³Véase Podalsky (2020, pp. 2-3) para una discusión más elaborada de este punto. Para un debate sobre el papel de ídolos juveniles femeninos en la consolidación de regímenes emocionales en los 60 y 80, véase Cosentino (2020).

²⁴Le agradezco a Olivia Cosentino esta observación y la siguiente. Es notable que en los 1950 y 1960 se estrenaron varias películas sobre/para jóvenes (y niños) entre fines de noviembre y principios de enero, posiblemente para aprovechar las vacaciones escolares de fin de año.



FIGURA 2. Cartel promocional de la película *A ritmo de Twist* (Benito Alazraki, 1962).

semana incluía el mismo apelo a los padres, pero ahora se habló directamente a los que acababan de denominarse mayores de edad: “Si usted tiene 18 años, ya tiene edad para poder comprenderla” (*Excélsior*, 16 de enero de 1957: 27-A).

Los avisos no eran el único vehículo utilizado para solicitar a un público más joven; también eran importantes las declaraciones de los jóvenes actores que aparecían en artículos periodísticos. En “*Juventud desenfrenada*’, una lección para todos,” Antonio de Hud, uno de los actores principales, afirmaba que “lo más importante de la película (...) es el mensaje que contiene y que va dirigido especialmente a los jóvenes de todos los países”. Afirma que la cinta ha causado una “profunda impresión (...) entre los espectadores jóvenes (...) muchos de ellos se identifican con los personajes y confiesan que se han visto en situaciones muy semejantes de desamparo” (*Excélsior*, 20 de enero de 1957: 4-B). La declaración del joven actor sobre el carácter moral/izante de la película (el cual muestra que “existe una meta en la vida y que esta solo está fincada en bases de moral, honradez y trabajo”) responde a opiniones contrarias de la película como escandalizante y transgresora, una perspectiva que los mismos

avisos parecían alentar²⁵. La ambigüedad del posicionamiento público de *Juventud desenfrenada* y otras películas sobre jóvenes en clasificación C –como es el caso también de *La edad de la tentación* y *Mañana serán hombres* (Alejandro Galindo, 1960)²⁶– nos indican que los dictámenes estatales en términos de lo que se consideraba “apto” para diferentes grupos etarios tenía que lidiar con el interés por parte de los productores en solicitar audiencias de diversas edades.

Dentro de este complejo panorama se nota una nueva tendencia que surge a principios de los 60; algunas películas parecen dirigirse a los jóvenes como audiencia principal. Se nota en la inclusión de elementos *oportunos* de las culturas juveniles que podrían apelar a los conocimientos y competencias

²⁵Compaginada con las declaraciones de Hud, había un concurso organizado por la productora (Prod. Calderón) para solicitar y publicar testimonios por parte de los mismos espectadores (*Excélsior*, 12 de febrero de 1957: 4-B). Uno de los dos ganadores celebraba cómo la película captaba “todos los momentos psicológicos por lo que atraviesa la juventud de nuestro tiempo y que, desgraciadamente, nuestros padres no pueden apreciar porque su época fue otra” (*Excélsior*, 17 de febrero de 1957). No se apuntan las edades de los premiados, pero se caracterizaba esta como “estudiante”.

²⁶Otras como *Con quién andan nuestras hijas*; *Señoritas* (México, Fernando Méndez, 1959); *Peligros de la juventud* (Benito Alzaraki, 1960); y *Teresa* (Alfredo B. Crevenna, 1959) se encontraban en la categoría B.

FIGURA 3.
Cartel promocional de la película
Twist, locura de juventud
(Miguel Delgado, 1962).



interpretativas de ese sector etario, en particular, los grupos rocanroleros y canciones ya exitosas. Por ejemplo, *Jóvenes y rebeldes/Juventud rebelde* (Julián Soler, 1961) incluye una escena en que (por un uso inusual de *rear projection*) aparecían Bill Halley and the Comets como si estuvieran tocando en un baile estudiantil en la UNAM. En *A ritmo de twist* (Benito Alazraki, 1962) aparecían los Rebeldes del Rock, Los Hooligans y los Teen Tops, entre otros grupos mexicanos del *rock 'n' roll* —un dispositivo celebrado en los avisos [FIGURA 2] (CM Expediente A-02396). Si es cierto que se intentaba vender el *rock 'n' roll* a muchos públicos (como se dijo anteriormente y visto en los avisos para *Al compás del reloj*) a fines de los 50, también es probable que los jóvenes fueran el público principal para *A ritmo de twist* a principios de los 60. Habrán sido casi los únicos con los

conocimientos previos para reconocer los grupos nombrados en el aviso. El apelar a audiencias jóvenes se nota de forma más explícita en otras campañas publicitarias. Por ejemplo, los materiales publicitarios para *Twist, locura de juventud* (Miguel Delgado, 1962) preparados por su productora Azteca Films (CM: Expediente A-02396) [FIGURA 3] sugieren que los exhibidores usen estos, entre otros, *catchlines*: “¡Por fin! ¡Sensacional debut estelar del ídolo de la juventud: Enrique Guzmán!” y “¡Muchachas! ¡Vengan a admirarlo!”, dirigido directamente a las aficionadas del hasta entonces cantante. Para *spots* de radio, se apunta que el debut de Guzmán “está para deleite de todos” a la vez que se recomienda que los emisores se dirijan especialmente a los jóvenes con estas líneas: “¡Muchachos! ¡Vengan a aplaudirlo!”.

Lo anterior también nos permite identificar dinámicas industriales emergentes, en particular nuevas sinergias informales entre la cinematográfica y la disquera, lo cual es una última justificación por tratar estas películas como un discreto *corpus*. Varias de las canciones resaltadas en el aviso para ***A ritmo de twist*** ya habían sido éxitos comerciales antes del estreno de la película el 29 de marzo de 1962 en el Cine Mariscala (donde iba a quedarse por cuatro semanas). Por ejemplo, Popotitos, de los Teen Tops, ya era el número uno en la tabla musical mexicana en noviembre de 1961 mientras que Agujetas de color de rosa, de Los Hooligans, ocupaba el noveno lugar (*Billboard*, 20 de noviembre de 1961, p. 32). En enero de 1962, poco antes del inicio de la filmación de ***A ritmo de twist*** (entre el 12-23 de febrero de 1961), la canción de los Teen Tops mantenía el primer puesto mientras que la de Los Hooligans había subido hasta el octavo puesto (*Billboard*, 6 de enero de 1962, p. 16). Después de haber terminado la filmación y poco antes de su estreno, Popotitos había caído hasta el tercer puesto y Agujetas... había desaparecido de la tabla (3 de marzo de 1962, p. 12). Aun si pudiera ser mera coincidencia, es más convincente interpretar la inclusión de canciones rocanroleras anteriormente exitosas en ***A ritmo de twist*** como una estrategia calculada por parte de los productores para apelar a los mismos públicos juveniles atraídos por el rocanrol *de forma oportuna*, es decir, al explotar sus conocimientos y gustos *a tiempo*. Y aquí se refiere no solo a su interés en rocanrol doméstico sino también a su conocimiento del *rock and roll* norteamericano dado que estas (y muchas de las otras de las canciones en la película) eran *covers* de éxitos norteamericanos anteriores (Bony Maronie, cantada por Larry Williams por primera vez en 1957; Pink Shoe Laces, cantada por Dodie Stevens en 1959, respectivamente).

CONCLUSIONES

En este breve recorrido, se ha delineado el alcance bastante notable de películas juveniles y el surgimiento de los jóvenes como nuevo nicho de mercado tanto como comunidad interpretativa en México entre 1956 y 1969, lo cual señala nuevas sinergias informales entre las industrias filmica y disquera en ese momento. Este fenómeno ocurría no solo dentro de México sino de forma transnacional como se ve en la circulación de cine y música “juvenil” entre países (no solo entre México y Estados Unidos sino también entre España y Argentina) tanto como en un grupo de coproducciones con ídolos juveniles como Enrique Guzmán y Angélica María (México), Palito Ortega (Argentina) y Rocío Dúrcal (España) que se producen en los 60 (Podalsky, 2020). Por todas esas razones, se podría fijar la fecha en que se emerge “cine juvenil” en América Latina a principio de los 60.

Sin embargo, hay varias cuestiones pendientes que merecen mayor exploración. Entre otras cosas, hace falta mayor investigación de las sinergias *oportunas* entre la producción y circulación de películas y las de las canciones para concretar lo sugerido aquí. Por ejemplo, sería bueno saber si lo que se ve en ***A ritmo de twist***—que se apalancaban los conocimientos y gustos musicales de los jóvenes de forma “sincronizada” en el cine—se extendían a otras películas en los 60. Si es el caso, se podría matizar la propuesta de Zolov y Tuñón. Capaz que los jóvenes mexicanos (vistos en pantalla) no solo eran símbolos de lo moderno en los 50 y 60, sino también alentados (como públicos) a servir como vehículos de una expansión económica “moderna”. Es decir, como nuevo modelo del consumidor que sabe “aprovechar a tiempo” de las nuevas modas, aun si las películas mismas como ***Juventud desenfrenada***, ***Quinceañera***, ***Teresa*** y ***Jóvenes y rebeldes*** explícitamente escenificaban los riesgos de la ambición consumista. 🍿

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. En R. Stam y T. Miller (Eds.), *Film and Theory: An Anthology* (pp. 179-190). Malden, EE.UU: Blackwell.
- AMADOR, M.L. y Ayala Blanco, J. (1985). *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*. Ciudad de México, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- AMADOR, M.L. y Ayala Blanco, J. (1986). *Cartelera cinematográfica, 1960-1969*. Ciudad de México, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- ARANA, F. (1985). *Guaraches de ante azul. Vol. I*. Ciudad de México, México: Posada.
- AVIÑA, R. (2015). *Exterior: Ciudad Universitaria. Toma Uno... Se Filma*. Ciudad de México, México: UNAM.
- AYALA Blanco, J. (1985). *La aventura del cine mexicano (1931-1967)* (3ra ed). Ciudad de México, México: Posada.
- COSENTINO, O. (2016). Televisa Born and Raised: Lucerito's Stardom in 1980s Mexican Media. *The Velvet Light Trap*, 38, 38-52.
- COSENTINO, O. (2020). *Regimes of Youth and Emotion: Stardom, Affect and Modernity in Mexico's Mediascapes, 1950-1990*. Tesis doctoral, The Ohio State University.
- COSENTINO, O. y Price, B. (Eds.). (2022). *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*. Gainesville, EE.UU: University of Florida Press.
- GARCÍA Riera, E. (1974). *Historia documental del cine mexicano, 1955-1957. Vol. 6*. Ciudad de México, México: Era.
- GARCÍA Riera, E. (1975). *Historia documental del cine mexicano, 1958-1960. Vol. 7*. Ciudad de México, México: Era.
- GARCÍA Riera, E. (1976). *Historia documental del cine mexicano, 1961-1963. Vol. 8*. Ciudad de México, México: Era.
- GÓMEZ Gómez, C.E. (2016). Familia y el cine mexicano: la Época de Oro como paradigma y sus transformaciones. En A. de los Reyes (Ed.), *Miradas al cine mexicano. Vol. 2*. (pp. 60-83). Ciudad de México, México: IMCINE.
- GÓMEZ, Gómez, C.E. (2015). *Familia y Estado: visiones desde el cine mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA JUVENTUD MEXICANA. (1953). *Objetivos y realizaciones*. Ciudad de México, México: INJM.
- LOZANO, J.C., Biltereyst, D., Frankenberg, L., Meers, P. e Hinojosa, L. (2013). Exhibición y programación cinematográfica de 1922 a 1962 en Monterrey, México: un estudio de caso desde la perspectiva de la 'Nueva historia del cine'. *Global Media Journal: Edición México*, 9(18), 73-94.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En H.J. Cubides C., M.C. Laverde Toscano y C.E. Valderrama H. (Eds), *Viviendo*

- a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central DIUC.
- MERCADER, Y. (2013). La juventud en el discurso cinematográfico nacional. *Tramas*, 40, 215-234.
- PENSADO, J. (2013). *Rebel Mexico: Student Unrest and Authoritarian Political Culture During the Long Sixties*. Stanford, EE.UU: Stanford University Press.
- PODALSKY, L. (2016). El cine, el rock, la televisión y las culturas juveniles en los 1960s en la Argentina. *Actas del V Congreso Internacional de AsAECA* (pp. 1482-1491). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Quilmes.
- PODALSKY, L. (2020). Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s: The Transnational Wanderings of Teen Idols from Argentina, Mexico and Spain. *Transnational Screens*, 20, 1-19.
- PRICE, B. (2022). I Know It's Only Rock and Roll, But I Like It: Popular Music and the Advent of the *Churro*. En O. Cosentino y B. Price (Eds.) *The Lost Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros* (pp. 34-61). Gainesville, EE.UU: University of Florida Press.
- REGUILLO CRUZ, R. (2000). *Emergencias de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- TUÑÓN, J. (2006). Adolescencia y cine en México 1954-1962. *Archivos de la Filmoteca*, 53, 176-197.
- WILT, D. (2004). *The Mexican Filmography, 1916 through 2001*. Jefferson, EE.UU: McFarland.
- ZOLOV, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley, EE.UU.: University of California Press.

Filmografía

- ALAZRAKI, B. (Director) & Calderón, G. (Productor). (1962). ***A ritmo de twist***. México: Cinematografía Calderón.
- CREVENNA, A.B. (Director) & Rosas Priego, A. (Productor). (1960). ***Quinceañera***. México: Producciones Rosas Priego.
- DELGADO, M.M. (Director) & Salazar, A. (Productor). (1962). ***Twist. Locura de la juventud***. México: Cinematográfica ABSA.
- DÍAZ Morales, J. (Director) & Calderón, P.A. (Productor). (1957). ***Juventud desenfrenada***. México: Calderón Films.

GÓMEZ Muriel, E. (Director & Productor). (1958). *El caso de una adolescente*. México: Churubusco, Producciones Corsa.

MARTÍNEZ Solares, G. (Productor) & De Fuentes hijo, F. (Productor). (1958). *¡Paso a la juventud!* México: Diana Films.

SOLER, J. (Director) & Grovas, J. (Productor). (1964). *La juventud se impone*. México: Cinematográfica Grovas.

Archivos y revistas consultadas

Billboard

Centro de Documentación de la Cineteca Mexicana (CM)

CINEAvance

Filmoteca de la UNAM

LAURA PODALSKY es profesora en la Universidad Estatal de Ohio (Estados Unidos). Es autora de *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* (2004) y *The Politics of Affect and Emotion in the Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico* (2011); y co-editora de *The Routledge Companion of Latin American Cinemas* (2017), junto con Marvin D'Lugo y Ana M. López.